

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.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

Waarschuwing: "Gegen die Vermittlenden - Wer zwischen zwei entschlossenen Denkern vermitteln will, ist gezeichnet als mittelmäßig: er hat das Auge nicht dafür, das Einmalige zu sehen; die Ähnlichseherei und Gleichmacherei ist das Merkmal schwacher Augen" (F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*).¹

1. Inleiding.

In dit afsluitende hoofdstuk zal ik de twee hiervoor behandelde analyses van en visies op de dichotomie met elkaar in verband brengen. In hoeverre komen de gedachten van Adorno en Bourdieu met elkaar overeen en op welke punten zijn zij volstrekt onverenigbaar? Hoe zou dit verklaard kunnen worden? En is het ondanks de verschillen mogelijk om tot een zekere synthese te komen?

Eerst zal op grond van de resultaten van de vorige twee hoofdstukken nauwkeurig bekeken worden of zij inderdaad hetzelfde object proberen te beschrijven, te verklaren en te beoordelen. Voldoet Adorno's cultuurindustrie wel aan Bourdieu's beschrijving van de populaire esthetica en de cultuur van het midden? Valt Adorno's authentieke kunst inderdaad samen met Bourdieu's legitieme kunst? Zijn de kenmerken die Adorno aan zijn lage respectievelijk hoge kunst en literatuur toekent dezelfde als die Bourdieu hanteert? En in hoeverre komen hun ideeën over de functie van de dichotomie overeen? Hoe laten eventuele verschillen zich verklaren?

Ook zal nagegaan worden hoe de beide theoretici over elkaar (zouden) oordelen. Hoe zou Adorno de (afwijkende) visie van Bourdieu hebben verklaard en welke positie neemt Adorno's theorie binnen Bourdieu's model in?

1. In: F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden* 2. München: Hanser, 1960, pp. 152-153 (nr. 228). Met dank aan Th.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 1951, 1986, p. 91. Een vergelijkbare uitspraak deed ook Bourdieu in december 1989 op de IGEL-conferentie, waar hij er naar aanleiding van Schmidts constructivisme op wees dat men niet moet proberen de ene theorie in de andere te 'vertalen', daar dit de vernietiging van beide tot gevolg zou hebben.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

Welk perspectief heeft de grootste verklaringskracht en welke is het bevredigendste?

Daarna zal de vraag gesteld worden of het, ondanks de vele fundamentele verschillen in inzicht, toch nog mogelijk is de theorieën op produktieve wijze aan elkaar te verbinden. In dit onderdeel zal ik vanuit een historisch perspectief proberen aan te tonen dat beide analyses op een groot aantal punten goed in elkaar zijn te schuiven.

Tot slot zal ik, al dan niet op grond van de inzichten van Adorno en Bourdieu, een (mijn) blik richten op de actualiteit en de toekomst van de dichotomietheorie. Is (vind ik) een radicaal-theoretisch onderscheid tussen hoge en lage kunst en literatuur nog houdbaar? Zijn er overtuigende argumenten waarmee een algemeen geldende, evaluerende classificatie van literatuur gerechtvaardigd kan worden? En welke consequenties heeft een en ander voor de concrete omgang met literatuur, kunst en cultuur?

2. De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie.

In de inleiding van dit proefschrift heb ik ervoor gekozen de dichotomie te beschrijven aan de hand van de zo neutraal mogelijk geïntendeerde tegenstelling tussen 'hoog' en 'laag', waarmee ik probeerde te abstraheren van de verschillen in connotatie en waardering in veel termen die gangbaar zijn om het onderscheid tussen goede en slechte kunst aan te duiden. 'Hoog' en 'laag' zijn evenwel niet de termen waarin Adorno en Bourdieu zich bij voorkeur uitdrukken en ook hun eigen terminologieën wijken in menig opzicht van elkaar af. Bourdieu's illegitieme cultuur wijst op een ander aspect (namelijk op het gebrek aan algemeen-maatschappelijke erkenning voor bepaalde werken of een bepaalde smaak) dan waarop Adorno's begrip van de cultuurindustrie in eerste instantie duidt (namelijk op de manier waarop de productie van bepaalde culturele uitingen is georganiseerd). Ook is er een aanzienlijk verschil in betekenis tussen de begrippen die zij voor hun hoge cultuur gebruiken: Bourdieu legt met een term als 'intellectuele kunst' het accent op de sociale positie van haar producenten en/of recipiënten, terwijl Adorno's 'authentieke kunst' vooral verwijst naar de mogelijke waarde en waarheid van de werken zelf. De vraag is echter niet alleen welke verschillende betekenisaspecten zij benadrukken, maar ook of zij het, al dan niet in grote lijnen, eigenlijk wel over hetzelfde hebben. Staat Adorno, als hij aan de cultuurindustrie denkt, ongeveer hetzelfde soort teksten en producten voor ogen als Bourdieu, wanneer deze over illegitieme kunst spreekt? Hoe particulier zijn hun respectievelijke definities? Valt Adorno's authentieke kunst misschien niet (globaal) samen met Bourdieu's populaire esthetica, om eens een extreme mogelijkheid te opperen? Nu, dat laatste lijkt op het eerste gezicht niet het geval te zijn. Toch is het zinvol om, voor ik overga tot algemenere uitspraken over 'de'

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

dichotomie bij Adorno en Bourdieu, eens nauwkeurig na te gaan met behulp van welke classificaties zij hun indelingen maken en of en in hoeverre zij zich op (ongeveer) dezelfde kenmerken en criteria beroepen.

Als we nu een vergelijking maken tussen de manier waarop Adorno de cultuurindustrie en Bourdieu de populaire esthetica beschrijft, dan stuiten we op een aantal belangrijke overeenkomsten: in beide karakteriseringens spelen termen als 'heteronomie', 'functionaliteit', 'praktisch nut', 'continuïteit kunst-werkelijkheid', 'realisme', 'conformisme', 'het barbaarse', 'identificatie' en 'markt' een vooraanstaande rol. Bij de uitbreiding van Bourdieu's illegitieme kunst met de kleinburgerlijke 'culture moyenne' blijken er eveneens opvallende overeenkomsten te bestaan met Adorno's cultuurindustrie, bijvoorbeeld ten aanzien van de kenmerken 'conformisme', 'eclecticisme' en 'fatsoen'.

Ook in de beschrijving van de authentieke kunst en de legitieme cultuur treffen we verschillende raakvlakken aan: zowel Adorno als Bourdieu benoemen hun hoge kunst met behulp van noties als negatie, afstand, het belang van de vorm, het niet-functionele, het individuele en het originele, anti-realisme, universele pretenties, vrijheid, onbegrijpelijkheid en ontoegankelijkheid. Het aantal overeenkomsten wordt nog groter als we Bourdieu's legitieme kunst inperken tot haar intellectuele variant, waaraan hij eigenschappen toeschrijft die ook voor Adorno's authentieke kunst van belang zijn (zoals: zuiverheid en autonomie, innovatie, ascese, contemplatie en kritiek/symbolische bestrijding van de werkelijkheid). We kunnen dus concluderen dat Adorno's dichotomie in grote lijnen en tot op grote hoogte samenvalt met die van Bourdieu, met name als we diens legitieme cultuur beperken tot de 'zuivere smaak'.

Dat er zo'n grote mate van overeenstemming bestaat, is natuurlijk niet toevallig. Dit kan o.a. worden verklaard uit het feit dat beide theoretici zeer uitdrukkelijk (zij het kritisch en elk op eigen wijze) uitgaan van de esthetica van Kant en de neo-kantiaanse traditie, waarvan de invloed op de moderne westerse kunsttheorie kennelijk nog steeds onovertroffen is.¹ Ook kan hier gewezen worden op het feit dat zowel Adorno als Bourdieu zich vanuit een gezamenlijk sociologisch perspectief aansluiten bij enkele marxistische kritiekpunten op het idealisme, met name in hun gebruik van categorieën als 'burgerlijke algemeenheid', 'klasse', 'dialectiek', 'consumptie' en 'fetisj' (op sommige waarvan ik verderop nog in zal gaan). Als andere 'gemeenschappelijke voorouders' kunnen hier nog Nietzsche, Durkheim, Weber, Lazarsfeld, Veblen, Sartre en Proust worden genoemd. En tot slot mag vermoed worden

1. Zie over de relatie tussen Adorno en Kant: L. Zuidervaat, 'The Artefactuality of Autonomous Art: Kant and Adorno', in: P.J. McCormick (red.), *The Reasons of Art. Artworks and Transformations of Philosophy [...]*. Ottawa: U.P., 1985, pp. 256-262.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

dat Bourdieu een directe invloed heeft ondergaan van sommige ideeën van Adorno. Hij verwijst zelfs een enkele maal (kritisch) naar Adorno - zij het helaas niet expliciet naar de in mijn derde hoofdstuk centraal gestelde teksten als de *Dialektik der Aufklärung*, de *Ästhetische Theorie* en de *Minima Moralia*, hetgeen men hem natuurlijk als een tekortkoming kan aanrekenen.

De geconstateerde consensus over de eigenschappen van het object mag evenwel niet verdoezelen dat er ook reeds op analytisch niveau belangrijke verschillen bestaan. Zo lijkt, zoals hierboven al impliciet werd aangegeven, Bourdieu's burgerlijke smaak in een aantal opzichten samen te vallen met Adorno's cultuurindustrie, bijvoorbeeld ten aanzien van de kenmerken traditionaliteit en duurzaamheid, heteronomie, affirmatie, optimisme, (schijn)hedonisme en niet te vergeten de gerichtheid op de markt en het belang van het (commerciële) succes. Bourdieu's legitieme cultuur valt dus maar zeer ten dele samen met Adorno's authentieke kunst - een complicatie die ik hieronder, bij de behandeling van de vraag welke plaats Adorno binnen Bourdieu's model inneemt, nader zal bespreken.

Ook mag niet over het hoofd worden gezien dat er enkele niet onbelangrijke verschillen in inzicht bestaan over de aard van de populaire kunst en de cultuurindustrie. In het bijzonder kan hier het verschil in inschatting van het hedonistische, zinnelijke aspect van de lage cultuur worden genoemd. In hoofdstuk III ben ik al vrij uitgebreid ingegaan op Adorno's bezwaren tegen de cultuurkritische opvatting dat ook de moderne dichotomie tussen hoge en lage kunst gedomineerd zou worden door de tegenstelling tussen het zinnelijke en het geestelijke. Eén van Adorno's verwijten aan het adres van de cultuurindustrie was nu juist dat deze preuts, zelfs castrerend zou zijn: anders dan de vroegere, wèl kritische lage cultuur zou zij weliswaar voortdurend zinspelen op genot, maar er uiteindelijk toch vooral een vijandige houding tegenover innemen. Bourdieu houdt zich in zijn beschrijving van het verschil tussen de kantiaanse en de populaire esthetica evenwel aan de cultuurkritische tegenstelling, die in Adorno's ogen echter verouderd en achterhaald is. Hetgeen tot de conclusie zou kunnen leiden dat Bourdieu's populaire cultuur een ander, wellicht 'ouder' object betreft dan Adorno's cultuurindustrie. De verschillen zijn echter minder groot als men de cultuurindustrie naast Bourdieu's 'culture moyenne' legt, die o.a. gekenmerkt wordt door de afkeer van lust en de neiging tot veredeling. Als we daarbij nog in aanmerking nemen dat er ook volgens Bourdieu tegenwoordig nauwelijks meer sprake is van een (authentiek) populaire kunst (men herinnere zich de in het vorige hoofdstuk geïntroduceerde term 'nulcultuur'), dan vervaagt dit verschil tussen Adorno en Bourdieu en blijkt Adorno's cultuurindustrie, ook in kritisch opzicht (men denke aan hun mening over het verschijnsel 'televisie') tot op grote hoogte samen te vallen met Bourdieu's 'culture moyenne'. Zodat hun visies op de aard van de lage cultuur uiteindelijk toch nog vrij dicht bij elkaar blijken te liggen.

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

De conclusie aangaande de bepaling van het object kan dus luiden dat Adorno's dichotomie tussen de authentieke kunst en de cultuurindustrie in grote lijnen samenvalt met Bourdieu's onderscheid tussen de legitieme cultuur (in het bijzonder haar 'zuivere' variant) en de 'culture moyenne', de cultuur van de middenklasse en/of de nieuwe burgerij. Beiden beschrijven de kloof dus in een groot aantal opzichten met behulp van ongeveer dezelfde criteria. Dit alles vormt mijns inziens een voldoende basis om beider dichotomieën met elkaar te kunnen vergelijken, zonder ze nu overigens vanaf heden aan elkaar gelijk te stellen.

Tot deze laatste, essentiële nuancering word ik o.a. gedwongen door het feit dat, ook als zij soms identieke termen gebruiken, er enkele fundamentele verschillen bestaan tussen Adorno en Bourdieu. Hier kan in het bijzonder gewezen worden op het verschil in status van het kenmerk 'autonoom'. Hoewel beiden vanuit hun sociologische uitgangspunt kritisch staan tegenover de waarheid en het bestaan hiervan, verbinden zij hier geheel verschillende conclusies aan. Bourdieu distantieert zich in *La distinction* zo goed als volledig van het autonomiebegrip, waardoor de aandacht uitsluitend op de ideologische betekenis ervan wordt gericht. Adorno probeert het probleem van de autonomie daarentegen op te lossen door het accent te leggen op de tweeslachtigheid ervan. Het voordeel hiervan is dat Adorno zich niet, zoals Bourdieu, hoeft te verschansen in het 'barbaarse' standpunt, dat, afgezien van zijn polemische en provocatieve waarde, in theoretisch opzicht maar weinig oplevert. Dus zelfs waar Adorno en Bourdieu in terminologisch opzicht een grote mate van consensus te zien geven, blijkt er toch nog een aanzienlijk verschil in het gebruik van en de waardering voor de criteria te kunnen bestaan.

Een ander belangrijk verschil tussen beide theoretici is dat zij het verschijnsel kunst en cultuur vanaf tegengestelde kanten van het communicatieproces benaderen, te weten vanuit de *productie* respectievelijk de *consumptie* dan wel *toeëigening*.¹ Bourdieu gaat in zijn beschrijving uit van de sociaal verschillende (culturele) behoeften, die door hun habituele oorsprong zowel authentiek als maatschappelijk beperkt kunnen worden genoemd. Veelzeggend in dit verband is ook dat hij geen principieel onderscheid maakt tussen de productie en de consumptie van cultuur, tussen welke velden hij een relatie van homologie veronderstelt. De kwaliteiten 'conformisme', 'heteronomie', 'negatie' etc. slaan bij hem vooral op de verwachtingen en wensen van de consumenten. Adorno verbindt deze kwaliteiten echter voor alles aan

1. Zie: N. Garnham en R. Williams, 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: An Introduction', in: *Media, Culture and Society* 2 (1980), p. 214; en ook 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. 436-437.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

de produkten en de produktie, die in zijn ogen voor de behoefte uitgaan. Doordat Adorno wel een onderscheid maakt tussen de behoefte en het produkt, is het binnen zijn model, anders dan bij Bourdieu, mogelijk een (cultureel) produkt te beoordelen zonder dat dit gevolgen hoeft te hebben voor het (abstracte) respect dat men aan het publiek ervan verplicht is. Daarmee is zijn model tenminste gedeeltelijk immuun voor de kritiek van Bourdieu. Zijn scheiding of hiërarchisering van deze twee aspecten van het artistieke communicatieproces heeft echter wel tot gevolg dat Adorno weinig oog heeft voor de snobistische, distinctieve dimensie van de (hoge) cultuur: bij Adorno is dit niet veel meer dan een betreurenswaardig maar onvermijdelijk bijverschijnsel, dat niet de kern van zijn betoog raakt.

Ik kom hiermee op het feit dat er tussen Adorno en Bourdieu belangrijke verschillen zijn in het accent dat zij op de verschillende aspecten van de dichotomie leggen. Bij Adorno staan centraal: de organisatie van de culturele produktie, de kwaliteit van het concrete produkt en het daarmee samenhangende effect op het bewustzijn van het publiek. Waar hij de behoeften en de instelling van specifieke publieksgroepen bespreekt, doet hij dit uitsluitend om ons van de valsheid ervan te overtuigen en verlaat hij het niveau van de beschrijving definitief (iets wat in zijn behandeling van de produktie, het produkt en zijn effect nog niet volledig het geval was). Zijn aanpak wijkt hierin sterk af van die van Bourdieu, voor wie de verschillen in instelling en de sociale verdeling van de cultuurgoederen nu juist de empirische basis van zijn betoog vormen.

Wat ook opvalt is dat Adorno's sociologische belangstelling zich voornamelijk richt op de interpretatie van het kunstwerk en de ontdekking van het *waarheidsgehalte* ervan en, in tegenstelling tot Bourdieu, niet of nauwelijks op de concrete sociologische samenstelling van het publiek.¹ Hiervoor kan natuurlijk in eerste plaats Adorno's afkeer van elke vorm van empirisch onderzoek inzake cultuur verantwoordelijk gesteld worden, dat zijns inziens maar weinig inzicht geeft in het klassekarakter ervan. Maar minstens zo belangrijk in dit verband is Adorno's (utopische) geloof in een ware algemeenheid: intellect, kritiek en het verlangen naar vrijheid zijn voor hem geen exclusieve deugden van een nogal beperkte sociale groep van specialisten (de intellectuelen), maar - net als de moraal - een algemeen-menselijke capaciteit, drang en plicht.² Hij koppelt de cultuurindustrie daarom ook niet aan een bepaalde sociale groep (zelfs niet aan zoiets vaags als de 'massa'): cultuurindustrie is

1. Zie o.a. P. Bürger, 'Probleme der Literatursoziologie', in: R. Balibar et al. (red.), *Sociology of Literature. Proceedings of the Tilburg Conference Held on 19 September 1980*. Tilburg: U.P., 1981, pp. 17-30.

2. Dit moge blijken uit zijn stelling: "Intelligenz ist eine moralische Kategorie" (*Minima Moralia*, p. 262), waarin de invloed van Kants antropologie zich laat gelden.

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

voor hem niet zozeer een sociologisch, maar vooral een historisch verschijnsel, waaraan geen enkele tijdgenoot zich helemaal kan onttrekken en dat daarom sociaal indifferent genoemd kan worden - een standpunt waartegen Bourdieu zich uitdrukkelijk verzette.

De belangstelling voor het concrete produkt en zijn mogelijk (de)subjectiverende werking ontbreekt bij Bourdieu nagenoeg geheel: bij hem wordt de vraag naar de betekenis en de waarde van het individuele kunstwerk geheel overschaduwed door zijn institutionele benadering en zijn kritiek op de charismatische ideologie. Het is dan ook geen toeval dat hij juist op dit punt Adorno probeert te weerleggen en diens stelling aangaande de structurele samenhang tussen de monotone en repetitieve produkten van de cultuurindustrie en de monotonie en de vervreemding van de arbeid naïef noemt.¹

Tegenover deze (gemotiveerde) 'tekortkoming' van de kant van Bourdieu staat dat Adorno op zijn beurt geen of een geheel ander oog heeft voor de economische aspecten van het belangeloze en voor de mogelijk ruimere betekenis van de begrippen 'kapitaal' en 'ruil'. Hoe gecompliceerd en dialectisch voor Adorno de relatie tussen het economische en het kritisch-belangeloze ook mag zijn, toch betreft dit voor hem een onoverbrugbare, noodzakelijke tegenstelling die de basis van zijn op menswaardigheid gerichte dichotomie vormt. Hij situeert 'kapitaal' en alles wat daar (bijvoorbeeld metaforisch) naar riekt daarom eenduidig aan de kant van de verwerpelijke cultuurindustrie en onttrekt zich daarmee vanuit Bourdieu geredeneerd te weinig aan het reductionistische economiebegrip van het kapitalisme. Vooralsnog kan dit verschil ten opzichte van de reikwijdte en de betekenis van het kapitaalbegrip gezien worden als een gebrek van de kant van Adorno.

Een en ander leidt ertoe dat beide theorieën niet eenvoudigweg met elkaar te combineren zijn: het is niet zo dat Adorno een aantal aspecten voor Bourdieu heeft laten liggen en dat zij een mooie aanvulling op elkaar vormen. Beiden zijn er namelijk van overtuigd dat het door hen gekozen vertrekpunt het enig juiste is - vertrekpunten die niet alleen leiden tot feiten die binnen de andere theorie niet of onvoldoende kunnen worden waargenomen, maar ook tot conclusies die elkaar ronduit tegenspreken. Dit wordt o.a. duidelijk in enkele artikelen die Peter Bürger heeft gewijd aan de tegenstelling tussen Bourdieu en Adorno, die volgens hem vooral wordt bepaald door het gebrek aan aandacht voor het *waarheidsgehalte* van het individuele kunstwerk respectievelijk voor de sociale *functie* van het verschijnsel kunst.² Zo

1. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs: Minit, 1979, p. 450.

2. P. Bürger, 'Probleme der Literatursoziologie' en idem, 'Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie', in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 17 (1985), pp. 47-56. Dit laatste artikel is grotendeels identiek aan het eerste. Zie ook: P. Bürger, 'The Problem of Aesthetic Value', in: P. Collier en H. Geyer-Ryan (red.), *Literary Theory Today*. Cambridge: Polity, 1990, pp. 23-34.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

acht hij het Bourdieu's verdienste dat deze zo ver ingaat op de maatschappelijke functie van kunst, waardoor diens werk gezien moet worden als een poging tot een kritische, maar ook eenzijdige destructie van de burgerlijke esthetica, waarbinnen de 'ouderwetse' vraag naar de 'waarheid' van de concrete culturele objecten (dat wil zeggen: naar de *directe* relatie tussen een literair werk en de sociale werkelijkheid) niet gesteld kan worden.

Bürger verklaart dit verschil tussen Adorno en Bourdieu vanuit het feit dat Adorno als het erop aankomt *binnen* het kader van de idealistische esthetica blijft redeneren, terwijl Bourdieu zich *hierbuiten* opstelt - een verschil dat volgens Bürger opgevat moet worden als een teken van een "tiefgreifende Kulturkrise", die samenhangt met het historische feit dat de autonomistische kunstleer haar monopoliepositie heeft verloren: "Wie anders läßt sich verstehen, daß zwei bedeutende kritische Intellektuelle sich in so radikal unterschiedlicher Weise auf Kultur bzw. genauer auf Kunst beziehen".¹ Het verschil tussen het binnen- en het buitenperspectief kan bovendien nog gerelateerd worden aan de verschillende, historisch uit elkaar gegroeide discoursen van waaruit Adorno en Bourdieu kunst en cultuur benaderen: Adorno zou het praktisch-hermeneutische en *deelnemende* bewustzijn vertegenwoordigen, terwijl Bourdieu voor de wetenschappelijke, in dit geval relativerend-afstandsheppende en *waarnemende* positie kiest: twee perspectieven die zich nu eenmaal niet zomaar laten combineren, maar waaruit wegens hun respectievelijke eenzijdigheden, evenmin een definitieve keuze gemaakt hoeft te worden. De beperktheid van Bourdieu's buitenpositie in verband met de dichotomie zou dan zijn dat voor hem elk substantieel onderscheid tussen kunstwerken willekeurig wordt en dat ook het buitenperspectief "die Institution, deren Funktion sie offenlegt, nicht verändern [kann]".² De tekortkoming van Adorno zou echter zijn dat hij blind was voor de (sociaal-historische) betrekkelijkheid van de dichotomie.

Uit Bürgers betoog blijkt tevens ook dat het verschil tussen Adorno en Bourdieu niet zonder meer herleid kan worden tot de bekende tegenstelling tussen het kritisch-evaluerende en het beschrijvende standpunt. Dat Adorno zich niet ten doel stelt een zo objectief mogelijke, 'waardevrije' beschrijving van de dichotomie te geven, is overduidelijk. Maar Bourdieu kan evenmin in deze hoek geplaatst worden: Bürgers opmerking dat ook hij een belangrijke

1. P. Bürger, 'Probleme der Literatursoziologie', p. 23 en idem, 'Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie', p. 53. Bourdieu wijst deze interpretatie dat hij het externe perspectief zou vertegenwoordigen, overigens van de hand (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. 151, noot 107).

2. P. Bürger, 'Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie', p. 54.

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

kritische intellectueel is, mag - gezien bijvoorbeeld zijn bezwaren tegen 'het' positivisme - ter zake genoemd worden. Het probleem is echter dat zij hun kritische instanties elders situeren. Voor Adorno zijn dit de kunst en de filosofie, terwijl dit bij Bourdieu vooral de (sociale) wetenschap betreft. Toch moet dit verschil mijns inziens niet overdreven worden, o.a. omdat zij beiden bijzonder sterk gehecht zijn aan de autonomie van deze instanties, waaraan zij een vrijwel identieke, Verlichtende en bevrijdende functie toekennen en die zij beiden ernstig bedreigd zien door de commercie, de idee van politieke dienstbaarheid en de maatschappelijke behoefte aan legitimatie- of manipulatie-instrumenten,¹ hetgeen in beide gevallen leidt tot een zekere fetisjering van het kritische produkt.² Bovendien ontmoeten zij elkaar immers in de sociologie, die ook bij Bourdieu (ondanks al zijn kritiek op 'de' filosofie) een onmiskenbaar algemeen-filosofische dimensie heeft. Dit komt o.a. aan het licht als we Bourdieu's kritiek op het persoonlijkheidsbegrip van de charismatische ideologie vergelijken met Adorno's opmerkingen over de 'Kunstreligion' en de moderne cultus van het (pseudo)individu, waaruit blijkt dat zij de (Nietzscheaanse) overtuiging delen dat het autonome subject maatschappelijk niet (meer) bestaat.³ De door Bürger geconstrueerde tegenstelling tussen waarheidsgehalte en functie lijdt dus - zoals hij overigens zelf al toegeeft - aan een zeker schematisme. Zo ziet hij over het hoofd dat het óók Adorno voortdurend gaat om de functie van kunst onder het primaat van de ruilwaarde: Bürger laat zich mijns inziens te veel verblinden door Adorno's afkeer van de functionalistische benadering, die in feite alleen de utilitaristische, niet-utopische, affirmatieve kant ervan betreft.⁴

Ook mag men eraan twijfelen of Bourdieu inderdaad in geen enkele vorm van artistieke waarheid gelooft: uiteindelijk verwijst hij geregeld in positieve zin naar het werk van o.a. Proust en Flaubert. In een interview uit 1989 probeert Bourdieu zelfs zijn 'barbaarse' image te weerleggen of te verzachten:

1. Zie o.a. P. Bourdieu, *Leçon sur la leçon*. Parijs: Minuit, 1982, pp. 26; 32 en: idem, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Parijs: Seuil, 1992, pp. 461 e.v. Bourdieu's aanvankelijke scepsis in 'Une sociologie qui dérange' (in: idem, *Questions de sociologie*. Parijs: Minuit, pp. 27-28) ten aanzien van deze parallelie blijkt in zijn pleidooi voor een 'corporatisme de l'universel' in *Les règles de l'art* geheel te zijn verdwenen.

2. Voor wat Adorno betreft, zal dit duidelijk zijn; ten aanzien van Bourdieu kan dit geïllustreerd worden met de volgende uitspraak: "Het enige dat we kunnen doen [...], is trachten een zo rigoreus mogelijk produkt af te leveren, zodat dat in ieder geval bestaat" (J. Heilbron en B. Maso, 'Interview met Pierre Bourdieu[x]', in: *Sociologisch tijdschrift* 10 (1983), p. 332).

3. Vergelijk: G. Pfeffer, 'Das fehlende Positive. Sozialdeterministische Aspekte bei Bourdieu und ihr möglicher "Aufklärungswert"', in: *Neue Sammlung* 25 (1985), nr. 3, p. 284 (noot 8).

4. Zie ook: E. Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras: Pierre Bourdieu's Sociology of Culture', in: *Diacritics* 18 (1988), nr. 2, p. 51.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

"het amuseert me geweldig, als ze beweren dat ik niets van muziek begrijp. Toen ik achttien was, wilde ik componist worden, of dirigent. Dat was mijn droom. Ik heb toen een paar jaar muziektheorie gestudeerd, harmonieleer, contrapunt, de hele boel.¹ Muziek is heel belangrijk voor me, ik luister elke dag wel een uur of twee naar muziek. Maar het interessante is dat mijn demystificerende visie op kunst uitstekend wordt begrepen door avant-garde kunstenaars. Die vechten zelf tegen het esthetisch farizeïsme, dat narcisme waarbij men niet houdt van kunst maar alleen van zichzelf-als-kunstminnaar. Een componist als Pierre Boulez snapt precies wat ik doe. Ik ben niet idioot. Ik heb *La distinction* volgestopt met kleine signaaltjes waaraan de echt gecultiveerde lezer direct kan zien dat ik er heel wat van afweet. Maar imbecielen als Finkielkraut ontgaat dat volkomen".² Over distinctiedrang gesproken...

In hetzelfde interview en ook elders geeft Bourdieu toe dat hij zelf, als mens en intellectueel, wel degelijk in esthetische waardeverschillen en in een universele cultuur gelooft, maar dat hij dit om polemische redenen tot dusver nog maar niet in de openbaarheid heeft gebracht:

Hij heeft deze gedachte zelfs uitgewerkt in een naschrift bij de herdruk van *La distinction*, maar hij is voorlopig niet van plan die tekst te publiceren. "Ik heb met dat boek eigenlijk een kritiek geschreven op het esthetisch geloof, op die religie van de kunst waaraan alle intellectuelen meedoen. Als ik nu aan het eind van mijn boek zou zeggen: er is nog een uitweg, hoor, het mooie is ècht mooier dan het lelijke, grote kunst is *au fond* beter dan kleine kunst, dan onthouden de lezers alleen dat en vergeten ze alles wat ik daarvoor heb geschreven. Dan zijn ze gerustgesteld. Intellectuelen willen zo verschrikkelijk graag horen dat kunst goed is. En dan heb ik dus dat hele boek voor niets geschreven. Er zijn dingen die ik niet wil zeggen omdat ik vrees verkeerd begrepen te zullen worden.³ [...] Ik denk dat het ascetisme, de pure smaak, superieur is in menselijkheid aan de niet-gecultiveerde smaak. Ik denk dat bijvoorbeeld avant-garde schilders superieur zijn aan de makers van populaire plaatjes. En inderdaad om deze reden: om toegang tot die kunst te krijgen moet je je inspannen, je moet je kunstgeschiedenis kennen, je moet zien waar het een ontkenning van of een commentaar op is. [...] Maar als dit inderdaad een universeel

1. Hieruit blijkt een opmerkelijke biografische parallellie tussen Adorno en Bourdieu...

2. B. van Heerikhuizen, 'Genieten van kunst als religie van intellectuelen', in: *de Volkskrant* 25 november 1989. Merk op dat Bourdieu het hier niet over 'gevoel' heeft, maar over 'verstand' ('begrijp', 'gestudeerd', 'afweet'). Te vergelijken met Adorno, voor wie het rationele element in de omgang met kunst eveneens onontbeerlijk is.

3. Mijns inziens niet zo'n sterk argument...

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

kenmerk is van grote kunst, blijft nog altijd gelden dat de toegankelijkheid van dat soort genot ongelijk over de mensen is verdeeld. En dat is datgene wat ik als socioloog onderzoek. Sterker nog, ik trek er een politieke conclusie uit: de voorwaarden waaronder mensen toegang hebben tot het universele dienen te worden geüniversaliseerd. Als je dat laatste er niet telkens bij zegt, verval je toch weer in die zelfrechtvaardigende ideologie die zegt: wij, intellectuelen, hebben meer recht op kunstgenot dan andere mensen, want wij behoren tot de uitverkorenen die weten dat het belangrijk is je in te spannen, eigenlijk zijn wij betere mensen. Je moet er steeds op hameren dat bepaalde sociale omstandigheden ertoe leiden dat ascetisme voor bepaalde mensen is weggelegd en dat het niets te maken heeft met de superieure kwaliteiten waarop intellectuelen zich ten onrechte laten voorstaan."¹

Waarmee achteraf heel wat potentiële onenigheid met Adorno is weggevaagd en de verschillen tussen beiden toch vooral een kwestie van accent lijken te zijn.

Niet alleen Bürger maar ook David Gartman komt tot de conclusie dat beide theorieën tenminste partieel valide zijn: zij vormen niet zozeer elkaars alternatief, maar veeleer elkaars complement. In het artikel 'Culture as Class Symbolisation or Mass Reification? A Critique of Bourdieu's *Distinction*' uit 1991 vergelijkt hij vanuit een sociologisch-politiek perspectief Bourdieu's cultuurtheorie met die van de Frankfurter Schule (waarbij overigens enkele specifieke nuances van Adorno, bijvoorbeeld ten aanzien van de samenzweringstheorie, helaas verloren gaan). Gartman prijst Bourdieu's *Distinction* omdat daarin de eerste serieuze poging sinds de Frankfurters wordt gedaan om inzicht te krijgen in het affirmatieve karakter van de cultuur.² In een aantal opzichten kan Bourdieu superieur geacht worden aan de leden van de Frankfurter Schule, die volgens Gartman te zeer in een abstract-filosofische en essentialistische denkwijze waren blijven steken. Daar staat echter tegenover dat Bourdieu te weinig aandacht heeft voor het historische proces van de verdinglijking van de cultuur, met name ten aanzien van de manier waarop zij de reële verschillen tussen de klassen verdoezelt: "Instead of transcending Frankfurt insights, *Distinction* merely abandons them".³ Daarvoor in de

1. Van Heerikhuizen, 'Genieten van kunst als religie van intellectuelen'. Wie het theoretische gewicht van uitspraken in een dagblad wantrouwt, raadplege hier tevens Bourdieu en Wacquant, 'The Purpose of Reflexive Sociology', pp. 87-88.

2. Vergelijk: B.M. Berger, 'Taste and Domination', in: *American Journal of Sociology* 91 (1986), nr. 6, p. 1452.

3. Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification?', p. 422.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

plaats stelt Bourdieu een ahistorisch cultuurconcept, waarin de cultuur geen utopische dimensie heeft, maar uitsluitend de verschillen tussen de klassen symboliseert.¹ Er bestaat dus een grote tegenspraak tussen Bourdieu en de Frankfurters: voor Bourdieu is de cultuur ideologisch omdat zij sociale verschillen reproduceert, terwijl zij voor Adorno en de zijnen ideologisch is omdat ze door haar neiging tot homogenisering deze verschillen juist onzichtbaar maakt.

Deze visie van Bourdieu moge voor de analyse van de prekapitalistische cultuur adequaat zijn; voor een totaal inzicht in de complexiteit van de cultuur onder het (huidige) laatkapitalisme is zij naar Gartmans mening echter te beperkt en te generaliserend. Zo ervaren de meeste Amerikanen de culturele verschillen niet als verschillen in (persoonlijke) aanleg, maar meer als het gevolg van een verschil in inzet en ambitie: de charismatische ideologie laat zich nu eenmaal moeilijk combineren met de Amerikaanse droom. Deze beperktheid spreekt ook uit Bourdieu's eigen empirische gegevens, met name waar hij de cultuur-in-brede-zin (voedsel, kleding, woninginrichting) onderzoekt. Bij een nadere beschouwing van deze data blijkt dat de culturele verschillen hier namelijk helemaal niet zo groot zijn als Bourdieu in zijn theoretische generalisaties stelt. Zo rechtvaardigen de cijfers Bourdieu's conclusie dat de populaire maaltijd informeel en de burgerlijke formeel zou zijn, geenszins (het beeld van Simmel lijkt hier dus op de loop te zijn gegaan met Bourdieu). Iets dergelijks geldt ook ten aanzien van de woninginrichting. Gartman concludeert hieruit dat er ten aanzien van dit soort, wat hij noemt 'materiële', cultuur wel degelijk een neiging tot uniformiteit en niet tot distinctie bestaat, hetgeen hij tevens bevestigd ziet in zijn eigen onderzoek naar de ontwikkeling van de esthetica van de auto. De eerste auto's waren duur, handgemaakt, exclusief voor de hoge burgerij en daardoor uitstekend geschikt om als distinctief classesymbool te dienen. Maar toen Ford de auto ook voor de lagere klassen bereikbaar maakte, kon de auto een algemeen symbool van vrijheid worden. Aanvankelijk was er nog een duidelijk verschil tussen de vloeiende lijnen van de exclusieve auto en de hoekige vormen van het massaproduct, maar dit verschil verdween in de ontwerpen van de jaren '20. Met als gevolg dat er tegenwoordig geen verschillen meer bestaan in klasse en/of smaak, maar alleen nog maar in prijsklasse (waaraan overigens, zegt mijn intuïtie, nog heel wat status verbonden kan worden). Ook is er op

1. In 'The Purpose of Reflexive Sociology' (p. 79) reageert Bourdieu met het nodige gevoel voor retoriek op het verwijt dat zijn modellen statisch en gesloten zouden zijn en geen ruimte zouden laten voor verzet en verandering: "I willingly concede that my writings may contain arguments and expressions that render plausible the systematic misreadings that they have suffered. (I must also say in all candor that in many cases I find these criticisms strikingly superficial, and cannot help thinking that those who make them have paid more attention to the titles of my books than to the actual analyses they develop)".

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

dit gebied geen enkele sprake van enige homologie tussen het productie- en het consumptieveld: zowel de dure als de goedkope modellen worden door dezelfde mensen ontworpen. Gartman maakt hieruit op dat de Frankfurter idee dat de cultuur onder het laatkapitalisme steeds eenvormiger wordt en ertoe neigt de sociale verschillen te verhullen, geldiger is dan Bourdieu's cultuuropvatting - tenminste voor zover dit zichtbare, luxe gebruiksgoederen betreft.

Maar, stelt hij, ten aanzien van de 'nonmateriële' cultuur (de hoge kunst, de cultuur-in-beperkte-zin) heeft Bourdieu gelijk. Als het gaat om ballet, opera, literatuur, klassieke muziek e.d. functioneert de cultuur namelijk wèl als distinctief symbool van klasse, waarbij de lagere klassen zich, blijkens verschillende empirische onderzoeken, uitermate ongemakkelijk en minderwaardig voelen en dat zo inderdaad het klasse-onderscheid bevestigt en legitimeert. Interessant aan zijn (overigens nogal dubieuze)¹ onderscheid tussen de materiële en de nonmateriële cultuur is dat hij daarmee Bourdieu's 'barbaarse' eenheid van de cultuur-in-de-beperkte-zin en de cultuur-in-brede-zin, tussen kunstwerken en consumptiegoederen weer verbreekt: de klassehabitus werkt naar zijn inschatting in de (Amerikaanse) praktijk hoogstens binnen de grenzen van de nonmateriële cultuur.

Hoe zinvol het dus ook moge zijn om de materiële cultuur van de (luxe) consumptiegoederen (ten aanzien waarvan het Frankfurter concept valide is) te onderscheiden van de nonmateriële cultuur (waar Bourdieu's distinctiewetten volop werken), toch lost dit het probleem van de dichotomie *binnen* de cultuur-in-beperkte-zin niet op. Zo houdt Gartman er geen rekening mee dat, zoals Adorno in zijn analyse van de cultuurindustrie duidelijk heeft gemaakt, ook tenminste een deel van de nonmateriële cultuur sociaal indifferent is. Hoe weinig belangstelling de lagere klassen ook mogen hebben voor 'kunst' in het algemeen, toch betekent dat geenszins dat zij geen enkele plaats in hun leven inruimen voor de minder legitieme (bijvoorbeeld cultuurindustriële) varianten ervan. Wie zegt geen interesse te hebben voor ballet, beseft veelal niet dat het succes van menig revue- en popidool te danken is aan choreografieën (Fred Astaire, Madonna, Michael Jackson); wie beweert niet van 'opera' te houden, realiseert zich misschien niet dat zijn eigen muziekcollectie wel rock-, jazz- en popopera's omvat (*Tommy*, *Porgy and Bess*, *Jesus Christ Superstar*, *The West Side Story* etc.). Hetzelfde kan gelden voor de algemeen gestelde desinteresse voor klassieke muziek, waarbij men zich niet voldoende bewust is van het feit dat populaire evergreens ('classics') ook een

1. Het is mij hierbij bijvoorbeeld een raadsel waarom Gartman dit onderscheid benoemt met behulp van de termen 'materieel' en 'nonmaterieel': alsof niet ook de hoogste kunstvormen een onmiskenbaar materieel aspect hebben (daar konden zelfs Croce en Collingwood niet omheen).

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

zekere klassieke status kunnen bezitten en dat menig popsong-schrijver graag teruggrijpt op thema's uit het klassieke erfgoed. En ook een algemeen geformuleerde afkeer van 'literatuur' hoeft niet te betekenen dat men niet dol kan zijn op het lezen van fictie.

Een ander zwak punt in Gartmans conclusie is mijns inziens dat hij, ondanks zijn pleidooi voor een concreet-historische benadering van het verschijnsel cultuur, geen algemenere, 'tendentiële' status toekent aan zijn observaties over hoe de auto in de loop van de geschiedenis buiten het bereik van Bourdieu's model raakte en in dat van de Frankfurter Schule kwam. Dat hij zijn eigen voorbeeld niet interpreteert als een aanwijzing voor het historische gelijk van Adorno c.s., heeft wellicht te maken met zijn kritiek op het (abstracte) essentialisme van de Frankfurters, dat de indruk wekt dat de fetisjering van de cultuur en de samenleving in haar geheel ons onafwendbare en universele noodlot is, waarbij men hoogstens nog van mening kan verschillen over het tempo van deze ontwikkeling en de vraag wanneer zij haar hoogtepunt zal bereiken en de laatste restanten van het voorburgerlijke cultuurbegrip definitief verdwenen zullen zijn. Veel inzicht in wat er dan daarna voor iets moois zou kunnen gebeuren, krijgen we evenmin (het revolutionaire perspectief van de klassenstrijd ontbreekt). Dit maakt Adorno's visie voor de optimisten onder ons inderdaad nogal onaantrekkelijk. Toch heeft deze noodlottigheid ook haar verleidelijke kanten: zij blijkt namelijk, zoals ik verderop nader zal uitwerken, veel van juist de controverse tussen Adorno en Bourdieu te kunnen verklaren en zelfs gedeeltelijk te kunnen wegnemen.

Een volgend thema dat bij zowel Adorno als Bourdieu een centrale rol speelt, is de tweeslachtige geaardheid van de (moderne) cultuur, zoals al meteen blijkt uit het feit dat zij zich met de dichotomie bezighouden. Bij Adorno kwam dit voorts aan de orde in zijn stellingen over de paradoxale aard van de cultuur en over het dubbele karakter van het (authentieke) kunstwerk, dat zowel kritisch als affirmatief, zowel autonoom als sociaal van aard zou zijn. Bij Bourdieu bleek dit met name uit de beschrijving van de sociale positie van de bezitters van het culturele kapitaal, die enerzijds tot de heersende klasse moesten worden gerekend, maar die anderzijds een overheerste fractie daarin vormden, op grond waarvan zij bij tijd en wijle zelfs een zekere solidariteit met de overheerste, lagere klassen konden voelen. Naar aanleiding daarvan meende ik te mogen stellen dat de hedendaagse, burgerlijke cultuur getypeerd kon worden door de twee, veelal conflicterende neigingen tot exclusie en integratie. Men zou zelfs enigszins pathetisch kunnen zeggen dat dit de tragiek van de kunst sedert in elk geval de Verlichting vormt, die enerzijds haar bestaansrecht en haar bijzondere status ontleent aan haar algemene pretenties, maar die anderzijds deze pretenties in de praktijk niet waar kan maken vanwege haar (bewust) marginale positie en

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

haar taak niet alleen het publiek, maar ook en vooral zichzelf steeds verder te ontwikkelen. Deze paradox beheerst, zoals uit mijn tweede hoofdstuk bleek, de literair-esthetische discussie al sinds het ontstaan van de dichotomie; of liever gezegd: de dichotomie kan gezien worden als het resultaat ervan.¹

Hoewel zowel Adorno als Bourdieu zich (zij het in verschillende mate) bewust zijn van deze ambivalentie van de cultuur, beperkt hun kritiek zich in grote lijnen tot slechts één van de twee aspecten. Uit het vorige hoofdstuk moge duidelijk zijn geworden dat Bourdieu in het bijzonder moeite heeft met het uitsluitende moment van de legitieme cultuur: de kracht van de dialectische wet van distinctie en pretentie is volgens hem zo groot, dat alle andere, zoveel edeler klinkende motieven hiernaast tot 'onoprecht', 'ideologisch' en in elk geval 'secondair' verbleken. Zo 'werkt' de legitieme cultuur in een gestratificeerde samenleving nu eenmaal, zo heeft zij altijd gewerkt en zo zal zij vermoedelijk altijd blijven werken - een analyse die helaas maar weinig rekening houdt met de fluctuaties die zich in de geschiedenis van de dichotomie hebben voorgedaan. Evenmin wordt duidelijk of er veranderingen of verbeteringen in de culturele verhoudingen te verwachten zijn als we ons bewust worden van haar habitueel gedetermineerde wetmatigheden.² Omdat het utopische moment bij hem zo goed als ontbreekt, overtreft hij Adorno in pessimisme, die in dit opzicht toch een behoorlijke reputatie geniet. Dit wordt overigens gecompenseerd door het feit dat er bij Bourdieu, misschien wel juist door het geloof in de onveranderlijkheid van deze culturele wet, geen 'typisch intellectuele' angst voor een culturele catastrofe bestaat, die hij nogal cynisch omschrijft als een 'apocalyptische angst voor nivellering'.³ *La distinction* kan daardoor tegelijkertijd een veel optimistischer indruk maken dan het werk van Adorno.

Vormt dus voor Bourdieu de tendens tot *exclusie* de grootste bron van ergernis, bij Adorno betreft de overweldigende meerderheid van zijn bezwaren tegen de moderne cultuur nu juist haar neiging tot meedogenloze *integratie* (aanpassing, identificatie), waarvan de cultuurindustrie een belangrijk symbool is. Waar Bourdieu uit vrees verkeerd begrepen te worden in *La dis-*

1. Men herinnere zich in dit verband bijvoorbeeld de theoretische oplossing die Kant hiervoor koos: in zijn these over de universaliteit van het smaakoordeel ging hij er al vanuit dat dit 'nur eine Idee' was, waarvoor geen enkele empirisch bewijs geleverd kon of hoefde te worden. Ook zijn onderscheid tussen het schone en het aangename (dat geen algemene pretenties zou hebben) kon in dit licht gezien worden.

2. Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras', pp. 55-56; Garnham en Williams spreken in dit verband van een "functionalist/determinist residue in Bourdieu's concept of reproduction" (Garnham en Williams, 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture', p. 222). Zie ook: Pfeffer, 'Das fehlende Positive', pp. 281 e.v.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 546.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

tinction 'niets goeds' wil horen van de legitieme cultuur, weigert Adorno uit angst voor de verleiding en de verslapping van de kritiek 'iets waars' aan de cultuurindustrie te ontdekken. Op het niveau van de dichotomie vormen beide theorieën zo elkaars volmaakte spiegelbeeld, hetgeen een van de grote en onoplosbare contro-versen tussen Adorno en Bourdieu is. Als we evenwel uitgaan van de idee van de tweeslachtigheid van de moderne cultuur, dan kan deze tegenspraak gezien worden als de twee kanten van dezelfde medaille.

Het feit dat Adorno en Bourdieu beiden voor een extreme en eenzijdige positie in dezen kiezen, kan voor een deel historisch-biografisch verklaard worden. Zo kan men Adorno's verzet tegen elke vorm van integratie relateren aan zijn grote betrokkenheid bij de politieke verhoudingen uit 'zijn' tijd - een periode waarin het barbaarse aspect van het integratieve moment van de moderne 'beschaving' inderdaad in zijn brutoste vorm optrad. Bourdieu's kritiek op het uitsluitende moment van de burgerlijke cultuur vertoont daarentegen alle sporen van het politieke klimaat van de jaren '60 en '70, van het postkolonialisme en van de (universitaire) democratiseringsbewegingen, die zich verzetten tegen elke vorm van macht, autoriteit en bevoorrechtiging.

Dat Adorno en Bourdieu elk een andere kant van hetzelfde proces beschrijven, moge mede blijken uit het feit dat zij het qua (abstracte) doelstelling opvallend met elkaar eens zijn: beiden zetten zich in voor de opheffing van sociaal onrecht. Maar hun ideeën over de oorzaak daarvan en daarmee over de te volgen strategie staan in menig opzicht lijnrecht tegenover elkaar. Bourdieu zoekt het in de ondermijning van het geloof in de *hoge cultuur* (hij wil met name de intellectuelen een lesje in - christelijke - bescheidenheid leren), terwijl Adorno vooral de *lage cultuur*, de cultuurindustrie wil bestrijden.

Het is niet eenvoudig uit te maken wie van beiden nu gelijk heeft en/of welke strategie het vruchtbaarste is. Het perspectief van Bourdieu heeft wellicht het (pragmatische) voordeel van de eenvoud en de overzichtelijkheid: hij spreekt een tamelijk beperkte en gemakkelijk te bereiken groep aan, die door haar ambivalenten maatschappelijke positie, haar universele pretenties en haar lange traditie in identiteits- en gewetensproblemen, wel eens vrij gevoelig zou kunnen zijn voor zijn kritiek (al zegt hij - net als Adorno - niemand een schuldgevoel of slecht geweten te willen bezorgen en vindt hij dat "l'on n'a que trop joué, en particulier avec les intellectuels, le jeu sacerdotal de la culpabilisation").¹ Ook het feit dat Bourdieu wil aanzetten tot zelfkritiek, heeft iets sympathieks: zijn moralisme betreft primair het hoogmoedige denken en gedrag van de eigen groep en niet dat van De Anderen, die daardoor (eindelijk) met rust gelaten kunnen worden. Bourdieu's strategie kan dus bepaald niet opdringerig genoemd worden.

1. P. Bourdieu, 'L'art de résister aux paroles', in: idem, *Questions de sociologie*, p. 13.

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

Weliswaar meent ook Adorno - in een van zijn indrukwekkendste passages - dat bescheidenheid de intellectueel siert,¹ maar hij ziet daarin geen aanleiding zich te beperken tot de inderdaad noodzakelijke intellectuele zelfkritiek en af te zien van elk commentaar op de rest van de wereld, waartoe men als mens immers óók behoort. Dit heeft niet alleen te maken met zijn weigering een zondebok aan te wijzen, maar ook met het feit dat hij in principe de gehele mensheid aanspreekt op haar kritische vermogens en dus niemand ontziet. De grootte van zijn doelgroep maakt echter wel dat zijn oplossing niet alleen veel moeilijker te realiseren is dan die van Bourdieu, maar ook dat zij veel 'bemoeizuchtiger' is, ook ten aanzien van degenen die traditioneel nu eenmaal gezien worden als de minst schuldige slachtoffers van het sociale onrecht, te weten de lagere klassen. Als bovendien nog eens blijkt dat, waar Adorno's bezwaren tegen de cultuurindustrie wel zijn doorgedrongen tot het 'grote' publiek, dit vermoedelijk meer een kwestie van emotionele en ideologische conditionering dan van begrip en inzicht is,² dan wordt duidelijk waarom Adorno's strategie een zoveel moralistischer, pedantere, intolerantere en hopelozere indruk maakt dan die van Bourdieu.

Nu zou men kunnen denken dat dit een zaak van korte en lange termijn is en dat we bij wijze van compromis ook voor een 'tweesporenbeleid' zouden kunnen kiezen. Maar daarvoor spreken hun ideeën elkaar toch teveel tegen. Niet alleen vertoont Adorno's werk vanuit Bourdieu gezien te veel trekken van de te bestrijden culturele arrogantie, ook valt, met Adorno, moeilijk in te zien hoe de ideale situatie, waarin alle mensen hun kritische en/of culturele vermogens leren ontwikkelen en gebruiken, ermee gediend is door eerst of gelijktijdig dat deel van de mensheid dat zich daarin gespecialiseerd heeft en waarvoor een overmatig zelfbewustzijn wel eens een (treurige) voorwaarde kon vormen, te beperken in hun recht op kritiek. Want dat doet men in feite als men meent dat voor de intellectuelen op dit moment alleen nog maar radicale zelfkritiek te rechtvaardigen is. Hoe invoelbaar de ergernis over de

1. "Für den, der nicht mitmacht, besteht die Gefahr, daß er sich für besser hält als die andern und seine Kritik der Gesellschaft mißbraucht als Ideologie für sein privates Interesse. [...] Die Unterwerfung des Lebens unter den Produktionsprozeß zwingt erniedrigend einem jeglichen etwas von der Isolierung und Einsamkeit auf, die wir für die Sache unserer überlegenen Wahl zu halten versucht sind. [...] Indem [die Intellektuellen] überhaupt noch Denken gegenüber der nackten Reproduktion des Daseins sich gestatten, verhalten sie sich als Privilegierte; indem sie es beim Denken belassen, deklarieren sie die Nichtigkeit ihres Privilegs. [...] Das einzige, was sich verantworten läßt, ist, den ideologischen Mißbrauch der eigenen Existenz sich zu versagen und im übrigen privat so bescheiden, unscheinbar und unpräntentiös sich zu benehmen, wie es längst nicht mehr die gute Erziehung, wohl aber die Scham darüber gebietet, daß einem in der Hölle noch die Luft zum Atmen bleibt" (Adorno, *Minima Moralia*, pp. 22-24).

2. Zie I. Ang, *Het geval Dallas. Populaire cultuur, ideologie en plezier*. Amsterdam: SUA, 1982, p. 25.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

intellectuele zelfgenoegzaamheid en de behoefte om het intellectuele ego tot 'normalere', 'menselijker' proporties te willen terugdringen ook mogen zijn; toch is het maar ten zeerste de vraag of dat automatisch leidt tot een groei in de kritische vermogens van de rest van de mensheid. Het lijkt me althans niet aannemelijk dat de wet van de communicerende vaten ook op het gebied van de cultuur actief is.

Dat wil evenwel niet zeggen dat ik van mening ben dat elke vorm van kritiek op de intellectuele positie daarmee uit den boze is. Integendeel: serieuze (zelf)reflectie, met name rond kwesties als 'cultureel gezag', het eigen aandeel in en de eigen verantwoordelijkheid voor de ongelijke verdeling van bijvoorbeeld de cultuur, lijkt me, zoals Bourdieu duidelijk heeft gemaakt, geen overdreven luxe. Evenmin vind ik dat alleen maar 'gediplomeerde intellectuelen' een bijdrage mogen leveren aan dit soort discussies: ook in het platste clichébeeld over de culturele stand kan een moment van waarheid steken. Bovendien blijkt maar al te vaak dat het denken in clichés geenszins het exclusieve voorrecht van niet-intellectuelen is... Maar ik denk dat deze discussie wel in een bredere visie op het probleem van de cultuur moet plaatsvinden, waarbinnen niet alleen gewetensvolle aandacht is voor de sociale, affirmatieve functie van het verschijnsel kunst en de consumptieve context waarin dit zijn plaats heeft, maar ook voor de vraag naar de historische, de esthetische en de filosofisch-ethische achtergronden van zowel het verschijnsel kunst in abstracto, als van concrete, betekenisdragende kunstwerken (hoog dan wel laag). En in dit opzicht blijkt Adorno's theorie weliswaar niet compleet, maar toch aanmerkelijk rijker en bevredigender te zijn dan die van Bourdieu uit *La distinction*; een 'achterstand' die hij in zijn recentere werk gelukkig al aan het inhalen is.

Tot slot van deze paragraaf wil ik nog enige aandacht besteden aan de vraag welke maatschappelijke functie (of taak) Adorno en Bourdieu aan hun hoge kunst toekennen en hoe dit samenhangt met hun visie op de functie van de dichotomie. Hoewel Adorno de affirmatieve kant van zijn hoge kunst niet ontkent, is voor hem haar 'functie' vooral kritisch: zij ontleent haar bestaansrecht primair aan de ruimte die zij schept voor twijfel en reflectie. Bourdieu heeft daarentegen (bijna) alleen oog voor de manier waarop de hoge kunst en cultuur de bestaande sociale verhoudingen juist legitimeert en bestendigt: voor hem is de legitieme kunst primair niet-kritisch, affirmatief. Dit verschil in inzicht slaat ook terug op hun visie op de functie van de dichotomie. Voor Adorno is deze, analoog aan de 'functie' van de authentieke kunst, voor alles kritisch: zijn onderscheid tussen hoog en laag vormt de grens tussen het (deels) authentieke en het absoluut inauthentieke en gezien de 'belangen' die op het spel staan, is hij hierin inderdaad zeer rigide. Bourdieu evenwel heeft, overeenkomstig de functie die hij de legitieme kunst en cultuur toeschrijft, zo goed als alleen aandacht voor de affirmatieve

De dichotomie bij Adorno en Bourdieu: hoog, laag en functie

functie van de dichotomie, die in zijn ogen voornamelijk of zelfs uitsluitend dient om de bestaande sociale ongelijkheid te stabiliseren en zo mogelijk te verscherpen. Waar en met behulp van welke 'inhoudelijke' criteria de grens tussen hoog en laag getrokken wordt, is daarbij slechts van zijdelings belang (al zijn er wel enkele constanten te constateren). Ook weigert hij inhoudelijk in te gaan op de argumenten waarmee de voorstanders van de dichotomie (zoals Adorno) haar verdedigen (zo schenkt hij nauwelijks aandacht aan de mogelijk affirmatieve functie van de *illegitieme* cultuur). Vanuit zijn perspectief vormt de dichotomie als het ware een doel in zich, waardoor hij iedere argumentatie ten gunste van welke dichotomie dan ook kan opvatten als ideologische rationalisaties, zelfs als haar verdedigers zich op zoiets moois als de 'menswaardigheid' beroepen. Deze weigering maakt zijn positie in mijn ogen niet bijzonder sterk: wie willens en wetens het verschijnsel kunst maar vanuit één functie wenst te beschouwen, kan op den duur niets dan een beperkte visie te berde brengen. Maar dat geldt tot op zekere hoogte ook voor Adorno, die alle argumenten ten gunste van bijvoorbeeld de esthetische, de ontspannende en de (direct) morele functie die kunst en literatuur toch ook kan vervullen, afwijst dan wel ondergeschikt maakt aan de kritische taak van de cultuur. Beide theorieën lijden aldus aan particularisme, waarbij men zich overigens mag afvragen of dat nu een ziekte is die met spoed genezing behoeft. Zo is een persoonlijke visie, een particulier perspectief juist vanuit de idee van het autonome subject heel goed te verdedigen. Zowel Adorno als Bourdieu hebben zich toegelegd op een bepaalde functie die de kunst in onze samenleving kan hebben en juist vanuit deze beperktheid zijn zij *samen* in staat inzicht te geven in de complexiteit van het verschijnsel en de kritische blik ertegenover te scherpen. Samen maken zij duidelijk dat kunst 'er iets toe doet', dat kunst, met alle 'respect' voor haar autonomie, van 'belang' is in verschillende opzichten, ook al staan die 'belangen' op soms wel zeer gespannen voet met elkaar.

3. Adorno en Bourdieu over elkaar.

In deze paragraaf wil ik construeren hoe Adorno en Bourdieu *over elkaar* oordelen dan wel zouden hebben geoordeeld. Hoe kan vanuit de theorie van de een het verschil van inzicht met de ander worden verklaard? En welke theorie heeft per saldo de grootste verklaringskracht? Heeft de een misschien toch meer gelijk dan de ander?

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

Bourdieu over Adorno.

Allereerst zal ik bekijken hoe Adorno's positie en analyse verklaard kunnen worden vanuit de inzichten van Bourdieu. Hoe past Adorno in Bourdieu's schema?

In dit geval kan natuurlijk in de eerste plaats gekeken worden naar de directe verwijzingen naar Adorno bij Bourdieu - een historisch 'gelukje'. Eerder merkte ik al op dat Bourdieu niet vaak expliciet refereert aan Adorno en uit de bespreking daarvan in het vorige hoofdstuk bleek al dat Adorno's werk niet op de onvoorwaardelijke steun van Bourdieu mocht rekenen. Zo verwijt Bourdieu Adorno dat hij naïef en niet op de hoogte van de feiten zou zijn, dat hij bang zou zijn voor het geweld van de populaire cultuur en (op de allerlaatste pagina van *La distinction*) dat hij vulgair is waar hij verfijnd zou moeten zijn en arrogant waar hij vulgair had moeten durven wezen.¹

Maar ook zonder deze expliciete opmerkingen over Adorno valt het in eerste instantie niet moeilijk om hem in het model van Bourdieu te plaatsen. Het zal overduidelijk zijn: Adorno's theorie vormt, zoals Bourdieu zelf ook aangeeft, op het eerste gezicht een schitterend en nauwelijks te overtreffen voorbeeld van de zuivere, intellectuele smaak. Dit bleek al toen ik Bourdieu's intellectuele smaak vergeleek met Adorno's authentieke kunst: in beide speelde een opvallend aantal dezelfde waarden en criteria een rol. Men denke hier nogmaals aan de centrale rol bij Adorno van het anti-economische, anti-commerciële motief, aan zijn bezwaren tegen identificatie, conformisme, herhaling, communicatie en stereotypie, aan het belang dat hij aan de vorm hecht, aan het begrip van de negativiteit, aan zijn pessimisme en zijn pleidooi voor de ascese, aan zijn afkeer van elke vorm van manipulatie, bedwelming en barbarij, aan zijn originaliteitseis en zijn poging de autonomie van de kunst en de geest te redden en aan de algemeen-menselijke en ethische strekking van zijn visie: aspecten die voor een groot deel inderdaad

1. Bourdieu, *La distinction*, resp. pp. 450; 569 en 598. Later stelt hij: "Mein Schreiben etwa ist weitgehend von der Ablehnung des großen totalisierenden Denkens motiviert, das gemeinhin mit Philosophie gleichgesetzt wird. Auch mein Verhältnis zur Frankfurter Schule ist durch diese Ambivalenz gekennzeichnet: Ungeachtet der nicht zu leugnenden Affinitäten zu ihr, hat mich doch der aristokratische Gestus dieser Globalkritik, die alle Merkmale der *Großen Theorie* bewahrte (wohl aus der Sorge heraus, sich im Umgang mit der empirischen Forschung nicht die Finger schmutzig zu machen), schon immer nervös gemacht" (P. Bourdieu et al., 'Der Kampf um die symbolische Ordnung. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Axel Honneth, Hermann Kocyba und Bernd Schwibs', in: *Ästhetik und Kommunikation* 16 (1986), nr. 61/62, p. 153; zie ook: P. Bourdieu, *Choses dites*. Parijs: Minuit, 1987, p. 30).

Adorno en Bourdieu over elkaar

tamenlijk eenduidig zijn samen te vatten als 'kantiaans' en (althans in Bourdieu's terminologie) 'anti-populair' en/of 'anti-kleinburgerlijk'.¹

Daarnaast biedt Adorno een bijna perfecte illustratie van het conflict binnen de legitieme cultuur, tussen de intellectuele en de grootburgerlijke smaak, die hij bekritiseert om haar succescultus, om haar traditionalisme en haar behoefte aan monumentale duurzaamheid en 'niveau', om haar behaagzucht en haar optimisme en (wellicht vooral) om haar 'banaisische' karakter. Zijn bezwaren hiertegen verschillen qua inhoud en intensiteit zo weinig van zijn kritiek op wat Bourdieu de illegitieme cultuur noemde, dat hij nauwelijks onderscheid maakt tussen de burgerlijke legitieme smaak en de populaire en kleinburgerlijke, illegitieme smaak en deze twee of drie sociologische variaties kan samenvatten in het begrip 'cultuurindustrie', dat bij nader inzien niet alleen bleek te slaan op een geïndustrialiseerde wijze van (massa)productie, maar ook en vooral op haar heteronome karakter. Het is daarom dubieus of het anti-populaire motief bij Adorno inderdaad zo sterk is als Bourdieu ten aanzien van de esthetica in het algemeen stelde en of zijn hoofdbezwaren niet eerder of vooral de brede, burgerlijke cultuur betreffen. Hetgeen in verband gebracht kan worden met mijn eerdere opmerking dat het begrip 'cultuurindustrie' voor Adorno vooral een sociaal-historische en nauwelijks (of zelfs helemaal niet) een sociologische categorie is. Daarmee wordt duidelijk dat Bourdieu's legitieme smaak maar zeer ten dele samenvalt met Adorno's authentieke kunst, die Adorno op zijn beurt op geen enkele manier met de heersende klasse en/of de heersende 'tijdgeest' wenst te associëren (integendeel). Het blijft dus omstreden of de intellectuelen inderdaad wel zo eenduidig tot deze klasse gerekend mogen worden als Bourdieu doet, al hoeft deze twijfel natuurlijk niet te betekenen, dat zij sociaal inderdaad zo onafhankelijk zijn als zij zelf soms denken of zouden wensen - een nuance die ook Adorno maakte. Dit conflict heeft, zoals ik hierna duidelijk zal maken, bovendien veel te maken met hun verschil in inzicht rond het begrip 'kapitaal'.

De eerste indruk en conclusie dat Adorno Bourdieu's intellectuele, zuivere kunst representeert, moet echter bij een nadere beschouwing ten minste voor een deel worden teruggenomen. Zo kan Adorno bepaald geen aanhanger van de (irrationele) charismatische ideologie genoemd worden: daarvoor zijn zijn sociale en historische bewustzijn, zijn gevoel voor zelfkritiek, zijn (kantiaanse) geloof in de universaliteit en zijn rationaliteitsbegrip toch te ver ontwikkeld. Naar aanleiding daarvan kan men zich afvragen of de charismatische ideologie (met de daarbij horende speelsheid en de idee van de onmiddellijke esthetische ervaring) wel zo specifiek is voor de intellectuele smaak en niet

1. Hetgeen niet wegneemt dat we bij Adorno ook enkele trekjes kunnen vinden die in Bourdieu's wel zeer globale schema kleinburgerlijk genoemd zouden kunnen worden, zoals zijn weinig speelse, inderdaad zeer ernstige relatie met de cultuur, zijn rigorisme en zijn ascetisme.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

toch meer thuishoort bij de grootburgerlijke, aristocratisch-mondaine smaak. Of, een andere mogelijkheid, dat zij eerder typisch is voor een andere variant van de intellectuele smaak, van bijvoorbeeld de juist door Adorno bekritiseerde 'conservatieve cultuurcritici'. Weliswaar speelt bij Adorno de idee van het autonome subject een vooraanstaande rol, maar dat kan, gezien zijn analyse van de huidige 'objektive Ungeist' toch nauwelijks gebruikt worden om de status quo te rechtvaardigen: het heeft (naast een zwak nostalgische inslag) in eerste plaats een kritische betekenis.

Ook kan men Adorno niet lichtvaardig beschuldigen van een sterk ontwikkelde drang tot (sociale) distinctie, hetgeen volgens Bourdieu toch een hoofdkenmerk van ook de intellectuele smaak was. Adorno toont zich zelfs wars van de door Bourdieu zo fel bestreden intellectuele hoogmoed, zoals blijkt uit zijn reeds geciteerde opmerking dat we de cultuurindustrie 'frei von Bildungshochmut' serieus moeten nemen.¹ Nu kan men daar tegenin brengen dat dat 'slechts' theorie is en dat zijn praktijk een geheel ander beeld te zien geeft. Ook kan men er, met Bourdieu, op wijzen dat men zich vaak volstrekt onbewust is van een dergelijke, habitueel gevormde instelling. Op de eerste tegenwerping ben ik al in hoofdstuk III ingegaan; ten aanzien van het tweede argument kan opgemerkt worden dat Adorno zich regelmatig scherp bewust was van zijn geprivilegieerde positie (al realiseerde hij zich gelijktijdig dat dit maar een vrij onnozel voorrecht was en dat zijn kritiek misschien inderdaad weinig meer dan symbolisch kon zijn).

Waar Bourdieu's model evenmin rekening mee houdt, is de kritiek die Adorno op de (neo-)kantiaanse esthetica heeft geformuleerd en die toch verregaande gevolgen heeft voor zijn visie op de dichotomie. Zo bleek hierboven dat Adorno zich niet gehouden voelde aan de traditionele, christelijk-platonische tegenstelling tussen het geestelijke en het zinnelijke. Ook werd reeds geconstateerd dat hij het onderscheid die Kant (en Bourdieu!) tussen het schone en het aangename maakten, in zijn esthetica van de onlust voor vervallen verklaarde en dat hij grote bedenkingen had bij de actuele waarde van de kantiaanse contemplatie en ascese.

Uiteindelijk blijkt Adorno dus toch niet zo mooi te passen in het schema van Bourdieu. Dit zou misschien kunnen liggen aan de verschillen tussen de sociaal-historische en lokale context waarin zij hun theorieën ontwikkelden. Zo wees ik al op de mogelijkheid dat vanuit de (Franse) situatie die Bourdieu primair beschrijft, het rationele, geleerde en democratische moment van de (moderne) cultuur (dat Adorno óók vertegenwoordigt) onzichtbaar dreigt te worden. Tevens noemde ik het feit dat Adorno zijn visie rechtstreeks relateert aan een periode in de moderne geschiedenis, waarop vanuit de

1. Th.W. Adorno, 'Résumé über Kulturindustrie', in: idem, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, p. 64.

Adorno en Bourdieu over elkaar

traditionele, (neo-)kantiaanse esthetica nauwelijks meer een zinvol antwoord was te geven.

Daarnaast kan men Adorno's visie ook zien als één van de vele individuele en elkaar soms op groteske wijze beconcurrerende varianten binnen de zuivere smaak, waar Bourdieu natuurlijk onmogelijk allemaal in detail op in kon gaan. Ik wil het Bourdieu dus niet verwijten dat hij zich onvoldoende Adorno's belangrijke en bepaald niet inconsistente visie op de dichotomie heeft verdiept; ik kan het hoogstens betreuren. In elk geval blijkt uit deze confrontatie dat Bourdieu's model òf niet algemeen genoeg is (Adorno valt er niet goed in te passen), òf te algemeen en (historisch gezien) te statisch is (waardoor bijvoorbeeld de ambivalentie van Adorno's authentieke kunst uit het zicht kon verdwijnen). Maar misschien zijn het juist deze dissonanten, die aanleiding geven tot een ruimere blik op het probleem van de dichotomie in de kunst en de literatuur.

Adorno over Bourdieu.

De volgende vraag is nu, hoe vanuit het perspectief van Adorno Bourdieu's theorie verklaard en beoordeeld kan worden. Hiervoor zal ik, meer nog dan in het voorgaande, een beroep moeten doen op mijn interpretatievermogen: uiteraard ontbreekt bij Adorno elke expliciete verwijzing naar het werk van Bourdieu, wiens belangrijkste publikaties over de cultuur immers pas na Adorno's dood zijn verschenen.

Een eerste verwijt dat Adorno Bourdieu gemaakt zou kunnen hebben, betreft het feit dat Bourdieu weigert in te gaan op het kritische, niet-affirmatieve moment van 'waarheid' van de hoge kunst en alleen maar aandacht heeft voor haar fetisj-karakter en haar ruilwaarde. Bourdieu's werkwijze in *La distinction* is (zoals hij zelf al volmondig toegaf) in dit opzicht inderdaad 'barbaars': zijn ironisering van het autonomiebegrip en zijn onderzoek naar de (heteronome) functie van de hoge kunst en cultuur, zijn (tijdelijke) opheffing van de grens tussen kunst en consumptie, zijn poging om de cultuur te meten en te kwantificeren en zijn behoefte de mythische status van de hoge cultuur eens ernstig te relativeren en zelfs voorgoed als irrationeel te ontmaskeren, zouden om hun vijandigheid ten aanzien van de kunst vanuit Adorno's positie streng van de hand gewezen moeten worden. Bourdieu's werk vormt in een aantal opzichten zelfs een fraai voorbeeld van hoe men zich neer kan leggen bij de neiging van de door Adorno zo bekritiseerde instrumentele, utilitaristische Rede om met haar relatieve kwaliteitsbegrip haar tentakels ook tot de laatste vrijplaats, de kunst uit te strekken. Ook Bourdieu's uitbreiding van het begrip 'kapitaal' tot de cultuur, zou hem een gruwel zijn geweest: wie de kunst zonder enig voorbehoud definieert als een (zij het bijzondere) vorm van ruilhandeling, levert haar en daarmee de

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

vrijheid en het subject uit aan het primaat van de ruilwaarde en onderwerpt zich aan een wel heel beperkte en uiterst dubieuze vorm van Verlichting. Veel van Adorno's bezwaren tegen het positivisme van o.a. Silbermann lijken dan ook van toepassing te zijn op Bourdieu en ook het partiële 'gelijk' dat hij aan het positivisme toekent, kon Bourdieu op het lijf zijn geschreven: "Vom Positivismus wird an das dialektische Moment erinnert, daß kein Kunstwerk je rein ist".¹ En inderdaad kan tevens vastgesteld worden dat Bourdieu als 'het slechte geweten' van de esthetica en de intellectuelen functioneert en ook wil functioneren - een streven waarin hij tot op grote hoogte geslaagd blijkt te zijn.

In het notenapparaat van het vorige hoofdstuk wees ik enkele malen op een aantal (ongewilde) overeenkomsten tussen Bourdieu's *Distinction* en Veblens *Theory of the Leisure Class*. Nu wil het geval dat Adorno op dit laatste boek een commentaar heeft geschreven,² zodat het zinvol lijkt eens na te gaan in hoeverre Adorno's kritiek ook van toepassing is op het werk van Bourdieu. Tot op bepaalde hoogte kan Adorno Veblens sociologie zeker waarderen. Zo had Veblen al vroeg een scherp en spontaan oog voor het barbaarse karakter van de (moderne) cultuur en de valsheid van het geloof in de individualiteit. Ook Veblen blijkt aanspraak te mogen maken op de eretitel van het slechte geweten: "Als deren schlechtes Gewissen konfrontiert er die Gesellschaft mit ihrem eigenen Utilitätsprinzip";³ een 'compliment' dat tevens goed bij Bourdieu lijkt te passen. Tevens wijst Adorno op de verwantschap tussen Veblens 'conspicuous waste' met de marxistische ideeën over het fetisjkarakter van de waar, dat, zoals we zagen, ook bij Bourdieu een grote rol speelt.

Maar voor het overige laat Adorno niet veel heel van Veblen. Zo verwijt hij hem dat hij te weinig kritisch zou staan tegenover het (darwinistische) aanpassingsbegrip; een bedenking die we ook tegen (een deel van) Bourdieu's habitus kunnen hebben. Een ander bezwaar tegen Veblen betreft het feit dat hij te weinig afstand zou hebben genomen van de (positivistische) idee van de ononderbroken ontmythologisering van de wereld en dat hij te zeer het traditionele schema van de Verlichting zou volgen, waarin elke vorm van 'geloof' als 'bedrog' wordt ontmaskerd en van zijn voetstuk gestoten moet worden. Adorno stelt hier tegenover: "Die wahre Kritik der barbarischen Kultur aber könnte sich nicht damit begnügen, barbarisch die Kultur zu denunzieren. Sie müßte die offene, kulturlose Barbarei als Telos jener Kultur bestimmen und verwerfen, nicht aber krud der Barbarei den Vorrang über

1. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973, p. 399.

2. Th.W. Adorno, 'Veblens Angriff auf die Kultur', in: idem, *Gesammelte Schriften* 10-1. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, pp. 72-96.

3. Adorno, 'Veblens Angriff auf die Kultur', p. 82.

Adorno en Bourdieu over elkaar

die Kultur zuspreken, nur weil sie nicht mehr lügt".¹ Ook kan Veblen een gebrekkig historisch bewustzijn verweten worden. Zo zou hij ervan uitgaan dat alle cultuur nooit meer dan reclame, machtsvertoon, buit en winst zou zijn geweest, terwijl Adorno meent dat deze karikatuur ten hoogste voor 'onze tijd' geldt, maar zeker niet van alle tijden (verleden en toekomst) hoeft te zijn - een verschil van inzicht dat we hierboven bij de confrontatie tussen Adorno en Bourdieu ook al tegenkwamen. Tot slot heeft Adorno op zijn bekende cryptische wijze grote moeite met het feit dat Veblen (net als Bourdieu) niet inziet dat ook de luxe dubbelzinnig van aard is:

Noch der Warenfetischist, der der conspicuous consumption bis zur Obsession verfallen ist, hat an dem Wahrheitsgehalt des Glücks seinen Anteil. Während er das eigene lebendige Glück verleugnet und durch das Prestige der Dinge [...] surrogiert, offenbart er wider Willen das Geheimnis, das in allem Aufwand und aller Ostentation beschlossen liegt: daß kein individuelles Glück möglich sei, das nicht virtuell das der Gesamtgesellschaft in sich beschließt. Noch die Bosheit, die Hervorkehrung des Status und der Drang zu imponieren, in welchem unterm Prinzip der Konkurrenz das gesellschaftliche Moment am Glück unausweichlich sich durchsetzt, enthält die Anerkennung der Gesellschaft, des Ganzen als des wahren Subjekts von Glück. Die von Veblen als invidious bezeichneten Züge des Luxus, der böse Wille, reproduzieren nicht nur die Ungerechtigkeit, sondern enthalten verzerrt den Appell an Gerechtigkeit.²

Maar lang niet alle aanmerkingen van Adorno op Veblen kunnen op Bourdieu betrokken worden. Zo kan men Bourdieu moeilijk betichten van puritanisme en 'secundair marxisme'. Ook zijn 'rousseauianisme' is, anders dan Gartman meent,³ op z'n minst dubieus. En hoewel we hierboven zagen dat een deel van Adorno's kritiek op de positivistische kunstwetenschap ook voor Bourdieu leek te gelden, kan Bourdieu bezwaarlijk even gemakkelijk als Veblen in de positivistische en/of empiristische hoek geplaatst worden. Men herinnere zich de weinig malse bezwaren die ook Bourdieu, geïnspireerd op o.a. Adorno, tegen een tautologische wetenschap had, al beseftte hij maar al te goed dat hij dit predikaat onmogelijk kon ontlopen:

Il n'est pas facile de trouver le ton juste, d'échapper à l'alternative de la célébration et de la provocation, qui n'en est que l'inversion,

1. Adorno, 'Veblens Angriff auf die Kultur', p. 93.

2. Adorno, 'Veblens Angriff auf die Kultur', pp. 87-88.

3. Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification?', p. 440.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

lorsque les questions mêmes que l'on doit poser pour construire l'objet sont d'avance définies, dans l'objet même, comme des barbarismes. Le discours scientifique sur l'art et sur les usages sociaux de l'oeuvre d'art est voué à paraître à la fois vulgaire et terroriste: vulgaire, parce qu'il transgresse la limite sacrée qui distingue le règne pur de l'art et de la culture du domaine inférieur du social et de la politique, distinction qui est au principe même des effets de domination symbolique exercés par la culture ou en son nom; terroriste, parce qu'il prétend réduire à des classes 'uniformes' tout ce qui est 'éclaté' et 'libéré', 'multiple' et 'différent', comme on dit aujourd'hui, et enfermer l'expérience par excellence du 'jeu' et de la 'jouissance' dans les propositions terre à terre d'un 'savoir' 'positif', donc 'positiviste', 'totalisant', donc 'totalitaire'.¹

Nu zou het mij niet verbazen als Adorno Bourdieu's poging om de tegenstelling tussen theorie en empirie te overstijgen, enigszins naïef genoemd zou hebben: daarvoor is de kloof bij Adorno tussen het ware en het werkelijke te diep. Maar ten gunste van Bourdieu kan in dit verband opgemerkt worden dat Adorno hierin wel heel erg streng is; zijn opmerking dat ook hij het belang en de noodzaak van empirisch onderzoek inziet,² blijft, zeker in het licht van de rest van zijn theorie, tamelijk abstract. Ikzelf denk inderdaad dat het in het geheel geen kwaad kan als ook de criticus overweg kan met de strenge methodologische eisen van de empirische wetenschap (die ook de kwantitatieve methode omvat), zonder dat hij daarvan meteen alle heil hoeft te gaan verwachten. Zo lijkt het mij bijvoorbeeld uitermate zinnig om meer inzicht te krijgen in het feitelijke verband tussen de cultuurindustrie en de verdomming, al was het alleen maar (als dit verband tenminste aangetoond wordt) om hierop een werkzame strategie te kunnen ontwikkelen.

Een andere reden om het conflict tussen Adorno en Bourdieu niet te reduceren tot de tegenstelling tussen de kritische filosofie en de empirische wetenschap betreft het feit dat ook Bourdieu bepaald niet tevreden is met de status quo. Veel van zijn kritiek komt zelfs sterk met die van Adorno overeen: men denke aan zijn (zijdelingse) bezwaren tegen het consumentisme en de nieuwe (klein)burgerlijke cultuur, aan zijn waarschuwingen tegen het populisme en aan zijn ontmaskering van het burgerlijke misbruik van de cultuur en de wetenschap ten behoeve van status en prestige. En ook voor Bourdieu is het doel de (socioanalytische) bewustwording, zelfs al kwam dat voorlopig nog niet veel verder dan een beroep op het geweten van zijns

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

2. Th.W. Adorno, 'Thesen zur Kunstsoziologie', in: idem, *Ohne Leitbild*, p. 95.

Adorno en Bourdieu over elkaar

gelijken - iets wat Adorno ongetwijfeld tot één van zijn naïviteiten zou rekenen.

Net zo min als Adorno volledig opgaat in Bourdieu's model, blijkt Adorno dus al op voorhand geheel te hebben 'afgerekend' met Bourdieu. Weliswaar zou men kunnen stellen dat Adorno korte metten probeert te maken met Bourdieu's functionalisme, maar hij zal toch moeilijk om diens marxistische motivatie hiervan heen hebben gekund. Het is dus niet zo dat òf de een òf de ander gelijk heeft; wel kan ook hier weer geconcludeerd worden dat Adorno's bijdrage aan de discussie rond de dichotomie dieper gaat, met meer aspecten ervan rekening houdt, een dus grotere verklaringskracht heeft en daarom wellicht 'meer gelijk' heeft dan die van Bourdieu's *Distinction*. Maar, zoals ik in de volgende paragraaf uiteen zal zetten, Bourdieu kan ook gezien worden als een historische aanvulling op Adorno.

4. Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese.

Toch is een conclusie dat Bourdieu het in zijn analyse van de dichotomie qua scherpzinnigheid en omvattendheid per saldo tegen Adorno moet afleggen, in hoge mate onbevredigend. Want uiteindelijk is ook Adorno's visie op de dichotomie niet onomstreden gebleven; men herinnere zich dat het niet de kleinste geesten waren die hem in sommige opzichten 'achterhaald' noemden. Ook Bourdieu's kritiek op het distinctieve aspect van de hoge cultuur maakt toch te veel indruk om als betreurenswaardige bijzaak te worden afgedaan: uit de serieuze aandacht die zijn werk geniet en verdient en uit het feit dat de kritiek op het elitaire moment van de hoge cultuur een belangrijke constante is in de geschiedenis van de dichotomie, blijkt zijn werk een cultureel probleem van de eerste orde te behandelen, waarvoor Adorno misschien een aantal, maar niet alle theoretische oplossingen heeft kunnen geven. Een eindoordeel dat Bourdieu weliswaar een aantal scherpe observaties heeft gedaan en ons op een aantal verbijsterende verbanden heeft gewezen, maar dat we ons voor een volledige(r) visie op de dichotomie nog steeds tot Adorno kunnen bepalen en de kritiek op hem naast ons neer mogen leggen, zou niet alleen teleurstellend, maar ook en vooral inadequaat zijn.

Om dit probleem tenminste voor een deel te kunnen oplossen, wil ik Adorno en Bourdieu nu niet *naast* elkaar, maar *achter* elkaar leggen. Ik zal dus nader ingaan op het feit dat er een aantal decennia verstreken is tussen de tijd waarin Adorno zijn theorie ontwierp en het moment waarop Bourdieu zijn analyse presenteerde, zonder daarbij overigens al bij voorbaat te veronderstellen, dat de recentste visie waarschijnlijk wel de beste zal zijn. De redenering 'post hoc, super hoc' geldt, naar men mag hopen, uitsluitend in de mode en/of in het onvoorwaardelijke geloof in de vooruitgang - een argumentatie waartegen reeds generaties van intellectuelen en filosofen, zeker in

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

verband met de cultuur, tamelijk indringend en niet alleen uit conservatisme hebben gewaarschuwd. Uitgangspunt van deze schets blijft de visie op de grote, 'essentiële' lijnen van de moderne geschiedenis, zoals Adorno deze samen met Horkheimer o.a. in de *Dialektik der Aufklärung* heeft neergelegd. Deze kritische analyse van de burgerlijke, fetisjerende cultuur blijkt vrij dicht bij die van Bourdieu te staan.

Men herinnere zich hoe Adorno de geschiedenis van de burgerlijke samenleving beschreef als een proces van voortschrijdende rationalisatie, functionalisering en verdinglijking, waarin het ruilprincipe steeds meer de overhand kreeg en (vroeg)burgerlijke categorieën als 'subject', 'individu', 'smaak' en 'ervaring' steeds dubieuzer en anachronistischer begonnen te worden. Ook de cultuur, die hieruit de enig denkbare uitweg zou kunnen vormen, kon zich, blijkens de cultuurindustrie en andere vormen van burgerlijke barbaarsheid, niet onttrekken aan deze 'objektive Ungeist'. Hierdoor begon ook het autonome kunstwerk in hoog tempo zijn transcendente betekenis te verliezen en dreigde het zijn bestaansrecht alleen nog maar te kunnen gaan ontleen aan zijn begeerlijkheid en/of zijn directe nut als voorwerp waarvan men kan genieten, waarbij men zich kan ontspannen, waarmee men (even) kan ontsnappen aan de hardheid van de werkelijkheid, waarvan men iets kan leren, waarmee men z'n bestaan kan decoreren of waarmee men prestige kan verwerven; kortom: aan zijn fetisjkarakter.

Daarnaast bekritiseerde Adorno de cultuurindustrie om haar integretatieve vraatzucht, die o.a. zou blijken uit het feit dat zij er al verregaand in zou zijn geslaagd de pre-moderne dichotomie op te heffen en zo een valse culturele algemeenheid tot stand te brengen. Het feit dat er in de cultuurindustrie tegelijkertijd ook nieuwe verschillen worden aangebracht (tussen A- en B-films, tussen low-, middle- en highbrow) zag Adorno daarmee niet in tegenspraak: deze onderscheidingen waren in zijn ogen slechts georganiseerd en in kwalitatief-kritisch opzicht zo arbitrair, dat hij niet de moeite heeft genomen er gedetailleerd op in te gaan. Zijn voornaamste zorg was immers de vraag of hierbuiten nog authenticiteit denkbaar was - een vraag waar hij eigenlijk nooit volmondig 'ja' op heeft kunnen antwoorden. Zijn pleidooi voor het authentieke kunstwerk maakt soms zelfs de indruk tegen beter weten in te zijn: authenticiteit is binnen de huidige verhoudingen niet (meer) bestaanbaar en zelfs ook nauwelijks meer voorstelbaar. Alleen een consequent kritische houding zou nog enige uitkomst kunnen bieden, maar ook die ziet zich geplaatst tegenover een overmacht die niet te beroerd is de kritiek (in aangepaste en dus beperkte vorm) te integreren en daarmee te neutraliseren.

Men heeft niet veel verbeelding nodig om nu, ruim 20 jaar na Adorno's dood, vast te kunnen stellen dat hij over een groot profetisch talent beschikte; of beter gezegd: dat een aantal tendensen die hij in de moderne geschiedenis waarnam, zich inderdaad hebben doorgezet. Zo kan men (al dan niet met afgrijzen) constateren dat de cultuurindustrie haar positie inmiddels verder

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

heeft verstevigd. Adorno's opmerking uit 1953¹ dat men (buiten de werktijd om; de optimist!) nauwelijks een stap meer kan verzetten zonder over een vorm van cultuurindustrie te struikelen, is sedertdien alleen nog maar waarder geworden en het eind van deze 'Ästhetisierung des Alltags'² is nog niet in zicht. Men denke hier bijvoorbeeld aan het feit dat er tegenwoordig in het westen bijna in elk huishouden wel één of meer radio's en televisies zijn, die dag en nacht via steeds meer kanalen uitzenden en waarvan de programma's via audio- en videorecorders op elk gewenst tijdstip kunnen worden afgespeeld; aan de (algemeen onafwendbaar geachte) overgang van een publiek naar een commercieel omroepbestel; aan de komst van allerlei draagbare muziekapparatuur, waarmee men nu ook buitenshuis en op reis (ongewild) van de produkten van de cultuurindustrie kan genieten; aan de 'muzak' die in restaurants, winkels, liften, wachtkamers en telefooncentrales wordt gespeeld; aan de (dure) kleding waarop de merknaam van de producent of zelfs van een willekeurig andere bekende fabrikant pontificaal is afgebeeld (terwijl men in al z'n naïviteit toch zou kunnen menen dat men korting of zelfs geld toe zou moeten krijgen om zich als wandelende reclamezuil in het openbaar te vertonen); aan de overweldigende hoeveelheid tijdschriftentitels in supermarkten en kiosken, waaruit iedere denkbare doelgroep (leeftijd, inkomen, 'klasse', geslacht, opleiding, levensbeschouwing, hobby etc.) een 'lijfblad' mag kiezen; aan het feit dat de gemiddelde Nederlander steeds meer van zijn vrije tijd aan televisiekijken en steeds minder aan hobby's besteedt,³ etc. etc. - verschijnselen die Adorno reeds in de jaren '40 zag opkomen.⁴

Maar deze tendens blijkt volgens Adorno's bredere begrip van de cultuurindustrie niet uitsluitend betrekking te hebben op die gebieden die traditioneel tot de 'massa-' en/of 'populaire cultuur' gerekend worden: ook binnen de hoge cultuur zijn steeds duidelijker signalen die op een groeiende com-

1. Th.W. Adorno, 'Prolog zum Fernsehen' (1953), in: idem, *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963, pp. 69-81.

2. Ch. Bürger, 'Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA', in: Ch. en P. Bürger (red.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987, p. 41.

3. Dit blijkt uit een recente publikatie van het Centraal Bureau voor Courantenpubliciteit (Cebuco) (bron: *de Volkskrant* 14 augustus 1992).

4. Hierbij dient men er natuurlijk rekening mee te houden dat zijn analyse zich vooral baseerde op de Noord-Amerikaanse situatie, die aanmerkelijk 'voorlijker' was (en nog steeds is) dan die op de overige continenten. Dit is waarschijnlijk de reden waarom velen (in zowel Europa als in bijvoorbeeld de Arabische wereld) die om wat voor reden dan ook moeite hebben met deze ontwikkelingen, waardoor regionale culturele verschillen dreigen te verdwijnen, ideologisch ten strijde trekken tegen de toenemende '(Noord-)Amerikanisering' van de rest van de wereld, waarvan MacDonal'd's, Walt Disney, Coca Cola en Marlboro belangrijke symbolen zijn.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

mercialisering, functionalisering en instrumentalisering duiden, waaruit men zou kunnen opmaken dat zij inderdaad al in de cultuurindustrie is geïntegreerd of er in elk geval al verregaand door is geïnfecteerd. Men denke hier aan de introductie van de 'boeken-top-tiens', ook voor 'het betere boek'; aan de hausse van de goedkope herdrukken in pocketvorm; aan de toenemende en nauwelijks meer bescheiden te noemen rol van sponsoring bij culturele evenementen; aan het groeiende belang dat ook literaire uitgevers aan marketing en publiciteit hechten; aan het feit dat inmiddels zelfs de Hollandse koopmansgeest zich ervan bewust is geworden dat ook 'cultuur' geld in het laatje brengt omdat een levendig aanbod van culturele 'evenementen' toeristen en dagjesmensen aantrekt, die tussen de momenten door dat zij in de musea e.d. 'aan cultuur doen' ook willen eten, overnachten en winkelen;¹ en, niet in de laatste plaats, aan de opmars van het postmodernisme, ook in de literatuur.

Veel van de programmatische uitgangspunten van menig postmodernist zou Adorno hebben gestijfd in zijn geloof in de tendens tot valse integratie en de verzwakking van de kritiek.² Men herinnere zich de stellingen die Umberto Eco in dit verband verdedigde. Zijn groeiende afkeer van de dichotomie tussen 'elite-' en 'massacultuur' en zijn ideaal van het kunstwerk dat 'allen' weet te boeien; zijn milde oordeel over en zelfs vergoelijking van de ontspanningsliteratuur; zijn afzweren van de moderne obsessie voor het nieuwe en de charme die hij aan de herhaling toekent; zijn rehabilitatie van het kunstgenot, het plot en het succes en het teruglopende belang dat hij, ten gunste van de speelsheid, aan de transcendent-kritische, mimetische, 'mee-lijdende' betekenis van het kunstwerk hecht, kunnen zonder veel moeite gerelateerd worden aan Adorno's opmerkingen over de ironisch-tolerante, affirmatieve houding tegenover de cultuurindustrie die ook al onder intellectuelen gangbaar begon te worden.

Ook bij vele andere auteurs die zichzelf met het postmodernisme associëren, treffen we een aantal van deze elementen aan. Ik noem bijvoorbeeld het programmatische opstel van de Amerikaan Ihab Hassan uit 1972,³ die het modernisme (van o.a. Ortega y Gasset) en zijn elitisme tot achterhaald verklaart. Daartegenover of daarvoor in de plaats stelt hij het postmodernisme, dat zich kenmerkt door een anti-intellectuele, meer dionysische grondhouding, waarin participatie weer is toegestaan, afscheid wordt genomen van

1. Wie meent dat deze opsomming alleen op Adorno is geïnspireerd, raadplege Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 468.

2. Zie hierover ook: M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde - Decadence - Kitsch*. Bloomington etc.: Indiana U.P., 1977, pp. 6 e.v.

3. I. Hassan, 'POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography', in: *New Literary History* 3 (1972), pp. 5-30.

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

het formele experiment en weer een eenheid kan ontstaan tussen kunst en leven: "[Postmodern] aesthetics makes use of no special attitude or set, and art is viewed just as anything else in life".¹ Onder de dreiging van de ecologische en militair-politieke apocalyps is het volgens Hassan onzin ons nog langer druk te maken over de (Ortegaanse) ontmenselijking en autonomie van de kunst: "Such elitist orders, perhaps the last of the world's Eleusinean mysteries, may no longer have a place amongst us, threatened as we are, at the same instant, by extermination and totalitarianism" - een visie die nauw verbonden is aan de Amerikaanse undergroundcultuur van de jaren '60.

Een vergelijkbare thematiek, maar met nog meer enthousiasme en fantasie gebracht, vinden we bij Leslie Fiedler, wiens stelling ten aanzien van de dichotomie al duidelijk wordt uit de titel van zijn beroemde opstel uit 1969: 'Cross the Border - Close that Gap: Postmodernism'.² In dit artikel stelt hij dat het tijdperk van het modernisme voorbij is: "The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern (with the presumption that it represented the ultimate advance in sensibility and form, that beyond it newness was not possible), and whose moment of triumph lasted from a point just before the First World War until one just after the Second World War, is *dead*, i.e., belongs to history not actuality".³ In de huidige apocalyptische, anti-rationele, romantische, sentimentele, kortom: postmoderne tijd is de modernistische (analytische, rationele en academische) literaire kritiek van Eliot, Croce, Leavis en Auerbach natuurlijk ook niet meer adequaat. De (niet nader aangeduide) marxistische kritiek biedt volgens Fiedler evenmin een alternatief: "The Marxists are last-ditch defenders of rationality and the primacy of political fact, intrinsically hostile to an age of myth and passion, sentimentality and fantasy".⁴ Deze opmerking lijkt tot op zekere hoogte inderdaad van toepassing te zijn op de Adorniaanse kritiek, al wijst niets erop dat Fiedler zich daar specifiek in verdiept heeft. Maar het zal duidelijk zijn dat Fiedlers thesen geen aanspraak kunnen maken op Adorno's instemming. Zo pleit Fiedler, zich beroepend op de noodzaak van de nieuwe tijd van de massamaatschappij, in veel toonaarden voor het einde van de (aristocratische) kloof tussen de elite- en de massacultuur, tussen de hoge en lage cultuur, tussen hoge kunst en pop, tussen een kunst voor de 'cultured' (de bevoorrechte, universitair geschoolde elite) en een subkunst voor de 'uncultured' (de uitgesloten meerderheid die tekortschiet in Gutenbergse vaardig-

1. Kirby White geciteerd door Hassan, 'POSTmodernISM', p. 29. Merk de overeenkomst met Bourdieu's populaire smaak op.

2. 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.

3. Fiedler, 'Cross the Border - Close that Gap', p. 344.

4. Fiedler, 'Cross the Border - Close that Gap', p. 346.

heden en die geen onderwijs in 'smaak' heeft genoten) - een kloof die Fiedler geheel herleidt tot het klassenonderscheid. Maar dit is niet de enige kloof die hij gedicht ziet of wil zien worden. Ook de grens tussen literatuur en literaire kritiek, tussen literatuur en amusement, tussen literatuur en kinderliteratuur, tussen het wonderlijke en het waarschijnlijke, tussen het reële en het mythische en nog zo het een en ander moet overschreden worden. Vanuit deze integretatieve visie stelt hij een extatische erkenning voor van de frivole en mythische subgenres, die de modernistische kritiek al die tijd zo hoogmoedig heeft genegeerd. Daarbij denkt hij in het bijzonder aan westerns, science fiction en pornografie, waarin geweld, infantiliteit en perversie een belangrijke en zijn inziens subversieve rol spelen. Fiedlers canon bevat geen 'serieuze' auteurs als Proust, Mann en Joyce en ook de nouveau roman is hem "too arty and serious";¹ hij houdt daarentegen van Vian, Cooper, Karl May, Tolkien, Mailer, Roth, Lennie Bruce, Leonard Cohen, Frank Zappa en John Lennon; zijn favoriete helden en schurken zijn Marilyn Monroe, Louis Armstrong, Billy the Kid, Fu Manchu, Hitler en Stalin, John F. Kennedy en Lee Oswald.

In *What Was Literature?* uit 1982 herhaalt hij zijn argumenten voor de popcultuur en tegen de dichotomie en is zijn heldengalerij uitgebreid met mythische, (sub)literaire figuren als Scarlett O'Hara, Uncle Tom,² Dracula en Tarzan. Ook de (al dan niet marxistisch gekleurde) kritiek op het commerciële karakter van de massacultuur vermag Fiedler nog altijd niet overtuigen. Want wordt niet alle literatuur (dus ook de hoge) via de markt verspreid? Zijn er niet veel beroemde, grote literatoren (zoals Shakespeare, Balzac, Dickens, Faulkner en Bellow) geweest die dit zonder valse schaamte hebben aanvaard? En dromen niet *alle* schrijvers diep in hun hart van populariteit, roem en rijkdom? Bijna twee eeuwen na Schlegel concludeert Fiedler hieruit dat het anti-commerciële argument louter voortkomt uit frustraties over en jaloezie op het succes van de massaliteratuur. Een belangrijk verschil met 'Cross the Border - Close that Gap' is evenwel dat hij afstand neemt van het begrip 'postmodernisme' dat (getuige het werk van Barth, Barthelme en Pynchon) volgens hem inmiddels slechts een variatie op het modernisme is gebleken. De postmoderne literatuur blijkt namelijk nog even "hightoned, learnedly allusive and obtrusive" te zijn en zij lijdt nog altijd aan "redundant erudition and dogged experimentalism",³ omdat zij uit angst voor banaliteit nog steeds streeft naar originaliteit en ironie, en daarmee de dichotomie in stand houdt.

1. Fiedler, 'Cross the Border - Close that Gap', p. 350.

2. Zie ook: L. Fiedler, 'Home As Heaven, Home As Hell: *Uncle Tom's Canon*', in: W.M. Verhoeven (red.), *Rewriting the Dream. Reflections on the Changing American Literary Canon*. Amsterdam etc.: Rodopi, 1992, pp. 22-42.

3. L. Fiedler, *What Was Literature? Class Culture and Mass Society*. New York: Simon and Schuster, 1982, pp. 90 resp. 71.

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

De 'schuld' hiervan legt Fiedler eenduidig bij de arrogantie van de/veel intellectuelen, die zo hun maatschappelijke onmisbaarheid denken te kunnen bewijzen, maar die in feite nogal hypocriet is. Zo verdenkt hij er de 'highbrow'-lezers van dat zij "sometimes sneak off to enjoy [popular novels] behind closed doors or with the shades pulled down"¹ - een opmerking die natuurlijk weinig theoretische waarde heeft, maar die wel de fantasie en het schuldgevoel prikkelt. Een ander, nieuw argument is de idee dat het (post)modernisme en de dichotomie in de cultuur 'onamerikaans' zou zijn. "[The American] dream imagines a slow, inexorable evolution toward an egalitarian community in which everyone, rich and poor (the native tradition can conceive of equalizing everything but wealth) will speak the same classless dialect of their native tongue, hear the same music, read the same books and periodicals, see the same movies and television programs, as well as drive the same cars, eat the same food and wear the same clothes. Finally, for the first time in history, there will exist a cultural democracy".² Vanuit deze redenering, die zich 'vreugdevol onderwerpt' aan de veronderstelde onstuitbaarheid van deze ontwikkeling, is het niet meer dan logisch dat de culturele dichotomie als 'wezensvreemd' en 'geïmporteerd' wordt gezien. Vooral de Europese en met name de Duitse invloed moeten het hierbij ontgelden. Een voorbeeld: "Herbert Marcuse, despite his left-wing politics, was enough of a German academic to distrust pop to the end of his days".³ Waarmee de discussie over de dichotomie ook nog een (eng)nationalistisch aspect krijgt. Fiedler roept de intellectuelen vervolgens op aansluiting te zoeken bij wat de 'massa' werkelijk interesseert, opdat zo weer enige samenhang gebracht kan worden in de (helaas) zo gefragmenteerde samenleving.

Fiedlers 'oplossingen' lijken zo naïef en zo sterk gebaseerd op wat Jameson een 'modieus schuldgevoel' noemde, dat men zich af kan vragen of men er wel zoveel aandacht aan moet schenken.⁴ Dat ik hier toch zo uitgebreid op hem inga, is omdat hij naar mijn idee een goede representant is van hoe er op dit moment (speciaal in Amerika, maar niet alleen daar) door sommigen tegen het probleem van de dichotomie wordt aangekeken en wordt gepleit voor een zelfbewuste populaire cultuur.⁵ Een zo veelzijdig mogelijke

1. Fiedler, *What Was Literature?*, p. 77.

2. Fiedler, *What Was Literature?*, p. 66.

3. Fiedler, *What Was Literature?*, p. 105.

4. Fiedlers betoog heeft op verschillende plaatsen inderdaad het karakter van een biecht: hij bekent de zonden die hij als elitair academicus in het verleden heeft begaan. Zie ook: Fiedler, 'Home As Heaven, Home As Hell', pp. 22-24.

5. Zie ook: R.L. Taylor, *Art, an Enemy of the People*. Hassocks: Harvester, 1978, waarin o.a. Adorno's oordeel over de jazz onder vuur wordt genomen (pp. 117-121). Een ander mooi voorbeeld biedt R. Shusterman, 'Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art', in: *British Journal of Aesthetics* 31 (1991), nr. 3, pp. 203-213.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

theorie van de dichotomie kan bovendien niet al meteen besluiten dat 'dit soort visies' de moeite van het bespreken niet waard zijn: zij vormen namelijk ook een deel van het probleem. Een andere reden is natuurlijk dat Fiedler een bijzonder 'gave' illustratie biedt van de affirmatieve neigingen van menig intellectueel. En tot slot blijkt een aantal van zijn ideeën (zij het nogal selectief) ook te zijn overgenomen door serieuzere en gematigder advocaten van het postmodernisme, zoals Eco. Deze stelt: "Fiedler will provozieren, das ist evident: Er lobt den [...] ganzen von den Kritikern stets verachteten Plunder [...]. Er tut Shakespeare auf die Seite der guten Entertainer, zusammen mit *Vom Winde verweht*... Wir wissen, daß er ein viel zu subtiler Kritiker ist, um das alles wirklich zu glauben. Er will ganz einfach die Schranke niederreißen, die zwischen Kunst und Vergnügen errichtet worden ist";¹ een streven waarvoor Eco Fiedler dan ook prijst. Dat Fiedler een zekere provocatieve kracht en charme bezit, kan moeilijk ontkend worden. Dat hoeft echter geenszins te betekenen dat hij niet zelf in de inhoud van zijn provocatie zou geloven: hij ergert zich zelfs expliciet aan degenen, die hem niet serieus willen nemen.² Ook kan men vraagtekens zetten bij Eco's uitspraak dat Fiedler hier 'eigenlijk' veel te subtiel voor is. Hoe 'we' dat zouden kunnen weten, wordt niet duidelijk, maar dat zal wel aan mijn gebrekkige gevoel voor ironie liggen. Subtiel kan men hem, tenminste in de hier genoemde teksten, in elk geval niet noemen.

Uit deze bespreking moge zijn gebleken dat het postmodernisme in veel opzichten afstand heeft genomen van de (moderne) visie van Adorno op de waarde van de hoge kunst en van de dichotomie.³ Eveneens mag worden geconcludeerd dat het postmodernisme zich inderdaad in een aantal opzichten 'gedraagt' volgens de (sombere) voorspellingen van Adorno en Horkheimer. Toch wil ik hieruit, anders dan Jameson,⁴ nog steeds niet de conclusie trekken dat Adorno's pleidooi voor het kritisch-authentieke niet meer bij 'onze tijd' zou passen: zo monolithisch zit de (westerse) cultuur gelukkig (nog?) niet in elkaar. Zo nemen verschillende critici nog steeds een zekere afstand van het relativisme en het populisme die in het hier geschetste postmodernisme zo prominent aanwezig zijn: nog lang niet iedereen heeft, om in morele termen te spreken, zijn ziel aan de duivel verkocht. Men denke bij-

1. U. Eco, *Nachschrift zum 'Namen der Rose'* (1983). München: dtv, 1986, pp. 81-82.

2. Fiedler, *What Was Literature?*, p. 15.

3. Zie over de postmoderne behoefte de dichotomie op te heffen ook o.a. nog: A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Houndsmill etc.: Macmillan, 1986, 1988²; F. Jameson, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism', in: *New Left Review* 146 (1984), pp. 53-92.

4. Jameson, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism', pp. 87-88.

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

voorbeeld aan de heftige bezwaren die binnen en buiten Amerika tegen een aantal trekken van de recente cultuur zijn ingebracht;¹ al kan men zich bij een aantal daarvan afvragen of deze niet vallen onder het soort dat Adorno 'muf, sentimenteel en ideologisch' noemde.² Zo geeft het te denken dat veel van de argumenten die tegenwoordig tegen 'de' televisie en voor 'het' lezen worden ingebracht, eerder ook bruikbaar werden geacht om 'de' roman, 'de' krant en zelfs het lezen in het algemeen in diskrediet te brengen.

De kwestie hier is evenwel of er binnen de huidige verhoudingen, waarin de cultuurindustrie-in-brede-zin dagelijks haar oppermacht lijkt te bevestigen, nog wel sprake is of kan zijn van een authentieke kunst zoals deze Adorno voor ogen stond en die ook in 'zijn' tijd volgens eigen zeggen al zeer uitzonderlijk was geworden. Wordt er nog wel literatuur geschreven en/of gepubliceerd die met name qua vorm zo consequent kritisch staat ten opzichte van de status quo, de commercie en het primaat van de ruilwaarde als Adorno dat voor wenselijk en noodzakelijk hield? Is niet ook het hoog-literaire werk zo langzamerhand zo 'door en door waar' geworden, dat het zich niet langer wezenlijk onderscheidt van de romanreeksen die men in de supermarkt kan kopen? Heeft het 'Kulturräsonnement' inmiddels niet al over de gehele linie

1. Zie o.a. P.V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1991, p. 171; Ch. Bürger, 'Das Verschwinden der Kunst' en: N. Postman, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Viking, 1985; A. Bloom, *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster, 1987; A. Finkielkraut, *La défaite de la pensée*. Parijs: Gallimard, 1987; stuk voor stuk bestsellers. Een ander voorbeeld hiervan is wellicht de Canadese film *Family Viewing* van Egoyan Atom uit 1986, waarin gesteld wordt dat televisie en video de traditionele familiestructuren, waarin men zich verantwoordelijk hoorde te voelen voor elkaars geluk, hebben vernietigd. Ook kan hier de recente film *Urga* van Nikita Mikhalkov genoemd worden, waarin de zegeningen en de beperkingen van de onafwendbare moderne tijd (televisie, voorbehoedmiddelen) het nog even af moeten leggen tegen de traditionele levenswijze en het ongerepte landschap van de Mongoolse nomaden. Een alledaagser voorbeeld betreft de ergernis die 'de walkman in de trein' bij sommige mensen oproept.

2. Ook anderen, waaronder zowel niet-postmodernisten als niet-Adornianen, hebben grote moeite met de 'ouderwetse' en veel te abstracte hoogdravendheid van het idealistische (en daardoor contraproductieve) pleidooi voor cultuurbehoud en -spreiding. Zie bijvoorbeeld de polemiek in het *Boekmancahier* rond het werk van Blokland (H. Blokland, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving', in: *Boekmancahier* 5 (1990), pp. 227-244; H. Verdaasdonk, 'Een "geheime" en een "ware" Bourdieu', in: *Boekmancahier* 6 (1990), pp. 410-411; T. Bevers, 'Plechtige verklaring uit cultureel handvest', in: *Boekmancahier* 6 (1990), pp. 411-414; H. Blokland, 'Nogmaals: over beschaving', in: *Boekmancahier* 7 (1991), pp. 85-92; H. Verdaasdonk, 'Naschrift H. Verdaasdonk', in: *Boekmancahier* 7 (1991), pp. 92-93; C. Smithuijsen, 'Cultuur in premie-A-woningen', in: *Boekmancahier* 8 (1991), pp. 184-188).

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

plaatsgemaakt voor een cultuurconsumerende publiekshouding?¹ Wordt het gezien het literaire aanbod niet steeds onwaarschijnlijker dat een lezer, die zich maar weinig aantrekt van de literaire reclamecampagnes, met iemand in gesprek raakt die onlangs hetzelfde boek heeft gelezen? Is het zo lang gekoesterde verschil tussen hoge en lage literatuur ondertussen inderdaad niet nog louter een kwestie van toeval, pretentie, koopkracht, traditie en bijgeloof? Is tegenwoordig niet ook de kwaliteitsboekhandel al zo gerationaliseerd, dat het geen zin meer heeft nog op grond van het criterium van de commercialiteit van een dichotomie te spreken? Is bijvoorbeeld het feit dat de meeste serieuze boekhandels de verkoop van kasteelromans en pornoblaadjes overlaten aan stationskiosken, tabakhandelaren, supermarkten en sexshops, werkelijk gebaseerd op 'inhoudelijke' kritiek of is het verschil tussen de bekende extremen van de literaire waardenschaal vooral een kwestie van marketing en distributie, van sociale differentiatie en specialisatie, dat als het zakelijk zo uitkomt ook ogenblikkelijk kan worden herzien? Begint menige betere boekhandel uit commerciële overwegingen en/of noodzaak niet al steeds meer op een supermarkt te lijken? Men krijgt wel eens die indruk als men het assortiment van een boekwinkel bekijkt, waarin de (ook in kwalitatief opzicht) meest uiteenlopende titels staan uitgestald, maar waar men, als men daar tenminste nog belangstelling voor heeft, lang, heel lang zal moeten zoeken voor men een

1. Een bevestiging (zij het niet specifiek op het literaire vlak) hiervan trof ik onlangs aan in een berichtje over de nieuwe formule van het politieke live-televisieprogramma *Het Capitool*, waarin tot dusver voornamelijk werd gediscussieerd. Voortaan zal er veel meer ruimte zijn voor interviews, waarmee men zich aanpast aan het feit dat 'de discussiecultuur niet is toegenomen'. "Er komen steeds meer voorlichters die politici en mensen uit het bedrijfsleven afschermen, trainen. Mensen worden daardoor terughoudend. Ze drukken zich uit in geprefabriceerde statements. Dat bevordert de discussie niet", aldus de eindredacteur (bron: *de Volkskrant* 28 augustus 1992).

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

boek in handen heeft dat aan alle strenge eisen van Adorno lijkt te voldoen.¹ Bestaat er eigenlijk nog wel een authentieke litera-

1. Een mogelijk tegenvoorbeeld vormt het werk van Leo Perutz, waarvan onlangs enkele romans bij de Arbeiderspers in vertaling zijn verschenen. In de publiciteit rond deze herontdekking wordt ook het gezag van Adorno aangeropen: "Wat een schrijver, die zowel het grote leespubliek als ook de fine fleur der literatuurkritiek, van Walter Benjamin tot Kurt Tucholsky, in geestdrift wist te brengen. Hij bracht het wonder tot stand, volstrekt uiteenlopende lezers tot één en hetzelfde oordeel over zijn boeken te verleiden: niet alleen de schepper van James Bond, Ian Fleming, nee, ook de gestrengste Theodor W. Adorno noemde ze kort en bondig 'geniale spannende romans'" (een recensie uit *Der Spiegel* uit 1987 geciteerd in de folder *Leo Perutz* uit 1992 en in het nawoord van Peter de Boer bij de roman *De meester van de jongste dag* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1992, p. 182; cursief van M.S.L.) - een helaas niet nader gedocumenteerd oordeel. Er is dus misschien nog hoop. Of moeten we ons juist zorgen maken over het feit dat zelfs Adorno als 'reclame' misbruikt kan worden en is gaan figureren in een zo'n uitdrukkelijk integretatieve context? Of moet deze laatste suggestie als te totaliserend van de hand gewezen worden? Betz meldt hier braaf popperi-aans over: "totalized systems quickly turn into a tautological enterprise. Where everything is explained in terms of a particular all-encompassing logic, explanatory power quickly disappears in the black hole of the closed system" (H.-G. Betz, 'Postmodernism and the New Middle Class', in: *Theory, Culture and Society* 9 (1992), nr. 2, p. 96).

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

tuur en kunst? Moeten we daarvoor op zoek naar poëziebundeltjes die mensen buiten de gebruikelijke kanalen om, in eigen beheer, laten verschijnen? En waar kun je die dan nog kopen of zelfs maar lezen? Verdraagt de huidige, postmoderne tijd überhaupt nog wel initiatieven zoals die van de ook in mijn ogen al zo dubieuze George-Kreis? Vragen, waar je, als je Adorno's historische lijnen tenminste volgt, geen vrolijkstemmend antwoord op kunt geven.

Misschien moeten we wel gewoon concluderen dat er vandaag de dag geen authentieke kunst meer bestaat, of dat zij (bijvoorbeeld in kraakpanden) zo marginaal is geworden, dat ze geen noemenswaardige invloed heeft op het huidige culturele klimaat en de tegenwoordige canonvorming. Wellicht leidt zij nog ergens een ondergronds bestaan en zal ze op een goede dag weer opduiken, maar op 't moment zou Adorno's verzameling 'authentieke kunst' wel eens zo goed als leeg kunnen zijn. Het was een mooi project, maar het is mislukt; het couveusekind bleek onvoldoende overlevingskansen te hebben, het had te zwakke longen voor de huidige vervuilingsgraad van de lucht, zeker toen ook de (postmoderne) verplegers en artsen collectief besloten het maar aan zijn lot over te laten.¹ Daarmee zou Adorno's nieuwe dichotomie min of meer automatisch voor vervallen verklaard kunnen worden.

Als dit inderdaad het geval is, dan wil dat echter nog niet zeggen dat er binnen de resterende cultuur geen enkele differentiatie kan of mag worden aangebracht. Het lijkt me (zolang je tenminste in de almacht van de cultuurindustrie geen aanleiding ziet om de cultuur in haar geheel de rug toe te keren, zoals Adorno in een zeer sombere passage opperde) gezien alleen al het overweldigende aantal roman-titels waaruit men in boekwinkel en bibliotheek kan kiezen, zelfs niet meer dan natuurlijk en noodzakelijk dat de aanstaande lezer op bepaalde kwaliteiten classificeert en selecteert: je kunt nu eenmaal niet alles kopen, lenen, lezen en ook nog even mooi of belangwekkend vinden. De vraag waar het hier om gaat is dan uiteindelijk, of deze classificaties en selecties nog wel op *redelijke* gronden (kunnen) worden gemaakt. Waarom zouden we nog zoveel moeite doen de dichotomie een rationele en theoretische basis te willen blijven verschaffen, als deze, zelfs volgens iemand als Adorno, inmiddels volstrekt arbitrair en kunstmatig is geworden? En waarom zou iemand die voor zichzelf een zekere kritische selectie heeft gemaakt, deze nog algemeen geldende pretenties meegeven? Is dat niet eigenlijk nogal kinderachtig?

1. Is het al ten grave gedragen? Ligt het nog in coma? Of heeft iemand (om een messiaans beeld te gebruiken) het op de rug van een ezeltje naar Egypte meegenomen en zal het ooit weer opduiken?

Bourdieu als vervolg op Adorno: een poging tot synthese

Wellicht is het vanuit deze situatie, als men die tenminste nog de moeite van het onderzoeken waard vindt, wel inderdaad beter om, zoals Bourdieu, inzicht proberen te verwerven in hoe de cultuur(industrie) de maatschappelijke verhoudingen in stand houdt, hoe en waarom mensen een weg kiezen in deze overvloed van culturele fetisjen en hen daarbij zoveel mogelijk bewust te maken van hun wellicht minder edele motieven daarbij. Als (bijna?) alle culturele voorwerpen en elke vorm van cultureel gedrag vandaag de dag niets of weinig meer zijn dan fetisjen en/of vormen van kapitaal (en dat zijn de hoofdtermen waarin Bourdieu ze beschrijft), als de cultuur in haar geheel een 'industrie' is geworden en het autonome subject inmiddels zo goed als helemaal is 'betoverd' in een consumerend pseudo-individu, dan ligt het inderdaad niet meer dan voor de hand dat het distinctiemotief en de narcistische, aristocratische behoefte zich superieur te voelen een prominente (zij het niet de enige) rol spelen in het 'valse bewustzijn' van de huidige culturele dynamiek. Het is dan ook alleszins terecht dat Bourdieu het hardleerse hoogculturele discours van zijn luisterrijke pretenties ontdoet en er ons wreed op wijst hoezeer we onze op uitsluiting gerichte sociale instincten met (schijn)begrippen als 'smaak' en 'persoonlijkheid' door de cultuurindustrie laten sturen - ook al resulteert dit concreet in een kritisch, maar ook affirmatief en ongedifferentieerd pleidooi tegen de kunst. Want is het ondertussen niet ook al te laat geworden voor het herziene kunstbegrip van Adorno? Zo bezien kunnen we het Bourdieu moeilijk kwalijk nemen dat hij zich in zijn analyses voornamelijk richt op het ideologische aspect van de cultuur: hij reageert slechts op de toestand zoals deze is ge/verworden en weigert daar (net als Adorno ten aanzien van de cultuurindustrie) nog iets *waars* in te zien. Althans publiekelijk. Althans tot voor kort.

Men zou dus kunnen zeggen dat Bourdieu (net als Veblen) een model heeft ontwikkeld, dat (onbewust) uitdrukking geeft aan de 'barbaarse' essentie van een in- of schijndifferent¹ geworden culturele stand van zaken, waarin 'kwaliteit' niets meer is dan een (negatief) aspect van de kwantiteit. Daarbij zal ik het hem maar vergeven dat hij er zich in *La distinction* naar mijn smaak onvoldoende bewust is dat dit de uitkomst van een historisch proces is. Dat dat het geval is, moge worden afgeleid uit het feit dat hij in zijn belangrijkste publikatie over de dichotomie het distinctiemotief niet in het bijzonder koppelt aan (een bepaalde fase van) de burgerlijke cultuur en geen openlijke belangstelling toont voor haar kritische mogelijkheden. Ook de vreemde tegenspraak tussen de door hem bedreven consumptie- of toeëigeningssociologie en zijn afkeer van het dreigende consumentisme (die toch met elkaar

1. P. Bourdieu, 'Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion', in: Ch. Bürger et al. (red.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 43.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

gemeen hebben dat de cultuur arbitrair wordt) wijst in deze richting. Deze aversie geeft overigens tegelijkertijd aan dat hij theoretisch niet tot het postmodernisme (dat beduidend minder moeite heeft met het consumentisme) gerekend kan worden, ook al treft men bij hem een aantal 'postmoderne' elementen aan (anti-elitisme, kritiek op het autonomiebegrip, de afwijzing van de idee van de waarheid van het kunstwerk, de intellectuele schuld, de sociale basis van de dichotomie, het economische karakter van ook de hoge kunst, de neiging tot provocatie). De wellicht inconsistente, maar toch in elk geval kritische afstand die hij van de cultuur van de nieuwe (klein)burgerij neemt en, niet in de laatste plaats, de hoop die hij in de autonome wetenschappelijke *waarheid* en de sociologische *zelfkritiek* stelt, tekenen hem eerder als (vergeef me de uitdrukking) *pre-postmodern* denker.¹ Met zijn tamelijk ongerichte geloof in bewustwording en zijn kritiek op het fetisjkarakter van de cultuur (dat hij helaas alleen op haar 'elitaire' variant betreft) staat hij in *La distinction* historisch tussen het veel ambivalentere, maar ook veel oordelender modernisme van Adorno en het (kritiekloze?) postmodernisme in. Zo is hij, anders dan menig postmodernist, er nog van overtuigd dat de dichotomie een reële sociale basis heeft, hoe arbitrair deze inhoudelijk gezien ook moge zijn. Als zodanig vormt zijn analyse en zijn theorie daarom een historische aanvulling op (en bevestiging van!) die van Adorno. Zijn onderzoek naar de sociologisch verschillende culturele grondhoudingen kan beschouwd worden als een poging tot nadere beschrijving van en kritiek op de cultuurindustrie, die inderdaad een zeer fijnmazige (sociale) structuur blijkt te zijn gaan kennen, maar waar geen authentieke kunst meer tegenover staat.

1. Zie ook: R. Laermans, 'Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu: de legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit', in: *Boekmancahier* 8 (1991), pp. 153-163 en: L.J.D. Wacquant ('Toward a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology', in: Bourdieu en Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, p. 49), die Lash' anti-modernistische Bourdieu-interpretatie afwijst (zie: S. Lash, 'Modernization and Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', in: idem, *Sociology of Postmodernism*. Londen etc.: Routledge, 1990, o.a. p. 254).

5. De toekomst van de dichotomie.

Freiheit wäre, nicht zwischen schwarz und weiß zu wählen, sondern aus solcher vorgeschriebenen Wahl herauszutreten (Adorno, *Minima Moralia*).¹

Maar wat dan nu? Het is natuurlijk heel aardig dat ik in de vorige paragraaf Adorno en Bourdieu zo kunstig op één lijn heb weten te krijgen, maar dat heeft tevens tot gevolg dat de literatuurliefhebber (die ik uiteindelijk óók ben) enigszins verweesd en in verwarring achterblijft. Uit het voorgaande kan men namelijk betrekkelijk eenvoudig de conclusie trekken dat er geen goede gronden meer bestaan om de dichotomie theoretisch in stand te houden, nu uit de praktijk is gebleken dat de traditionele verschillen tussen hoge en lage kunst en literatuur inmiddels zoveel willekeuriger zijn geworden of in elk geval zo weinig meer te maken hebben met normen als 'authenticiteit'. Als alle cultuur inderdaad ver-/geworden is tot een meer of minder zinvolle vorm van vrijetijdsbesteding, dan lijkt de basis voor een radicaal onderscheid tussen goede en slechte kunst, tussen hoge en lage literatuur toch wel te zijn weggeslagen. Geredeneerd vanuit een *algemeen* geldend kwaliteits- en waarheidsbegrip maakt het namelijk toch allemaal niets meer uit: men doet maar waar men zin in heeft en de literair-kritische theorie rest niets meer dan de totale onverschilligheid en/of een letterlijk waarde-vrij of -loos relativisme, waarmee elke literaire of literair-kritische voorkeur verklaard en afgedaan kan worden als een particuliere visie. Het feit dat ik daar dan toch nog zo veel moeite mee heb, zou dan afgeleid kunnen worden uit mijn eigen sociale positie en achtergrond en mijn onbewuste en valse verlangen om aan mijn leven en mijn smaak een algemene betekenis te geven. Mijn intuïtie dat *A History of the World in 10½ Chapters* van Julian Barnes² toch objectief beter is dan de Holebeercyclus van Jean M. Auel (waarvan ik nog niet eens het eerste deel heb uitgelezen, zo ergerlijk vond ik het) of van Robert van Guliks Rechter Tie-verhalen (die ik bijna kan dromen, maar waaraan ik geen bijzondere literaire kwaliteiten toeken), zou vanuit het hierboven geschetste sociologische en historische perspectief niet meer dan een zielig geval van zelfoverschatting en nostalgisch zelfbedrog zijn, waarvan ik op mijn leeftijd toch zo langzaamaan eens afstand zou moeten kunnen nemen of doen. Ik zou ondertussen toch moeten inzien dat er geen redelijke gronden (meer) zijn om te menen dat een mens sommige boeken beter niet en andere juist wel zou

1. Adorno, *Minima Moralia*, p. 172.

2. J. Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*. Londen: Picador, 1989.

De toekomst van de dichotomie

moeten lezen; het zou veel realistischer en volwassener zijn te aanvaarden dat het pleidooi voor de dichotomie niet van deze tijd is en mij op te werpen als een nieuwe (?) profeet van het einde van de (hoge) kunst, die de wereld ervan op de hoogte stelt dat het probleem van de dichotomie thans ook theoretisch is opgelost. 't Gaat er bij mij nog niet in. Want zijn daarmee bijvoorbeeld alle bezwaren die ik tegen Bourdieu heb ingebracht nu werkelijk weggenomen?

Een lichtpuntje is evenwel dat de dwang van deze conclusie slechts berust op twee redeneringen, die weliswaar heel nuttig waren om een synthese tussen Adorno en Bourdieu tot stand te brengen, maar die (ondanks hun generaliserende pretenties) lang niet alle aspecten van de dichotomie en het kwaliteitsbegrip in de literatuur en kunst omvatten. In al het voorgaande zijn veel meer facetten van en argumenten voor en tegen de tweedeling in de cultuur behandeld en het is dus onwaarschijnlijk dat ik alleen op grond van de argumenten uit de vorige paragraaf tot een weloverwogen eindoordeel over het bestaansrecht van de dichotomie zou kunnen komen. Laat ik me dus niet nu al uit 'Ähnlichseherei' verstrikken in een radicale 'oplossing'. Bovendien staat het nog te bezien of de argumenten van de voltooide rationalisatie van de cultuur en van de distinctiedrang inderdaad wel zo sterk zijn.

Zo heb ik eerder al mijn twijfels geuit over de vermeende almacht van het (onbewuste) distinctiemotief. Zeker, het speelt een rol en het valt ook niet zwaar hier een grote reeks (recente) voorbeelden van op te sommen. We willen, denk ik, inderdaad allemaal wel 'iemand' zijn en dat ons leven en onze daden 'zin' hebben en niet onopgemerkt blijven. En mochten we daar niet direct in slagen, dan kunnen we het ons nog altijd ver- of inbeelden. We kunnen ons in onze dagdromen verplaatsen in het leven van iemand die hier meer succes mee heeft gehad dan wij en die ons tot voorbeeld nemen, en/of de overtuiging koesteren dat we in elk geval bijzonderder zijn dan vele of zelfs alle anderen. En dit kan ons ertoe aanzetten daadwerkelijk iets bijzonders te gaan presteren en/of onze prestaties als bijzonder te presenteren (twee strategieën die natuurlijk moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn). En als dit produktieve perspectief door omstandigheden niet of slecht te realiseren is, dan is er een overvloed aan (culturele) goederen te koop, die door hun (schijn van) exclusiviteit, hun prijs of hun boodschap onze bijzonderheid kunnen symboliseren. Dit geldt niet alleen voor de aankoop van een uniek kunstwerk of van een peperduur design-voorwerp, maar ook voor het genot dat we kunnen ontlennen aan het lezen van een erkend moeilijk literair werk of aan het bemachtigen van een (prijzig) kaartje voor een gedoodverfd uitverkocht evenement (een concert van de Stones of van Pavarotti; een sportwedstrijd). Maar we kunnen dit gevoel van bijzonderheid ook oproepen door ons te identificeren met de held of heldin uit een avonturenfilm of door met miljoenen anderen aan de televisie gekluisterd te zitten bij een live-uitzending van een als uniek en historisch gepresenteerde gebeurtenis (zoals de

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

eerste maanlanding, de val van de muur of de voetbalwedstrijd van de eeuw) - allemaal passieve handelingen, die het vanuit een humanistisch perspectief inderdaad verdienen als 'surrogaat' bekritiseerd te worden, omdat ze de 'echte', produktieve ervaring vervangen door het '(er)bij zijn' en een gelukkig toeval voordoen als een persoonlijke verdienste, waar je trots op mag zijn. Ik wil dan ook niet verhullen dat Bourdieu's kritiek op de culturele hoogmoed mij uit het hart gegrepen is en dat elke vorm van (oneigenlijke) zelfvoldaanheid ook wat mij betreft streng aan de kaak moet worden gesteld. Tegelijkertijd realiseer ik me dat deze hoogmoed een bijna onvermijdelijk verschijnsel in met name de hedendaagse cultuur is, waaraan niemand (ook ik niet) zich kan onttrekken. Wie voelt niet de neiging om, als hij iets bijzonders (een eerste druk, het nieuwste model computer, een schilderij, een kind, een titel (?), een goede baan) heeft gekocht, gekregen, of gevonden, dit aan zijn vrienden, familie, kennissen of zelfs de hele wereld te laten weten en de bewondering die hij daarmee oogst als een persoonlijk compliment op te vatten? En moeten we de neiging om bij een ongeluk of een ramp te gaan 'kijken' of de berichtgeving daarover op de voet te volgen inderdaad alleen maar zien als nieuwsgierigheid of platte sensatiezucht, of komt deze niet ook voort uit de behoefte om te kunnen helpen en uitdrukking te geven aan betrokkenheid en medeleven? Misschien mogen we hierover toch ook een zekere ontroering voelen en moeten we de kwaadaardigheid ervan enigszins relativeren en als algemeen-menselijke 'zwakheid' aanvaarden, zelfs als we vinden dat sommig van dit soort geluk in de huidige sociaal-historische context eigenlijk nep is. Ik denk dat de behoefte aan distinctie op zich niet afgekeurd moet worden: het wordt pas kwalijk als zij zich ten koste van anderen probeert te verwerklijken, bijvoorbeeld als zij anderen al dan niet systematisch en opzettelijk het recht op en vermogen tot individualiteit ontzegt. En daarmee sluit ik mij aan bij de humanistisch-democratische traditie, waarvan zowel Adorno als Bourdieu deel uitmaken.

Ook moeten er enkele vraagtekens gezet worden bij de op Adorno geïnspireerde analyse van de voortschrijdende rationalisatie van de cultuur. Het beeld dat ik in de vorige paragraaf schetste, is inderdaad wel erg somber en leidt op den duur tot een onthutsend 'barbaars' standpunt. Nu is dat natuurlijk ook maar een (scheld)woord, dat net zo 'verdinglijkt' kan worden als een volstrekt geautonomeerd cultuurbegrip. Ik ben echter zodanig besmet door het functionele denken, dat het culturele argument alleen voor mij niet afdoende is: wie stelt dat 'cultuur' een onmisbare en waardevolle zaak is en dat de 'cultuurbarbarij' onze minachting verdient, zal daarvoor wel enkele rationele en overtuigende argumenten moeten aanvoeren. Vandaar ook dat ik de vraag naar het waarom van de dichotomie zo centraal heb gesteld. Dat betekent niet dat ik vind dat het van elk kunstwerk altijd ogenblikkelijk duidelijk moet zijn welk doel het dient en wat je er aan hebt (liever niet zelfs), noch dat we het maar moeten houden bij algemeen hoogdravende of vernederende

De toekomst van de dichotomie

uitspraken over de waarde van kunst en literatuur. Maar men zal op z'n minst enigszins expliciet moeten zijn over zijn visie op de samenleving en de (concrete) rol die men daarin voor kunst en literatuur weggelegd ziet. Adorno biedt, hoe dubieus sommige van zijn veronderstellingen ook mogen zijn, een goed voorbeeld van zo'n geïntegreerde analyse.

De gedachte dat de hedendaagse cultuur ons in kritisch opzicht niets meer te bieden heeft, wil ik evenwel verwerpen, hoe ijverig ik eerder ook geweest ben om de bewijzen hiervan te verzamelen. Is het echt zó erg? En als dat inderdaad zo is, is dat dan zo erg? Om het beeld uit de vorige paragraaf enigszins te relativiseren, wil ik hier nogmaals een blik werpen op het verschijnsel 'postmodernisme', dat ik hierboven immers aanvoerde als voorbeeld van de idee dat ook in de kunst- en literatuurtheorie de affirmatieve tendens de overhand heeft gekregen. En inderdaad zagen we dat daarin weinig sprake meer was van kritische intenties, of dat deze zich tegen voormalige bijzaken richtten, zoals de 'schuld' van de intellectuelen en de dichotomie. Toch moet men zich afvragen of het postmodernisme deze theoretische uitgangspunten waar heeft kunnen en willen maken. Zo wees ik al op het feit dat Leslie Fiedler zich bij nader inzien geen postmodernist wilde noemen, omdat de kunst daarvan net zo 'elitair' bleek te zijn als die van het overleden verklaarde modernisme. Ook merkte ik reeds op dat Eco's *Naam van de roos* weliswaar voor hooglitteraire begrippen uitzonderlijk populair (lees: succesvol) was, maar dat hij met dit werk echt niet alle ongeoefende, naïeve lezers heeft kunnen en willen boeien. Dit kan verklaard worden uit het feit dat het postmodernisme weliswaar een aantal theoretische noties van het modernisme heeft afgezworen, maar het, juist omdat het *kunst* heeft willen blijven, (gelukkig) niet heeft aangedurfd de autonomie van het kunstwerk werkelijk in twijfel te trekken.¹ Dit blijkt o.a. uit het grote accent dat op de *speelsheid* werd gelegd, waarmee de afstand tot het (direct) leerzame en nuttige in stand bleef, ja zelfs nog groter werd dan in Adorno's (negatief geëngageerde) modernisme. Zo heeft Eco blijkens zijn inleiding van *De naam van de roos*, geen enkele affiniteit (meer) met het engagement: "Ik herschrijf zonder me om de actualiteit te bekommeren. In de jaren waarin ik de tekst van abt Vallet ontdekte,² deed de overtuiging opgeld dat men alleen moest schrijven om zich met het heden bezig te houden en om de wereld te veranderen. Thans, na verloop van meer dan tien jaren, is het voor de literator (*die zijn allerhoogste waardigheid heeft herkrege*n) een aangename ervaring te kunnen schrijven uit *pure liefde voor het schrijven*. En zodoende voel ik me nu vrij om

1. Zie Ch. Bürger, 'Das Verschwinden der Kunst', p. 50.

2. Eco presenteert zijn roman als een 'gevonden manuscript'.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

uit *louter vertellust* de geschiedenis van Adson van Melk te verhalen".¹ Waarbij zij opgemerkt dat het speelse een regelmatig terugkerend motief in de autonomie-esthetica is: men vindt het al in Kants idee van 'das freie Spiel der Erkenntnis-kräfte', in Schillers 'Spieltrieb', bij Ortega y Gasset ("die [neue] Kunst [ist] ein Spiel - sonst nichts")² en ook Bourdieu wijst het aan als een essentieel moment van de vrije, burgerlijke smaak. Adorno's bezwaren tegen het verband tussen kunst en spel³ lijken zelfs eerder uitzondering dan regel te zijn. Het feit dat ook in het postmodernisme deze vorm van vrijheid en autonomie nog zo hoog in het vaandel staat, kan ook als een hoopvol teken gezien worden, zeker als men er (met Adorno) vanuit gaat dat elk kunstwerk een monade is, die onbewust en begripsloos de waarheid over de werkelijkheid representeert. En het valt niet goed in te zien waarom dat niet ook voor de producten van de cultuurindustrie zou gelden.

Een tamelijk nieuw element van het postmodernisme is evenwel dat het geen principieel onderscheid meer maakt tussen de lage, dierlijke lusten en de hogere, geestelijker vormen van genot (Eco spreekt hierboven bijvoorbeeld over 'vertellust'), waarmee over het Kantiaanse verschil tussen het schone en het aangename wordt heengestapt. Ik kan niet zeggen dat ik dat betreurt. Uit het voorgaande bleek dat een tamelijk constant motief uit de geschiedenis van de dichotomie betrekking had op de tegenstelling tussen het zinnelijke (het aardse, het wereldse, het dierlijk, het irrationele, het alledaagse, het laag-bij-de-grondse) en het geestelijke (het verhevene, het goddelijke, het intellectuele, het rationele, het eeuwige, het vrije). Deze oppositie, die vermoedelijk al zo oud is als de (westerse) beschaving, is nu (voor mij, maar niet alleen voor mij) tot op zeer grote hoogte ongeloofwaardig geworden, o.a. door historische ontwikkelingen zoals de secularisatie, de seksuele revolutie, de emancipatie van seksuele 'minderheden' en de vooruitgang in de medische wetenschappen. Door deze positievere houding ten aanzien van de zinnelijkheid is mijns inziens een belangrijke traditionele basis van de dichotomie binnen de literatuur weggevallen.

Nu kan men zich (zoals Adorno) natuurlijk afvragen hoe kritisch dit hedonisme is in een context waarin de commercie voortdurend de indruk probeert te wekken dat zij er alleen maar is voor het genoegen van de mensen (de consumenten) en het door haar aangerichte leed (werkloosheid, eenzaamheid, natuurmisbruik) zoveel mogelijk probeert te verdoezelen. En inderdaad

1. U. Eco, *De naam van de roos* (1980). Amsterdam: Bakker, 1983, 1984², p. 11. Cursief van M.S.L.

2. J. Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst' (1925), in: idem, *Gesammelte Werke 2*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1978, p. 237. Zie ook de paragrafen 'Bestimmung zur Ironie' en 'Die Bedeutungslosigkeit der Kunst', pp. 258-263.

3. Zie bijvoorbeeld: Adorno, *Ästhetische Theorie*, pp. 469-472.

De toekomst van de dichotomie

lijkt deze overtuiging ten koste te gaan van de bezwaren tegen de commerciële cultuur, waarmee ook de tegenstelling tussen kunst en commercie op lossere schroeven komt te staan. Maar daarover concludeerde ik eerder al dat dit onderscheid in de praktijk niet (meer) is vol te houden, zodat het ook nauwelijks meer een redelijke basis voor een theoretische *tweedeling* in de kunst en de literatuur vormt. Zo is het dankzij o.a. Bourdieu's kapitaalbegrip en zijn naar mijn mening overtuigende analyse van de economie van het symbolische niet meer mogelijk een scherp, laat staan absoluut onderscheid te maken tussen commerciële en niet-commerciële kunst en cultuur: er is hoogstens sprake van graduele verschillen. Dit zou een vloeiende lijn langs de kwaliteitsas op kunnen leveren, maar het vormt geen rechtvaardiging meer voor een radicale tweedeling.

Daarmee wordt ook de oppositie tussen een autonome en een heteronome kunst ten dele dubieus. Nu was het vanuit het sociologische perspectief al duidelijk geworden dat de autonomie van de kunst betrekkelijk was. Ook in literair-historisch opzicht is zij twijfelachtig geworden, nu de 'functie' van de hoge kunst al lang niet meer uitsluitend het formeel schone betreft: de belangrijkste kunst van onze eeuw is vaak zelfs uitgesproken lelijk, grotesk en (schijnbaar) ongestructureerd: volmaaktheid en zuivere schoonheid doen zelfs eerder 'kitschig' aan. Wellicht is het, gezien vanuit een produktiegerichte benadering van de cultuur nog mogelijk een zeker (kwalitatief) onderscheid te maken tussen enerzijds een kunst die voortkomt uit een persoonlijke en niet te onderdrukken behoefte aan expressie en creatief handelen (hetgeen in z'n algemeenheid ook voor de postmoderne kunst zal gelden) en anderzijds een kunst, waarvan de productie vooral ingegeven wordt door een extern (bijvoorbeeld economisch of politiek) belang. Maar ook deze motieven zullen in werkelijkheid niet altijd eenduidig van elkaar te scheiden zijn, zeker als we beseffen dat niet alle partijen (zo al één) die betrokken zijn bij de totstandkoming van een literair werk uitsluitend gedreven worden door 'louter vertellust' of iets dergelijks. Geredeneerd vanuit het consumptieve, passieve perspectief bleek de verbinding tussen de (commerciële) ontspanningsliteratuur en een heteronome instelling nog veel minder vanzelfsprekend te zijn, omdat de consumerende lezer ontspanning eerder met vrijheid, geluk en genot dan met dwang en exploitatie of met inspanning en activiteit zal associëren. Dat dit een omkering betekent van de traditionele autonomie-idee, kan natuurlijk gebruikt worden als een argument tegen de ontspanning; maar dat hoeft niet.

Voor Adorno was dit echter wel een aanleiding om het genot als positieve waarde uit zijn esthetica te bannen en het ascetische argument te hernieuwen. Zelf neig ik er toch meer toe aan alle genot aan of in de kunst (hoog of laag) óók een kritische betekenis te hechten en het te zien als een speels tegenwicht voor de dodelijke ernst van Het Leven en de beperkingen die de dagelijkse strijd om het bestaan aan de meesten van ons oplegt. Want hoe

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

wellustig de manier om onze vrije tijd te besteden ook lijkt te zijn geworden, toch heb ik niet de indruk dat dit geleid heeft tot een vermindering of verlichting van de plichten die we ons in onze niet-vrije tijd (laten) opleggen (integendeel: denk aan workaholics, overwerkt zijn, hartklachten, 'karoshi'). Het pleidooi voor het plezier in de kunst kan uiteraard geïnterpreteerd worden als een rechtvaardiging van het escapisme, waarvan men zich af kon vragen of deze in de praktijk niet vooral de beurs spekt van de status quo, waaraan men nu juist wilde ontsnappen. Dit moge zo zijn. Maar tegelijkertijd denk ik dat zo'n kunst ook (het wellicht laatste restant van) de 'promesse du bonheur' in leven houdt, waarvan het niet meer dan terecht is dat de mensheid er geen afstand van wil doen, hoe 'primitief', 'verminkt' of 'contraproductief' de vorm waarin dit verlangen tot uitdrukking misschien ook is. Ernst Blochs visie op de ontspanningsliteratuur spreekt me daarom ook meer aan dan die van Adorno, wiens weigering iets authentieks in de producten van de cultuurindustrie te zien mijns inziens te zeer door angst en een irrationele systeemdwang werd ingegeven. De esthetica van de onlust die Adorno hier tegenover stelt, is hiervoor toch nauwelijks een aanvaardbaar en reëel alternatief, omdat zij in feite een masochistische instelling veronderstelt. Bovendien is zij in de praktijk maar moeilijk te scheiden van de cultuurindustriële horror, zoals moge blijken uit de commotie rond de 'perversie' in het werk van Bret Easton Ellis.¹ Ook onder de aspecten van de utopie en de autonomie blijken de argumenten voor de dichotomie binnen de kunst en de literatuur wat mij betreft dus niet zonder meer overeind te blijven staan.

Een volgende vooraanstaande constante in de dichotomietheorie betreft het motief van de (domme) 'massa', waarmee zowel gedoeld kon worden op het volk en de middenklasse als op de burgerij in het algemeen. Dit begrip bleek nauw verbonden te zijn aan de opkomst van de vrije marktmaatschappij en aan de groeiende deelname van een 'groot publiek' aan de cultuur. De negatieve lading die dit begrip lange tijd bij veel traditioneel geletterden had, laat zien hoeveel moeite dezen met deze ontwikkeling hadden. Toch was er van meet af aan een zekere variatie in de mate van (min)achting die de cultuurdragers voor de massa koesterden. Men hoopte haar door middel van bijvoorbeeld literatuur te kunnen 'opvoeden' tot zelfstandigheid of in elk geval tot smaak (de Verlichters, maar ook Schiller en Adorno), men heeft haar wegens geconstateerd of vermeend esthetisch onvermogen systematisch willen negeren (Schlegel), men heeft haar veracht en gehaat (Sainte-Beuve, Huysmans, Ortega y Gasset, de George-Kreis), maar men heeft aan haar ook tot voorbeeld genomen (G.A. Bürger, Zola, Bourdieu (tot op zekere hoogte), Fiedler). In het kielzog van het massabegrip duikt veelal ook de comple-

1. B.E. Ellis, *Less Than Zero*. New York: Simon and Schuster, 1985; idem, *American Psycho*. New York: Vintage, 1991.

De toekomst van de dichotomie

mentaire term 'elite' op. Daarbij valt op dat voor de literaire intelligentsia 'de massa' aanvankelijk over het algemeen het negatieve en de elite het positieve principe vertegenwoordigde. Maar in de loop van de 20ste eeuw, met name na de Tweede Wereldoorlog werd deze verhouding steeds vaker omgekeerd, ook al werd daarmee het samenhangende probleem van de specialisatie geenszins definitief opgelost.¹ Dat vandaag de dag, bijvoorbeeld in het postmodernisme, zo vaak eerder de elite dan de massa als bron van het probleem wordt gezien, kan natuurlijk geweten worden aan de idee dat de massamaatschappij een onontkoombaar feit is geworden, waartegen het geen zin meer heeft verzet aan te tekenen. Maar het kan ook verklaard worden uit het feit dat de democratische waarden zoveel algemener worden onderschreven dan een eeuw of langer geleden. Dit heeft naar mijn idee te maken met het feit dat de (parlementaire) democratie ook door de intellectuelen als een van de stabielste staatsvormen wordt ervaren, waarin niet zozeer 'de horden' de macht hebben overgenomen, maar waarin een aantal belangrijke culturele grondrechten redelijk gewaarborgd worden. Cultuur en democratie blijken elkaar, anders dan bijvoorbeeld Sainte-Beuve vreesde, de laatste tijd over het algemeen goed te verdragen: zij gaan in elk geval beter met elkaar samen dan cultuur en het enig reële, moderne alternatief voor de democratie, de dictatuur. Het nostalgische verlangen naar de culturele verhoudingen uit het aristocratische of feodale verleden lijkt momenteel zelfs geheel uit de dichotomietheorie te zijn verdwenen. Of beter gezegd: men treft het (bijvoorbeeld in de postmodernistische literatuurtheorie) nog wel vaak aan, maar het wordt nu meestal omgevormd tot een (goedkoop) verwijt aan het adres van de voorstanders van een dichotomie. Ook het massa-argument voor de dichotomie lijkt dus over de gehele linie aan kracht te hebben ingeboet. Deze ontwikkeling ondersteun ik van harte, zoals ook al mocht blijken uit mijn afkeer van elke 'oneigenlijke' distinctiedrang. Bovendien is naar mijn mening het begrip 'massa' sociologisch van een dermate vaagheid, dat het maar beter niet meer in produktieve zin gebruikt moest worden, omdat we daarmee gevangen blijven in een denkschema waarin vanuit een democratisch perspectief het populistische standpunt het enige fatsoenlijke alternatief wordt - een denkfout waarover menig criticus van de 'elitaire' cultuur reeds is gestruikeld. Dat neemt natuurlijk niet weg dat er in de praktijk toch nog allerlei sociologisch gekleurde verschillen en zelfs conflicten aangaande de definitie van de cultuur kunnen bestaan, die lang niet altijd volgens het principe van de meerderheid van stemmen op een voor alle partijen bevredigende wijze opgelost zullen kunnen worden (als daar tenminste al behoefte aan is). Voor dat soort gevallen spreekt de idee van de Verlichte, rationalistische kunstkritiek,

1. Zie J.J.A. Mooij, 'Elites en tegenelites', in: idem, *De wereld der waarden. Essays over cultuur en samenleving*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987, pp. 78-88.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

waarin iedere belangstellende of -hebbende evenveel recht heeft aan de meningsvorming deel te nemen mij nog het meeste aan: wie kunst en literatuur een zaak van algemeen belang vindt, mag niet bij voorbaat een (groot) deel van de samenleving op grond van vermeende ondeskundigheid uitsluiten. Er moet naar mijn idee zelfs naar worden gestreefd meer mensen in dit soort kwesties te laten participeren, hetgeen zou kunnen impliceren dat het cultuurbegrip verruimd moet worden.¹ Maar dat kan, zoals sommige verdedigers van de postmoderne en/of contemporaine kunst scherp inzagen, ook als een welkome verrijking worden gezien. En ook dat zal ten koste gaan van de oude dichotomie in de literatuur.

Een 'reden' van de dichotomie waarmee echter wat minder gemakkelijk valt af te rekenen, betreft het Verlichtingsmotief. Zoals ik in mijn tweede hoofdstuk betoogd heb, was de dichotomie niet alleen en niet zozeer het praktische resultaat van de toenemende massificatie van de literatuur, maar ook en vooral het theoretische gevolg van de confrontatie tussen het optimisme van de Verlichtingsidealen en de stugheid van de (literaire) werkelijkheid. De veronderstelling dat de menselijke behoeften en vermogens (zoals de smaak) universeel zouden zijn, bleek zo slecht in overeenstemming te zijn met de realiteit, dat menig theoreticus zich gedwongen zag de universaliteitsidee in twijfel te trekken. Zo weten de eerste dichotomiedenkers de slechte smaak (of het gebrek aan smaak) van het grote publiek aan diens andere, fundamenteel verkeerde (morele en esthetische) instelling en aangeboren domheid en ongevoeligheid; Ortega y Gasset nam zelfs aan dat men voor de juiste omgang met kunst diende te beschikken over een 'speciaal waarnemingsorgaan' (een soort 'derde oog'),² dat tot zijn genoegen nu eenmaal niet bij 'de massa' voorkwam. De dichotomie binnen de literatuur kon daarmee eenvoudig en overzichtelijk gereduceerd worden tot een onveranderlijk 'sociologisch' feit. Toch zal ik nauwelijks meer hoeven toe te lichten waarom een dergelijke verklaring, die wel erg fraai berust in de bevoorrechte positie van de spreker, in een democratische context op geen enkele wijze bevredigt. De theoretische 'oplossing' voor het dichotomieprobleem, zoals deze werd voorgesteld door Bährens, Moritz, Schlegel en de Franse en Duitse Esthetisten, bleek dus niet definitief te kunnen zijn.

1. Zie hierover mijn 'Canondeclinatie', 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.

2. "Das Charakteristikum der neuen Kunst vom 'soziologischen Standpunkt' ist nach meiner Meinung eben diese Einteilung, die sie an der Öffentlichkeit vollzieht, die Zweiteilung in die Klassen derer, die verstehen, und derer, die nicht verstehen. Das schließt ein, daß *die einen ein Aufnahmeorgan besitzen, das den andern offenbar versagt ist*; daß es sich um *zwei Varietäten der Spezies Mensch* handelt" (J. Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', p. 231; cursief van M.S.L.).

De toekomst van de dichotomie

Dit blijkt met name uit het feit dat er gedurende de gehele geschiedenis van de dichotomie steeds weer stemmen zijn opgegaan die het wijdverbreide gebrek aan smaak in de eerste plaats verklaarden uit een achterstand in kennis en ontwikkeling: wie van jongs af aan op een stimulerende manier in aanraking wordt gebracht met kunst en andere smaakvolle zaken, heeft logischerwijze meer kans zijn smaak te ontwikkelen dan wie daarvan om wat voor reden ook verstoken blijft. Als men daarbij bovendien nog van mening is dat elk individu het fundamentele recht en de plicht heeft zich als mens te ontplooien en dat de schoonheids- en/of kunstervaring daarvan een essentieel bestanddeel is, dan is het dus zaak (cultuurpolitieke) programma's op te zetten die erop gericht zijn de feitelijke culturele achterstanden weg te werken. Deze gedachte vinden we niet alleen bij de vroege en latere Verlichters, maar ook bij Schiller, Bourdieu en in de 20ste eeuwse, sociaal-democratische idee van de cultuurspreiding en kunsteducatie. Zij is empirisch gezien dus bepaald niet zo achterhaald als sommige van haar critici ons willen doen geloven. Het feit dat de idee van de smaakontwikkeling de afgelopen twee eeuwen heeft overleefd, kan enerzijds uiteraard geweten worden aan haar blinde optimisme. Anderzijds kan het, aanmerkelijk aannemelijker, tevens verklaard worden uit het gevoel dat er toch ook voldoende vaak enige (bescheiden) vooruitgang mee werd geboekt. Zo zal toch niet ontkend kunnen worden dat het algemene culturele niveau in bijvoorbeeld West-Europa o.a. dankzij de inspanningen van al die 'hardleerse' cultuurspreiders in vergelijking met een of twee eeuwen terug aanzienlijk gestegen is: het analfabetisme is lange tijd verregaand teruggedrongen geweest en niet alle literatuuronderwijs zal zonder het gewenste effect zijn gebleven. De erkenning van dergelijke ontwikkelingen maakt het dus mogelijk vast te blijven houden aan het antropologische model van de Verlichting.¹

Het feit evenwel dat het Verlichtingsideaal nog leeft, duidt er tegelijkertijd op dat het nog steeds niet is bereikt. Adorno weet dit aan de dialectiek van de Verlichting, waarin de Verlichting aan zichzelf ten gronde zou gaan. En ook Bourdieu had hierover, gezien de door hem geformuleerde dialectische 'wet' van pretentie en distinctie, grote en bijkans onoverkomelijke twijfels. Daarnaast stelde hij met zijn beschrijving van de 'goût de nécessité' en zijn habitusbegrip dat smaak zich alleen kan ontwikkelen onder bepaalde sociaal-economische en -psychologische omstandigheden, waarmee hij toch zekere aanwijzingen suggereert voor een te bewandelen weg. Een vergelijkbare gedachte vinden we ook in de humanistische psychologie, volgens welke de op

1. Dit is niet in tegenspraak met de vaak onthutsende cijfers over het nieuwe, 'functionele' analfabetisme in de Verenigde Staten en Europa - tenminste zolang de slechte kwaliteit van het onderwijs als de belangrijkste oorzaak daarvoor wordt aangevoerd (andere factoren zijn: het verschil tussen moeder- en voertaal en, inderdaad, de televisie).

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

zich algemeen-menselijke behoefte aan schoonheid en zelfontplooiing veelal pas aan de orde zal komen als de meer primaire behoeften aan voedsel, veiligheid, geborgenheid, waardering en kennis redelijk vervuld zijn - stuk voor stuk doelen die zoals bekend nog niet voor alle klassen en volkeren bereikt zijn. In deze theoretische context, die goed aansluit op de westers-christelijke tradities, kan de idee van de universaliteit van de smaak een geloofwaardig en nastrevenswaardig doel blijven, ook als het er vooralsnog niet naar uitziet dat dit utopische ideaal binnenkort (zo al ooit) volledig gerealiseerd zal worden.

Hoewel een theorie die zich baseert op een antropologische tweedeling aanzienlijk pragmatischer is dan die van degenen die ondanks de teleurstellende praktijk blijven geloven in de gedachte van de smaakontwikkeling en het de gehele mensheid blijven gunnen het esthetische geluk deelachtig te worden, hebben zij de overtuiging met elkaar gemeen dat zij de smaak van de spreker superieur achten aan de 'smaak' van de anderen. Zo wordt er vanuit het cultuurrelativisme (waarvan Bourdieu tot op zeker hoogte ook een representant is) op gewezen dat de dichotomie misschien wel vooral veroorzaakt wordt door de aanmatigende aard van de vermeende universaliteit van het smaakoordeel. Het feit dat er in de smaakontwikkeling maar weinig succes wordt behaald en dat er zoveel mensen zijn die ondanks alle literatuuronderwijs niet gecharmeerd blijken te kunnen worden van zuivere schoonheid en/of hoge kunst, kan namelijk niet alleen verklaard worden uit de weerbarstigheid van de werkelijkheid of aan de immense omvang van het project, maar ook uit de problematische veronderstellingen achter de Kantiaanse notie van de 'Einstimmung ansinnende' aard van het smaakoordeel.¹ Als we namelijk de gedachte zouden laten varen dat het smaakoordeel algemene pretenties heeft en ons ook theoretisch zouden neerleggen bij het reeds door Kant erkende feit dat hiervoor slechts in uitzonderlijke gevallen een empirische basis bestaat, dan wordt het een stuk eenvoudiger te accepteren dat het maar zo zelden voorkomt dat de kwaliteiten van een kunstwerk werkelijk algemeen erkend worden. Daar is heel veel voor te zeggen. Smaken blijken in de praktijk nu eenmaal te verschillen, daar helpen 'keine Gründe und kein Vernünfteln' aan en de idee dat we *in alle concrete gevallen* het recht hebben te veronderstellen dat ieder mens subjectief net zo in elkaar zal zitten als wijzelf, getuigt niet alleen van een sterke verbondenheid met de rest van de mensheid, maar ook en vooral van een hopeloos naïeve en kinderlijke arrogantie. Of een literair werk een lezer wel of niet aanspreekt, zal in de praktijk vooral afhangen van zijn concrete lees- en levenservaring (zijn 'verwachtingshorizon'), van zijn stemming en/of van zijn historische, culturele,

1. Zie hierover met name: B.H. Smith, 'Contingencies of Values', in: *Critical Inquiry* 10 (1983), pp. 1-35.

De toekomst van de dichotomie

sociale en persoonlijke omstandigheden en behoeften.¹ Nu zal het ongetwijfeld zo zijn dat een doorgewinterde en professionele lezer een kritischer en 'verfijndere' smaak en interpretatiekader heeft dan een beginnend amateur, maar dat hoeft nog geen reden te zijn om aan te nemen dat de ervaren lezer meer recht heeft literaire werken te beoordelen, laat staan dat zijn oordeel (voor zover dat een gevoelsoordeel is) van algemenere geldigheid zou zijn. De 'Einstimmung ansinnende' stelling dat Julian Barnes uitstekende romans schrijft, die 'iedereen met een beetje literaire belangstelling zou moeten lezen en briljant zou moeten vinden', houdt te weinig rekening met het feit dat dit oordeel voortkomt uit de lees- en levensfase waarin ik me op dit moment 'toevallig' bevind en dat een aanzienlijk deel van de rest van de mensheid deze roman vanuit zijn eigen achtergrond maar 'onleesbaar' en/of 'flauw' zal vinden. Ik pleit er daarom, met Barbara Herrnstein Smith, voor het literaire waardeoordeel te ontdoen van zijn Kantiaanse 'als-ob-Objektivität', waarmee het dichotomieprobleem nog verder opgelost kan worden.

Dit hoeft noch voor de literatuur, noch voor de Verlichte universaliteitsgedachte desastreus te zijn. Ten eerste bleek uit mijn tweede hoofdstuk dat Kants idee van de algemene geldigheid van het smaakoordeel voornamelijk betrekking had op het schone en het zou een misvatting zijn te denken dat het in het literaire waardeoordeel (zeker ten aanzien van de hedendaagse literatuur) *uitsluitend* zou moeten en mogen gaan om de formele schoonheid van het werk. Zo is het maar de vraag of 'schoonheid' vandaag de dag nog wel een onverdeeld positief te beoordelen kwaliteit is (Adorno meende bijvoorbeeld van niet). Bovendien heeft literatuur vaak veel meer te bieden dan alleen schoonheid: zij wordt in de praktijk (en heus niet alleen door 'barbaarse', niet-academische leken) ook veelal beoordeeld op haar (subjectieve) realiteitsgehalte, aangrijpendheid, ethische problematiek, originaliteit, intellectuele uitdagendheid e.d.,² zonder dat dit overigens altijd consequenties heeft voor de veronderstelde algemene geldigheid van het oordeel. Ook komt het, zoals Bourdieu duidelijk heeft gemaakt, nogal eens voor dat de behoefte aan schoonheid interfereert met het (onbewuste) verlangen naar sociale waardering of met de behoefte zich als individu of groep te ontplooien en/of te profileren. Kortom: een zuiver en daarmee universeel geldend esthetisch literair waardeoordeel is misschien wel eerder uitzondering dan regel.

Ten tweede bleek dat bij Kant het conflict tussen enerzijds de idee dat het smaakoordeel universele pretenties heeft is en anderzijds de empirisch ware uitspraak dat smaken nu eenmaal verschillen, ten nauwste samenhang met de

1. Vergelijk: P. Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), pp. 209-210 (noot 14) en: Smith, 'Contingencies of Value', pp. 12; 16.

2. Smith, 'Contingencies of Value', p. 10.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

tegenstelling tussen het schone en het aangename,¹ waarbij in het voorgaande nu net een aantal sociologische en literair-theoretische en -historische vraagtekens zijn geplaatst.

En ten derde mag men er ernstig aan twijfelen of een relativistischer standpunt inderdaad het einde betekent van de Verlichte idee dat het smaakvermogen en de behoefte aan waardevolle literatuur universeel zijn. Ik meen van niet. Ik ben er namelijk van overtuigd dat elk mens, waar en wanneer ook ter wereld, van nature een *kritisch* gevoel voor smaak heeft: iedereen die daartoe de kans en de keus heeft, zal zich liever met mooie dan met lelijke dingen omringen en zal een goed boek boven een prul prefereren. Dit abstracte en enigszins tautologisch klinkende a priori impliceert echter niet dat elk lid van de menselijke soort in concreto dezelfde dingen mooi en goed zal en ook zou moeten vinden, al sluit dit niet uit dat hierover in de praktijk toch een zeker overeenstemming kan bestaan en het is ook alleszins de moeite waard te onderzoeken waarop deze empirische consensus is gebaseerd.² In hoeverre is bijvoorbeeld de algemene en relatief onomstreden waardering voor het natuurschone en klassieke auteurs als Homerus het gevolg van traditie, inprenting, gelaagdheid en/of mythisch-religieus bewustzijn?

Een vergelijking met de status van de universaliteitsidee in sommige sectoren van de algemene taalwetenschap kan dit misschien nog verduidelijken. Zo gaat men er in Chomsky's transformationeel generatieve model vanuit dat het taalvermogen algemeen menselijk is en dat alle talen tot op zekere hoogte volgens universele principes zijn gestructureerd. Desalniettemin verwacht niemand dat wat in een bepaalde taal als grammaticaal juist wordt ervaren, ook in alle andere talen correct of zelfs maar begrijpelijk zal worden gevonden. Evenmin hoeft dit een individuele taalgebruiker te beperken in zijn recht een eigen stijl of een eigen idiolect te ontwikkelen. Ook kan men zich hierbij beroepen op het standpunt dat het voor iemands gevoel van eigenwaarde en zijn kans tot zelfontplooiing van essentieel belang is dat hij zich in zijn eigen (moeder)taal kan en mag uitdrukken en dat hij niet verplicht wordt zich komisch-stotterend een weg te banen door de taal van een bezetter, door het sociolect van een andere, bijvoorbeeld hogere klasse of door het jargon van de ambtelijke of rechterlijke macht. En waarom zouden een dergelijke pluriformiteit en tolerantie niet ook binnen de kunst en de literatuur mogen gelden? Dichotomie exit?

Toch moeten we niet vergeten dat de dichotomie theoretisch niet alleen is gebaseerd op ideeën over de (onveranderlijke) achterlijkheid van het grote publiek of op de op zelfbevestiging of op sociale beheersing gerichte zen-

1. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790). Stuttgart: Reclam, 1963, 1981, pp. 80-83 [17-21]; 284-290 [232-239].

2. Smith, 'Contingencies of Value', pp. 16-20.

De toekomst van de dichotomie

dingsdrang van de cultureel bevoorrechten: zij werd ook gemotiveerd door een aantal veronderstellingen over de functie en de invloed van literatuur, die, zoals we zagen, met name in de Verlichting zeer groot werd geacht. Hoge literatuur was goed en aanbevelenswaardig omdat zij verondersteld werd de lezer iets te leren (over bijvoorbeeld de goddelijke waarheid), hem moreel op een hoger plan te brengen, hem tot een completer mens of zelfs beter (staats)burger te maken en zijn geest en bewustzijn te verrijken en bevrijden; lage literatuur was slecht en afkeurenswaardig omdat zij haar lezer dom zou houden of maken, hem gevangen zou houden in zijn egoïstische en destructieve dierlijke driften en aldus zijn geestelijke bevrijding in de weg zou staan of zou tegenwerken.

Nu zijn veel van deze aannamen over de werking van literatuur onbewezen: zelfs Adorno, die in dit opzicht toch als een Verlichter gezien mag worden, meende dat het onmogelijk was iets betrouwbaars te zeggen over het effect van een concreet authentiek literair werk. En ook vanuit het empirische literatuuronderzoek is meer dan eens gewezen op de wetenschappelijke twijfelachtigheid van uitspraken aangaande de werking en daarmee aangaande de mogelijk objectieve waarde van literatuur. Daarnaast is de Verlichte idee dat kunst en literatuur een (moreel of cognitief) 'stichtende' functie zouden moeten vervullen door de opkomst van de autonomie-esthetica sterk teruggedrongen; het schone werd daarin gezien als onafhankelijk van of zelfs tegengesteld aan het nuttige, het goede, het ware en/of het aangename en het kunstwerk werd ontslagen van zijn eerdere opvoedende of vormende taken. Begrippen als 'werking', 'invloed', 'effect' en 'functie' werden verbannen naar het 'barbaarse' discours; een literair-historisch motief dat ook bij Adorno prominent aanwezig is.

Vreemd genoeg deed deze autonomisering van de literatuur niets af aan het 'belang' dat in de theorie aan de kunst en literatuur werd gehecht: integendeel, lijkt het wel. Kunst diende in de radicale autonomie-esthetica niet langer meer de ontwikkeling van in principe elk individu, maar gevoel voor het schone en/of een esthetische instelling bleef wel de betere mens kenmerken: zij bleef gezien worden als een hogere, zo niet de hoogste uitdrukking van wat de menselijke beschaving vermocht en zij diende daarom met alle macht (desnoods door middel van afzondering en underdog-retoriek) tegen de (burgerlijke) 'barbarij' te worden verdedigd. Hoewel dus enerzijds volmondig werd toegegeven dat kunst een uiterst 'elitaire' aangelegenheid was, werd anderzijds theoretisch vastgehouden aan de mede aan de Verlichting ontleende idee, dat zij het privé-belang van de esthetisch geïnteresseerden ver oversteeg: kunst en schoonheid werden nog steeds van groot en algemeen belang geacht, ook als de meerderheid hiervoor geen enkele (waarachtige) belangstelling toonde. Waarmee niet alleen de maatschappelijk status van de kunstminnaars, maar ook die van de kunst en de literatuur vooralsnog gered bleek te kunnen worden.

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

Tegelijkertijd is de hoge kunst juist door deze verheven en algemene aura (die inmiddels in het literatuuronderwijs, musea, theaters en andere door de overheid gesubsidieerde culturele instellingen is geïnstitutionaliseerd) steeds kwetsbaar en gevoelig gebleven voor de (barbaarse) vraag naar haar 'functie'. Zo wordt de besteding van zoveel (nou ja: zoveel?) 'gemeenschapsgeld' aan culturele doelen niet alleen gemotiveerd met het argument dat een ontwikkelde en beschaafde samenleving of natie haar hoge kunst nu eenmaal dient te koesteren en te stimuleren; ook het motief van de smaakontwikkeling en het streven naar een sociaal bredere cultuurparticipatie wordt nog geregeld en welgemeend aangewend om het abstracte 'belang' van de kunst maatschappelijk te legitimeren. Met andere woorden: het argument van het gunstige, Verlichtende effect van de (hoge) literatuur op dan wel de samenleving in haar geheel, dan wel op de individuele lezer heeft de brede maatschappelijke discussie over de vraag wat literaire kwaliteit is, nooit verlaten. En omdat deze visie sociaal geïnstitutionaliseerd is, zijn nog steeds heel veel mensen intuïtief van oordeel dat kunst en literatuur op een of andere wijze goed zijn voor een of de mens, ook al heeft men in menig concreet geval geen idee wat men ermee aanmoet of wat men eraan heeft.

Dit soms vage besef dreigt teniet te worden gedaan door het consumentisme, dat ook van invloed bleek te zijn op de postmoderne literaire theorie, voor zover daarin wordt afgezien van de transcendente betekenis van het kunstwerk. En ook ik moet mij afvragen of het na mijn kritiek op Adorno's *ascesepleidooi* en op het onderscheid tussen het geestelijke en het zinnelijke, nog wel nodig is kwalitatieve onderscheidingen te maken tussen de lectuur van een roman van A.F.Th. van der Heijden en een detective van Agatha Christie en tussen een bezoek aan de sauna, een danslokaal, de opera, een restaurant, de kermis of een museum. Geredeneerd vanuit het perspectief van het zuivere plezier of vanuit de idee dat aan literatuur een veelvoud van - soms zelfs tegenstrijdige - functies toegekend wordt, zal dat namelijk grote problemen opleveren, zeker als ik er daarbij ook nog toe zou neigen aan mijn oordelen hierover een algemenere strekking te verbinden. Is het dan naar mijn door het postmodernisme en relativisme besmette mening helemaal niet meer mogelijk binnen en buiten de literatuur enig kritisch onderscheid te maken? Nu, zover wil ik zeker niet gaan en daarvoor wil ik teruggrijpen op een categorie die in de geschiedenis van de moderne dichotomie en die van de burgerlijke cultuur een vooraanstaande rol heeft gespeeld, namelijk het *bijzondere*. Of, zoals Benjamin dit genoemd heeft: de ervaring of waarneming van het *hic et nunc*, van de aura, die hij illustratief definieerde als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses

De toekomst van de dichotomie

Zweiges atmen".¹ En hoewel ik sterk de indruk heb dat Benjamin hier uit eigen (geluks)ervaring spreekt, is hij van oordeel dat deze aura en haar cultus niet meer in het moderne tijdperk van de massa's en de technische reproduceerbaarheid van de kunst past en geassocieerd moet worden met de decadentie van de (historisch achterhaalde) burgerij² - een veroordeling en retoriek die ik, met Adorno, wens te bestrijden. Ik denk namelijk dat het aurabegrip ook vandaag de dag (ondanks het cultuurindustriële misbruik ervan) zinvol is om de menselijke ervaringen te beschrijven, die het leven de moeite waard maken en die, zeker als we het over literatuur hebben, mijns inziens niet per se afhankelijk zijn van de materiële uniciteit van een object. En daartoe behoort ook de esthetische ervaring, hoe weinig 'historisch recht' we hierop (althans volgens Adorno) nog hebben.

Benjamin's definitie geeft diverse aspecten en voorwaarden van deze inderdaad sterk met de contemplatie verwante ervaring aan: uniciteit, afstand, rust, ontspannen extase en overgave. Deze subjectieve gemoedstoestand treedt niet alleen op bij een optimale receptie van een (hoog) kunstwerk, al zal de kans dat hij naar aanleiding daarvan voorkomt relatief groot zijn zolang originaliteit of nieuwheid vooraanstaande literaire normen zijn. Zoals Benjamin's voorbeeld al aangeeft kan zij ons echter ook 'overkomen' in de ervaring van de natuur en ik zou hieraan willen toevoegen dat we deze ontroering ook kunnen voelen in een drukke winkelstraat, na het bedrijven van de liefde, aan een kraambed of onder de afwas. Ik ben ervan overtuigd dat elk mens dit soort momenten kan kennen en ook kent (ze houden ons op de been) en dat zij niet alleen afhangen van de kwaliteiten van het object, maar ook en vooral van onze ontvankelijkheid van het moment.

Het momentane en mogelijk triviale aspect van deze ervaring vormt ook een belangrijk element van wat Morris Beja de *epifanie* noemt en die hij naar aanleiding van met name James Joyce's *Stephen Hero* omschrijft als: "sudden illuminations produced by apparently trivial, even seemingly arbitrary, causes".³ Anders dan Benjamin acht hij dergelijke profaan-religieuze, spirituele 'openbaringen'⁴ niet iets van een vorig of aflopend tijdperk: volgens hem zijn ze zelfs van fundamenteel belang voor juist de 20ste eeuwse roman, die het zich tot taak lijkt te hebben gesteld dan wel van deze verlichtende en

1. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Frankfurt: Suhrkamp, 1963, p. 15.

2. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p. 38. Kritische opmerkingen van Adorno hierover vindt men o.a. in *Ästhetische Theorie*, pp. 73; 408-409; 460-461.

3. M. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*. Londen: Owen, 1971, p. 13.

4. De theologische term 'epifanie' (verschijning) verwijst o.a. naar de momenten waarop Christus zich als God openbaarde, zoals op de bruiloft van Kana (Johannes 2: 2-11).

Adorno, Bourdieu en de dichotomie: een vergelijking

verlossende momenten te getuigen, dan wel ze bij zijn lezers op te roepen - een typering die mijns inziens niet alleen geldt voor het werk van de door Beja onderzochte, (hoog)moderne auteurs als Joyce, Woolf en Faulkner, maar ook voor recentere romans of laagliteraire genres (het portaalvisioen uit *De naam van de roos*, het slothoofdstuk van Douglas Couplands *Generation X*¹, de romance, de pornografische vertelling).

Wezenlijk voor de beleving van dit soort 'waarheids'momenten is naar mijn idee evenwel het besef en het inzicht dat zij veelal persoonlijk en vrijwel altijd absoluut eenmalig zijn - een inzicht dat wellicht 'typisch intellectueel' en/of 'burgerlijk' genoemd mag worden. Zo moet je naar mijn ervaring dit soort momenten niet willen herhalen: wie terugkeert naar die dampende bosvijver na dat zware onweer en die doorwaakte nacht, ziet vermoedelijk alleen nog maar een stoffige zandweg. Zo heb ik nooit de moed gehad dat ene schilderij van Klee in Bern opnieuw in ogenschouw te nemen, uit angst voor de teleurstellende ontdekking dat het me nu niets meer zegt. Eveneens is het af te raden het ooit zo betoverende jeugdboek te herlezen, al het werk van een auteur te lezen in de hoop dat de openbaring van die ene roman weer zal optreden, proberen die indrukwekkende reis aan de hand van een fotoalbum opnieuw te beleven, of in dat restaurant nogmaals dan ene gerecht te bestellen. Ook het opstellen van een kunstwerk in de woonkamer is in dit opzicht - helaas - een riskante onderneming. De auratische ervaring laat zich niet dwingen en men kan niet zuinig genoeg zijn op de herinnering eraan. Vind ik.

Wat betekent dit nu voor de kritische omgang met literatuur? Goede literatuur is voor mij een werk waarbij (let wel: niet 'waardoor') ik of iemand anders een auratisch moment kan beleven, waarbij de recipiënt zichzelf overstijgt en tot een vorm van lucide zelfbesef en daardoor geluk kan komen; slechte literatuur is een werk dat deze V/verlichting belooft te verschaffen (en dat doet elk literair werk uiteindelijk), maar dat niet waar blijkt te kunnen maken. Waarbij ik moet realiseren dat een dergelijke 'mislukking' vooral afhangt van mijn persoonlijke omstandigheden, mijn stemming en de mate waarin ik al te geblaseerd ben om de magie van een roman van Courths-Mahler te zien. Maar culturele tradities spelen hierbij natuurlijk ook een rol. Het persoonlijke en unieke karakter van de auratische of epifane ervaring hoeft echter niet te betekenen dat zij niet (mede)deelbaar is: de gedachte dat andere mensen ook gecharmeerd kunnen worden door een vergezicht of een reproductie in boekvorm van een bepaalde tekst, kan de ervaring nog intenser maken. De taak van de kritische, van elke lezer hierbij is in de confrontatie met andere lezers te ontdekken waarom hij zich soms zo

1. D. Coupland, *Generation X. Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin, 1991.

De toekomst van de dichotomie

bedrogen voelt¹ of, in het andere geval, de anderen (bijvoorbeeld door middel van een nieuw literair werk) gevoelig proberen te maken voor de betovering en de spanning die volgens hem van de zeepbel uitgaan. Waarbij hij dan natuurlijk niet bang moet zijn voor de kans dat zijn geluk verstoord wordt door lezers die dit radicaal anders beoordelen of die andere functies aan literatuur en kunst toekennen. De functie en het (bescheiden) effect van waardevolle literatuur heeft betrekking op de hoop op een gedeeld bijzonder leven en dat is de subjectieve maatstaf waarmee zij niet alleen mag, maar wat mij betreft ook moet blijven worden gemeten.

1. Adorno, *Ästhetische Theorie*, pp. 460-461.