

Een intellectueel Disneyland. Postmodernisme als kritisch pluralisme

Marcel Cobussen

Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, de term postmodernisme uitputtend, dan wel eenduidig, te definiëren. Dit is niet in de laatste plaats te wijten aan het verwarring stichtende voorvoegsel 'post'. Met name modernisten, gewend als ze zijn te denken in een lineaire tijdsopvatting en de geschiedenis in duidelijk gescheiden periodes verdelend, interpreteren postmodernisme graag als het tijdperk komend *na* het modernisme. Verdedigers van een postmodern gedachtegoed voelen zich vaak terecht genoodzaakt tegen deze misvatting ten strijde te trekken. In navolging van de Nederlandse filosoof Jos de Mul noemde ik postmodernisme reeds 'het slechte geweten van het modernisme', waarmee ik duidelijk wilde maken postmodernisme te zien als een verschijnsel dat in het modernisme zelf besloten ligt¹. Eerder is postmodernisme een soort gemoedstoestand die de laatste decennia steeds manifester geworden is. Ook de Duitse filosoof Peter Sloterdijk ziet postmodernisme niet als een periode volgend op het modernisme wanneer hij schrijft: "Daarom kan 'postmoderne tijd' om te beginnen geen begrip zijn voor een tijdperk dat aanspraak kan maken op geschiedfilosofische substantialiteit; de term is slechts een index voor reflectietoenames"². Voor de Franse denker Jean-François Lyotard tenslotte maakt postmodernisme steeds deel uit van modernisme en "is het postmodernisme niet het modernisme op zijn laatste benen, maar in de wieg"³.

Ik zou postmodernisme dus niet willen karakteriseren als een tijdsgewricht, een geschiedkundige periode of historisch te traceren epoche, maar als een bepaalde *grondhouding* ten aanzien van de ons omringende werkelijkheid. Postmodernisme is een manier om naar de wereld, haar ideeën, haar problemen en haar verleden te kijken. Deze postmoderne houding verschilt niet radicaal van de houding die het modernisme altijd heeft aangenomen. Vandaar dat postmodernisme niet verward mag worden met apert anti- of transmodernisme. Eerder zou ik willen stellen dat deze postmoderne geestestoestand de ultieme consequentie is van de moderne. In deze zin krijgt postmodernisme een kritische functie toebedeeld die voortkomt uit het moderne denken zelf maar daarin nooit expliciet is gemaakt. Wanneer ik in het hierna volgende zal spreken over postmoderne muziek en postmoderne componisten, betekent dit niet per definitie een refereren aan muzikale ontwikkelingen van de laatste decennia. In plaats daarvan duidt ik hiermee op een bepaalde houding die componisten aan kunnen nemen, een houding die zich het meest duidelijk openbaart in hun werk.

Hoe valt deze grondhouding van de postmodernisten te karakteriseren? In feite stel ik nu opnieuw de vraag naar de hierboven onmogelijk geachte definitie van het begrip postmodernisme. De hachelijke onderneming postmodernisme eenduidig te omschrijven zal ik omzeilen door een poging te doen twee tendensen van postmodernisme en postmoderne muziek naar voren te brengen. Deze twee tendensen, die een substantieel onderdeel van een postmoderne houding vormen, zou ik willen omschrijven met de termen *kritisch pluralisme* en *positieve aandacht voor het verleden*.

Kritisch pluralisme

"Een paar laarzen doet niet onder voor Shakespeare, als het maar de naam draagt van een beroemd designer. En dat geldt mutatis mutandis voor alles: een stripverhaal waarin een spannende intrige vergezeld gaat van mooie plaatjes doet niet onder voor Nabokov, wat de *Lolita's* lezen doet niet onder voor *Lolita*, een knappe reclameleus niet voor een gedicht van Apollinaire of Francis Ponge, een rockritme niet voor een melodie van Duke Ellington, een mooie voetbalwedstrijd niet voor een ballet van Pina Bausch, een groot modeontwerper niet voor Manet, Picasso of Michelangelo, en de hedendaagse opera - de opera van het leven, van de videoclip, de jingles en de spots - zeker niet voor Verdi of Wagner". Zo verwoordt de Franse

filosoof Alain Finkielkraut in *De ondergang van het denken* zijn aversie tegen de democratisering van de hedendaagse cultuur. Zie hier in beeldend taalgebruik de angst van menig modernist voor het niets ontziende pluralisme van de postmodernisten. Binnen het postmoderne denken wordt het vuurtje driftig aangewakkerd wanneer men op trotse wijze verklaart: "anything goes".

Deze culturele nivellering kan op twee verschillende niveaus plaats hebben. Ten eerste ondermijnt postmodernisme de gangbare (modernistische) hiërarchie van de verschillende culturele uitdrukkingssystemen. Zo wordt aan kleding, cosmetica en voedsel evenwel culturele waarde toegekend als aan literatuur, beeldende kunst en muziek. Daarnaast tracht postmodernisme binnen één cultureel veld bepaalde hiërarchische grenzen te doen vervagen. Popmuziek is zo niet langer ondergeschikt aan jazz, terwijl jazz op haar beurt niet meer onderdoet voor de serieuze, klassieke muziek. Überhaupt kan men niet meer in dit soort termen spreken wanneer elke zichzelf respecterende musicus of componist deze grenzen regelmatig overschrijdt.

Voor Umberto Eco is dit reden genoeg postmodernisme af te doen als een "passepartout-begrip"; voor een ander is het een "filosofisch warenhuis". De schampere, smalende woorden van Finkielkraut kunnen ongetwijfeld op hun beider instemming rekenen. Vreemd zal ik deze oprechte verontrusting niet noemen maar wel onterecht! Zij richten hun pijlen namelijk met name op een diffuus postmodernisme dat goede sier maakt met een gemakkelijk pluralisme, een intellectueel Disneyland en een anti-moderne potpourri. Ik zou hier tegenover een kritisch pluralisme willen plaatsen, ingebed in een preciezer en serieuzer postmodernisme.

Laat ik deze gedachte verder uitwerken aan de hand van een concreet muzikaal voorbeeld, het *Concerto Grosso no.2* van Alfred Schnittke. Dit uit vier, in elkaar overlopende, delen bestaande werk kent drie hoofdthema's. In een licht gemodificeerde vorm verschijnt allereerst de openingsfrase van het beroemde kerstlied 'Stille nacht, heilige nacht'. Vervolgens ontleent Schnittke zijn inspiratie voor het tweede thema voor een belangrijk gedeelte aan het derde *Brandenburgische Concert* van J.S. Bach. Hieruit ontstaat dan het derde thema, een lieflijk motiefje van slechts drie tonen, zonder expliciete verwijzing naar de muziekgeschiedenis door Schnittke zelf gecomponeerd. De drie thema's worden door Schnittke grondig onder handen genomen. Daarbij laat hij zich leiden en inspireren door vele verworvenheden van de muziekgeschiedenis, de vele verschillende muzikale talen die zich in de loop der tijd ontwikkeld hebben. Zo worden de aangename tonale thema's uiteindelijk vervormd tot afschrikwekkende atonale of polytonale geluidserupties door het gebruik van seriële technieken, microtonen, glissandi en toonclusters. Het zachte drietonige liefdesmotief gaat over in een agressief en spottend *Dies Irae* precies zoals ook Berlioz dit van oorsprong gregoriaanse gezang omvormt tot een burlesk walsje in diens *Symfonie Fantastique*. Het verstilde 'Stille nacht' thema wordt uiteengerafeld en in getormenteerde vorm gepresenteerd door twee verwoed strijdende violen. En het majestueuze en bijna vrolijke motief uit het Brandenburgse concert wordt op wrede wijze verwrongen en doorspekt met allerlei 20-eeuwse muzikale elementen. Schnittke plaatst tonale naast atonale gedeeltes, een elektrische gitaar naast een piccolo; hoogromantische orkestraties wisselt hij af met jazzy interrupties.

Is hier sprake van een muzikaal warenhuis, een onverschillige en groteske mengelmoes van stijlen of een willekeurig omgaan met de muziekgeschiedenis? Voor mij is de muziek van Schnittke het toonbeeld van een muzikaal kritisch pluralisme. Twee vragen wil ik in het kort beantwoorden: wat is nu precies het pluralisme? En waarin onderscheidt zich dit kritisch pluralisme van een gemakkelijke potpourri? De eerste vraag is gemakkelijk te beantwoorden. In het *Concerto grosso no.2* maakt Schnittke gebruik van verschillende muzikale tradities,

verschillende muzikale talen. Schnittke onderwerpt deze afzonderlijke talen niet aan één, door hem ontworpen, supercode, maar laat de eigen(aardig)heden, het specifieke van de verschillende muzikale tradities, naast elkaar bestaan. Deze absolute heterogeniteit is zelfs niet langer op één noemer te brengen. Zo blijven de eigen connotaties, grenzen en mogelijkheden van de afzonderlijke talen intact. Er wordt geen poging gedaan de reminiscenties aan Bach te herleiden tot de atonale gedeeltes of de inbreng van Schnittke's eigen thema. De vele ongedifferentieerde glissando's laten elke verwijzing naar het diatonische 'Stille nacht' thema in wezen ongemoeid. Op geen enkel moment in het concerto is er een reductie van de verschillen, laat staan dat ze worden opgenomen in één enkele muzikale meta-taal. De afzonderlijke delen vragen als het ware steeds om verschillende luistercodes maar geen van deze codes is competent om het geheel te vatten.

Waarin verschilt deze muziek van een oppervlakkig eclecticisme? Zonder deze veelheid geweld aan te doen is er mijns inziens eveneens sprake van een zekere eenheid. De verschillende muzikale talen staan namelijk niet neutraal en sprakeloos tegenover elkaar. Zij beïnvloeden elkaar. De differenties worden op elkaar betrokken zodat het naast en onder elkaar presenteren van verschillende muzikale codes niet vervalt tot indifferentie. De afzonderlijke talen doordringen, becommentariëren en bestrijden elkaar zonder dat dit leidt tot de overwinning van de ene taal op de andere. Zij krijgen in dit communicatieve spel een andere betekenis. Dit is geen eenvoudig laissez-faire maar een duidelijke visie van veelheid zonder laatste coördinatiepunt of een visie van eenheid die open is. Schnittke's muziek is een polystilistiek zonder de valkuil van de indifferente fragmentatie aan de ene kant en de valkuil van nieuwe totaliteitsregels aan de andere kant. Deze muziek zou ik willen kwalificeren met de term kritisch pluralisme.

Positieve aandacht voor de geschiedenis

In een boeiend artikel laat de Duitse filosoof Wolfgang Iser zien dat het postmodern pluralisme regelrecht afgeleid kan worden van de moderne kunst uit de eerste helft van de 20e eeuw⁴. Iser haalt de schilder Jean Dubuffet aan die reeds in 1951 een pleidooi houdt voor het maken van polysemische werken. In feite is de ontwikkeling van de beeldende kunst reeds in het begin van de 20e eeuw een toonbeeld van heterogeniteit en pluralisme. De moderne beeldende kunst kan met andere woorden model staan voor de idee van pluralisme. Het postmoderne filosofische denken articuleert bijgevolg discursief wat op esthetisch niveau in de beeldende kunst allang bestaat. Dit mag tevens als reden worden gezien waarom men postmodernisme niet moet verwarren met anti- of transmodernisme. Toch bestaat er wel degelijk verschil in de houding die postmodern en modern aannemen ten aanzien van het pluralisme. Dit verschil is terug te voeren op het aspect van de waardering.

Vrijwel alle moderne denkers zijn zich bewust van het heterogene karakter van kunst en samenleving. Op verschillende maatschappelijke terreinen constateren moderne denkers als Max Weber, Arnold Gehlen of Theodor Adorno al aan het einde van de 19e eeuw een toenemende versplintering, een 'polytheïsme van waarden' of een ongebreideld pluralisme. In deze zin is er met het postmoderne denken weinig nieuws onder de zon. Maar de moderne filosofen en sociologen zien deze toenemende heterogeniteit met lede ogen aan. Weber spreekt over een noodlot, Gehlen constateert mistroostig een verlies van eenheid en ook voor Adorno is het duidelijk dat van het pluralisme weinig heil te verwachten valt. In *Minima Moralia* verklaart Adorno dat het goede slechts kan liggen "im Ganzen", in een volledige verzoening en niet in de vervreemding van zichzelf ontplooiende delen. Uiteindelijk houdt Adorno een pleidooi voor eenheid en is de wens tot 'heelheid' en totaliteit de grondpremissie van zijn denken.

De *grondhouding* van postmoderne filosofen tegenover het pluralisme is van een fundamenteel ander karakter. Zij waarderen veelheid en heterogeniteit juist positief. Het einde

van de eenheidsgedachte, het einde van de 'metavertellingen' zoals Lyotard het noemt, is voor hen een bevrijding. Het pessimisme van Adorno maakt plaats voor het optimisme van Lyotard.

Vanwaar deze nadruk op de negatieve dan wel positieve kijk op dit pluralisme? Dit heeft alles te maken met de verschillende opvatting die men koestert jegens het verleden. Laat ik terugkeren naar de muziek. Zowel moderne als postmoderne componisten gebruiken het verleden. Er zijn evenwel grote verschillen in dit gebruik aan te wijzen. Moderne componisten beschouwen de diversiteit van het verleden als iets waarvan men afstand moet nemen, overheen moet reiken of als uitgangspunt kan nemen om vandaar iets nieuws, een nieuwe muzikale metataal, te creëren. De composities van het verleden geven aan het heden een canon van verboden. Zo beschouwt de componist Adorno in het begin van de 20e eeuw de tonaliteit als zo'n canon. Tonaliteit is iets van het verleden en daarnaar terugkeren duidt slechts op muzikale regressie. In het voorwoord tot de *Drei Satiren* rekent ook Arnold Schönberg af met componisten die voorwenden 'achterwaarts te streven'. "Met genoeg tref ik ook de folkloristen ... en tenslotte alle 'isten', in wie ik toch alleen maar maniëristen kan zien", schrijft Schönberg. En bij de opening van het IRCAM in 1977 pleit Pierre Boulez voor "een afstand doen van de erfenissen van het verleden" om in plaats daarvan gebieden te ontdekken "waar we nog niet van hadden kunnen dromen". Als Schönberg, Adorno of Boulez het verleden al als inspiratiebron gebruiken, dan doen zij dat door het verleden te incorporeren in een nieuwe muzikale metataal, de dodecafonie of het serialisme. Het verleden wordt van zijn eigenheid ontdaan en opgenomen (in Hegeliaanse zin 'a aufgehoben') in een groter geheel. In feite zijn zowel de dodecafonische als de seriële componeerprincipes totalitaire systemen waarin geen ruimte is voor diversiteit, afwijking en andersheid.

De dominantie van dodecafonie en serialisme tot ver in de 20e eeuw is bekend. Veel componisten die zich hieraan wilden onttrekken, worden vaak pas nu, na jarenlang te zijn doodgezwegen, herontdekt en gewaardeerd. Er bestaat dus een evident verschil tussen de moderne beeldende kunst, divers en heterogeen, en de moderne muziek, strevend naar eenheid en heelheid.

Postmoderne muziek kenmerkt zich onder andere door een soort *post-exclusivisme*. Niets wordt op voorhand uitgesloten. Het pluralisme in de postmoderne muziek is geen simpel conservatisme of kritiekloze acceptatie van dat wat er is, maar een correctie op het uitsluitende karakter van de moderne muziek. Postmoderne muziek brengt iets aan de oppervlakte wat in het modernisme allang besloten lag, namelijk diversiteit en heterogeniteit. Dit uit zich duidelijk in de relatie die postmoderne componisten onderhouden met het verleden. Het verleden is niet iets dat overstegen of achtergelaten moet worden, maar een onuitputtelijke inspiratiebron, iets waarvan op een positieve manier gebruik kan worden gemaakt. Schnittke's *Concerto grosso no.2* is daarvan een goed voorbeeld. Kerkmuziek en serialisme, hoogromantiek en twaalftoonstechnieken, tonaliteit en atonaliteit verschijnen zonder problemen naast en onder elkaar in deze compositie. Zonder te worden opgenomen in een groter geheel (maar ook zonder te vervallen tot indifferentie, zoals ik hierboven heb aangetoond) blijft de eigenheid van deze stijlen en componeerprocédés intact en gerespecteerd.

Dit is evenwel geen simpele reactionaire terugkeer naar 'die goede oude tijd'. Door het bijeen brengen van allerlei stijlen en genres uit de muziekgeschiedenis, geeft Schnittke aan dat hij wil uitgaan van een muzikale realiteit die gekenmerkt wordt door de mogelijkheid zowel na elkaar als simultaan de meest verschillende muzikale indrukken op te doen. Hierin verschilt hij mijns inziens fundamenteel van de moderne componisten. De negatief kritische houding van het modernisme tegenover het verleden maakt plaats voor een postmoderne positief kritische inzet.

Nog één opmerking ter afsluiting. Modernisme en postmodernisme zijn termen die zich zeker niet buiten de esthetische werkelijkheid bevinden, zoals Wim Markus suggereert⁵. Ik wil hier niet ingaan op de vraag wat de (esthetische) werkelijkheid eigenlijk is en of deze niet juist manifest wordt binnen de filosofie van het (post)moderne denken. Wel wil ik een pleidooi houden voor een discours over muziek waarin juist ruimte is voor filosofie, sociologie, esthetica en algemene culturele vraagstukken. Te lang heeft de muziek zich geïsoleerd van een dergelijk vertoog en te lang hebben wetenschappers het fenomeen muziek als onderwerp van hun denken terzijde geschoven.

1. *Mens en Melodie*, januari 1996.

2. Sloterdijk, P.; *Eurotaoïsme*. Amsterdam, 1991.

3. Lyotard, J-F.; *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*. Kampen, 1987.

4. Welsch, W.; "Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst", in: *Philosophisches Jahrbuch* 1990, pp.15-37.

5. *Mens en Melodie*, maart 1996, p.126.