

De performer

Richard Sennett bij Meulenhoff:

De cultuur van het nieuwe kapitalisme

De ambachtsman

Samen

Stadsleven

De performer

Richard Sennett

De performer

*Een visie op kunst, leven en politiek
vanaf het podium van de maatschappij*

*

Vertaald door Huub Stegeman

MEULENHOF

ISBN 978-90-896-8310-6

ISBN 978-94-023-2489-1 (e-book)

NUR 320

Oorspronkelijke titel: *The Performer*

Omslagontwerp: Will Brown, bewerkt door Pinta Grafische Producties

Vormgeving binnenwerk: Steven Boland

© 2024 Richard Sennett

© 2024 Nederlandse vertaling Huub Stegeman en Meulenhoff Boekeryj bv,
Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd alle rechten van derden te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekeryj bv, Amsterdam.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave is uitdrukkelijk niet toegestaan.

All rights are reserved, including those for text and data mining, AI training and similar technologies.

Voor QQ

Inhoudsopgave

Voorwoord: op het toneel	9
<i>De auteur spreidt zijn waren tentoon</i>	
Inleiding: kunst en leven in de zomer van 1963	17
<i>Ik ben te jong om drie spanningsvelden tussen de kunst en het leven te begrijpen</i>	
BOEK ÉÉN	31
<i>Verontrustende optredens</i>	
1. Acteren en ritueel staan naast elkaar, ongemakkelijk	33
<i>Optreden in aanwezigheid van de dood</i>	
2. De morele ambiguïteit van optreden	49
<i>Hoe 'doen alsof' zijn onschuld verliest</i>	
3. De meest verontrustende voorstelling	67
<i>Geweld dramatiseren</i>	
BOEK TWEE	87
<i>Podia en straten</i>	
4. De drie podia van de stad	89
<i>De elementaire ruimten van het theater</i>	
5. Het podium trekt zich terug van de straat	103
<i>Architectuur omsluit de verbeelding</i>	
BOEK DRIE	121
<i>Het keerpunt</i>	
6. Leven van toneel	123
<i>De acteur wordt vrij en kwetsbaar</i>	

7.	Kostuumwissel <i>Zelfrepresentatie leidde tot nieuwe verschijningsvormen</i>	144
8.	De kunst van het charisma <i>Dominantie acteren</i>	155
BOEK VIER		171
<i>Kwaadaardige optredens</i>		
9.	Een theater van de verslagenen <i>De mislukte acteur wordt een toeschouwer</i>	173
10.	Een theater van angst <i>De toeschouwer is bang voor de toekomst</i>	184
BOEK VIJF		195
<i>Hoe kunst opent</i>		
11.	Het podium keert terug op straat <i>Open ruimten voor kunst</i>	197
12.	Lichamen werken samen <i>De gezellige artiest</i>	218
13.	De artiest vindt uit <i>Improviseren en weglaten</i>	235
BOEK ZES		247
<i>Confrontatie en erkenning</i>		
14.	Confrontatie <i>Instinctief, muzikaal, zichtbaar</i>	249
15.	Erkenning <i>Een spel dat het leven waardig maakt</i>	273
Bronnen		283

Voorwoord: op het toneel

De auteur spreidt zijn waren tentoon

Eén kunst

‘De hele wereld is een schouwtoneel,’ laat Shakespeare de ‘melancholische Jaques’ verklaren in *As You Like It*.^{*} Dat is geen originele gedachte. Het idee van het leven als schouwspel gaat terug tot de Oudheid, tot de Romeinse dichter Juvenalis die verklaarde dat ‘heel Griekenland een schouwtoneel is en alle Grieken acteurs’, en we zien het later terug bij de Amerikaanse socioloog Erving Goffman, die geloofde dat ‘het sociale leven een mozaïek van optredens is’. Maar die gedachte verbergt meer dan dat ze onthult.

Toen ik begon aan dit essay over de samenleving en de podiumkunsten, waren er inmiddels een handvol demagogen die het publieke domein domineerden. Donald Trump in Amerika en Boris Johnson in Groot-Brittannië zijn bekwame acteurs. In hun kwalijke optreden maken ze echter gebruik van dezelfde vormen als andere soorten expressie. *Blocking* (een term die in theater wordt gebruikt om de locatie van acteurs op het podium en de bewegingen die ze maken te beschrijven), belichting en kostuums zijn non-verbale middelen die in alle vormen van optreden worden gebruikt, net als het tempo van de woorden, de geluiden en de expressieve bewegingen van armen en voeten.

^{*} Voor alle fragmenten uit toneelstukken van Shakespeare in dit boek is gebruikgemaakt van William Shakespeare, *Verzameld Werk*, vertaald door Willy Courteaux (Meulenhoff | Manteau, 2007).

Fysiek gezien is optreden een kunst – een onzuivere. We moeten dan ook zeker niet proberen om wat er krom aan is recht te buigen door optredens te houden aan de correcte sociale waarden. Dat was wat Rousseau voorstelde in zijn verhandeling over het theater in de *Brief aan D'Alembert* uit het midden van de achttiende eeuw, en autoritaire regimes hebben het altijd zo gedaan. Zuiverheid uit naam van de deugd is inherent repressief. We zouden kunst in al haar onzuivere volheid moeten willen begrijpen. Maar tegelijk moeten we ook kunst willen maken die ethisch is, zonder toe te geven aan repressie. Een oude god lijkt te suggereren hoe dat mogelijk is.

Janus aan het hoofd

Als iemand een 'Januskop' wordt genoemd, betekent dat meestal dat hij een huichelaar is; het gezicht dat aan de wereld wordt getoond is niet wie deze persoon werkelijk is. De Romeinen dachten anders over Janus. Voor hen was hij een god van overgangen, van doorgangen, van mogelijkheden. De eerste dag van januari is naar hem vernoemd omdat hier een drempel in de tijd wordt overschreden. In de Oudheid werden plaquettes met de Januskop boven de lateien van deuropeningen en poorten geplaatst om de overgang van de straat naar het binnenste van een huis te markeren.

Elke Romeinse rite begon met een gebed tot Janus, omdat mensen hoopten dat de toekomst goed zou verlopen. Maar hij was geen geruststellende god. Als de god van overgangen en transformaties initieerde hij de reis in tijd en ruimte, maar liet hij de bestemming open. Zo dachten vroegchristelijke theologen dat Janus, in tegenstelling tot Jezus, een wrede god was, omdat hij weigerde de gebeden van mensen te beantwoorden en hun te vertellen hoe het zou aflopen. Het enige wat Janus deed was de aandacht vestigen op een nieuw kalenderblad, op de latei boven de deur. Maar die onbepaaldheid heeft ook haar goede kanten.

Podiumkunst gemaakt in de goede geest van Janus richt zich op het proces in plaats van op een voltooid en vast resultaat. Na verloop van tijd veranderen voorstellingen omdat er niet één vaste interpretatie is; de goede kunstenaar is altijd op zoek naar manieren om een werk op te frissen, vooruit te helpen, anders te doen. Een open optreden vraagt van toeschouwers dat ze deelnemen aan de reis van de expressie in plaats van passief toe te kijken hoe de acteurs onderweg zijn. Ze moeten deelnemen als critici, als rechters. Dat kunst in de geest van Janus open is, wil niet zeggen dat ze vormeloos is. Naarmate de ervaring zich opstapelt, leert de kunstenaar op welke punten en op welke manier de expressie kan worden veranderd.

Ik denk niet dat het openlijk beoefenen van kunst, onder het teken van Janus, de kracht van manipulatieve, kwaadaardige optredens zal wegnemen; kwaadaardige expressie is te zeer emotioneel dwingend. Maar het maken van kunst kan wel een tegenwicht bieden, door een model voor vrijheid te tonen: een model waarin de aanspraken op waarheid, op juistheid, niet langer bepalend zijn en expressie in plaats daarvan een verkenning wordt.

Een beruchte uitdrukking

Ik heb nooit veel waarde gehecht aan de beroemde uitspraak ‘het verleden is een vreemd land’. Hoe zou het zijn geweest om een Afrikaanse krijger te zijn die in de zeventiende eeuw werd gevangengenomen, tot slaaf gemaakt en naar Amerika verscheept? Natuurlijk kunnen we niet alle bijzonderheden van zijn ervaring begrijpen, maar het is absurd om te ontkennen dat we ons tot hem als medemens kunnen verhouden, en wij zijn op onze beurt niet zo bijzonder dat hij ons niet zou kunnen begrijpen. Zo is het ook pure arrogantie om te geloven dat Plato, Machiavelli of Kant ons niets relevant te vertellen hebben omdat ze, och arme zielen, vóór de moderniteit leefden.

In al mijn werk ben ik steeds op zoek geweest naar wat mensen verbindt, zowel in de tijd als in de ruimte. De verschillen die er wel zijn, kunnen mogelijkheden van leven of van expressie onthullen die in verval zijn geraakt of door de macht zijn gesmoord. Het verleden vormt een kritiek op het heden.

Dit boek

Daar komt het verhaal vandaan dat op deze pagina's wordt verteld. Boek één is een overweging van de verontrustende, ambigue, gevaarlijke krachten van de geacteerde expressie. Boek twee onderzoekt waar optredens plaatsvinden, en meer in het bijzonder de geleidelijke scheiding van het podium en de straat. Boek drie gaat over hoe de kunstenaar op een cruciaal moment in de geschiedenis naar voren trad als een duidelijk onderscheiden persoon. Boek vier kijkt naar de toeschouwer, die vandaag de dag een achterlijke rol speelt. Boek vijf onderzoekt hoe de somberheid enigszins kan worden getemperd door waardigere manieren van optreden. Boek zes stelt zich voor hoe een optreden zowel de politiek als het dagelijks leven zou kunnen verheffen.

Ik

Ik bekijk optreden vanuit een bepaald persoonlijk gezichtspunt, als iemand die zelf heeft opgetreden. In mijn jeugd volgde ik een opleiding tot professioneel musicus en speelde ik vooral klassieke kamermuziek. Later werkte ik als geluidskunstenaar voor experimentele dansgroepen. Een handblessure en een operatie die verkeerd afliep maakten een einde aan mijn cellospel en ik kon het niet langer opbrengen om geluidskunst te maken. Dus maakte ik een grote overstap en vond ik een niche als schrijver over maatschappelijke thema's, met name over de arbeid in steden en het ontwerp van openbare ruimten. Toen ik een nieuw leven voor mezelf begon, heb ik het oude echter niet helemaal uit mijn hoofd gezet.

Twee keer heb ik geprobeerd om het verband tussen kunst en maatschappij sociologisch te onderzoeken, eerst in *The Fall of Public Man*, in 1977, en daarna in *The Conscience of the Eye*, veertien jaar later. Wat de eventuele academische verdiensten van deze boeken ook mogen zijn, ze zijn in elk geval niet geschreven vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar. Als musicus heb ik altijd geweten dat het gevaarlijk is om podiumkunst te reduceren tot een simpele manifestatie, een representatie, van de samenleving. De ethische problemen van optreden liggen dieper, binnen in de kunst.

‘Optreden’ omvat een groot aantal verschillende soorten optredens. Ik zou willen dat mijn ervaringen met het maken van kunst breder waren. Buiten de westerse klassieke muziek ben ik een muzikale onnozele. Ik heb echter geprobeerd deze tekortkoming juist in te zetten door te onderzoeken hoe hoge kunst tot het dagelijks leven kan spreken. Om biografische redenen die nog duidelijk zullen worden, heb ik weinig ervaring met acteren – opnieuw een beperking die ik heb geprobeerd op te vangen door me te richten op de lichamelijke aspecten van theater die worden gedeeld met musici en dansers die niet spreken op het podium.

Als mij genoeg tijd van leven rest, zal ik drie essays schrijven over de aanwezigheid van kunst in de maatschappij: het huidige over optreden, een ander over vertellen en een derde over verbeelden. Naar mijn idee vormen deze drie het hele expressiegamma van de mens, ons expressieve DNA. Ze verschillen natuurlijk van elkaar: het lezen van een verhaal is niet hetzelfde als het zien van een toneelstuk of een film. Toch is de ethische connectie sterker dan het medium: alle drie kunnen ze zowel schaden als inspireren.

Ik moet die zin in de alinea hierboven uitleggen, ‘als mij genoeg tijd van leven rest’. Ik ben bijna tachtig. Magere Hein kan nu elk moment voor de deur staan, dus ik schrijf de drie essays als zelfstandige teksten en hoop er maar het beste van.

Herinneren en denken

Het advies aan jonge auteurs is meestal om te schrijven over wat je weet. Maar dat is een slecht advies. Als je jong bent, moet je je verbeeldingsvermogen proberen te vergroten. Voor de oudere schrijver klopt het wel; nu is het dringend nodig dat je probeert te begrijpen hoe je geleefd hebt. Herinneren kan echter gevaarlijk zijn. In een café, zwijgend met een verboden sigaret in de hand – genot op je tachtigste is terecht belangrijker voor je dan gezondheid – verdwaal je al snel in je overpeinzingen. Die herinneringen zijn misschien saai of irrelevant voor anderen. Je moet je afvragen of, hoe en waarom iets wat jou is overkomen van belang kan zijn voor mensen met een ander leven dan jij. Je moet je herinneringen in de hand houden.

De aanwezigheid van de stad

Er bestaat een bijzondere affiniteit tussen kunst en de stad. ‘Kunst komt voort uit overbevolking,’ zei de criticus William Empson ooit, en hij bedoelde dat dichtbevolkte plaatsen mensen stimuleren die, vergelijkend en wedijverend, nieuwe manieren vinden om dingen te maken. Deze creatieve stimulansen zijn er niet wanneer de ‘creatievelingen’ geïsoleerd zijn, of beperkt tot een dorp of een campus vol gelijkgestemden.

Ville en *cité* zijn Franse termen voor twee aspecten van het stadsleven. De *ville* is de fysieke plek op de kaart, de gebouwen en ruimten; de *cité* bestaat uit het gedrag en de overtuigingen van de mensen die de fysieke omgeving bewonen. Die twee vallen niet precies met elkaar samen. Zo zullen verschillende culturen bijvoorbeeld dezelfde behuizing anders bewonen. Daar staat tegenover dat een goed ontwerp het vanzelfsprekende leven dat mensen leiden ter discussie kan stellen. Steden werken niet als goed geoliede machines, vooral omdat er een frictie bestaat tussen *ville* en *cité*.

Voor de podiumkunsten geldt dan dat het podium een fysiek gebouw is, de straat een fysieke indeling van de ruimten eromheen. De materiële *ville* bestaat bovendien uit kostuums, maskers en make-up, beschilderde decorstukken, de theaterverlichting, de technologie van de opnamestudio's. De *cité* van de kunst bestaat uit de betekenis van een tekst, de pogingen van de acteur om deze te interpreteren en de behoeften, verlangens en waarden waarmee een publiek naar de voorstelling komt. Opnieuw zien we hier de spanning tussen de *ville* en de *cité* van kunst, tussen de materialiteit en de betekenissen ervan. Deze spanning geeft vorm aan het optreden en zorgt voor het vernieuwende en complexe ervan.

Zonder wie

Ik kan maar beter meteen bekennen dat ik niet heb geprobeerd dit boek in te passen in de academische discipline van de 'performance studies'; liever wilde ik de dingen zelf doordenken. Daarmee heb ik dan ongetwijfeld op academische wijze het wiel opnieuw uitgevonden. Desalniettemin hoop ik zo toch de lezer aan te spreken die zeer waarschijnlijk ook geen academische specialist zal zijn.

Ik ben grote dank verschuldigd aan wijlen Patrick O'Connor, die me met zijn liefde voor *music hall*, Zuid-Amerikaanse diva's die hun beste tijd hebben gehad en de chanteuse Josephine Baker, inwijdde in de geneugten waar aan de Juilliard School of Music geen plaats voor was. Musici Richard en Marcia Goode bedank ik graag voor tientallen jaren van gesprekken over koken en de betekenis van kunst, beide met even groot enthousiasme. Dankbaar ben ik ook Ian Bostridge, die me heeft voorgedaan hoe ik op informele toon en op aansprekende wijze kon schrijven over muziek. Maar bovenal wil ik pianist en dichter Alfred Brendel bedanken, met wie ik al vijftig jaar bevriend ben.

Twee mensen hebben me ontvankelijk gemaakt voor optredens waar ik minder snel spontaan naartoe zou zijn gegaan. In

de jaren zeventig sleepte Robert Gottlieb me mee naar het New York City Ballet, op dat moment het beste dansgezelschap ter wereld, iets wat hij wist, en ik niet. En zo nam John Guare me mee naar toneelvoorstellingen waar ik zelf door mijn snobisme en enggeestigheid nooit naartoe zou zijn gegaan.

Met dit werk sluit ik me aan bij bevriende musici die schrijven: George Lewis, Georgina Born en Alex Ross. Daarnaast ben ik ook schatplichtig aan de inzichten van mensen die ik niet persoonlijk ken, in het bijzonder de socioloog Jeffrey Alexander, de musicoloog Richard Taruskin en de filosofe Judith Butler.

Ik heb bovendien geleerd van gesprekjes met verschillende jongere vrienden: John Bingham-Hall en Gascia Ouzounian, mijn partners in het *Theatrum Mundi*-project; de danser Adesola Akinleye, die me de moed gaf om opnieuw op te treden, hoe beroerd ook; Daniel Jütte, die met zoveel verstand en zorgvuldigheid mijn teksten las. Onder al deze jeugdigen bevindt zich ook Andrew Barrat, voor mij persoonlijk de belangrijkste, die dit essay met grote achterdocht doorlas, woord voor woord, en die mijn focus heeft bijgestuurd naar wat er gebeurt in plaats van wat er gebeurd is.

Tot slot wil ik mijn veeleisende, maar vriendelijke redacteur Stuart Proffitt en mijn literair agent/psychiatrisch verpleegkundige Cullen Stanley bedanken. Emily Villareal en Niki Puskas hebben uiterst gewetensvol onderzoek voor me gedaan. Bureauredactrice Bela Cunha heeft mijn rommelige, slecht gestructureerde tekst ingrijpend verbeterd.

Voor het schrijven van dit boek ontving ik een beurs van de Leverhulme Foundation.

Inleiding: kunst en leven in de zomer van 1963

*Ik ben te jong om drie spanningsvelden tussen
de kunst en het leven te begrijpen*

I. Kunst ten dienste van de macht

Het is het begin van de zomer van 1963 en mijn vaders nicht Sylvia en ik zijn in de Thalia-bioscoop in New York. Zij is in twee opzichten een banneling: als adolescent, eerst van Odessa naar München tijdens Stalins zuiveringen van 1936, en vervolgens van München naar New York tijdens Hitlers zuiveringen van 1938. Sylvia, die inmiddels van middelbare leeftijd is, heeft in New York carrière gemaakt als poppenspeelster en speelt af en toe Ollie (een draakje) in de televisieshow *Kukla, Fran and Ollie*, maar vaker speelt ze poppenkast op scholen waar haar nog altijd vette buitenlandse accent kennelijk geen probleem vormt voor de kinderen.

De Thalia-bioscoop was een filmhuis, gespecialiseerd in buitenlandse films die in commercieel opzicht weinig interessant waren. In de jaren zestig verschenen er overal in de stad dit soort theaters in buurten waar kunstenaars, buitenlanders en studenten bijeenkwamen; door zijn ligging op de hoek van 95th en Broadway bevond de Thalia zich midden in die polyglotte gemeenschap van de Upper West Side van Manhattan. De Thalia was gevestigd in de kelder van een gebouw waarin op straatniveau een veel populairder theater zat. Het was een merkwaardige ruimte die eruitzag als een schip dat door een golf werd opgetild, met de stoelen lager dan het scherm. Omdat ze er vaak meerdere films achter elkaar van dezelfde regisseur

vertoonden, brachten de werkelijk toegewijde bezoekers er uren achtereen door, zodat dat schip van de kunst, slecht geventileerd als het was, nogal sterk naar zweet stonk.

Op Sylvia's verzoek bezochten we een retrospectief van de films van Leni Riefenstahl die ze aandachtig, maar in stilte bekeek. Hoewel ze rad van tong was met haar hand in een pop en ongeremd plezier kon hebben, was Sylvia zodra ze van het podium af was eerder geneigd tot korte, raadselachtige uitingen, als ze überhaupt al iets zei – misschien vanwege haar slechte Engels, of vanwege haar herinneringen.

Riefenstahls film *Triumph des Willens*, waarin Hitlers bezoek aan Neurenberg in 1934 wordt verheerlijkt, legt zonder woorden het verband tussen kunst en het leven. Het geluid bij de film is geweldig goed gearrangeerd. Wanneer de film begint, horen we het geluid van een vliegtuig en zien de lucht; de Führer is nog verborgen in de wolken, maar aan het geluid horen we dat hij er is en op het punt staat uit de wolken neer te dalen naar de stad. Het rumoer van straatgeluiden introduceert de gewoonlijke chaos van de stad en de mensen op de grond; het nazistische Horst Wessellied klinkt, maar wordt overstemd door het gonzen van de propellers van het vliegtuig. Dan is het stil. Al snel verschijnt zijn colonne auto's; hij komt. Nu klinkt er een georganiseerde roep: 'Heil Hitler!' Riefenstahl filmt de parade in slow motion, alsof de tijd zich geleidelijk ontplooit. Wanneer de Führer het podium beklimt, versnelt alles ineens; zijn toespraak is een plotselinge explosie, steeds intensiever en opwindender.

Zo laat een non-verbaal soort theater zijn charisma spreken. Sterker nog, de zwakste momenten van *Triumph des Willens* zijn wanneer Hitler werkelijk spreekt en clichés spuwt die het publiek inmiddels wel uit het hoofd kent. Riefenstahl compenseert dit door te focussen op zijn gelaatsuitdrukkingen, armbewegingen en zijn bewegingen over het podium. Ze maakt de greep die de demagoog heeft op het volk tot iets fysieks, visceraals.

Er is niets onbehoudens aan deze woordeloze macht. De film maakt bijvoorbeeld slim gebruik van Wagners *Die Meis-*

tersinger. Met Beckmesser heeft de componist een archetypische achterbakse Joodse figuur geschapen. In de eerste akte, de eerste scène, wordt de macht van Beckmesser beproefd en verslagen in een van de ingewikkeldste, gespannen muziekstukken die Wagner ooit componeerde. Wat volgt, het ‘Wach auf’ bij de opening van de derde akte, is daarentegen vredig en veel van de onopgeloste harmonische aanzetten vallen ineens op hun plaats. *Triumph des Willens* neemt dit ‘Wach auf’ als begeleiding bij beelden van een Neurenberg dat vredig wakker wordt op de morgen na Hitlers bezoek. Een subliem moment in de opera markeert Hitlers macht over een stad – aangrijpend, zelfs voor een Jood als ik.

We blijven voor de volgende film van het festival, *Olympia*, die over de Olympische Spelen van Berlijn in 1936 gaat en die ik onlangs opnieuw heb gezien, waarbij ik nog harder werd geraakt door haar artistieke kwaliteiten. Hierin laat Riefenstahl ons zwemkampioenen zien die ‘in reinheid duiken’, zoals Rupert Brooke heel onschuldig een paar jaar eerder het zwemmen had getypeerd. Steeds opnieuw, terwijl het gejuich en de stilte in elke herhaling elkaar afwisselen (er zijn scènes in deze film waarin bij elke duik vanaf de springplank het geluid stilvalt, alsof we onze adem inhouden), wordt de naaktheid van de duiker een symbool van het geïdealiseerde blonde Arische lichaam.

Naakte lichamen staan al sinds de Oudheid ten dienste van de politiek, als een symbool voor deugdzame kracht. In de nazi-context stond naaktheid voor een zuiver lichaam, bijvoorbeeld in de heroïsche torso’s van de nazibeeldhouwer Arno Breker. De logica van de raciale minachting volgt uit dit beeld van het lichamelijke Arische ideaal. Het zogenaamde Joodse lichaam bestaat uit afhankelijk vlees en harige huid. Maar Brekers beelden zijn rotzooi en de meeste politieke kunst is eigenlijk niet meer dan een cliché dat zijn boodschap overbrengt met de subtiliteit van een sloophamer. De grofheid maakt de boodschap toegankelijk. Terwijl Riefenstahls kunst allesbehalve grof is; hier wordt de hoge kunst ten dienste gesteld van de nazistaat.

Hoge kunst, zonder woorden, geeft uiteraard geen uitleg van de politiek. De filmmaakster maakte gebruik van de beelden en een verwarring bij haar publiek die haar oorzaak elders heeft: het verliezen van de vorige oorlog, de grote inflatie van de jaren twintig, de onontkoombare corruptie van de overheid... Het theater transformeert deze gebeurtenissen echter vervolgens zo dat het fascisme zijn publiek weet te betoveren op een manier waar maar moeilijk iets tegen te doen was, omdat deze de woorden oversteeg. De trauma's veranderden in ervaringen waarover geen discussie mogelijk was.

Sylvia zou de angst nooit meer kwijtraken en had altijd een ingepakte tas klaarstaan voor het geval ze plots zou moeten vertrekken. Maar in de Thalia bezag ze de kracht van een collega-artiest; voorover geleund was ze als gehypnotiseerd door Riefenstahl. Ik had die kwaadaardige betovering met Sylvia moeten bespreken, maar heb het nagelaten. Wanneer we jong zijn vermijden we instinctief die onderwerpen waar we niets van begrijpen, en het is ook geen levensfase waarin we geïnteresseerd zijn in onuitwisbaar, onherstelbaar verlies.

In plaats daarvan ging ik helemaal op in een persoonlijk probleem waarvan ik, ten onrechte, dacht dat het iets anders was.

II. De waardigheid van kunst

In 1963 verhuisde ik naar New York om een beter musicus te worden. Ik had me twee jaar eerder met een beurs ingeschreven aan de University of Chicago; ik dacht de universiteit te kunnen gebruiken als een soort hotel met colleges die werden opgediend na het ontbijt, maar het academische werk vroeg veel meer van me dan ik als zeventienjarige had kunnen bedenken – zeker aan de University of Chicago, die toen een bolwerk van academische grondigheid was. Daarnaast had ik ook steeds vaker concerten met een kwartet van iets oudere musici, en het kostte me moeite deze reizen te combineren met mijn college-rooster. Frank Miller, mijn mentor bij het Chicago Symphony

Orchestra, opperde dat ik naar New York zou verhuizen en me daar fulltime zou wijden aan de muziek aan Juilliard.

Dat conservatorium was destijds gevestigd aan het westelijke uiteinde van Harlem. Overal carrosseriebedrijven, parkeerplaatsen en pakhuizen, en er liep nauwelijks iemand over straat. Maar het gebouw van Juilliard, een reusachtig bakstenen fort, omwalde zijn musici en dansers alsof daarbuiten het gevaar op de loer lag. Conservatoria deden in die tijd hun naam eer aan. Ze waren als broeikassen waarin de maestro-tuiniers jonge muzikale planten voedden en snoeiden, en het onkruid eromheen wieden. Destijds studeerden er maar weinig mensen van kleur en weinig vrouwen aan Juilliard. Het conservatorium was op geen enkele manier een 'tegencultuur'; ik vraag me werkelijk af of onze docenten zelfs ook maar in staat waren om de geur van hasj te herkennen die overigens toch al niet in de studentenhuizen hing. Zoals het conservatorium de belichaming van culturele orthodoxie was, waren wij dat ook: zeer gedisciplineerde kinderen die vier tot zes uur per dag oefenden en heel gehoorzaam waren aan de tuinmannen.

Die afzondering werd even wat minder tegen het einde van de lente van 1963, toen een demonstratie van de burgerrechtenbeweging op Broadway mensen uit het gebouw lokte om te gaan kijken en luisteren. De demonstranten hadden een bluesband uit New Orleans in gehuurd, maar hoewel veel studenten aan Juilliard wel sympathie hadden voor de politieke standpunten, zou het toch fysiek onmogelijk zijn geweest voor cellisten, harpisten en timpanisten om zich bij de musici in de demonstratie aan te sluiten. Weinig musici in het fort kenden de melodieën, en de juiste frasering van de eerste maten van het *Cellokwintet* van Schubert leek daarnaast weinig inzicht te bieden in de strijd voor raciale gerechtigheid.

Afgezien van de politiek zorgde de broeikasatmosfeer van Juilliard er toch al voor dat heel wat studenten vreesden dat klassieke muziek, om even een andere metafoor te gebruiken, een museumkunst was waarin musici de rol van conservator

vervulden en de uitvoering van Schubert vernieuwden en opfristen – zoals schilderijen in musea worden schoongemaakt en gerestaureerd. Onze angst irrelevant te worden was voor een deel het gevolg van de accentverschuiving in de jaren zestig naar de populaire kunst ten koste van de klassieke; Bob Dylan was een oneindig veel opwindender musicus dan de academische, inmiddels terecht vergeten componist Easley Blackwood. Wij maakten ons zorgen dat we estheten waren – maar onze docenten hadden een heel andere ervaring, namelijk dat ze het contact begonnen te verliezen.

De meeste musici die aan de Juilliard of de Mannes School of Music studeerden, woonden in reusachtige appartementen aan de Upper West Side die vrij waren gekomen nadat families die er woonden naar de buitenwijken waren gevlucht. Deze gebouwen waren bijzonder aantrekkelijk voor musici vanwege hun dikke betonnen vloeren en gepleisterde muren waardoor je ook 's avonds laat nog kon oefenen zonder dat de burens begonnen te klagen. Veel van onze docenten woonden ook in dit soort appartementen. Vaak vond je er een asbak uit een café in München van waar de nazi's deze docent hadden verdreven, of een gekoesterde vroege editie van de gedichten van Novalis die de vluchteling in haar bagage had weten te stoppen.

Sylvia's vader was, nadat hij Europa was ontvlucht, terechtgekomen in Chicago, waar hij elke nacht weer zijn martelingen doorstond in plaats van te kunnen slapen. Musici in ballingschap waren weliswaar in de war, maar niet kapotgemaakt; de kunst hield hen staande. *l'Art pour l'art* is een weinig populair idee in de collegezalen van nu. Het roept klaarblijkelijk beelden op van estheten en connaisseurs die genieten van zeldzame tekeningen in ouderwetse bibliotheken. Deze hooghartigheid is het gevolg van, om het in de taal van de *cultural studies* uit te drukken, een 'geprivilegieerde positie'. Het geloof in kunst om de kunst hielp onze vervolgd docenten echter om hun verstand niet te verliezen. Het hield in dat er niet alleen muziek werd bewaard van Joodse componisten zoals Mendelssohn en

Mahler, maar het hele spectrum van humanistische expressie in schrijven, schilderen en theater dat werd onderdrukt door het naziregime. ‘Conservatorium’ ging voor de ballingen over ‘conserveren’, en het woord ‘estheet’ was een naam voor het geloof in de kunst dat hun kracht gaf.

Ik zou er dat jaar nog achter komen dat kunst om de kunst de kunstenaars op de been hield voor wie ‘ballingschap’ eerder een sociale dan een politieke verdringing was.

In de opwinding van de strijd om de burgerrechten, maakte Juilliard een gebaar naar de buurt: ze opende een van haar oefenruimten voor gebruik door de gemeenschap. Musici in Harlem toonden met name interesse omdat er in deze repetitieruimte een goed drumstel stond, een kostbaar en verrassend kwetsbaar instrument. Vervolgens trof men elkaar tijdens de koffiepauzes. De demonstranten bleken bedenkingen te hebben bij het spelen van New Orleanse klanken om de menigten te trekken. ‘Sambomuziek’, noemden ze het, en ze zagen de easy-listening New Orleans-jazz als iets commercieels en gekoloniseerd voor witte toeristen. Waar de artistieke hartstocht van de demonstrerende musici werkelijk naar uitging, was ‘second-stage bebop’, een ingewikkeld, innovatief soort muziek.

Hoe dat klonk is te horen op een plaat als die van Ornette Coleman uit 1960, met de titel *Free Jazz: A Collective Improvisation*. We horen een dubbel kwartet instrumenten, zo in het stereobeeld geplaatst dat ze zowel tegen elkaar in als met elkaar mee spelen; de ritmes zijn complexe combinaties, bijvoorbeeld 5/8e, en lopen op verschillende snelheden als een hartslag door de twee kwartetten. Het melodische materiaal is kariger dan in de barokke *first-stage bebop* van Charlie Parker, die een generatie vóór Coleman actief was; de harmonische dissonanties zijn nu verdwenen, ook al wordt dit nog steeds aangemerkt als ‘free jazz’, om ervoor te zorgen dat de belangrijkste tonen (de noten die je mee lijken te nemen naar een uiteindelijke harmonie) blijven hangen. *Free jazz* duurt lang, maar heeft geen begin, midden en finale; het is puur een proces.¹

Ik ben met een paar vrienden gaan luisteren naar free jazz in een club aan 125th Street. De musici waren niet van het kaliber van Coleman, maar ze waren erg goed en stonden nu ook weer niet zo ver af van de stukken die ons bezighielden, zoals Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître*. Het was wel een verrassing hoe ze tegenover de gemeenschap in Harlem stonden.

Grote jazzclubs aan 125th Street, zoals de Apollo, waren bedoeld voor toeristen, en dan met name Franse, die het geweldig vonden om – met de bus, niet te voet – van *downtown* naar *le ghetto* in het noorden te komen. De muziek in dit soort tenten was van het soort *le hot jazz*, gemakkelijk in het gehoor liggende bigbandswing die werd opgenomen voor, en gedistribueerd op de internationale markt. De musici die wij hoorden, speelden in een groezelige ruimte met slechts hier en daar een klant. Ze speelden aan één kant van de ruimte, waar de tafels opzij waren geschoven, in plaats van op een podium. Hoewel het ingewikkelde muziek was, leek het cliënteel, eerder New Yorkers dan Franse toeristen, er weinig van onder de indruk. Dat behandelde de club als een gezelligheidsvereniging waar ze kletsten, rookten en dronken, terwijl de kunst niet meer dan een achtergrond vormde.

Op dat moment zag ik geen enkel verband tussen deze post-bebobmusici en onze Midden-Europese docenten. Inmiddels begrijp ik dat de jazzmusici een afstand tussen kunst en de samenleving moeten hebben ervaren, tegelijk anders en toch vergelijkbaar met wat de klassieke musici ervoeren.

Anders, omdat de post-bebobmusici in tegenstelling tot de balling-docenten eerder leden onder onverschilligheid dan vervolging. De jazzmusici waren bereid 'Sambomuziek' te spelen voor de goede zaak, maar hun eigen kunst betekende niet veel voor de gemeenschap. Alle leden van het kwartet waren in Harlem geboren – hun ouders waren daar eerder vanuit het Diepe Zuiden naartoe getrokken – en kenden de wijk door en door, zoals alleen kinderen die er opgroeien hun wijk kennen. Als kunstenaars leden ze echter aan een soort interne ballingschap.