

# m MARCUS, GREIL

## Lipstick traces: ideeëngeschiedenis van het 'moment suprême'

*René Boomkens*



"When there's no future, there cannot be sin"  
(Johnny Rotten)

"History without myth is surely a wasteland;  
but myths are compelling only when they are at odds with history."  
(Greil Marcus)

"Revolutie! schreeuwt en roept het volk. Vrijheid, dat is wat we nodig hebben!  
We verlangen daar al eeuwen naar, onze aderen bloeden.  
Het toneel schudt. Het publiek deint. En om negen uur is alles voorbij."  
(Kurt Tucholsky)

Wat hebben de Nederlandse Wederdoper Jan van Leyden, stichter van het zeer kortstondige Koninkrijk Gods te Münster (1535), en John Lydon, zanger van de Sex Pistols (1976-77) en gezicht van de punkbeweging, met elkaar gemeen? (1) In het boek *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century* van Greil Marcus, rock- en cultuurcriticus, komen beide personages op één en dezelfde bladzijde voor. Is het de serendipiteit ('verrassende ontdekking die te danken is aan het toeval en aan het inzicht') van de bijna gelijkkluidende namen, die Marcus ertoe bracht Wederdopers en punks te vergelijken? Dat is net te ver gezocht, zelfs voor dit boek dat methodisch in hoge mate steunt op datzelfde principe van serendipiteit. In deze studie werkt Marcus namelijk enkele zeer toevallige ontdekkingen uit, waarvan het verrassingselement in eerste instantie zo vergezocht lijkt, dat je nauwelijks geneigd bent een cent te geven voor de consistentie van het hele verhaal. Toch blijkt bij nader inzien dat *Lipstick traces* een intrigerende en belangwekkende bijdrage aan de ideeën- of cultuurgeschiedenis is, waarvan methode en inhoud in hoge mate samenvallen. Wat Marcus deels bij toeval, deels dankzij zijn niet aflatende speurzinnigheid ontdekte, was een curieus verband tussen een aantal historische gebeurtenissen die qua tijd en qua inhoud ver uiteen liggen en die bovendien stuk voor stuk een aura van eenmaligheid om zich heen droegen. Wat deze gebeurtenissen bovenal bijzonder maakte was hun vluchtigheid, in vele gevallen zelfs hun onbelangrijkheid, zo niet onbenulligheid. Vluchtig waren het Nieuwe Jeruzalem van Jan van Leyden en de punkbeweging van Johnnie Rotten (Lydon) en het dadaïsme van Hugo

---

1 Met dank aan Michel Kuypers en Pieter Pikelharing, die mij een aantal belangrijke artikelen van Greil Marcus bezorgden.

Ball e.a., vluchtig en onbelangrijk waren veel acties en happenings van de inmiddels inderdaad grotendeels vergeten maar door Marcus centraal gestelde Lettristen en Situationisten in de jaren veertig en vijftig in Frankrijk, vluchtig, onbelangrijk en onbenullig was veel van wat zich in en rondom al deze bewegingen afspeelde. En over deze en vergelijkbare momenten en bewegingen gaat het in Marcus' boek.

Marcus gaat nog een stap verder: vluchtigheid is als kwalificatie nog te zwak, en bovendien te a-specifiek. Wat al deze bewegingen of gebeurtenissen kenmerkte was dat zij bewegingen of gebeurtenissen *van het moment* waren, zij predikten niet slechts het hier en nu, zij gingen er totaal in op. Het ging kortom om gebeurtenissen die *buiten* de geschiedenis stonden. 'Buiten de geschiedenis' is hier in sterke zin op te vatten: niet alleen gaat het daarbij om evenementen die zich plotsklaps voordoen, waarvoor bovendien geen voldoende oorzaken of redenen zijn aan te voeren om hen in hun volheid te verklaren; of om evenementen die na hun plotse ontstaan en hun doorgaans even onverwachte uitdoven geen of nauwelijks sporen nalaten. Nee, daar bovenop gaat het ook om evenementen die zelf het historische continuüm negeren, afwijzen of -radicaler nog- pogen af te schaffen of te vernietigen. Münster, dada, Lettristen, Situationisten, punk voldoen alle aan alledrie deze criteria. Er zijn evenementen die 'in de buurt komen', zoals mei '68, maar daarvan is de vluchtigheid misschien niet krachtig genoeg. En alle radicaal revolutionaire bewegingen, reactionair of vooruitstrevend, hebben allerlei trekjes gemeen met de buitenhistorische voorbeelden van Marcus, maar zij ontleen hun betekenis juist aan hun historische invloed. Marcus' buitenhistorische evenementen zijn wezenlijk anders, historisch gezien wezenlijk onbenullig en juist om die reden van belang. Daarover gaat *Lipstick Traces*. En het begon allemaal met het bezoek dat de auteur bracht aan het afscheidsconcert van de Sex Pistols in San Francisco, op 14 januari 1978.

### *Mystery Train*

Greil Marcus werd in 1945 te San Francisco geboren. Toen hij een jaar of tien was voltrok zich de gebeurtenis die zijn verdere leven in hoge mate bepaalde: op een aantal verschillende plaatsen in de Verenigde Staten ontstond tegelijkertijd iets, dat niet lang daarna door sommigen 'rock'n'roll' werd gedoopt (er is strijd over wie de echte doop verrichte, discjockey Alan Freed heeft de beste papieren, Marcus zelf roept een veel vroeger moment uit tot het eigenlijke begin van rock'n'roll: de song 'It's too soon to know' van The Orioles uit 1948). Marcus studeerde in de jaren zestig politieke geschiedenis in Berkeley, met de nadruk op het Amerikaanse politieke denken. Als student maakte hij vanzelfsprekend de studentenopstanden en anti-Vietnambeweging van zeer dichtbij mee en was actief lid van de Free Speech Movement. Van 1969 tot 1970 was hij redacteur van het befaamde *Rolling Stone*, in die tijd de spreekbuis van de meer radicale delen van de New Left in de VS, van de jongeren- en studentenbeweging in het algemeen, en van progressieve rockfans in het bijzonder. In de erop volgende jaren publiceerde hij in uiteenlopende bladen, van het underground-magazine *Creem* tot de *New York Times*. De laatste jaren publiceert hij vooral in de New Yorkse *Village Voice* en is hij onder andere medewerker van het cultuurfilosofische en -kritische tijdschrift *Common Knowledge*. Hij schreef één rock-song, 'I can't get no nookie', die het in de uitvoering van de

Masked Marauders één week uithield op de 101e plek van de Billboard-hitlijst. Tot zover de statistieken.

Nu de werkelijkheid. Greil Marcus verdiende volgens mij de eeuwigheid door het boek dat hij op zijn dertigste schreef: *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*. (2) Reeds in dit boek blijkt hoezeer de auteur gevoelig is voor betrekkelijk onbenullige coïncidenties en de waarde van het toeval en het detail weet te schatten, getuige vooral het slothoofdstuk van het boek, waarin een treinlading vol betekenissen aan dat ene liedje van Elvis, 'Mystery Train', wordt opgehangen zonder dat je een moment vreest dat de schrijver uit de rails zal lopen. Het toont ook aan dat Marcus zeer vrijgevig en democratisch met de feiten omspringt. Laat ik het zo weergeven: Marcus hoort in het voorbijgaan een nondescript persoon de woorden "It's just a popsong" mompelen, en meteen beginnen al zijn radertjes te ratelen. Een vurig pleidooi voor de eenmaligheid van het nog onbekende liedje is op dat moment eigenlijk al geschreven. Zulk een vurigheid is typerend voor het boek *Mystery Train*. Ik las het pas veertien jaar later, omgeven door de muziek van de platen die een hoofdrol spelen in het boek: de eerste sessies van Presley (1954), de blues-collectie van Robert Johnson (1938), de platen van The Band (1968-1975), 'There's a riot goin' on' van Sly Stone (1971), en '12 Songs' van Randy Newman (1970). Het bleek, voor mij, een openbaring. Het boek leverde het bewijs dat het mogelijk was op een niet-pretentieuze manier verbanden te leggen tussen de geschiedenis van een nationale cultuur (de Amerikaanse) en de liedjes, die in het alledaagse doen en laten van die cultuur werden beluisterd, op een vaak terloopse wijze. Het boek boekte een tweeledig resultaat: het leverde meer begrip van de Amerikaanse culturele geschiedenis en van de betekenis van popsongs in het algemeen.

#### *Geschiedenis van het moment*

Drie weken na mijn aankoop van *Mystery Train* verscheen *Lipstick Traces* op de Nederlandse markt, wederom een boek met een songtitel als titel, die als metafoor dient voor het ongrijpbare onderwerp van het boek: terloopse sporen die getuigenis afleggen van een belangrijke en waarschijnlijk spannende gebeurtenis uit het (nabije) verleden. Ik begon enthousiast te lezen, maar na de eerste honderd pagina's (en het boek telt er 497, inclusief index) ben ik even gestopt. Wat Marcus schreef maakte een overtuigende indruk, daar ging het niet om, de vraag was slechts waarover hij nu precies zo overtuigend schreef. Al lezende kreeg ik min of meer in de gaten dat het niet moeilijk is het betoog in dit boek en het onderwerp van dat betoog verkeerd te begrijpen. Zonder proloog en epiloog zou de tekst eindeloos voort kunnen gaan, en dat is niet pathetisch of Derridaans bedoeld. Marcus cirkelt, zoals gezegd, eindeloos rondom één cruciale kwestie: de betekenis van gebeurtenissen - beter: evenementen in de sterke zin van dat

---

2 Greil Marcus, *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*. Omnibus Press, London/New York/Sidney 1977 (1975). In 1991 verscheen van Marcus het boek *Dead Elvis*, waarin hij de cultus analyseert die vooral na de dood van Elvis Presley, vanzelfsprekende hoofdpersoon in *Mystery Train*, rond diens persoon ontstond. In het voorjaar van 1993 zal bij Double Day Press een bundeling verschijnen van alle kritieken en essays die Marcus de laatste vijftien jaar schreef, met name over de punkcultuur en -muziek.

woord, die wel *in* de geschiedenis plaatsvinden, maar die er tegelijk *buiten* lijken te staan, vooral in de wijze waarop die evenementen elke historische realiteit lijken te ontkennen. De stem van Johnny Rotten was zo'n gebeurtenis: "a voice that denied all social facts, and in that denial affirmed that everything was possible." (p. 2) Marcus gaat het niet om een analyse van de punkbeweging en de rol van de Sex Pistols, c.q. Rotten daarin, het gaat hem slechts om dat ene moment, die paar momenten waarop die stem precies zo klonk dat hij meer werd dan hij op grond van zijn context kon zijn. Ernaar luisterend hoor je jezelf antwoorden: "This is actually happening", met de nadruk op 'actually' en op 'happening', zodat de juiste mengeling van overtuiging en ongeloof resteert: dit gebeurt *echt!* En: dit *gebeurt* echt! En dat precies maakt de moeilijkheid uit: want hoe bespreek je zoiets in een tekst, die toch zelf een lineair betoog, een min of meer logische opeenvolging moet zijn om begrijpelijk te blijven. Marcus blijkt dan ook, vooral in de eerste honderdvijftig pagina's, op zoek naar een vorm die enigszins recht weet te doen aan dat 'momentane', aan een acute ervaring van actualiteit die uit de keten van opeenvolgende historische belevenissen wordt getild. Marcus' 'stem die alle realiteit ontkent' sluit nauw aan bij de notie van 'messiaanse tijd' zoals die is te vinden in het werk van Walter Benjamin en die misschien het beste is te vangen via de verwijzing die Benjamin in zijn *Passagen-Werk* naar het werk van Proust maakt: bij Proust ging het om (toevallige) momenten die de 'actualisering van een beeld uit het verleden (mogelijk maken), dat je zegt: "ik moet mijn leven veranderen"'. Bij Proust ging het om de verandering van het eigen leven, bij Benjamin, bij Marcus en bij Johnny Rotten ging het om de verandering van de wereld. En voor Marcus was de stem van Rotten inderdaad de actualisering van een beeld uit het verleden. Middels de eerste reacties van de computerprogrammeur Declan McManus (de latere Elvis Costello) op de Sex Pistols en van ene Walter Mehring op dada legt Marcus een voorlopig verband tussen beide evenementen. McManus beschrijft hoe hij 's ochtends vroeg als forens op het perron op de trein staat te wachten en alle reizigers om hem heen hoort reageren op de koppen in de kranten: de Sex Pistols hadden FUCK op tv gezegd. En hij becommentarieert: "It's a mistake to confuse it with a major event in history, but it was a great morning - just to hear people's blood pressure going up and down over it." (p. 3) En Marcus brengt Costello en Mehring bij elkaar, en ik citeer hem nu wat langer:

*"Als een echo van elkaar die een halve eeuw overbrugt, stellen Costello en Mehring de vraag, die in dit boek centraal staat: is het onjuist om het moment van de Sex Pistols te verwarren met een cruciale gebeurtenis in de geschiedenis -en wat is geschiedenis eigenlijk? Is geschiedenis simpelweg een kwestie van gebeurtenissen die indrukken achterlaten die gewogen en gewaardeerd kunnen worden, zoals nieuwe instituties, nieuwe landkaarten, nieuwe leiders, nieuwe winnaars en verliezers - of is zij ook het resultaat van momenten die helemaal geen sporen lijken achter te laten, niets dan het mysterie van spookachtige verbanden tussen mensen, die ver verwijderd van elkaar stonden in tijd en ruimte, maar die op één of andere manier dezelfde taal spraken? Hoe komt het dat zowel Mehring als Costello in een poging een opvallende historische breuk te omschrijven zichzelf hoorde praten over treinperrons en*

*bloeddruk? Het gemeenschappelijke gebruik van dezelfde woorden is toeval, maar het zou een zekere affiniteit kunnen suggereren. Beide mannen hebben het over hetzelfde, op zoek naar woorden om hun bijzondere waardering voor de breuk tot uitdrukking te brengen: dat hoeft helemaal geen toeval te zijn. Als de taal die zij spreken en de impuls die zij verwoorden hun eigen geschiedenis hebben, zou die taal dan geen geheel ander verhaal te vertellen hebben dan het verhaal dat wij ons hele leven lang al gehoord hebben?" [p. 4]*

Marcus beoogt kortom van al die separate breukmomenten (*disruptions*), van onderbreking van de 'werkelijke' geschiedenis, een eigen geschiedenis te construeren door ze met elkaar in gesprek te brengen: Costello oog in oog met Mehring, met Jan van Leyden, met dadaïst Tristan Tzara, met situationiste Michelle Bernstein, enzovoorts. Een 'geheime' geschiedenis, geheim omdat ze bestaat uit genegeerde momenten, genegeerd vanuit het perspectief van de 'grote' of echte geschiedenis, die van instituties en bewegingen, heersers, winnaars en verliezers, en tegelijk een geschiedenis van ontkenningen, in ultieme zin een geschiedenis van de ontkenning van geschiedenis. In een interview met Janny Groen (*de Volkskrant* van 29 juli 1989) wijst Marcus erop hoezeer dat laatste nu juist typerend is voor 'momenten' als die van dada en punk: zij balanceren op het dunne koord dat utopie en zelfdestructie met elkaar verbindt, en beide polen zijn ontkenningen van de alledaagse historische realiteit. Aan de utopische pool treffen we de compromisloze, alles afwijzende en iedereen provocerende stem van Johnny Rotten aan, die door het nihilisme van de woorden heen vooral een realisatie van de absolute vrijheid vertegenwoordigt - voor een moment, voor de duur van de show, en de shows van de Sex Pistols waren kort. Aan de pool van de zelfdestructie vinden we de moord op zijn vriendin en de zelfmoord van die andere Sex Pistol Sid Vicious, en de song 'Bergen was a gas', die onze definities van vrijheid op een wel heel pijnlijke wijze tot hun grenzen voerde. 'Bergen was a gas' moest wel worden genegeerd, als iets dat meer dan blasfemie was.

Tussen beide polen in voltrekt zich de alledaagse historie, in dit geval van de punk-beweging, en die voldoet meer aan onze verwachtingen: natuurlijk waren de Sex Pistols een 'commercial proposition' en een 'cultural conspiracy', gelanceerd om de muziekindustrie te veranderen en aan die verandering goed te verdienen. Geruststellend veel aspecten van punk maken simpelweg deel uit van onze uiterst alledaagse historische conditie. Elementen van die conditie komen zeker ook voor in Marcus' relaas, maar te spaarzaam om te resulteren in een geruststellende historische reconstructie van punk. Van vorenafaan was het Marcus te doen om een verontrustend boek en pas gaandeweg kreeg hij in de gaten dat hij zich om zijn doel te bereiken niet tot de punk zelf kon beperken: de historische analogieën drongen zich steeds weer op. En wat gaandeweg ontstond was een filosofische sprokkeltocht naar 'de andere geschiedenis' van deze eeuw.

#### *Dramatisering van de vrijheid*

Om het karakter van die andere geschiedenis van deze eeuw nader te duiden ontkomt Marcus er niet aan om, al is het maar zijdelings, een beroep te doen op psycho-analytische categorieën. Wat hij schrijft is een geheime, haast onbewuste en vaak verdrongen

geschiedenis van de 'moderniteit' of van het kapitalisme: "Je bent niets tenzij je alles bezit: dat was moderniteit. Moderniteit betekende de verschuiving van het zwaartepunt van het kapitalisme van productie naar consumptie, van noodzaak naar wens." (p. 129) Die verschuiving zou wel eens het eigenlijke hoofdthema van het boek kunnen zijn, en wat Marcus daarbij op het spoor is, is een nieuw begrip van *vrijheid*. Het staat er niet met zoveel woorden, maar mijn vrije interpretatie van Marcus' speurtocht naar die nieuwe vrijheid zou aldus luiden: het kapitalisme was het eerste sociaal-economische stelsel dat een nieuwe conceptie van vrijheid ontwikkelde vanuit de sfeer van noodzakelijkheid zelf, om een term van Hannah Arendt te lenen: de welvaart, als realiteit of als wensvoorstelling zelf product van economisch handelen, van zware arbeid, kortom van het domein van de noodzaak en het overleven, schiep een nog ongekend territorium van onbevredigde verlangens en onontdekte mogelijkheden. Noodzaak slaat om in verlangen. Welvaart betekende vrijheid, begrepen als ongelimiteerde consumptie, als kunnen doen wat je wilt, als je eigen geschiedenis maken. Dit type vrijheid was nieuw: het was anders dan het burgerlijk-republikeinse vrijheidsideaal, dat om nogmaals Arendt aan te halen, aan gene zijde van de sfeer van noodzakelijkheid lag en bestond in een cultuur van voortreffelijkheid, in de cultivering van 'act and speech', de retorica van het vrije, rationele debat. Het was ook anders dan de traditionele wereld van het carnaval en het volksfeest, ofschoon de nieuwe vrijheid het principe van de omkering deelt met het carnaval. Anders echter dan de traditionele volksfeesten is de nieuwe vrijheid kalenderloos, zij ligt niet beklonken in een vast ritme van seizoenen en in de rituele herhaling, die een voortdurende vernieuwing van de bestaande gemeenschap beoogde, juist door haar wetten en regels voor korte duur af te schaffen en het varken tot koning te kronen.

Ook de nieuwe vrijheid kent haar rituelen, maar die zijn op voorhand aan niemand bekend, ze gaan in de gebeurtenis van het moment op. Voor het overige lijken slechts het toeval en de verrassing of de shock te regeren. Ineens komen lang sluimerende onbewuste verlangens boven en richten hun eigen werkelijkheid in. Straten krijgen nieuwe namen (Jan van Leydens Münster), de gangbare tijdsrekening wordt afgeschaft (Franse Revolutie en Parijse Commune), de taal als drager van betekenissen wordt vernietigd (dada), de geschiedenis als ontwikkeling van verleden naar toekomst wordt dood verklaard (de situationisten) (zie onder andere pp. 90, 126, 182 e.v.). Dit alles wordt door Marcus aangedragen om recht te doen aan die ene momentane ervaring die bestond in de eerste regel van het eerste lied van de Sex Pistols, zoals gezongen door Rotten: 'I am an antichrist!', een regel die, zoals Marcus dan ook begint, even goed gezongen had kunnen zijn door een haveloze zwerver-met-een-boodschap, en (Marcus kan niet nalaten daaraan nog toe te voegen:) eigenlijk is de zanger niet veel anders dan een zwerver-met-boodschap, zoals er velen op de Londense straathoeken zijn te vinden. Het is echter te simpel om punk te begrijpen als de laatste 'disruptie' in een lange keten van vergelijkbare 'momentane' omkeringen of negaties van de geschiedenis. Marcus heeft iets te veel de neiging in termen van eeuwige wederkeer te spreken, en één van de recensenten van het boek wees er dan ook op dat de eindeloze reeks analogieën die de auteur creëert zich ten dele ook tegen het onderwerp zelf keert: niets nieuws onder de zon, is al gauw de conclusie na een gedurfde vergelijking tussen de Broeders van de Vrije Geest, de Weder-

dopers, dada en punk. (3) Dat is zeker het geval wanneer onduidelijk blijft wat precies belangrijk is aan al die onbenullig lijkende historische disrupties anders dan het gegeven dat zij plaatsvonden. Die onduidelijkheid wordt eigenlijk te laat, want pas in de epiloog weggenomen. Daar pas wordt onthuld waarin het belang van die moeilijk te verwoorden, haast buitenhistorische momenten van disruptie is gelegen. Daar namelijk verbindt Marcus twee hoogstpersoonlijke ervaringen met elkaar - en om de verantwoording van die ervaringen lijkt het hem te doen te zijn. De eerste ervaring kennen we al het hele boek lang: Marcus bezocht het laatste concert van de Sex Pistols in San Francisco en hoorde een stem en onderging een destructieve en absolute energie die hij niet kon thuis brengen. Tegelijk had hij de onherroepelijke en momentane ervaring deelgenoot te zijn van een unieke gebeurtenis, een evenement van algehele vrijheid. De moeilijkheid die hij ervoer hiervan achteraf verslag te doen zette hem vervolgens aan tot het schrijven van *Lipstick traces*, maar niet zonder dat hij door het concert van de Sex Pistols herinnerd werd aan een eerdere, verwante ervaring. In de jaren zestig maakte Marcus zoals gezegd deel uit van de Free Speech Movement en die verwante ervaring maakte hij mee tijdens één van de langduriger happenings van die beweging aan de universiteit. Gedurende enkele dagen leefden de deelnemers aan de beweging in een soort roestoestand, die bestond in de beleving van een totale vrijheid, en iedereen sprak zich uit. Mensen die nooit het woord namen, bleven plots minutenlang spreken, iedereen luisterde aandachtig, alles was even belangrijk en het besef voor het eerst werkelijk vrij te zijn hield iedereen in de ban. Zo intens als dit gebeuren was, zo snel had het zijn betekenis weer verloren. Het bleek Marcus niet mogelijk er achteraf op een zinvolle wijze verslag van te doen, zonder in clichés of sentimentaliteiten te vervallen. Tegelijk bleef bij hem de suggestie levend dat de geschiedenis pas echt betekenis krijgt, of in ieder geval een heel nieuwe betekenis krijgt, door het meemaken van dit soort intensieve en geïsoleerde vrijheidservaringen. Die ervaringen komen min of meer 'van buiten', ze vormen een breuk met de gangbare chronologie, ze bestaan slechts voor even, maar lijken alles anders te maken. Het nieuwe aan de punk was er daarbij vooral in gelegen, dat dit soort vrijheidservaringen voor het eerst in het kader van de 'pop'- of massacultuur werden vertolkt.

#### *Pop en vrije tijd*

Bovenstaande brengt me ertoe te veronderstellen dat Marcus met *Lipstick Traces* eigenlijk twee verschillende boeken heeft geschreven, beter: wilde schrijven. Het ene was een filosofie van de ('andere') geschiedenis, een filosofie van de momentane negatie. Het tweede boek moet haast wel een geschiedenis van de vrije tijd zijn, van de moderne vrije tijd wel te verstaan. Een geschiedenis die niet zou leiden tot een zoveelste sociologische theorie van 'leisure', maar veeleer tot een speelse filosofie waarin in de ruimte van de moderne, vooral na-oorlogse vrije tijd, inclusief de werkloosheid, de potenties en mogelijkheden worden geprojecteerd van aloude religieuze rituelen, waarin omkering centraal stond: van het jubeljaar tot de carnavalsviering.

---

3 Zie Andrew Ross, 'The Rock'n'Roll Ghost' in: *October* nr. 50. Cambridge, Mass. Herfst 1989, pp. 108-117.

In Marcus' lange beschouwingen over dada, de Lettristen en Situationisten, die bij tijd en wijle lezen als een sleutelroman en misschien nog het best zijn te typeren als speculatieve journalistiek, krijgt die filosofie van de moderne vrije tijd allengs handen en voeten. De omslag van het eerste in het tweede 'boek' (de overgang van een algemene geschiedsfilosofie van de momentane omkering naar een filosofie van vrije tijd) vindt plaats in Marcus' beschrijving van de daden van de drijvende kracht achter die curieuze beweging der Lettristen, Isidore Isou. Enerzijds is diens gedachtengoed te begrijpen als radicalisering en eindpunt van het avantgardisme, dat bij Baudelaire begon en via Mallarmé, de surrealisten en dada uiteindelijk uitmondde in de meest radicale negatie van elke betekenisgevende functie van taal (c.q. poëzie, c.q. kunst): bij Isou maken zinnen en woorden plaats voor de circulatie van afzonderlijke letters, die tezamen een nieuw alfabet zouden vormen, waaruit een taal kon worden opgebouwd waarmee gezegd kon worden wat nog nooit was gezegd in tonen, die nog nooit gehoord waren. (p. 248 e.v.) In zekere zin is dit niet veel meer dan het oude liedje (van de avantgarde): niets nieuws onder de zon. Erger nog: "The most casual comparison of lettrism tot the exploits of the Cabaret Voltaire or the Berlin Dada Club makes it obvious how unoriginal, academic, and precious Isou's program was." (p. 256)

Anderzijds echter bezetten de Lettristen een nog onbenoemd terrein, tezamen met uiteenlopende andere elementen, een terrein dat in de jaren die erop volgden met de term 'popcultuur' zou worden aangeduid. Die cultuur zou er bij momenten in slagen de gegeven vrije tijd om te zetten in een (momentane) viering van absolute vrijheid, en historische determinismen te pareren met uitingen van totaal vrije, individuele keuzes. Isou en de Lettristen leverden één van de eerste en meest uitgesproken vormen van dit nieuwe pop-zelfbewustzijn, in het bijzonder in Isou's tractaat over de Opstand van de Jeugd (*Traité d'économie nucléaire: le soulèvement de la jeunesse*), gebaseerd op het onderscheid tussen in- en outsiders: insiders ('internists') zijn degenen die iets te verkopen hebben in de markteconomie en die de middelen hebben om te kopen wat anderen te bieden hebben; outsiders ('externists') zijn degenen die niets te verkopen hebben en geen middelen om iets te kopen. De jeugd was de vanzelfsprekende outsider: niet in staat iets te produceren en niets om te consumeren. Omdat de samenleving een structuur van kopen en verkopen vormt, zijn jongeren in feite in het geheel geen mensen: het zijn louter 'luxe artikelen', "utensils". (p. 270) En omdat jongeren geen deel hebben aan de 'ruilcircuits' van het echte maatschappelijke leven, gaan zij over tot de vorming van "units of gratuitousness": "aimless and consciousnessless activities (juvenile delinquency), or whatever degraded, trivial commodity compensations they could find (new clothes)." (idem)

Met zijn tractaat leverde Isou een beschouwing af die in een notedop de daaropvolgende decennia omvatte -zo sterk dat zijn rebelse beschouwing twintig jaar later niets meer dan een cliché, zo niet de heersende ideologie vormt: voor jongeren is vrije tijd meer dan alleen hersteltijd, omdat de relatie met de arbeid (nog) ontbreekt. Vrije tijd doet zich dan ook veeleer voor als een min of meer oneindig leeg vat, waarvan de invulling geheel open ligt. En juist in die leegte, in dat gratuite karakter van de vrije tijd ligt de mogelijkheid besloten van een radicaal andere en geheel onverwachte besteding ervan: van 'juvenile delinquency' tot totale negatie of omkering van het bestaande. De volgen-



de stap die Isou (en na hem vele anderen) zette is de gevolgtrekking dat, wanneer jeugd inderdaad een economische categorie is, d.i. geheel wordt bepaald door economische gegevens, dat jeugd dan niet louter in termen van leeftijd kan worden bepaald. 'Jeugd' wordt een abstract begrip dat kan worden uitgebreid met ieder die om één of andere reden van de economie is buitengesloten en met al diegenen die, vrijwillig of niet, weigeren hun voorbeschikte positie in de sociale rangorde in te nemen. 'Jeugd' wordt een maatschappelijk ideaal, of zoals Robert Kennedy in 1968 stelde: "a state of mind, a temper of the will" - en vrije tijd werd navenant een cruciaal sociaal-economisch en ideologisch strijdterrein: de leegte diende te worden opgevuld. Van economische herstellertijd werd 'leisure' doel in zichzelf, en tegelijkertijd verkreeg ze opnieuw de aloude betekenis van werkloosheid, en dat leverde voldoende explosief mengsel op voor de opkomst van de punk, de beweging die de oude inzichten van Isou een geheel nieuwe en navrante wending gaf. Punk ontmaskerde de sociale illusie van vrije tijd als ruimte voor zelfrealisatie door haar te confronteren met de uitzichtloze leegte en sociale deprivatie van werkloosheid: no fun!

Tegelijkertijd maakte punk een definitief einde aan de pretenties van de avantgarde, die zo typerend waren voor de voorlopers van punk: dada, lettristen en situationisten. In hun symbolentaal bedreven deze groepen een mimicry van de hun omringende werkelijkheid: omdat de twintigste eeuw gewelddadig was, was hun taal dat ook. Maar naast sociale kritiek stond steeds ook kritiek op de bestaande kunstvormen, en werd de mogelijkheid van een andere kunst sluimerend gehouden. Punk laat die laatste avantgardistische pretentie varen: zelfs rock'n'roll is dood, en de begrafenis alle reden voor een totaal nihilistisch feestje, waaruit geen nieuwe rock'n'roll meer tevoorschijn zal komen. Punk onderscheidt zich niet van de haar omringende massacultuur -ze is er het meest afschrikwekkende gezicht van, en in die zin massacultuur die zichzelf kritiseert -en wel op een zeer radicale, aan destructie grenzende wijze. Punk wijst niet langer vooruit naar een mogelijk andere toekomst, wat de situationisten met hun 'scheppen van situaties' nog wel deden, ook al zag hun voorman Guy Debord al heel duidelijk in dat zijn programma wezenlijk van voorbijgaande aard was: "This is our program(...) which is essentially transitory. Our situations will be ephemeral, without a future: passageways." (p. 443) Precies die oppervlakkigheid werd in de punk uitgeleefd.

Marcus heeft met *Lipstick Traces* een omvangrijke filosofische geschiedenis geschreven van het cruciale moment, waarop "nothing was trivial, nothing incidental", maar ook het moment waarop "nothing was true, and everything was permitted", zoals hij Nietzsche diverse malen instemmend citeert. Hij heeft meer dan vierhonderd pagina's opgehangen aan één liedje van de Sex Pistols en dat bleek niet teveel gevraagd, ook al lopen er minstens twee thema's op een onduidelijke wijze door elkaar heen en ook al zijn de verspringingen en overgangen bij tijd en wijle duizelingwekkend. Zijn belangrijkste conclusie blijft echter vooral impliciet: de vaststelling namelijk dat het vermogen tot radicale negatie en kritiek van het bestaande inmiddels geen zaak van een avantgarde meer is en al helemaal geen louter intellectuele aangelegenheid. Maar die andere conclusie van het boek is minstens zo belangrijk -en die is wel expliciet gemaakt: het is doorgaans niet de inhoud of het gedachtegoed zelf dat het belang bepaalt van die radi-

cale momenten van omkering. Integendeel: die blijken achteraf vaak vooral het schaamrood op de kaken van de voormalige participanten op te wekken. Sterker: vaak is het nagenoeg onmogelijk achteraf een betrouwbaar en overtuigend klinkend verslag van het evenement te leveren: alle woorden klinken overdreven of juist flets en hol, zelfs hypocriet. Recentelijk nog schreef Marcus hierover een kort artikel in het tijdschrift *Common Knowledge* (Oxford, lente 1992) naar aanleiding van de omwentelingen in Oost-Europa. Niet de inhoud maar de concrete en praktische ervaring van het moment van de omkering, als een moment van onbeperkte mogelijkheden en absolute vrijheid, als in zekere zin een buitenhistorisch moment, als tenslotte de herinnering van de mogelijkheid van vrijheid, is wat dit soort momenten van radicale utopie en destructie zo belangrijk maakt, en wat ze tegelijk zo ongrijpbaar doet zijn, zo moeilijk in woorden te vatten. Daarom ook dijde *Lipstick Traces* zo uit, daarom verdwaal je er vaak genoeg in, daarom ook is het zo'n belangrijk boek.