

Kleine esthetica van de roes

Over bedwelming in het algemeen en over Benjamins
'profane verlichting' in het bijzonder

Lieven De Cauter

I. De verzelfstandiging van de extase

Roes is extase, dat wil zeggen een toestand van buiten zichzelf zijn. Er zijn onoverzichtelijk veel bewustzijnsvormen die als bedwelming kunnen worden bestempeld. Van de meest doordeweekse dronkenschap tot de manische concentratie van de *work-aholic* en de geïnspireerde; van het mystiek gezoem van boeddhistische monniken tot de gewenning van de pendelaar of de lopende bandwerker die somnambulant steeds dezelfde routines volbrengt; van het oceanisch gevoel van Hadewijch tot het gebiologeerde staren naar het televisietoestel. Het begrip roes en zijn uitbreidingen - als toestand en als metafoor - zijn onuitputtelijk. De meest tegenstrijdige begrippenparen stellen zich in slagorde op rondom de term: verstrooiing en concentratie, bedwelming en bewustzijnsverruiming, verdoving en verlichting. Beide laatste woorden schijnen erop te wijzen dat roes soms wordt aangevoeld als het uitdoven van de geesteskracht, het licht van de rede, en soms als illuminatie van de stompe, blinde nuchterheid; alsof de bedwelmde ineens een licht opgaat.

Even uiteenlopend zijn ook de wijzen waarop de roestoesstand wordt teweeggebracht. Dit kan via honger en ontbering, zoals bij de pilaarheiligen en heremijten, die de *sensory deprivation* reeds lang bedreven voor zij door de psychologen werd ontdekt. Het kan via technisch-rituele lichaamsbewegingen, zoals in de Yoga, of via seksuele oefeningen, zoals in het tantra-boeddhisme; of, tenslotte, door inname van chemische stoffen. Dat laatste is, tot nader order, op te vatten als de oorsprong van het begrip. Het is de duidelijkste vorm, de andere lijken bij uitbreiding onder het begrip te sorteren. Ook roes in 'eigenlijke' zin, bewustzijnsverandering door inname van roesmiddelen, is allerminst eenduidig. Het kan gaan van de jaarlijkse heropvoering van de schepping bij de Tarahumaras, of mystieke openbaringen in Eleusis, over de melancholische visioenen in de wijn en de haschisch van de negentiende-eeuwse dichters, tot het dagelijks gebruik van koffie en tabak.

Sinds de opkomst van het kapitalisme is, meer dan in enige periode ervoor, de roes gedesacraliseerd. De roes heeft zich, enigermate zoals de kunst, definitief losgemaakt uit haar cultisch verband, en is, zoals de kunst, autonoom geworden. Precies daardoor wordt het tot probleem, een individueel probleem en een maatschappelijk probleem. Nergens is de roes zo 'vrij' als in het Westen. Het is een niemandsland geworden dat alleen van buitenaf door een juridisch kader wordt be-

grensd. Hij is niet meer ingebed in tradities en gebruiken. (1) In het kapitalistisch tijdvak heeft de roes geen inhoudelijke richting meer, geen binding. Deze verzelfstandiging is eigen aan het proces van specialisering en uitsplitsing van activiteiten, arbeidsdeling. Het is een produkt van de kapitalistische organisatievorm: het ontstaan van afzonderlijke gebieden, niet alleen die van wetenschap, kunst en religie, of recht en politiek, maar ook van zelfstandige grootheden als 'vrije tijd', 'de jeugd' en 'seks'. Het vrijkomen van de roes past binnen "de emancipatie van sensaties." (Benjamin)

Opium is een goed voorbeeld van dat vacuüm waarin nieuwe roesmiddelen terecht komen. Opium - vooral in de vorm van Laudanum, een oplossing in alcohol - speelde in de 19de eeuw een rol die de aspirine na de Tweede Wereldoorlog bij ons vervulde, als algemene pijnstillen en verzachter van alle onbepaalde kwalen en klachten. Niet alleen in burgerlijke huisapotheken uit de vroege negentiende eeuw vond men opium. Ook de arbeidersklasse gebruikte opium in grote hoeveelheden. De katoenfabrikanten van Manchester uit de eerste decennia van de vorige eeuw klagten, zo vertelt Thomas De Quincey, over het feit dat hun arbeiders zich met een verbazingwekkende snelheid aan het gebruik van opium gewennen. Hij beschrijft hoe de apothekers elke zaterdagmiddag op hun toonbank grote hoeveelheden pillen klaarzetten om tegen de avond aan de grote vraag te kunnen voldoen. "De onmiddellijke oorzaak van die gewoonte, zijn de nederige lonen, die het de arbeid onmogelijk maken zich met bier of geestrijke dranken te verdwazen, en zij verwachten dat de ondeugd met de stijgende lonen zal verdwijnen." (*Confessions of an English Opium-Eater*) In het kapitalisme is roes een soort van neveneffect van de ellende, een uitlaatklep, "imaginaire bloemen aan de ketenen." Het is en blijft een verschijnsel waar men machteloos tegenover staat, als tegenover iets dat van buitenaf komt, als een epidemie, een vorm van collectief neurotisch gedrag.

II. De bemoeizieke neuroticus

In de extase van de roes ontkomt men aan het eeuwig chicaneren van het 'Ik'; het (Freudiaanse) Ik als belichaming van de eisen van de realiteit, van de gewone, normale en banale werkelijkheid. Omdat men de realiteit niet kan veranderen, komt het er in de roes op aan haar, door een veranderd bewustzijn, anders te interpreteren. Dit is de grond voor het verwijt dat alle roes een vlucht is voor de

-
- 1 Men zou kunnen aanvoeren dat ook voorkapitalistische maatschappijvormen, zoals bijvoorbeeld die van de Griekse oudheid, vormen van totaal geseculariseerde, dagelijkse roespraktijken kenden. Dat is zeer de vraag. Het is moeilijk uit te maken in hoeverre de antieke drinkgelagen ceremonieel waren of niet. Plato's *symposium* begint met de vraag of men, zoals gebruikelijk, een ceremoniemeester zal aanduiden die de aard van de drank, de verplichte hoeveelheid, en de verhouding toegevoegd water zal bepalen. Misschien is het een van de meest verborgen, verlichte aspecten van de tekst, dat van dit barbaars gebruik - zoals het ook bij de oude Germanen voorkwam, zij het nog meer in het teken van de uitdaging en het duel - wordt afgezien. (Voor een goede geschiedschrijving van die automatisering, zie Wolfgang Ivaldi, *Das Paradies, der Geschmack, und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*. Hansen, München/Wenen 1980)

werkelijkheid. Het is een vlucht voor de slechte werkelijkheid, zoals men die heeft geïnterioriseerd. In *The Doors of Perception*, het beroemde essay over zijn mescaline-experimenten, beschrijft Aldous Huxley het als een opluchting: "Voor het ogenblik was die bemoeizieke neuroticus, die in de uren van waakzaamheid het spel probeert te leiden, gezegenderwijs uit de weg." Dit buiten zichzelf zijn is essentieel voor het verschijnsel. Toch is roes geen totale extase. Zodra men helemaal buiten zichzelf zou zijn, kan er sprake zijn van bewusteloosheid, razernij, waanzin of slaap, maar niet meer van roes. De tussenpositie - tussen volledige zelfaanwezigheid en -afwezigheid - heeft Benjamin, in zijn essay over het surrealisme, in een formule gevat. Hij spreekt van "het lossen van het ik." Daarmee wordt in één beweging de relatieve desintegratie van het subject tijdens de roes (alsof er een en ander los komt te zitten) en tegelijk ook de ontspanning aangeduid. Het "lossen van het ik" geeft ruimte. Andere dingen kunnen aan het woord komen. Bloch noteert de volgende uitspraak van Benjamin tijdens een 'Haschisch-impressie': "Het lijkt of je de woorden fonetisch worden ingegeven. Er is hier sprake van automatische aansluiting. Er komen dingen aan het woord zonder toestemming te vragen."

Dat de formule van het lossen van het ik verschijnt in een essay over het surrealisme is betekenisvol. Reeds in het eerste manifest verwijst Breton naar het belang van de roes voor het surrealisme. Hij vergelijkt roesexperimenten à la Baudelaire met de surrealistische ingesteldheid. Het surrealisme was bij uitstek geïnteresseerd in "die automatische verbinding", in "het fonetisch ingegeven zijn van woorden", om zo dingen zonder toestemming van het bewuste aan het licht te laten komen. De *écriture automatique* was het wondermiddel daartoe. Lacan heeft deze surrealistische problematiek van het aan het woord laten van het Andere filosofisch doorgedacht tot een radicaal vraagteken bij de traditionele opvatting van het subject.

De zogenaamde decentrerende van het subject kenden ook de negentiende-eeuwse dichters: in de meer fantasmatische vorm van de "vermenigvuldiging van de persoonlijkheid." Lacan grijpt graag terug naar een uitspraak van Rimbaud: "Moi est un autre." Bij Rimbaud, zoals bij de meeste van deze dichters, was de roes niet zozeer dagelijkse praktijk als wel een esthetisch model, een model voor de literaire methode. De methode van de dichter is de "bewuste ontregeling van alle zintuigen" en zijn gedichten betitelt hij als *Délires* of *Illuminations*. Baudelaire wijdt een artikel aan "De wijn en de haschisch, vergeleken als middelen tot vermenigvuldiging van de individualiteit" (het is de embryonale versie van het eerste deel van *Les Paradis Artificiels*). In de haschischroes, schrijft hij, worden "de verhoudingen van de tijd en het zijn helemaal overhoop gehaald door de menigte en de intensiteit aan sensaties. Men zou zeggen dat men meerdere levens leidt binnen het bestek van een uur." Maar ook hij legt de nadruk op het feit dat in de roes geen sprake is van totale afwezigheid. Tegenover de droom die onvoorspelbaar, miraculeus kan zijn en helemaal zonder ogenschijnlijk verband met het leven van de dromer - blijft de dronkenschap van de haschisch "de particuliere tonaliteit van de individualiteit bewaren." Men blijft dezelfde, weliswaar vermeerderd, "hetzelfde aantal opgetrokken tot een hogere macht." Hij vergelijkt het met een fantastische roman, die beleefd wordt in plaats van

geschreven. (2)

Dat het vermenigvuldigen van de persoonlijkheid desastreuze gevolgen kan hebben, is bekend. Aanschouwelijker dan in Stevensons verhaal van Dr. Jekyll en Mr. Hyde kan men het zich nauwelijks voorstellen. Vele verslaafden zijn in dezelfde situatie: aan het eind houden ze niet veel meer over dan brokstukken die zich niet meer laten samenvoegen tot een persoon. Baudelaire formuleert het iets lichtvoetiger: "U hebt uw persoonlijkheid naar de vier windstreken uitgezaaid, en, nu - wat een moeilijkheden ondervindt ge niet om haar terug samen te brengen en te concentreren." Het begrip concentratie toont hier zijn metaforisch karakter: het concentrisch bijeenleggen, het verzamelen van uiteenliggende delen rond een centrum.

III. Verveling en verstrooidheid

Benjamin begint zijn essay *Ueber einige Motive bei Baudelaire* met de tamelijk merkwaardige opmerking dat de dichter lezers op het oog had wie het lezen van poëzie moeilijk valt. "Met hun wilskracht - en dus met hun concentratievermogen - is het niet zo best gesteld; zinnelijke genoegens hebben hun voorkeur, zij staan op intieme voet met het spleen dat met belangstelling en ontvankelijkheid voor poëzie korte metten maakt." Het is de moderne mens met zwakke zenuwen, die Nietzsche herhaaldelijk tot doelwit neemt.

Ook Baudelaire heeft reeds diens portret geschilderd. Niet toevallig is het te vinden in *Les Paradis Artificiels*. Om de "morele ravage van de gevaarlijke en verrukkelijke gymnastiek" van de haschisch te behandelen, beschrijft hij een fictief personage, een type, de 19de eeuwse variant van "l'homme sensible" uit de 18de eeuw: "Een half nerveus, half zwartgallig temperament, dat is het meest ontvankelijk voor dergelijke dronkenschap; een gecultiveerde geest, geoefend in de kleur en in de vorm, een teder hart, vermoeid door het ongeluk, maar nog bereid tot verjonging, we gaan zover, als u ons toestaat, oude misstappen te onderkennen, en, wat daar uit voortvloeit in een gemakkelijk prikkelbare natuur: zoniet uitgesproken wroeging, dan toch tenminste spijt van de geprofaneerde en verloren tijd. De zin

-
- 2 De fantasmagorie van de roes in de negentiende eeuw werd nergens zo treffend uitgebeeld als in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* van Stevenson. Het is het gruwelijk sprookje van de man die door het innemen van een drankje een andere persoon kon worden, in een andere gedaante. Maar het gaat mis. Want de andere gedaante is niet alleen een misdadiger (L'Autre als nachtzijde van de bewuste persoon), de dokter verliest ook de controle over de gedaanteverwisselingen. Het tegengif verliest zijn werking, zodat Mr. Hyde (de ander in hemzelf) de overhand krijgt en hem begint te bespoken. Het is niet moeilijk daarin de dodelijke logica van de verslaving te lezen. Aan het eind, kort voor zijn dood, schrijft de dokter een bekentenis, waarin hij zijn ontdekking als volgt omschrijft: "Elke dag, en van de twee kanten van mijn intelligentie, de morele en de intellectuele, kwam ik dicht bij die waarheid, waarvan de gedeeltelijke ontdekking mij tot verschrikkelijke schipbreukeling heeft veroemd: dat de mens niet werkelijk één is, maar naar waarheid twee. Ik zeg twee, omdat de staat van mijn eigen kennis niet verder gaat dan dit punt. Anderen zullen volgen, en zullen mij voorbijstreven door dezelfde gedachtengang. En ik waag het te raden dat de mens uiteindelijk ooit zal gekend zijn als een louter meervoud van meerduidige, incongruente en onafhankelijke gestalten."

voor metafysica, (...) die liefde voor de deugd, de abstracte deugd, stoïcijns en mystiek (...) Indien men aan dit alles een grote verfijning van de zinnen toevoegt (...) dan meen ik dat ik de meest algemene elementen heb samengebracht die eigen zijn aan de moderne gevoelige mens; wat men zou kunnen noemen: *de banale vorm van de originaliteit*." Ziedaar het portret van de moderne grootstadsmens! Het is een typering van de algemene geestesgesteldheid die individuen ontvanke-lijk maakt voor de 'ennui', met zijn crises van doffe melancholie, de 'spleen'.

In een van zijn bekendste prozagedichten heeft Baudelaire de neiging van de menselijke soort om zich te beroezen, verbonden met de verveling. Het imperatief: "Men moet steeds dronken zijn. Alles is erin bevat. Het is de enige serieuze kwestie", is niet satanisch. Men kan zich ook beroezen aan het goede. Het prozagedicht leert ons de grond van het gebod tot dronkenschap: de tijd. Het zijn het uurwerk, de tijd en "alles wat vluchtig is" die ons vertellen dat we dronken moeten zijn.

"Om niet de gemartelde slaaf van de tijd te zijn, beroes u onophoudelijk! Met wijn, poëzie of deugd; aan u de keuze." In een ander prozagedicht duikt hetzelfde thema op. *La Chambre double* begint met de beschrijving van de transfiguratie van het interieur onder de betovering van Laudanum. Maar eens de roes verdwenen is, bevindt de schrijver zich weer in de doffe ellende van een armetierig kamertje, overgeleverd aan schuldeisers en, wat erger is, aan het ondragelijke schrikbewind van de tijd: "Gruwelijk! ik herinner het mij! ik herinner het mij! Ja! dit krot, dit verblijf van eeuwigdurende verveling is inderdaad het mijne (...) O ja, de tijd is weer verschenen; de tijd regeert nu als een vorst; en met de afschuwelijke grijsaard is heel zijn duivels gevolg van Herinneringen, Smarten, Krampen, Angsten, Benauwdheden, Nachtmerries, Woedeaanvallen en Zenuwzieken teruggekomen."

Voor een aantal negentiende-eeuwse literatoren was de roes een van de mid-delen in het gevecht tegen de verveling. De klassieke beschrijving van deze existentiële en bijna metafysische grondervaring van *L'ennui* vinden we bij Théophile Gautier. Anders dan bij Baudelaire is het geen allegorisch tableau over De Tijd, maar een opsomming van het doen en laten van een verveelde jongeman. In het eerste hoofdstuk van *Mademoiselle de Maupin* schrijft de hoofdpersoon in een brief aan zijn vriend, dat hij geen nieuws heeft dat de moeite van het vertellen waard is. Zijn leven, zegt hij, is het meest gelijkmatige van de wereld. De dagen volgen elkaar op in een monotoon ritme, ze zijn volkomen voorspelbaar. De opsomming van zijn dagindeling lijkt de moderne lezer echter erg aantrekkelijk, iets als vakantie: "ik ontbijt, scherm, ga uit, kom terug thuis, leg bezoekjes af of lees iets, en dan ga ik naar bed, zoals de dag tevoren." Gautiers held echter droomt van een ander bestaan. Hij is aangetrokken door vreemde avonturen, is vol bewondering voor het eigenaardige, het extravagante en het gevaarlijke. Hij leest romans en reisverhalen, maar is nergens geweest. Zijn knecht, die veel gezien en meegemaakt heeft, benijdt hij, maar die denkt op zijn beurt dat de jongeman erg geprivilegeerd is en verwondert zich over diens melancholie. Soms wordt het personage aangegrepen door een ondragelijke rusteloosheid. Dan staat hij haastig op en loopt de straat op, op zoek naar iets, overtuigd dat iets hem wacht, zonder te weten wat, waar of wie. Het lijkt hem dat hij geroepen wordt, dat zijn lot op dat moment in de straat passeert en dat zijn leven op het punt staat een beslissende wending te nemen. Mensen kijken hem na en denken dat het een jonge onverlaat

is, die de nacht in de kroeg of elders heeft doorgebracht. Hij geeft toe dat hij op dergelijke momenten inderdaad bedwelmd is, hoewel hij niet gedronken heeft. Hij loopt als een dronkaard, met dezelfde onzekere stap, nu eens traag dan weer snel. Hij weet dat het een vreemd gezicht moet zijn, hem te zien in zijn bezorgde en frenetische toestand, met zijn gegesticuleer, zijn onduidelijk gemompel en zijn toeval-
lige kreten. Een koortsige irritatie noemt hij het, die meestal gevolgd wordt door doffe zwijgzaamheid. Hij vervalt in wanhoop en treurnis als blijkt dat dit alles niets oplevert. "Ik heb geen hoop, want hoop veronderstelt begeerte (...) Ik begeer niets, want ik begeer alles (...) Ik wacht, maar waarop? Ik weet het niet, maar ik wacht."

Wanneer men de romantische toon van de getormenteerde jongeling relateert, dan toont de beschrijving wat de verveling werkelijk is: ervaringsarmoede. Het is de grondtoon van het moderne levensgevoel. Nagenoeg iedereen, die nog niet of niet meer wordt opgeslorpt door dagelijkse activiteiten, kent deze leegte, die zee van tijd, die koste wat kost opgevuld moet worden. Maar er is niets te verzinnen dat dit kan bewerkstelligen. Het is de dagelijkse conditie van de werkeloze. Niet toevallig noemt Baudelaire de dandy een werkeloze Hercules.

Deze ervaringsarmoede werd vooral scherp gevoeld door de nietsdoende klassen. De onafzienbare hoeveelheid aan mogelijke genietingen en belevenissen die de moderne wereld via kranten, wereldtentoonstellingen en waren-huizen onder ogen bracht, leverde een soort geborneerdheid op. "Plezier is een gewoonte geworden, sneller dan ik gedacht had", zucht Gautiers personage. Het is niet een tekort aan belevenissen en genoegens maar de onmogelijkheid om er werkelijk voedzame ervaringen uit te distilleren. Benjamin zoekt de oorzaak van die ervaringsarmoede in de overheersing van een tijdsrekening, die de kwalitatieve duur aan de kwantitatieve gelijkmatigheid ondergeschikt maakt. Er zijn geen dagen meer die zich uit de monotone kwaliteitsloze substantie losmaken, zoals de kalenderfeestdagen. Integendeel, op die dagen verscherpt zich het gevoel van verveling. "Wie niets meer ervaart, voelt zich buiten de kalender geplaatst. Op zondagen maakt de stadsbewoner kennis met dit gevoel." Figuren als Gautier en Baudelaire beschrijven, als geprivilegieerden die buiten het productieproces stonden, een gevoel dat typisch was voor de nietsdoende klassen, maar dat zich meer en meer zou veralgemenen, in een gebanaliseerde vorm: de landerigheid van de 'vrije tijd'. De negentiende-eeuwse goeude burgerij oefent zich in gedragspatronen die in de twintigste eeuw doorgang zullen vinden. Zij waren de voorlopers van de consumentenmenigte.

IV. De electriserende schok, de 'kick'

Ervaringsarmoede is niet een tekort aan belevenissen, maar veeleer het gevolg van de overvloed aan prikkels waaraan de grootstadsmens wordt blootgesteld. Het is hem niet meer gegund om wat hij meemaakt te verweven tot ervaring. Aan de hand van Bergson, Freud en Proust probeert Benjamin in zijn Baudelaire-essay aan te tonen dat ware ervaring een soort onbewuste herinnering veronderstelt. Verhevigde prikkelafweer bemoeilijkt dat proces van aanslibbing,

samenklontering en kristallisatie. Samengevat: vanaf het midden van de negentiende eeuw begint volgens Benjamin de 'shokbeleving' (Shockerlebnis) de overhand te krijgen op de ervaring. Hij maakt dit plausibel door in te gaan op concrete verschijnselen zoals de opkomst van de krant - losse, korte, onsamenvangende informatie tegenover de overdraagbare ervaring van het verhaal -, de opkomst van toestellen zoals het fotoapparaat en de telefoon, het verkeer, en het gedrag van een aantal maatschappelijke types: de flaneur, die het meest uitgesproken type van de grootstadsbewoner incarneert, is de eeuwige toeschouwer die verslaafd is aan de panoramische roes; de gokker, die zich overgeeft aan een activiteit die "de categorieën van de ervaring buiten spel zet"; de fabrieksarbeider en de lopende bandwerker, die uitgeleverd zijn aan de lege, tikkende tijd. Allen hebben ze gemeen dat hun bewustzijn alert prikkels pareert. Niets van hun handelingen laat zich tot ervaring aaneensmeden.

Bij deze personages, vooral bij de gokker, wordt duidelijk dat de verhevigde 'shokbeweging' niet steeds als traumatisch wordt ervaren, maar juist als stimulerend. Het gokken is een narcoticum, "waarmee de spelers het bewustzijn trachten te verdoven dat hen aan de cirkelgang van de seconden heeft overgeleverd." Weer krijgen we de verveling in beeld. In een voetnoot gaat Benjamin dieper in op deze tijdservaring. Het is een soort opdrijven van de ervaring van het tijdsverloop, een versnelling. Om dat aanschouwelijk te maken citeert hij een verwoed gokker, die uitlegt dat een serie gelukkige slagen hem meer genot verschaft dan een man die niet speelt in jaren zal beleven. De genoegens komen zo snel op hem af, dat ze hem niet tegen kunnen staan. Het zijn er teveel om hem te vervelen. De schrijver veralgemeent die ervaring: "Ik leef honderd levens tegelijk. Wanneer ik reis, dan doe ik dat op de manier waarop een elektrische vonk verspringt."

Deze ervaring van de 'electrisering', de vonk, de schok, is eminent modern. Ook Baudelaire gebruikt de metafoer voor de roes van de massa: de moderne mens duikt in de menigte als in een electrisch reservoir. In een dagboekfragment vat Baudelaire deze moderne roeservaring van de snelheid en de veelheid samen. Benjamin citeert het in het *Passagenwerk* met nadruk: "Het genoeg in de menigte te zijn is een mysterieuze uitdrukking van het genot van de vermenigvuldiging van het aantal... het getal is in alles... De dronkenschap is een veelheid... religieuze dronkenschap der grote steden." Het is niet vergezocht daarin de archetypische formulering te zien van de roes van de snelheid, de 'versnellingsstrategie'. Ze is door mensen als Baudelaire ontdekt, door de futuristen tot religie verheven en in onze dagen gemeengoed geworden. Hoe banaal en alledaags deze bedwelmings ook geworden is -, nog steeds, en op steeds meer mensen, oefent zij haar fysieke toverkracht uit. Crack en cocaïne zijn er de enigszins sensationele, de neo-TV (Eco), de videoclip en de computerspelletjes zijn er de dagelijkse exponenten van.

De electriciteit was niet alleen een tijdsgebonden beeldspraak voor een nieuwe, onvoorstelbare snelheid maar ook voor de fysieke prikkel, de schok. Het mechanisme van de roulette neemt de gokkers "met lichaam en ziel in bezit", zodat zij zich "niet anders dan in reflexen kunnen uiten." Zij maken korte, snelle en ietwat krampachtige gebaren. De metafoer van de electriciteit (als snelheid van signalen,

maar ook als drijfkracht van het automatisme) toont de dubbele karakteristiek van die moderne ervaring: zij duidt de snelheid aan waarmee prikkels en tekens worden waargenomen in de lichtsteden en tegelijk ook de mime van het machinale. Het is tegelijk een vorm van waarnemen en een vorm van gedrag (3): "het vitale behagen in de versnelde puls" (Jünger, *Annäherungen. Drogen und Rausch*).

Wat men sinds de beatgeneration in de Angelsaksische subcultuur 'kicks' is gaan noemen, is niets anders dan de lust aan schokbeleving als een roes, die Benjamin voor het eerst tot filosofisch thema maakte. De 'kick': het vat de moderne ervaring samen in een schuttingswoord.

V. Bedwelming als vertraging

De moderne extase is een buiten zichzelf zijn in de veelheid, de massa, de snelheid, het vluchtige, de onophoudelijke stroom van tekens, hevige prikkels, opgedreven hartslag, reflexen, 'kicks'. De druk die van het moderne levensritme uitgaat, de 'stress', de haast, de jachtigheid en de rusteloosheid worden in de structuur van de lustbeleving opgenomen. De bedwelmende stimuli van de hectische grootstad vormen een antwoord op de grondtoon van het moderne levensgevoel: de betekenisloosheid, de leegte, de verveling. Daartegenover was de roes van de verzadigde traagheid, zoals hij, samen met het oriëntalisme, via roesmiddelen als haschisch en opium, opkwam in de negentiende eeuw, een vlucht uit het jachtige levensritme, een uitweg uit het moderne. Het was niet zozeer een ontlopen van de verveling, maar een door roesmiddelen opgedreven mijmeren, een transfiguratie van het nietsdoen. Tegenover het wilde druggebruik als vergetelheid in de vrije uren en tegen de gang van de geschiedenis in, probeerde de *Club des Haschischins* de bedwelming opnieuw een cultische context te verschaffen, een 'geestelijk aroma'. Naar het voorbeeld van een legendarische sekte uit het Oosten, kwam een groep kunstenaars en bohémiens samen om de kunstmatige paradijzen en de verlichting binnen te gaan; gedreven door het verlangen naar een 'aisthesis', waarvoor in de moderne beschaving geen plaats leek: een Oosterse, van wellust en wijsheid verzadigde traagheid. Het verhaal waarin Gautier de *Club des Haschischins* vereeuwigt, is zo fantasmatisch dat het met de verschijnselen van de haschischroes nog maar weinig te maken heeft. Het is helemaal doordrenkt van de clichés van de 'Gothic novel', de esthetica van het sinistere en het bizarre. Fantasieën zoals die van Gautier zijn het gevolg van de poging om de roes zijn

-
- 3 Een hedendaags equivalent voor de allegorische mime van de gokkers bij Benjamin vindt men op hallucinant duidelijke wijze in de zogenaamde 'electric boogie', de straatdans die in het begin van de jaren tachtig furore maakte. Daar wordt deze fascinatie voor het automatische schokgedrag uitgebeeld. Het is een soort van mime van automatische, schokgewijze gebaren. Dagelijkse handelingen (zoals het openen van de koelkast voor een drankje) worden geabstraheerd en gesyncopeerd als de dressuur aan de lopende band. Dit alles in combinatie met halsbrekende turnoefeningen en een hectische, bijna spastische muziek. De bewegingspatronen en figuren die het vocabularium van deze dans uitmaken, zijn tegelijk zo modern en 'primitief', dat het wel een archeologie lijkt van de moderne disciplineren van het lichaam van een behagen in het opdrijven van het levensritme.

mythisch karakter terug te geven: dat van een extatisch visioen dat ontstaat in een cultusplaats. De eredienst van de 'Haschischins' had zijn ingewijden, zijn bedienaren en zijn hogepriesters. Ook nog bij Baudelaire, die overigens een tijdlang lid was van de club, en bij Benjamin blijft de fascinatie voor roesmiddelen een poging om vast te houden "aan een begrip van ervaring dat cultische elementen in zich bergt." (Benjamin)

Tegenover de lege tijd van de verveling en de 'helse tijd' van de versnelling, kent de vertragingstrategie van de bedwelmende roes (van haschisch en opium) een vervulde tijd, een toestand van tijdloosheid. In *Haschisch in Marseille* beschrijft Benjamin "de ruimte- en tijdsaanpakken van de haschischroker": "Die zijn zoals bekend absoluut vorstelijk. Versailles is niet te groot voor degene die Haschisch gebruikt heeft en de eeuwigheid duurt hem niet te lang." Zinsneden als 'ik bracht enkele minuten door - of waren het eeuwen?...' of 'millenia lang lag ik in een geologische trance', vindt men steeds weer terug in beschrijvingen van roeservaringen, van De Quincey tot Timothy Leary. Maar wat ligt eraan ten grondslag? Huxley en Benjamin sluiten op dit punt aan bij de theorie van Bergson. Volgens hem is het normale, wakende bewustzijn een soort selectieve prikkelaafweer, met het oog op overleven, en geen verwerking tot verdiepende herinnering. Voor Huxley is deze theorie het bewijs dat de mens slechts uit noodzaak tot overleven een "gereduceerd bewustzijn" heeft, maar dat "ieder van ons potentieel Volledige Geest is." Met beter historisch inzicht had Benjamin Bergsons theorie, zoals we aangegeven hebben, veel vroeger al geïnterpreteerd in het kader van zijn theorie van het ervaringsverlies.

Dat roes een artificieel buiten creëert tegenover deze prikkelaafweer, dit coördinerend bewustzijn, maakt aannemelijk dat tijdens de roes juist de coördinaten van ruimte en tijd hun vertrouwde vastheid verliezen, uitdijen, zich transformeren. Wegvallen doen ze enkel bij bewusteloosheid. In de bedwelming wordt het gevoel van ruimte en tijd dikwijls eerder versterkt dan verzwakt. Het wordt geïntensiveerd, maar op een desoriënterende manier. Baudelaire noteert dat de haschisch "een zeer levendig gevoel van omstandigheden en milieus" veroorzaakt. Door het wegvallen van de 'tijdsdruk' - als verveling en als haast - krijgt men een gevoel van duur. De horlogetijd bestaat niet meer. Men vergeet de tijd, zoals degene die opgaat in zijn werk of in een beschouwing. Dit 'opgaan' wordt in de roes een gevoel van lichtheid, het zich verdiepen in de dingen is niet langer arbeid, het verliest zijn zwaarte. Het vergt niet langer inspanningen, want men wordt aangezogen, meegevoerd.

Met de transformatie van de tijd/ruimte-ervaring hangt de vermenging van de zintuiglijke indrukken samen. Herhaaldelijk komt Baudelaire terug op de synesthesie in de roes. Hij spreekt van "een nieuwe finesse" die zich in de dronkenschap manifesteert, "een superieure scherpte van alle zintuigen." Dan beginnen de transformaties, "de transposities van ideeën." "De klanken kleden zich in kleuren, en de kleuren bevatten een muziek." De dichter geeft toe dat elke poëtische geest deze analogieën ook in normale toestand kan zien, en hij herhaalt dat er niets buitengewoons of bovennatuurlijks gebeurt in de haschischroes. Alleen zijn deze analogieën ongewoon levendig en ze dringen zich met een despotische kracht aan het bewustzijn op. Toch noemt hij deze tijdelijke

geestestoestand elders mysterieus. De hele diepte van het leven openbaart zich, ontdaan van zijn veelvoudige problemen, in het spektakel dat zich aan u voordoet, hoe natuurlijk of triviaal het ook is: "het eerste het beste object wordt een sprekend symbool (symbole parlant)." Maar het blijft niet bij kijken. De synthese, het zich vermengen van de indrukken uit de buitenwereld gaat over in een ervaring van versmelting met die buitenwereld. De beroesde is geen toeschouwer meer, maar gaat als het ware op in de gestalten die hij waarneemt. "De persoonlijkheid verdwijnt." Baudelaire spreekt hier van een "objectiviteit" die eigen is aan pantheïstische dichters of aan acteurs: het zich versmelten met de uitwendige zijnden. Het is deze tijdelijke doorlaatbaarheid van de scheiding tussen subject en object die Benjamin 'Versenkung' heeft genoemd. Baudelaire beschrijft dit in zijn voorbereidend essay omstandig en tamelijk lachwekkend: "Ziedaar uzelf als boom die neuriet in de wind en die aan de natuur vegetale melodieën vertelt. Dan weer zweeft u door immense luchten." Gelukkig maakt hij dat proces iets geloofwaardiger in *le poème du Haschisch*: "Uw oog fixeert zich op een boom, die harmonieus gebogen is door de wind; in enkele seconden wordt, wat in de hersenen van een dichter een volslagen natuurlijke vergelijking zou zijn, een realiteit. Gij draagt op de boom eerst uw passies over, uw verlangen of uw melancholie; zijn kreunen en zijn bewegen wordt het uwe, en dra zijt ge deze boom." Dit proces wordt, zoals we nog zullen zien, diepzinniger vertolkt bij Benjamin. Baudelaires beschrijvingen overtuigen meer wanneer hij de transformaties van plafondschilderingen en interieurs beschrijft. Baudelaire was niet thuis in de natuur. Toch is het beeld ervan bepalend voor de correspondances. Omdat het daarbij gaat om de vermenging van het menselijke met het buitenmenselijke, van het bezielde met het onbezielde. Alle correspondances bestaan in het overbrengen van historische, maatschappelijke of minstens animistische categorieën op de (levenloze) natuur. De betovering die van deze vermenging uitgaat kan men lezen van Ovidius' metamorfosen tot in de interieurs van de Jugendstil.

Hoe centraal deze gedachten omtrent de correspondenties en analogieën waargenomen tijden de roes waren voor Baudelaires poëtica, hoeft nauwelijks te worden onderstreept. Men hoeft slechts het befaamde gedicht 'Correspondances' in herinnering te roepen, waarin de formuleringen over vermenselijkte vegetatie bijna letterlijk worden hernomen.

VI. Roes als mimesis

Een werkelijke theorie van de correspondentie heeft Baudelaire niet achtergelaten. Benjamin daarentegen wel. Het gaat om een korte, posthuum gepubliceerde notitie uit 1933, die in zijn eerste versie *Lehre vom Aehnlichen*, en in een tweede *Ueber das Mimetische Vermögen* heet. Het is zonder meer de sleutel tot Benjamins esthetica, die van de roes niet uitgezonderd. Het mimetisch vermogen definieert hij als volgt: "De natuur brengt gelijkenissen voort. (...) *De hoogste bekwaamheid in het produceren van gelijkenissen echter heeft de mens. De gave die hij bezit om gelijkenis te zien, is niets anders dan een zwak rudiment van de ooit geweldige dwang gelijkend te worden en zich gelijkend te gedragen. Wellicht bezit hij geen*

hogere functie die niet op een beslissende manier door het mimetisch vermogen medebepalend is". (Mijn cursivering) Met dit concept probeert Benjamin het door de opkomst van de psychologie verduisterde project van de esthetica weer op te nemen, die Alexander Gottlieb Baumgarten had gedefinieerd als de "theorie van het lagere kenvermogen." Het begrip mimetisch vermogen heeft het voordeel dat het geen localiseerbare of objectificeerbare instantie is en ontkomt aan zowat alle traditionele indelingen van de menselijke psychè (zintuiglijkheid, denkvermogen, wilsvermogen; Ich, Es, Über-Ich,...). Het is tegelijk een antropologische hypothese. Dit vermogen heeft volgens Benjamin een geschiedenis, zowel op fylogenetisch als op ontogenetisch niveau.

Op ontogenetisch niveau geeft hij het voorbeeld van het kinderspel. Dit is niet alleen nabootsing van andere mensen. Het kind speelt niet alleen koopman, of leeraar maar ook windmolen en spoorweg. Fylogenetisch probeert hij de geschiedenis van het vermogen te schetsen, van de archaische gelijkenissen, zoals de astrologie die een overeenkomst ziet tussen de sterren en een mensenleven, tot de moderne omgang met de taal, als een 'archief van onzintuiglijke gelijkenissen'.

De definitie van het mimetisch vermogen stelt ons in staat de mysteries van de roes op te helderen. *Roes is een bewustzijnsproces waarin het mimetische vermogen op een oncontroleerbare manier in werking treedt, vrij spel krijgt*. Het losser worden van het ik in de roes, het vrijere verkeer tussen bewuste, halfbewuste en zelfs onbewuste lagen, het wegvallen van het alerte op prikkelafweer gerichte bewustzijn, maakt het mogelijk dat de "natuurlijke correspondenties" gezien worden. Dat uit zich in het grote zogenaamd 'associatief vermogen' van de bedwelmden. Wat zijn die associaties anders dan mimetische constellaties?

Zoals gebleken is bij Baudelaire, worden de correspondenties niet alleen waargenomen, men stoot in de roes vaak door naar het 'archaisch rudiment' van de drang om gelijkend te worden. Dat is de grond voor Baudelaire's "objectivité", het mimetisch gelijk worden aan het waargenomen object. De archaische én de meest alledaagse roes komen in beeld, en tonen zich, in het vrijkomen van mimetische impulsen, als roes. De neiging van de dronkaard om in vreemde talen te spreken, en zo andere identiteiten te mimeren is er het meest banale voorbeeld van. Maar ook de extatische lust aan het dansen behoort nog tot uitgesproken mimetisch gedrag binnen de hedendaagse ervaringswereld.

De voorbeelden van mimetische processen die Benjamin in *Lehre vom Aehnlichen* geeft, zijn niet erg overtuigend. (4) Veel sprekender voorbeelden van een mimetische verhouding tegenover de taal en dus ook van een mimetisch element in de taal - want alle mimesis veronderstelt bij Benjamin een wederzijdse relatie -, zijn te vinden in de haschisch-experimenten. Om dit aanschouwelijk te maken kan men het best sequenzen uit een verslag citeren: "Het water blijft de beeldenwereld verder beheersen, het beeld van de zee, welke ten grondslag ligt aan de golven, wijkt nu meer en meer voor dat van rivieren. Het water daarvan komt eigenlijk

4 Dat de grafologie leert dat het onbewuste van de schrijver in zijn handschrift is verborgen en dat er dus een "onzintuiglijke gelijkenis" bestaat tussen die twee; of meer nog dat er aan de taal een onomatopeïsch principe ten grondslag ligt, waardoor synoniemen uit verschillende talen niet conventioneel maar mimetisch naar hun referent zouden verwijzen, doet de wenkbrauwen fronsen.

nergens tevoorschijn. Het is namelijk bedekt met vruchtachtige vormen, later met fruit zonder meer, en wel overwegend besvruchten, die in smalle tartelet-achtige bootjes tegen elkaar aan liggen, zijn opgetast. P.P. (proefpersoon, Benjamin dus, ldc) spreekt van 'bessenwiegen', 'bolletjeswiegen' of ook wel 'tuinfruitwiegen' - Alle zeeën en rivieren vervuld met kleine 'fruitwiegies'. De vegetatieve vormen worden tenslotte nog van fruit naar guirlandes verlegd, er was sprake van een 'guirlande-wetenschap'." Dergelijke staaltjes van 'profane verlichting' kunnen doen glimlachen. Ze lijken op het gebazel van een ijlend kind. Men kan er associaties in zien die, zoals een Benjamin-commentator het zei, alleen hun auteur aangaan. De verslagen zijn in die zin ongekuist dat ook de meest eigenzinnige en triviale momenten van de bedwelming er in beeld komen.

In een theoretische notitie over roes lijkt Benjamin dat soort fascinatie voor waargenomen of ingebeeelde beeldpatronen die een onmiddellijke verbinding aangaan met woordpatronen, nochtans ernstig te nemen. Volgens hem kun je tijdens de roes "opeens doordringen in de verborgen, gewoonlijk hoogst ontoegankelijke oppervlakte-wereld welke vertegenwoordigd wordt door het ornament (...) Dat gaat zover dat we dan speels en met een diep welbehagen ervaringen met het ornament uitdiepen die we in onze kinderjaren en in onze koortsdromen hebben beleefd." Dit moeilijk te verhelderen gebiologeerd zijn door woorden of ornamentele patronen, is wellicht het best te begrijpen als een mimetisch opgezogen worden door het meest betekenisloze. Wat is het ornament anders dan een complex van tekenen dat niet leesbaar is? In de roes wordt het leesbaar. Benjamin spreekt van een "veelvoudige interpreteerbaarheid", die volgens hem zijn oorspronkelijke verschijning precies kent in het ornament. Zij beantwoordt aan de veelvoudige, wisselende identiteitservaring van de bedwelmden. (5)

Wat Benjamin in de roestoesstand probeert, is het samenbrengen van de visuele fascinatie voor ornamentele patronen en de even sterke fixatie op woorden, die lijken te balanceren tussen hun lichamelijke als klank en hun functie als aanduiding van iets erbuiten. Alsof de bedwelmden zich telkens weer voor de taak gesteld ziet de taal opnieuw uit te vinden, of, in een adempauze tegenover het dagelijks instrumentele spreken, te herontdekken. (6)

-
- 5 Wat Benjamin illustreert aan de hand van gordijnen en kantwerk, ondervond Huxley met meubilair en zelfs met het flanel van zijn broek. Het belangrijke, betekenisvolle wordt onbelangrijk en omgekeerd. Bij het doorbladeren van een boek over Botticelli bekijkt hij diens "Judith". Maar in plaats van naar de heldin te kijken, wordt zijn blik aangezogen door het patroon van haar kleren. "Dit was iets dat ik eerder gezien had - diezelfde ochtend (...) toen ik bij toeval omlaag keek, en hartstochtelijk bewust bleef staren, naar mijn eigen gekruiste benen. Die vouwen in mijn broek - wat een labyrint van eindeloos betekenisvolle complexiteit! En het weefsel van grijs flanel - hoe rijk, hoe diep en geheimzinnig kostbaar! En hier waren ze weer, in het schilderij van Botticelli." Deze bijna lachwekkende fascinatie geeft aanleiding tot inzicht. Na een lange beschouwing van het belang van drapering bij de portretkunst, komt hij tot de overtuiging dat dit de juiste waarneming is, die van het 'zo-zijn', de 'Istigheid' van Eckehart: "Dit is hoe men zou moeten zien, bleef ik maar zeggen terwijl ik omlaag keek naar mijn broek...". (The Doors of perception)
- 6 Treffend, maar met meer prozaïsche afstandelijkheid, beschrijft Baudelaire dit proces: "De meest simpele woorden, de meest triviale ideeën nemen een nieuwe en bizarre fysionomie aan; ge verwondert er u zelfs over ze tot dan toe zo simpel gevonden te hebben. Incongruen-

De sequens die op de 'fruitwiegies' volgt, is in die zin erg gelukkig te noemen dat Benjamin erin slaagt een metafoor te vinden voor die mimetische gevoeligheid, die ervoor zorgt dat woorden en dingen, klanken en atmosferen een onmiddellijke verbinding aangaan, een correspondance vormen: "Vervolgens leek er een periode te volgen van diepe verzonkenheid waar het oorspronkelijke verslag de zin uit heeft bewaard: 'Je hoort niet alleen met je oren, je hoort ook met je stem'. P.P. licht die zin als volgt toe: de stem is tijdens de roes niet alleen maar een spontaan, maar ook een receptief orgaan, sprekend doorvorst ze als het ware datgene waar ze over spreekt, ontvangt bijvoorbeeld terwijl ze over de stenen van een trap spreekt, de echo van de holle ruimte van het poreuze gesteente die ze in haar eigen sonoriteit tot uitdrukking brengt." De stem gaat een onmiddellijke relatie aan met datgene waarover ze spreekt. Ze spreekt er niet alleen over, ze beeldt het ook uit, ze bootst het na.

In een fragment uit het *Passagenwerk* heeft Benjamin zelf een theoretische verbinding tussen de problematiek van de roes en het mimetisch vermogen als programmapunt in het vooruitzicht gesteld: "De verschijnselen van superpositie, van overlapping, die bij de haschisch optreden, onder het begrip gelijkenis vatten (...) De categorie van de gelijkenis, die voor het wakende bewustzijn slechts een zeer beperkte betekenis heeft, wordt in de wereld van de haschisch een onbeperkte (...)."

VII. Reconstructie van de ervaring

Benjamin's fascinatie voor de mimetische processen in de roes dringt door tot in het hart van zijn esthetica. Men kan de denkstappen van zijn theorie van de ervaring als volgt reconstrueren: in de esthetische ervaring zoekt hij een model voor een werkelijke, vervulde ervaring (tegenover de 'Schockerlebnis' als moderne ervaringsvorm). Het model van de esthetische ervaring, die slechts een tamelijk afgescheiden domein bestrijkt, is dan weer een archaische ervaringsvorm, die men vindt in het beeld van traditionele culturen. Daar is ervaring nog wezenlijk collectief. Het dichtst nadert men die archaische ervaringsvorm in de roes, door een soort van ontogenetische regressie. Maar daarin blijft het collectieve element ontbreken. Laten we dit schema kort uitwerken.

In een lange voetnoot over schoonheid omschrijft Benjamin het schone (in zijn verhouding tot de natuur) als datgene wat 'slechts door verhulling zijn essentie weet te bewaren' (Hofmanstahl). De correspondances leren wat men onder die verhulling moet verstaan. "Sterk bekort, en daarom niet zonder voorbehoud, mag men zeggen dat zij het 'afbeeldende element' van een kunstwerk vertegenwoordigen. De correspondances zijn het medium waarin het object van de kunst zich manifesteert als een getrouw af te beelden en daardoor volstrekt aporetisch fenomeen. Tracht men deze aporie in de taal zelf uit te drukken, dan moet men het schone definiëren als het object van ervaring in zijn gedaante van mimetische gelijkenis." Dit

te overeenkomsten en verbanden, die onmogelijk te voorzien zijn, eindeloze woordspelingen en grappige vondsten ontspringen onophoudelijk aan uw hersenen". (*Les Paradis artificiels*)

laatste is een geijkte uitdrukking die als een sleutel past op de geheimste kamers van Benjamins esthetica.

Nergens wordt dit geheimzinnig proces, waarin het esthetisch ervaren worden ontketend, grijpbaarder dan in het legendarische koekje van Proust. Het is een schoolvoorbeeld van wat Benjamin een mimetisch object zou noemen. De smaak van dat madeleine-koekje plaatste Proust, aldus Benjamin, terug in het verleden. Tot dat moment was hij aangewezen op een herinnering, gehoorzaam aan de signalen van het wakende bewustzijn. Proust noemde het de *mémoire volontaire*, de willekeurige herinnering, "en voor haar is het karakteristiek dat de informatie die zij over het vervlogene verstrekt geen spoor daarvan bewaren." Dat kan alleen een herinnering die door het mimetisch vermogen is bepaald. Het spoor van iets bewaren is wat de artistieke afbeelding moet bewerkstelligen. Benjamin heeft het in zijn 'Erkenntniskritische Vorrede' tot zijn boek over de oorsprong van het barokke treurspel, omschreven met het begrip 'Darstellung'. Het is geen 'voorstelling', maar een 'weergave' (J.M. Broekman). In de artistieke evocatie wordt iets 'opgeroepen', tot leven gewekt. Er wordt niet alleen iets nagebootst of bewaard, maar ook teruggegeven.

Dat Proust dit stoten op het mimetisch object als een toeval beschouwt, is voor Benjamin het teken dat het voor het moderne individu moeilijk geworden is greep te krijgen op zijn eigen ervaring: "de innerlijke drijfveren van de mens hebben niet van nature dit private karakter." Privé worden zij pas wanneer hij minder mogelijkheden heeft de wereld om hem heen in zich op te nemen. Prousts *A la Recherche du Temps Perdu* kan, aldus Benjamin, gezien worden als een poging om de ervaring onder de huidige maatschappelijke omstandigheden "langs synthetische weg" tot stand te brengen; "dat zij nog langs natuurlijke weg tot stand komt wordt immers steeds minder minder waarschijnlijk." Een aanduiding voor die artificialiteit ziet Benjamin in het lukken van zijn project. "De desintegratie van de ervaring" kan je volgens hem aflezen aan het feit dat Proust feilloos slaagt in zijn uiteindelijke bedoeling. Proust toont dit doordat "hij de lezer er voortdurend aan herinnert, dat de verlossing zijn eigen privé-onderneming is."

Deze "synthetische manier" om ervaring tot stand te brengen, staat voor Benjamin in rechtstreeks verband met de artificiële paradisiën. Bij Proust wachten ons "de eeuwigheid en de roes". Proust, zo schrijft hij in *Zum Bilde Prousts*, is de enige die de "wereld in een toestand van gelijkenis", een wereld waarin de correspondenties heersen, in onze dagelijkse leefwereld tevoorschijn kon brengen. In een notitie voor dat essay specificceert hij die wereld als "Baudelaires wereld der correspondenties, de golvende regionen van het gelijkende, waarin de toxicomanen (...) thuis zijn."

Baudelaire, Proust, Benjamin en, op zijn manier, ook Huxley, trachten de ervaring van 'de wereld in een toestand van gelijkenis', de van betekenis zwangere verbanden, de correspondances, kortom 'de ervaring in de strikte zin van het woord' nog eenmaal te reconstrueren, in de kunst en in de roes, "langs synthetische weg". Maar Benjamin is er zich scherp van bewust dat dit geen individuele taak is: "Waar ervaring heerst in de strikte zin van het woord, gaan in de herinnering bepaalde inhouden uit het eigen individuele verleden een verbinding aan met die van het collectieve verleden. De cultuur met zijn ceremonieën en feesten (...)

deed deze beide elementen van het geheugen steeds opnieuw weer samensmelten." Dat is bepaald romantisch te noemen. Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat Benjamin, om de contouren van de moderne 'schokbeleving' te tekenen, zich een ideaaltypen van een vroegere ervaringsvorm moet scheppen. Hij is niet te beroerd om de conclusie te trekken: "Inderdaad is ervaring een kwestie van traditie, zowel in het collectieve als in het individuele leven. Zij bestaat niet zozeer uit afzonderlijke feiten die in de herinnering vast verankerd liggen, als wel uit stromen van vaak niet bewuste data die samenvloeien in het geheugen."

Deze stromen worden op synthetische manier opgeroepen door de uitvinders van de fameuze 'stream of consciousness'. Maar eigenlijk is het model dat hem voor ogen staat, zoals blijkt uit *Lehre vom Aehnlichen*, een wereld die nog werkelijk van mimetische gelijkenissen is doortrokken. Volgens hem "was het domein van de levenswereld, die ooit door de wet van de gelijkenis doorstroomd werd, veel groter." Dat is natuurlijk moeilijk te loochenen. Het is terug te vinden in de ervaringswereld van zogenaamd primitieve culturen." (7)

7 Zo ondergaan de Huichol-indianen, wanneer zij op zoek gaan naar de peyotle, een gedaante-verwisseling. Zij worden, voor de duur van de tocht, de mythische voorvaders die voor het eerst op jacht gingen naar de plant, die zelf opgevat wordt als een heilig hert. De tovenaars worden de eerste goddelijke jagers, Tatawari (de grootvader, het vuur). Zij begeven zich daarbij in een mythisch gebied, Wirikuta. Dat deze 'heilige geografie' intussen doorkruist is door autowegen en afstralingen, kan daar niets aan veranderen. (Vgl. Peter T. Furst, 'Peyote und die Huichol-Indianer in Mexiko in: *Rausch und Realität* (cat.). Rautenstrauch-Joest Museum Keulen 1981, 1.) Dit mimetisch gedrag is niet alleen een drama, een encensering van een andere wereld in de gewone wereld. Het beslaat ook de zogenaamde 'innerlijke ervaringswereld'. Artaud beschrijft een biddende Tarahumara-indiaan en het valt hem op dat de gevoelens die men van zijn gezicht kon lezen, "manifest de zijne niet waren." Hij eigente ze zich niet toe. Zoals we dat van hem gewoon zijn, grijpt Artaud deze vaststelling aan om een vergelijking te maken met de gehate Europese cultuur. Volgens hem zou het bij een Europeaan nooit opkomen om wat hij voelt en gewaar wordt, om de emotie die hem dooreenschudt, de vreemde gedachte die hij heeft en die hem betovert door haar schoonheid, aan iets anders toe te schrijven dan aan hemzelf. Of hij zou denken dat hij gek was. "De Tarahumara daarentegen maakt systematisch onderscheid tussen wat van hemzelf is en wat van het Andere, in al wat hij denkt." Het verschil tussen een Tarahumara en een gek ziet Artaud daarin "dat zijn persoonlijk bewustzijn wordt verscherpt in deze arbeid van innerlijke scheiding en verdeling, door toedoen van de peyotle." (*Les Tarahumaras*) Dit Andere in ons hebben wij intussen het onbewuste genoemd, en zo een min of meer controleerbare plaats gegeven. Op een meer wetenschappelijke manier dan Artaud en Benjamin gaat de antropoloog Hans Peter Duerr te werk. In *Traumzeit*, een boek gewijd aan het archaisch gedrag tussen "wildernis en beschaving", komt hij tot inzichten die hun beider gedachtegangen bevestigen. Over de "dreamtime" van de Aborigines schrijft hij "dat het de archaische mentaliteit kenmerkt een helder zelfbewustzijn te verkrijgen, doordat men wat men is en tegelijk niet is, in de ogen kijkt." De archaische mens, zo meent Duerr, herkende zich nog veel duidelijker dan wij in datgene wat hij niet was. Zichzelf zijn en tegelijk niet zijn, kan alleen betekenen: de grens oplossen die de mensen-natuur van de kangoeroe-natuur scheidde. In het aldus 'buiten zich zelf zijn', voelt de Aborigine de omkeerbaarheid van de menselijke tijd. (Duerr, *Traumzeit*)

Het is niet verwonderlijk dat Benjamin, vanuit het dubbele inzicht dat ervaring, én een onbewust én een collectief element veronderstelt, tot een concept gekomen is dat hem veel kritiek heeft opgeleverd: dat van een collectief onbewuste. In het Passagenwerk neemt hij zich ergens voor, wellicht onder de strenge blikken van Adorno, dit concept af te bakenen tegen-

Het interessante aan de verwijzingen naar primitieve culturen en de vaak sprookjesachtige antropogen-verhalen, is dat "het vermenigvuldigen van de persoonlijkheid", het verliezen van de individualiteit, het mimetisch samenvallen met dé, maar ook hèt andere, - zoals beschreven in de roeservaringen van Baudelaire, Benjamin en Huxley - zich toont als een mythische, magische praktijk. Dat het buiten de mythische traditie fundamenteel van karakter verandert, is in zeker opzicht vanzelfsprekend. En toch blijft het een oefening in het oplossen van de grenzen van het ik-bewustzijn en in een ander omgaan met de omringende wereld.

VIII. Voorbij subject en object

Met een bizarre mengeling van filosofische helderheid en mystiek gestamel verwoordt Huxley deze roeservaring in een symposiumbijdrage als "een transcenderen van onze ingewortelde subject-object-relaties met dingen en personen; er is een onmiddellijk ervaren van onze solidariteit met alle wezens en een soort organische overtuiging dat het toch ondanks de ondoorgrondelijkheden van het lot, ondanks onze donkere stupiditeit en weloverwogen kwaadaardigheid, ja ondanks alles dat zo manifest verkeerd is met de wereld, dat het toch, op de een of andere diepe, paradoxale en volkomen onverwoordbare wijze Goed is."

Dit protest tegen de scheiding tussen object en subject weerklinkt ook als een grondtoon bij neo-Marxistische denkers als Lukàcs, Bloch en de Frankfurters (vooral Adorno en Marcuse). (8) De verdrukking van mens en natuur horen samen, beide zijn het gevolg van arbeidsdeling, een instrumenteel omgaan met mensen en dingen, het vergeten van de gebruikswaarde van de dingen door fixatie op de ruilwaarde. Bevrijding was niet denkbaar zonder een heropstanding van de natuur. Ook bij Benjamin is dat een steeds aanwezige basisgedachte. Zijn roeservaringen gaven hem het gevoel dat het echt mogelijk was om die loodzware scheiding tussen subject en object (zoals die tussen mens en natuur) te verzachten. Onder invloed van mescaline, drukt hij het zo uit: "De dode en aanwezige voorwerpen kunnen een verlangen in je wekken die je anders alleen maar ervaart bij de aanblik van iemand waarvan je houdt." In deze roeservaring ligt de kern van Benjamins theorie van de esthetische ervaring. Hij heeft haar uitgekristalliseerd in het duister theorema van 'het verval van de aura'.

In de tweede Baudelaire-studie omschrijft hij zijn aura-begrip als volgt: "De ervaring van de aura berust dus op de overdracht van een in de menselijke samenleving gebruikelijke reactievorm naar de relatie tussen de natuurlijke of levenloze dingen en de mens. Wie aangekeken wordt, of denkt dat hij aangekeken wordt, kijkt terug. De aura van een verschijnsel ervaren wil zeggen, dit verschijnsel het vermogen toekennen terug te kijken." En in een voetnoot voegt hij eraan toe: "Dit overdrachtsvermogen is de bron van de poëzie. Waar een mens, een dier of een

over dat van Jung. Maar het is nooit zo ver gekomen.

- 8 Habermas distancieert zich van deze 'topos van de heropstanding van de natuur', die voor hem neerkomt op een verwarring tussen arbeid en interactie. (*Wissenschaft und Technik als Ideologie*)

onbezielde object, door de dichter bezielde zijn blik opslaat, wordt deze, de dichter, aangetrokken door de verte; de blik van de zo tot leven gewekte natuur droomt en lokt het dichtend subject haar dromen te volgen." Dit "overdrachtsvermogen" is geen ander dan het mimetisch vermogen. De roes is, volgens Benjamin, het domein bij uitstek waar dit vermogen op een directe manier aan het licht komt. Misschien meer dan in de kunst. "In de wereld van de haschisch is namelijk alles: gezicht, heeft alles de graad van lijfelijke aanwezigheid, die het mogelijk maakt in alles naar trekken te speuren zoals in een gezicht." (*Passagenwerk*) Wat problematisch geworden is voor het waakzame bewustzijn, wordt in de roes weer vanzelfsprekend: het poëtische dat in onmiddellijk contact treedt met de ervaring van het dagelijkse, het subject met het object.

Het begrip mimetisch vermogen en zijn vertakkingen in het correspondance- en aurabegrip, stellen ons tenslotte in staat door te dringen tot 'de raadsels van het roesgeluk'. Volgens de gemeenplaats is de drijfveer van het verlangen naar bedwelming escapisme, de drang naar vergetelheid, de suïcidale aantrekkingskracht van het zwarte gat, het wegwissen van het ik in een toestand van gewichtloosheid - en vaak bijna bewusteloosheid, weg zijn. Maar het menselijk verlangen naar bedwelming is ook een verlangen naar geluk. De wereld zonder verbanden en gelijkenissen, zonder verbondenheid met mensen en dingen, zonder een netwerk van betekenissen, is een ongelukkige wereld. In de roes wordt de wereld weer rooskleurig. Geheel doordrongen van mogelijkheden. Niet grijs en vervelend maar onuitputtelijk. De factische, zinloze wereld wordt overspoeld door associaties, beelden, betekenissen. Alles kijkt terug. De wereld is weer bezielde. Deze ervaring van zinvolheid is er een van vervulling. Bij Baudelaire, Benjamin en Huxley vinden we voorbeelden van dergelijke vervulling. Uiteraard is het evenwicht precair. Het geluk van de verbeelding slaat snel om in een ingebeeld geluk, en het ingebeelde geluk in werkelijke ellende.

IX. Profane verlichting

Op 15 januari 1928 - het *Passagenwerk* is dan nog in een embryonale fase - beleeft Benjamin onder invloed van haschisch een openbaring vanuit de aangrenzende kamer: "Het vertrek verkleedt zich voor ons, hult zich als een lokkend wezen in de kostuums van de stemmingen. Ik onderga het gevoel dat zich in de kamer hiernaast zowel de kroning van Karel de Grote als de moord op Hendrik IV, de ondertekening van het Verdrag van Verdun en de moord op Egmond afgespeeld konden hebben. De dingen zijn slechts mannequins en zelfs de belangrijkste historische ogenblikken van de wereld zijn slechts kostuums waaronder ze blikken van verstandhouding met het niets, het lage en het banale wisselen." Benjamin herneemt deze gedachte woordelijk in het *Passagenwerk* en smeedt ze om tot een algemene uitspraak over het burgerlijk interieur: "De ruimte verkleedt zich, trekt als een lokkend wezen het kostuum van de stemmingen aan. De verveelde kleinburger wil iets van het gevoel ervaren dat in de kamer ernaast zich zowel de keizerskroning van Karel de Grote als de moord op Hendrik IV, de ondertekening van het Verdrag van Verdun als het huwelijk van Otto en Theophana, afgespeeld hebben.

Uiteindelijk zijn de dingen slechts mannequins en zelfs de grootste momenten uit de wereldgeschiedenis zijn slechts kostuums (...) Dergelijk nihilisme is de binnenste kern van de burgerlijke gezelligheid." Vervolgens koppelt hij dit inzicht terug aan het moment van 'profane verlichting' waarin het bij hemzelf opkwam. Die burgerlijke gezelligheid is "een stemming, die zich in de haschischroes tot een satanisch weten (...) verdicht, en juist daardoor verraadt hoezeer het interieur van deze tijd zelf stimulans is van de roes en de droom." Deze passage geeft een bijzonder duidelijk beeld van wat profane verlichting voor Benjamin was: een illuminatie in roestoesstand. Het toont ook hoe Benjamin inzichten en ervaringen opgedaan tijdens de roes, gebruikte voor zijn geschiedfilosofisch onderzoek.

Benjamin verwacht van zijn roesexperimenten dat ze hem inzichten bijbrengen. Als mislukt beschouwt hij ze wanneer een "voor hem ongewoon klein aantal inzichten verkregen" wordt; inzichten in de structuur van de roes, inzichten dus ook in de ervaringsstructuur zonder meer en de veranderingen die deze heeft ondergaan. Omdat de roes juist oude ervaringsvormen (zowel biografische als historische) kan oproepen, kan zij ons verlichten over de ervaringsvorm van het verleden. Want elk verleden is getekend door een bepaald soort van bedwelming. "...de verschijnselen waarmee we in de 19e eeuw te maken hebben", wijzen volgens hem "op een betekenis van de roes voor de waarneming (...) zoals die voordien onbekend was."

Wanneer Benjamin het bij het rechte eind heeft dat reeds bij Proust de auratische ervaringsvorm 'op synthetische wijze' wordt opgeroepen, dan zou deze ervaringsvorm nu, voor de hedendaagse mens, wel helemaal ontoegankelijk moeten zijn geworden. Dat lijkt niet erg aannemelijk, maar evenmin kan men het zonder meer uitsluiten. De vreemdheid van de ervaringen en belevenissen die door Baudelaire, Proust, Benjamin en Huxley worden beschreven, wijzen althans in die richting. Benjamin was zich scherp bewust van de mogelijkheid van het uitsterven van een ervaringsvorm.

Wat hij 'profane verlichting' noemt is dus niet het opgaan in de gelukzalige vergetelheid, integendeel: "Dit losser worden van het ik door de roes is echter tegelijk de vruchtbare, levende ervaring, die de mensen uit de bancirkel van de roes zou kunnen laten treden." Nogal kritisch tegenover het gedweep van de surrealisten met religieuze extasen, spiritisme en verheerlijking van de droom en de roes, omschrijft hij het concept als volgt: "Het ware, scheppende te boven komen van de roes ligt nu waarachtig niet bij de roesmiddelen. Ze ligt in een *profane verlichting*, een materialistische, antropologische inspiratie, waartoe haschisch, opium en wat al niet meer de leerschool kunnen zijn (maar een gevaarlijke. Die der religies is strenger)."

Dat hij zijn begrip 'profane verlichting' een 'materialistische inspiratie' noemt, kan men als volgt verklaren: zijn roesexperimenten zijn voor hem oefeningen in contemplatie. De vertragsstrategie lukt in die momenten van verzinking, het moment waarop de dingen terugkijken en zo een verlangen wekken. Het mime-tisch verlangen tijdens de roes wordt wellicht het scherpst geformuleerd, wanneer hij zegt: "Ik zou iets willen schrijven dat zo uit de dingen komt, als wijn uit druiven." De profane verlichting is dus niet, zoals de idealistische opvatting van de roes, een afscheid van de schijnwereld van de aardse lichamelijke en een terug-

keer naar de hogere sferen van de geest (zoals bij Juenger bijvoorbeeld, en ook nog bij Artaud), maar veeleer omgekeerd een terugkeer, een 'verzinking' in die aardse lichamelijkheid, en een afscheid van de abstracties van de geest.

Toch worden die momenten waar de scheiding tussen subject en object even doorlaatbaar wordt, gereflecteerd. Even scherp als de vermenging wordt de scheiding geregistreerd. De profane verlichting is niet alleen een ontkomen aan het normale bewustzijn door die mimetische relatie met de dingen, het is ook meer dan het normale bewustzijn een aanvoelen van de verdinglijking - precies omdat men zich in de roes van de heerschappij van de instrumentele rede distantieert. Steeds weer duiken zinnen op die dit gevoel van treurnis uitspreken: "Nog altijd dezelfde wereld - en toch heeft men geduld." Of duidelijker nog: "Eeuw na eeuw worden de dingen vreemder." (9)

Benjamin verwachtte steeds meer van die profane verlichting en steeds minder van de esthetische ervaring in strikte zin. Dat alles laat vermoeden, dat zijn vertrouwen in de levensvatbaarheid van de kunst steeds wankeler werd. Daarvan getuigen niet alleen het fameuze kunstwerkessay en zijn theorie van het verval van de aura, maar ook en misschien vooral het feit dat de kunst in het *Passagenwerk* nagenoeg geheel afwezig is. Het lijkt erop alsof hij zijn blik steeds meer afwendt van de kunst, om hem te richten op "de revolutionaire energieën" die in de kitsch, in de dingen die verouderen, te vinden zijn: "in de eerste ijzerconstructies, de eerste fabrieksgebouwen, de vroegste foto's, de voorwerpen die beginnen af te sterven, de salonvleugels, de kleren van voor vijf jaar, de mondaine ontspanningslokalen, die uit vogue geraken..." (*Der Surrealismus*) Hij wil kortom de dromen die de geschiedenis geweven heeft rond de meest triviale verschijnselen, zoals mode en architectuur, opsporen. Zoals men in de thesen over het begrip geschiedenis kan lezen, smeedt hij de profane verlichting en de theorie der 'correspondances' om tot een historische kentheorie.

Het komt erop aan "de geweldige krachten van de 'stemming', die in deze dingen opgeslagen liggen tot ontploffing te brengen." Deze 'truc' bestaat erin dat men de serene historische blik inwisselt voor de politieke. Het is de dialectiek van de profane verlichting, waarin "elke extase in een wereld van beschamende nuchterheid", een overstap is naar "een complementaire" wereld. (*Der Surrealismus*) Deze 'politisering van de esthetiek' en de overspannen verwachtingen tegenover een 'dialectiek van de roes' hebben hem, niet geheel ten onrechte, het verwijt opgele-

9 De meest prangende vraag, die de verborgen probleemstelling is van veel van Benjamins geschriften (zoals *Kleine Geschiede der Fotografie*), luidt: "Hoe kunnen de dingen standhouden onder onze blikken?" Dit verdriet over de onttoverde wereld wordt soms letterlijk, als kinderverdriet. In een van de verslagen noteert dokter Fraenkel dat Benjamin zachtjes zit te snikken en jammert over zijn toestand. Hij omschrijft het gevoel als 'onhebbelijkheid'. Hij probeert er een psychologische verklaring voor te geven en duidt dat aan met de uitdrukking "nevelwereld van affecten." Daarmee bedoelt hij dat, in een vroegere levensfase de aandoeeningen zich nog niet scherp van elkaar onderscheiden, en dat wat men als volwassene aanduidt als ambivalentie, nog regel is. Tenslotte komt hij tot het inzicht dat de ware oorzaak van de onhebbelijkheid is "dat het kind er zich niet mee kan verzoenen dat het niet kan toveren. De eerste ervaring die het kind met de wereld opdoet is niet dat de volwassenen sterker zijn, maar dat het niet kan toveren." In de profane verlichting vindt Benjamin de ervaring of eerder het vermoeden van een nog niet onttoverde, betoverde wereld.

verd dat hij politiek en roes verwarde. Volgens Habermas is "de ervaring van de shock geen handeling, en de profane verlichting geen revolutionaire daad." Benjamin wilde, aldus Habermas, het historisch materialisme in dienst stellen van zijn theorie van de ervaring, maar dat veronderstelde, wat Benjamin zelf niet kon accepteren: "een identificering van roes en politiek." (10)

Wie de wereld anders gaat bekijken, zal hem allicht niet veranderen. Het vertoog over roes, het gedweep over de krachten van de bedwelming, is door de linkse intelligentsia steeds met argwaan bejegend. Het heeft steeds de bijklank gehad van een 'rechts' irrationalisme (Nietzsche, Jünger). Het vormt een van de gevaarlijke én interessante kanten van Benjamins onderneming dat hij deze 'rechtse kentheorie' heeft proberen bruikbaar te maken voor een linkse intellectuele praktijk. De cultus van de irrationele energieën in het fascisme kende hij maar al te goed. Toch ging hij ervan uit dat de dromen en de bedwelming van een tijdperk niet alleen regressief zijn, niet alleen tot de ideologische vertekeningen moeten worden gerekend, maar ook en tegelijk "utopische energieën" (zoals Habermas dat noemt) bevatten. Dat was "de springstof die in het verleden opgeslagen lag". Hij wilde, zoals de surrealisten, de communistische beweging met de droom, met de illusie en de bedwelming, kortom met de categorie 'geluk', verrijken. Volgens Habermas is dit de blijvende actualiteit van zijn werk; dat hij het denken over vooruitgang en revolutie gemeten heeft aan het onooglijke verlangen naar geluk.

Habermas rekent Benjamin terecht tot de "esthetische modernen". Niet alleen zijn voorspellingen over de 'aufhebung' van kunst in het reproductie-essay, maar ook zijn fascinatie voor roes als profane verlichting, maken deel uit van de avantgardistische wensdroom van een (re)integratie van het esthetische in de dagelijkse ervaring, van de kunst in het leven.

10 Er is heel wat aan te merken op Habermas' Benjamin-interpretatie. Benjamin komt er tevoorschijn als nostalgisch, duister, behebt met nu eens reactionaire, dan weer anarchistische neigingen, te surrealistisch, zelfs bijna antimodern, enz. Voor een hele generatie Benjamin-commentaren is zij echter, in positieve of negatieve zin, vertrekpunt of afstootvlak geworden. (Zie Habermas, *Rettende oder bewusstmachende Kritik. Zur Aktualität Walter Benjamins*; de rede over *Die Moderne: ein unvollendetes Projekt*; en de 'Exkurs' over Benjamins geschiedenisopvatting in *Philosophische Diskurs der Moderne*.)