Constant

Opstand van de Homo ludens

Paul Brand

In de serie 'Bij wijze van eksperiment'

Erika Billeter en Dölf Preisig, Living Theatre--Paradise Now
Jan Donia, De eksplosie van het intellekt
Tina Fransen, De nacht heeft armen
Tariq Ali (samensteller), Nieuwe revolutionairen
Simon Vinkenoog, Weergaloos

Constant

Opstand van de Homo Ludens

EEN BUNDEL VOORDRACHTEN EN ARTIKELEN

PAUL BRAND
BUSSUM 1969

© Copyright Constant Nieuwenhuys
Omslagontwerp Constant
Typografie Philip Renard
Letter Linotype Folio
Verspreiding voor België:
Paul Brand / J. J. Romen & Zonen
(Nederlands Uitgeverscentrum n.v.) Maaseik

INHOUD

VOORWOORD 7

OPKOMST EN ONDERGANG VAN DE AVANT-GARDE 11
verschenen in Randstad nr 8, 'De bezige bij' 1964

HET LIED VAN DE ARBEID 49
inleidingsvoordracht
voor de sociologische interacademiale
in de universiteit van Groningen op 20 april 1966

OVER HET REIZEN 82
toespraak tot de leden van de bond van nederlandse architecten BNA bij het gereedkomen van het nieuwe Schiphol (1966)

TRAFFIC IN TOWNS 94
als gestencild bulletin verspreid in januari 1967

OVER NORMEN IN DE CULTUUR 111
voordracht gehouden in 'de brakke grond'
te Amsterdam op 15 februari 1967 op uitnodiging van de stichting 'civitas academica amstelodamensis'

DE DIALECTIEK VAN HET EXPERIMENT 142
inleiding tot de catalogus van de overzichtstentoonstelling **Constant** in het haags gemeentemuseum
1 oktober–21 november 1965

VOORWOORD

Sterft, gij oude vormen en gedachten.
Slaafgeborenen, ontwaakt, ontwaakt.
De wereld drijft op nieuwe krachten.
Begeerte heeft ons aangeraakt.

de internationale

Het verzet, vooral van de jongeren, tegen de zogenaamde 'consumptie-maatschappij'--waarmee men bedoelt de maatschappij van verspilling van gewonnen produktie-capaciteit, van agressieve afzet van produkten waaraan niemand behoefte heeft, van roof van onze levensruimte, van inbeslagneming van de lucht die wij inademen, van manipulatie van wetenschappelijk en artistiek onderzoek, van vervalsing van de ideeën--het verzet tegen deze maatschappij waarin wij leven, gaat in opvallende en toenemende mate gepaard met het ontstaan van ludieke gedragswijzen. Naast kritiek en redenering en daaruit voortkomende demonstratieve acties worden omgangsvormen, taalgebruik, uiterlijk, kortom de algehele levenswijze als wapen in de sociale strijd gebruikt. In de revolutie begint de fantasie eindelijk een duidelijke rol te spelen. Belangrijk is daarbij het feit, dat tegenover het gangbare gedragspatroon ditmaal geen ander gelijkwaardig patroon gesteld wordt--dat spoedig sociaal geassimileerd zou worden zoals de

ervaring leert--, dat het gezicht van de revolutie dus geen variant is van een bekend gezicht, maar dat een werkelijk spel bedreven wordt met normen, gewoonten en associaties, een spel dat kan variëren van woordspeling tot de omkering--het 'détournement'--van symbolen, van cultuurvormen, van denkwijzen, losgemaakt uit hun traditionele context. Door zich niet langer te houden aan de regels van het spel--regels die vanzelfsprekend door de 'establishment' gedicteerd zijn--worden de opstandigen ongrijpbaar; men weet van tevoren nooit hoe men ze moet herkennen of hoe men geschikte tegenmaatregelen tegen hun acties moet ontwerpen.

Toen ik in 1949, in het vierde nummer van **Cobra** schreef: 'Vrijheid kan slechts bestaan in de creativiteit of in de strijd, die au fond hetzelfde doel hebben: de realisering van ons leven', had ik niet durven verwachten dat reeds twintig jaar later deze sociale strijd en de creatieve inventie zo vervlochten zouden zijn. De oorzaak hiervan moet gezocht worden in de automatisering. De automatie doet een groeiend leger van, vooral jeugdige, werklozen ontstaan, mensen zonder bezit, opgeleid voor een vakbeoefening die door de snelle technische ontwikkeling nog vóór het beëindigen van deze opleiding achterhaald is, 'arbeiders' die nimmer zullen arbeiden, beroepswerklozen. De energie van dit jeugdige proletariaat, niet langer in het arbeidsproces verbruikt, moet zich in een andere, niet-utilitaire activiteit ontladen. Het zogenaamde 'tertiair' is een vluchtoplossing. We behoeven slechts een historische terugblik te slaan op de activiteiten van de niet-werkende sociale bovenlaag om te weten dat deze nieuwe activiteit van ludieke aard zal zijn. De economische voorwaarden voor een ludieke massa-activiteit, voor een cultuur van de massa, zijn aanwezig. De barensweeën van deze cultuur zijn begonnen.

De in deze bundel samengebrachte teksten zijn geschreven in de jaren tussen 1964 en 1967, in de jaren dus die voorafgingen aan de acties van de studenten. Het heeft daarom wel zin om bij dit nieuwe aspect van de sociale strijd even stil te staan. Hoewel men, ook van linkse zijde, gepoogd heeft de studentenacties te isoleren en een scheiding in stand te houden tussen studerende jeugd en arbeiders, moet vastgesteld worden dat de voornaamste oorzaak van de radicalisatie van de studenten juist het feit is, dat de automatie tot een proletarisering van de intelligentsia geleid heeft. De studerenden van nu zijn, anders dan die van vroeger, bezitlozen, rechtlozen en uitgebuiten, en hun lot verschilt niet veel van dat van het industrieproletariaat. Rechteloos zijn zij, omdat de inspanningen van hun studie geen enkele garantie bieden voor de toekomst; uitgebuit, omdat zij geen enkele controle kunnen uitoefenen over de wijze waarop het resultaat van hun arbeid--het wetenschappelijk onderzoek--gebruikt wordt. Het geautomatiseerde bedrijf heeft minder behoefte aan werkers in overall, maar des te meer aan wetenschappelijk geschoold personeel. De universitaire opleiding wordt aan deze behoefte aangepast. In plaats van naar de ontwikkeling van het denken, streven de universiteiten naar het kweken van vakidioten die, afgezien van een gespecialiseerd gebied, geen ontwikkeling hebben. Het recht op onderzoek wordt gesmoord in de afhankelijkheid van technische 'equipment' die gecontroleerd wordt door de industriële machtsconcentratie. Controle van de produktie door de arbeiders is een zinloos streven geworden wanneer daaraan niet gekoppeld wordt het streven naar controle

van de universitaire opleiding door de studenten. Op het ogenblik worden de resultaten van wetenschappelijk onderzoek onteigend en de intellectuelen onmondig gemaakt. Dat is de achtergrond van de opstand van de studenten en dat verbindt deze strijd met die van de arbeiders in de fabrieken en met de straatacties van de niet meer in het produktieproces ingeschakelde bezitloze jeugdigen, nozems of hoe men ze wil noemen.

Het alternatief voor deze gemanipuleerde maatschappij van het tertiair is de vrije samenleving van creatieve mensen. Tegenover de geconcentreerde macht van het gemonopoliseerde kapitaal staat de groeiende massa bezitlozen en rechtlozen, intellectuelen en arbeiders, die het recht opeisen profijt te trekken van de automatie, van de daaruit voortkomende produktiestijgingen, die de vruchten willen eten van de boom die zijzelf geplant hebben, die de vrijheid genieten willen die potentieel mogelijk is geworden.

De massa heeft de vrijheid geroken die binnen haar bereik is gekomen, begeerte heeft haar aangeraakt. Zij zal niet rusten voordat deze begeerte bevredigd is. De massificatie van de cultuur is begonnen met de opstand van de homo ludens.

OPKOMST EN ONDERGANG VAN DE AVANT-GARDE

Het onbehagen van de kunstenaar dateert niet van vandaag of gisteren. Het is zelfs al bijna een halve eeuw geleden sinds voor het eerst een min of meer georganiseerde kunstenaarsgroep dat onbehagen collectief en op agressieve wijze tot uitgangspunt van zijn activiteiten verklaarde. Op dat ogenblik begon de korte geschiedenis van wat men de avant-garde pleegt te noemen, daarmee het militante karakter van dit begrip duidelijk onderstrepend. De avant-garde--de uitdrukking in dit verband stamt van de surrealisten--kenmerkt zich door twee factoren van wezenlijk belang: allereerst de kritische verwerping en de bestrijding van de bestaande maatschappij en cultuur, en voorts de hechte samenwerking van een aantal kunstenaars--zoals die nog niet eerder voor mogelijk was gehouden--in een groep, een organisatie, die van de individuele kunstenaars een zekere discipline eist, op zijn minst de ondertekening van een collectief program.

De vraag dringt zich nu op, welke oorzaken ertoe geleid hebben dat op een bepaald historisch ogenblik kunstenaars tot de vorming van een militante groep zijn overgegaan, en verder, wat het resultaat van hun optreden geweest is.

Het moment waarop de avant-garde zich voor het eerst manifesteert wordt gewoonlijk gesteld op de ontmoeting, in 1916, van een aantal linkse pacifisten

in het 'Cabaret Voltaire' te Zürich. Ook het moment waarop de avant-garde haar oorspronkelijk élan begint te verliezen is niet moeilijk vast te stellen: het valt in de periode van economische crisis na de grote beurskrach van New-York in 1929. Daarmee ligt de conclusie voor de hand dat het korte optreden van de revolutionaire kunstenaarsgroepering verbonden is aan een bepaalde sociaal-economische situatie, en wel aan de periode van de zogenaamde 'gay twenties', de periode van schijnbare opbloei na de eerste wereldoorlog die in 1929, toen de tweede wereldoorlog zich reeds begon af te tekenen, een bruusk einde vond. In groter verband bezien vormt de avantgardistische episode een culminatiepunt in de reeds veel langer durende crisissituatie van de scheppende mens in de industriële maatschappij. In ieder geval volgt uit het verband tussen het optreden van de artistieke avant-garde en de ineenstorting van de liberalistische economie, dat er geen sprake is van een crisis in de creatieve capaciteit op zichzelf. Integendeel, de avant-garde heeft blijk gegeven van een--men zou kunnen zeggen opgekropte--creativiteit, die een aantal stilistische gegevens heeft opgeleverd, waarvan de uitwerking voorlopig het 'culturele leven' wel gaande zal houden. We moeten ons er echter wel voor hoeden het huidige streven van de kunstenaars, zich door middel van voortdurende nieuwigheden in de openbare belangstelling te houden, te verwarren met de avantgardistische activiteit van de periode tussen de twee wereldoorlogen. Om tot een juist begrip van de avant-garde te komen dienen we allereerst af te rekenen met de misvatting dat 'avantgardistisch' momenteel nog een levend begrip zou zijn. Het woord avant-garde wordt op allerlei manieren misbruikt, van 'avantgardistische autoontwerpen' tot 'klerikale avant-garde'. Stilistische vernieuwingen van de kunst zijn inmiddels niet van de lucht, en er gaat bijna geen jaar voorbij waarin niet de een of andere groep jongere kunstenaars zich met veel tam-tam als avantgardistisch aandient. De suggestie die in het woord avant-garde besloten ligt, wordt echter door geen enkele van deze losse groeperingen waar gemaakt. Integendeel, men kan eerder van een zekere sociale aanpassing spreken, een aanpassing waarmee de meestal snelle erkenning en beloning van maatschappelijke zijde in overeenstemming is. Hoezeer ook de termen avantgarde en avant-gardistisch momenteel in de mode zijn, we moeten beginnen met vast te stellen dat geen enkele huidige groepering voldoet aan de eerste en belangrijkste voorwaarde tot dit begrip: de verwerping en bestrijding van de huidige samenleving en van de cultuur die hiervan de uitdrukking is. Merkwaardig genoeg zijn het juist die kunstenaars die zichzelf het meest met het etiket 'avantgardistisch' tooien, die blijk geven van een schaapachtig aandoend optimisme en die proberen te suggereren dat de moderne kunst barst van vitaliteit, dat een ongekende opbloei van de scheppingsdrang de cultuur momenteel kenmerkt. Naast deze kinderlijke fantasten, die hun 'vitaliteit' graag bewijzen door zich in een carnavalesk barbaren-pak te steken, treden andere groeperingen op, die, minder naief, de ondergang van de individualistische cultuur niet onder stoelen of banken steken, maar die aarzelen de voor de hand liggende konsekwentie daaruit te trekken. De huidige kwasi-avant-garde kan men, grof genomen, in drie hoofdstromingen verdelen. Allereerst de genoemde oudere groep

van neo-expressionisten en 'action-painters' die men wel samenvat onder de––op niets berustende––term 'vitalisten'. Vervolgens de meer realistische groepen van 'neo-dadaïsten', 'nieuw-realisten', en 'zeroïsten', die het standpunt weliswaar huldigen dat de westerse cultuur tot zijn nulpunt gezakt is, maar die desondanks van dat nulpunt nog een uitgangspunt trachten te maken. Tenslotte kan men hier nog een restgroep noemen van zogenaamde 'pop-artists' (Amerikaans) en sociaal-realisten (Russisch), die de zich aan hen voordoende werkelijkheid kritiekloos aanvaarden, en die, in het beste geval, daarbij van een zekere zelfspot––om niet te zeggen cynisme––blijk geven, door hun eigen weerloosheid als een humoristisch gegeven te behandelen.

Al deze na-oorlogse groeperingen hebben één kenmerk gemeen: de angst voor het parti-pris, voor een ideologie, een zekere oorlogsmoeheid, die hen ertoe verleidt zich terug te trekken op eigen stellingen. Vandaar de overschatting van de artistieke praktijk, vandaar het 'geloof' in realisatie, het ondanks alles vasthouden aan de 'kunst'. De kunstenaars van deze tijd hebben de strijd opgegeven, zij zijn sociaal geïntegreerd. Hun doel is niet meer de vernietiging van de 'ideologische bovenbouw'––hoewel niemand meer in de culturele 'waarden' gelooft––maar veel meer de conservering van de stilistische winsten, de conservering van de avant-garde zelf. De kwasie-neo-avant-garde is in wezen conservatief. Zij wil behouden, niet vernietigen. De tegenwoordige harmonische verhouding tussen kunstenaars en cultuur-officials, tussen 'vernieuwers' en 'behouders', tussen modernisten en musea, dat alles wijst op een conserveringsdrang die met het revolutionaire begrip 'avant-garde' moeilijk te rijmen valt.

Een sociaal geïntegreerde avant-garde immers is een ongerijmdheid want sociale erkenning is strijdig met het militante begrip 'avant-garde' zelf. Hoe zou iemand die pretendeert tot de voorhoede te behoren zich vertrouwensvol kunnen wenden tot de achterhoede? Hoe zou een revolutionair erkenning kunnen nastreven door de maatschappij die hij bestrijdt? Juist het feit dat de maatschappelijke cultuurinstellingen door de kunstenaars zelf zo au-sérieux worden genomen, het feit dat men de laatste 'avant-gardismen' heet van de naald in ieder museum aantreft, is het beste bewijs ervoor dat er van een strijdbare houding bij de kunstenaars geen sprake meer is. In plaats van vroegere hoon, miskenning, verontwaardiging, protest, is de sociale erkenning met daaraan verbonden subsidie gekomen. De schok, het wapen van wat eens de avant-garde was, heeft geen uitwerking meer, niets is meer in staat ons te choqueren; niemand wil trouwens meer choqueren, hoogstens vermaken.

Het tijdperk van de avant-garde is definitief ten einde, en wie zich thans nog avantgardist durft noemen is óf een onwetende óf een leugenaar.

De periode van de werkelijke avant-garde is in feite een ultermate tragische periode voor de kunstenaars geweest. Het was de periode van ondergang van de individualistische cultuur, de doodsstrijd van een sociale groep die de toekomst voor zich zag afgesloten, het einde van een cultuurtijdperk, het machteloos verzet van de laatste individualisten tegen datgene wat––zo begrepen zij––het einde van het individualisme zou veroorzaken: de mechanisering.

Alleen tegen de achtergrond van het mechanisatieproces kan de opkomst en de ondergang van de

avant-garde begrepen worden. De periode van de avant-garde was de slotfase van de kunstenaarscultuur, het einde van dat sociale fenomeen dat we gewend zijn de 'kunstenaar' te noemen. De opkomst van de machine betekende de onafwendbare ondergang van de kunst. In de nieuwe sociale situatie die met de mechanisering ontstaat, in de strijd die oplaait tussen de klassen die het nauwst bij de mechanisering zijn betrokken, de kapitaal-bourgeoisie en het proletariaat, zal de kunstenaar, als overbodig rudiment van een voorbij tijdperk, worden fijngemalen. Hoe militant hij zich ook teweerstelt, zijn zaak is hopeloos. Zoals weleer de Noordamerikaanse Indianen is hij gedoemd te wijken voor een opdringende nieuwe cultuur, zonder zelfs de mogelijkheid te hebben zich over te geven. Zijn lot staat vast, zijn tijd is voorbij.

Van het begin af aan heeft de kunstenaar op de mechanisering negatief gereageerd, alsof hij intuïtief het gevaar voelde dat hem bedreigde. De geëxalteerde machine-haat van William Morris was een van de eerste symptomen van een negativisme dat sindsdien de kunstenaars niet, of bij uitzondering, heeft verlaten. Het is niet toevallig dat het eerste kunstenaarsprotest tegen de machine in Engeland wordt gehoord, het land immers waar de mechanisering van de industrie het eerst wordt doorgevoerd. Terwijl in het industrieel achterblijvende Frankrijk de kunstenaars verpauperen in een a-sociale 'bohème', bloeit onder de rook van de Engelse fabrieksteden de 'arts and crafts'-beweging op--later op het continent bekend onder de namen 'Jugendstil' en 'art nouveau'--een postume hulde aan het handwerk, een demonstratie van minachting voor de opkomende machine. Inderdaad is de machine, vooral in de beginfase van de mechanisering, een gevaarlijke concurrent voor de kunstenaar. Terwijl in voorgaande eeuwen de meerwaarde van de arbeid door de bezitters van de produktie-middelen in cultuur werd omgezet, slokt de mechanisering het grootste deel van deze meerwaarde op door de investeringen in het produktieapparaat. De voortbrenging van de machines zelf,--door deze extra-belasting van het produktiepotentieel wordt de eerste fase van het mechaniseringsproces bepaald--vergt extra kapitaal en arbeid, kapitaal dat wordt onttrokken aan de 'speelruimte' waarop de cultuur teerde, extra-arbeid, die het proletariaat wordt afgeperst door verlaging van zijn levensstandaard. Zowel de arbeidende klasse als de kunstenaarsstand hebben dus te lijden onder de gevolgen van de mechanisering, en hierin vindt de solidariteit van de kunstenaars met het proletariaat zijn verklaring. Dat een kunstenaar als William Morris zichzelf socialist noemde berust zeker niet op een streven naar sociale gerechtigheid, naar een goederenverdeling op basis van gelijkheid. Gelijkheid zou ook in zijn tijd het einde van alle cultuur betekend hebben. De utopisten, van Morus tot Fourier, hebben heel goed begrepen dat sociale rechtvaardigheid niet te verwezenlijken was dan met prijsgave van de luxe, van het spel, van de cultuur, die het privilege van de bezittende klasse zijn. In een maatschappij die onvoldoende produceert om overvloed voor allen mogelijk te maken, heeft men, theoretisch, de keuze tussen overvloed voor een kleine sociale bovenlaag--waarvan de kunstenaar afhankelijk is--ofwel de rechtvaardige verdeling van het bestaande tekort door alle mensen. In het eerste geval kan de overvloed van de

heersende klasse in cultuur worden omgezet, in het tweede geval moet allereerst de cultuur worden prijsgegeven om de algehele levensstandaard te kunnen verhogen. Het probleem van de vroegere utopieën is de noodzaak tot afschaffing van de luxe, van de overvloed voor enkelen, en daarmee de verdwijning van de basis waarop alle cultuur tot dusverre berust heeft. Het bestaan van de kunstenaar berust op overvloed, desnoods binnen een kleine en beperkte groep, maar zeer zeker niet op een rechtvaardig tekort. De mechanisering heeft aanvankelijk het reeds altijd bestaande produktietekort nog groter gemaakt dan het was. Eerst in een later stadium doet de produktieverhoging, die het gevolg van de mechanisering is, zich merkbaar gevoelen.

William Morris vergelijkt in zijn geschriften onophoudelijk de negentiendeëeuwse proletariër met de middeleeuwse handwerker. Deze vergelijking is, sociaal-economisch gezien, onjuist. De middeleeuwse handwerker was een kleine zelfstandige die zich met geld burgerrechten kon kopen. Uit deze handwerkersstand is later het ondernemersdom voortgekomen. Het industrieproletariaat echter is ontstaan uit de agrarische bevolking, de grote massa bezitlozen die ook reeds in de middeleeuwen de totale produktiearbeid moest opbrengen. Met deze cultuurloze massa heeft de kunstenaar nooit iets te maken gehad. Zijn lot en zijn sociale status zijn gekoppeld aan die van de bourgeoisie. De kunstenaar --zoals wij hem thans kennen--is een typisch produkt van de geldeconomie, die van de menselijke prestatie een handelswaar gemaakt heeft. Hij verschijnt onder invloed van het opkomende burgerdom. De bourgeoisie, gebonden als deze was aan een eeuwen durende strijd tegen adel en clerus, had van het individualisme haar wapen gemaakt, maar omdat zij er niet in slaagde haar macht te consolideren, kon haar invloed op de cultuur slechts van negatieve aard zijn. Tegenover het collectieve cultuurpatroon van de feodale klassen speelde de bourgeoisie de rol van revolutionaire bedreiger. Tegenover de 'eeuwige' orde van de middeleeuwen stelde de renaissance de twijfel aan iedere orde en de manifestatie van het steeds wisselende 'tijdelijke' individu. Door haar onophoudelijke strijd om de macht heeft de burgerklasse nooit de gelegenheid gekregen om, zoals de feodale heerserskaste, zelf een creatieve klasse te worden. Het economische systeem maakte echter een scheiding mogelijk tussen hen die de cultuur 'bezitten' en hen die de cultuur voortbrengen. De kunstenaars zijn de huurlingen van de bourgeoisie. Met het geld van de burger strijden zij voor een 'individuele vrijheid' die de opkomende klasse nodig heeft om zich te kunnen ontplooien. Het professionele kunstenaarschap is typisch kapitalistisch omdat alleen de geldeconomie deze vorm van afhankelijkheid mogelijk maakt. De creatieve mens is als 'kunstenaar' een bezoldigde van de bezittende klasse geworden.

Het uiteindelijke doel van het socialisme is overvloed voor allen. Zonder de machine is dit doel niet bereikbaar. Zolang de produktieverhoging, die het gevolg van mechanisering is, zich niet merkbaar doet gevoelen, is het socialistisch streven naar rechtvaardige verdeling vijandig aan alle cultuur, althans aan de vrijheid tot spel en creativiteit--al is het slechts voor weinigen--waarop alle cultuur berust. Vandaar dat de socialisatie van de produktie in een land dat zijn industrie nog niet voldoende ge-

mechaniseerd heeft, tot spanningen met de kunstwereld moet leiden, uitmondend in krampachtige pogingen de kunst 'nuttig' te maken. Maar kunst is spel en spel is tegengesteld aan nut. Het is, zoals Huizinga zegt, 'niet het gewone of eigenlijke leven. Het is een uittreden daaruit in een tijdelijke sfeer van activiteit met een eigen strekking' (Homo ludens). Dit gaat echter alleen op in de 'utilitaristische' maatschappij, de maatschappij die voortdurend met een dreigend produktietekort heeft te kampen, waardoor het verreweg grootste gedeelte van de mensen een leven lang hard moet werken om zich een krap bestaan te veroveren. Waar overvloed is, verliest het nut zijn betekenis en behoeft het spel niet een vlucht te zijn uit de daagse werkelijkheid. Huizinga noemt het spel 'allereerst en bovenal een vrije handeling'. Maar vrijheid is een functie van de produktiviteit. De voortbrenging van primaire levensgoederen is noodzakelijkerwijze de eerste zorg van de mens, en pas wanneer aan zijn behoefte aan voedsel, kleding, behuizing, voldaan is, is hij in staat de energie die hem eventueel rest aan andere, 'ludieke' activiteiten te wijden. Brood is voor de mens belangrijker dan vrijheid. De vrijheid begint hem pas te interesseren wanneer hij verzadigd is, en daarmee in de situatie gekomen waarin hij zijn vrijheid kan realiseren. De realisatie van de vrijheid is het spel. Cultuur is het produkt van energieën die ofwel voor de goederenproduktie niet meer nodig zijn, ofwel die daaraan onttrokken worden. Het eerste geval doet zich voor wanneer menselijke arbeidskracht in belangrijke mate vervangen wordt door mechanische arbeidskracht. De mechanisering echter vraagt in zijn eerste fase extra-energie die nodig is voor de produktie van het produktieapparaat zelf. De beginperiode van de mechanisering kenmerkt zich daarom door een voorlopige beperking van de vrijheid en een opschroeven van de arbeidscapaciteit. De basis voor spel wordt smaller, het nut drukt zijn stempel op het gehele leven, ook op dat van de bezittende klassen. In een zich mechaniserende maatschappij verschrompelt de cultuur tot een onbetekenend randgebied. Pas in de volgende fase waarin ook de produktie en de bediening van de machines geautomatiseerd wordt, opent zich de mogelijkheid tot de verovering van de vrijheid om te spelen voor iedereen. Daarmee is de voorwaarde geschapen voor een massacultuur.

Tijdens de langdurige periode waarin de renaissancecultuur--met zijn typische, individuele spelvormen, zoals het schilderij of de roman--tekenen van verval vertoont, zonder dat tegelijkertijd vooralsnog de sociale voorwaarden voor het ontstaan van nieuwe, collectieve spelvormen vervuld zijn, tijdens deze hele periode van stagnatie waar wij nog middenin zitten, is de kunstenaar blootgesteld aan zeer uiteenlopende en wisselende invloeden, die zijn gedragspatroon gecompliceerd maken. Zijn eerste reactie was een protest en een verzet tegen de veranderende produktieverhoudingen en vooral klasseverhoudingen. Wanneer hij na verloop van tijd de nutteloosheid van dit verzet begint in te zien, kan hij tot een positievere houding komen. Maar op dat ogenblik wordt zijn positie dualistisch, want zijn aanvaarding van de industriële maatschappij dwingt hem tot een zeker scepticisme ten aanzien van zijn eigen status, een gegronde twijfel aan het individuele karakter van de creativiteit. In sommige gevallen komt hij tot volledige resignatie--zoals de functionalisten--in andere tot het deprimerende besef dat

de sociale werkelijkheid voor hem blijft afgesloten. Hij vereenzaamt en reageert zijn gevoelens van onbehagen af op de 'massa' die hem niet kan begrijpen en waarvan hij zich distantieert. De massa die geen verleden heeft, die geen culturele traditie kent, stelt hij verantwoordelijk voor de ondergang van de bestaande cultuur. Wat hij onder 'cultuur' verstaat immers is onverenigbaar met massificatie.

Massificatie van de cultuur echter kan niet betekenen een zonder meer vermenigvuldigen van spelvormen die vroeger in een totaal andere sociale constellatie zijn ontstaan. Het individualisme berust niet op een bij het individu veronderstelde behoefte aan zelfexpressie, met het doel zich van andere individuen te onderscheiden, maar alleen en uitsluitend op het superioriteitsgevoel van een groep sociaal bevoorrechte individuen boven de minder vrije meerderheid. De democratisering of socialisering van de cultuur--zo men wil 'cultuurspreiding' --leidt vanzelfsprekend tot een devaluatie van die cultuurvormen die slechts kunnen functioneren voor en door hen die ze tot stand gebracht hebben: de niet-werkende sociale elite. De spelvormen van deze elite waren nauw verbonden met een demonstratie van macht tegenover de onderworpenen. Hoe zouden dezelfde statussymbolen thans kunnen dienen om gestalte te geven aan het vrijheidsverlangen van de massa? Uit de wereldbeschouwing van de bourgeoisie is de cultus van het genie ontsproten, de opvatting dat cultuur slechts het werk kan zijn van een klein aantal boven de massa uittorenende individuen, die de paradepaarden waren van de klasse die hen geadopteerd had. Dat de massa voor deze uitzonderlijken geen begrip kan opbrengen ligt voor de hand, en dat de massificatie van de maatschappij gepaard gaat met een crisis in de cultuur is niet meer dan logisch.

De langzame opkomst en zelfstandigwording van de onderste lagen van de maatschappij gaat daarom gepaard met een verval van de individualistische ideologie en van de kunstvormen die daarmee verbonden zijn. De zogenaamde vernieuwingen van de westerse cultuur in de laatste honderd jaar zijn, nauwkeurig beschouwd, eigenlijk niets anders dan etappes van de afbraak van de cultuurvormen. De schijnbare culturele 'ontwikkeling' sinds de industrialisatie is in wezen een 'afwikkeling'. De -ismen en stromingen stapelen zich, voortdurend sneller, op elkaar, het destructieproces is als een kettingreactie. Maar in feite is iedere fase een verdere afbraak van de culturele structuur, een aftakelen van de 'bovenbouw', om dichter te komen bij de bron van de creativiteit 'an sich', bij het inzicht dat 'creativiteit' een menselijke drift is en niet een 'genade gods'. En daarin schuilt de positieve betekenis van de avantgarde: dat degenen die, sociaal gezien, gedoemd zijn onder te gaan, tevens degenen zijn die het gevoel voor vrijheid en voor creativiteit levend houden in een situatie waarin minder dan ooit plaats is voor de homo ludens. De kunstenaars zijn daarom de eersten die zich bewust worden van een komende collectieve cultuur en die de omtrekken ervan proberen vast te leggen.

Het idealisme van de Jugendstil is geen lang leven beschoren geweest. Gedwongen door de realiteit van hun sociaal isolement sluiten de kunstenaars zich, na het eerste échec van de burgermaatschappij --tijdens de eerste wereldoorlog--aaneen tot militante groepen; in Zürich, daarna in New-York, in Keulen en Berlijn, tenslotte in Parijs (de volgorde is

niet toevallig). De kunstenaar is gaan begrijpen dat zijn uitzonderingspositie hem eerder tot nadeel dan tot voordeel strekt. In de zich mechaniserende maatschappij is hij niet langer een beschermeling van de bezittende klasse. Hij heeft zijn privileges verloren. Hij dreigt zelfs als 'bohémien' te verpauperen. De cultuur waarvan hij de exponent is gaat verdwijnen, daarvan wordt hij zich langzaam maar zeker bewust. Er gaapt een kloof tussen hem en de andere mensen, of het nu gaat om de burgerklasse die hem heeft laten vallen of om de werkende klasse die aan de cultuur nimmer part of deel heeft gehad en die met de kunstenaars dus geen enkele affiniteit heeft. Zijn haat richt zich niet meer alleen tegen de machine, tegen het burgerdom, tegen de moraal die deze maatschappij bijeen houdt, maar tenslotte ook en vooral tegen de kunst zelf, die de oorzaak is van zijn isolement, de kunst die hem gevangen houdt in eenzaamheid, die hem van de rest van de mensen scheidt.

Het eerste optreden van de georganiseerde revolutionaire kunstenaarsgroep voert daarom de leuze van de anti-kunst: **Dada.** Het idealisme van de negentiende eeuw wordt definitief de rug toegekeerd. Wat behelst echter die anti-kunst? In zijn meest radicale vorm blijkt dit niets anders te zijn dan het onvervalste pure industrieprodukt, het machinaal gemaakte gebruiksvoorwerp, slechts beroofd van zijn nuttigheidsfunctie: de 'ready-made' van Marcel Duchamp. Evenals William Morris ziet ook Duchamp het machineprodukt dus als tegengesteld aan het kunstwerk, als een anti-kunstwerk. Maar Duchamp is niet genoeg idealist om zijn krachten uit te putten in een anti-machinecampagne. Hij weigert te vluchten in het heimwee naar het 'hand-made'. De 'ready-made' is een nieuwe interpretatie van het voorwerp, de transformatie ervan door de menselijke fantasie. Deze houding is echter onverenigbaar met de positie van de kunstenaar. Duchamp heeft vrijwel onmiddellijk de konsekwentie hieruit getrokken en hield bewust op kunstenaar te zijn. Na de 'ready-mades' was zijn rol logischerwijze uitgespeeld. De sociale situatie liet nog geen verdergaande transformatie van de machine toe.

Wat de kunsthistorici onder dada samenvatten bestaat uit een veelheid van groepjes en acties, die in tamelijk los verband tot elkaar staan. Dada behelst echter reeds alles wat later, in meer uitgewerkte vorm, als 'nieuwe tendentie' in de cultuur zal worden gepresenteerd: de abstractie, het surrealisme, het constructivisme, het expressionisme, het lettrisme. Deze tendenties zijn echter in de verschillende groepen ongelijk vertegenwoordigd. Van een discipline of van een duidelijk omschreven program is nog nauwelijks sprake. Men heeft vogels van diverse pluimage onder de neutrale verzamelnaam dada verenigd, omdat op een gegeven ogenblik gemeenschappelijke actie belangrijker was dan verschillen in esthetische interpretatie. Na de korte beginperiode in Zürich waarin de nadruk viel op de satire, op de spot met een maatschappij en een cultuur die zichzelf overleefd hebben, beleeft dada zijn hoogtepunt in het Duitsland van na Versailles. De kleine dada-groepen in Keulen en Berlijn beperken hun kritiek niet tot de cultuur. Zij richten zich tot de arbeiders, keren zich tegen de regering en tegen de kerk. Ongeveer gelijktijdig wordt in Berlijn de 'Arbeitsrat für Kultur' gesticht en neemt Bruno Taut het initiatief tot een groepering van architecten met de

woorden: 'Seien wir mit Bewusstsein imaginäre Architekten. Wir glauben dass nur eine völlige Umwälzung uns zum Werk führen kann'. Deze woorden geven de situatie van de avant-garde duidelijk weer. De kunstenaar als sociale verschijning weet dat zijn einde gekomen is. Maar de creatieve mens, de homo ludens in hem, kan niet onder gaan. Als de sociale werkelijkheid voor hem wordt afgesloten, dan vlucht hij in de imaginatie, in de 'surrealiteit'. In 1920 wordt een Parijse dada-groep opgericht, waaruit later de surrealistische beweging zal voortkomen.

In de maatschappij van het nut, de 'utilitaristische' maatschappij, vertegenwoordigt de kunstenaar de homo ludens 'par excellence'.

De kunstenaars wijten, terecht, hun sociale degradatie aan de mechanisering, en een gedeelte van de kunstenaars heeft zich wanhopig tegen de mechanisering verzet. Daarnaast zijn er echter andere geweest die gemeend hebben dat hun spel en hun vrijheid aan de nieuwe eisen van de produktie geofferd dienden te worden. Niet alleen het feit dat de veranderingen die de machine teweegbrengt en het tempo waarin deze veranderingen plaatsvinden tot de verbeelding spreken speelt hierbij een rol, maar voor een gedeelte van de kunstenaars ook een traditioneel geworden solidariteit met de werkende klasse, een gevoel van rechtvaardigheid dat hen ertoe brengt van hun geprivilegieerde positie vrijwillig afstand te doen. In beide gevallen speelt de hoop mee dat de kunstenaars een nieuwe plaats in de maatschappij zullen veroveren, dat zij een nieuw arbeidsterrein zullen vinden, dat past in de industriële produktiewijze. Naast de revolutionaire, 'wereldhervormende' avant-garde stuiten we telkens op andere groepen die de verbinding tussen kunst en 'werkelijkheid' onmiddellijk tot stand willen brengen --of dit nu functionalisten, sociaal-realisten of pop-artists zijn--omdat zij niet langer berusten kunnen in het a-sociale bestaan dat hun door de maatschappelijke ontwikkeling wordt opgedrongen. De haast die deze kunstenaars betrachten bij hun streven naar sociale aanpassing verleidt hen tot standpunten die --gewild of ongewild--reactionair genoemd kunnen worden. Het oudste voorbeeld is het futurisme. In reactie op de verlopende machinebestrijding willen de futuristen zich met de mechanisatie verzoenen, zonder te beseffen dat dit een verzoening met de commerciële maatschappij betekent. Het manifest van Marinetti (1909) bevat een reeks onverenigbare en deels tegenstrijdige uitspraken, in een wanhopige poging de creativiteit van de kunstenaar aan te passen bij de cynische geest van het kapitalisme. 'Nous voulons glorifier la guerre et le militarisme' maar ook: 'nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte', schrijft Marinetti in zijn manifest. In hun streven zich sociaal te integreren trachten deze kunstenaars alles wat onverenigbaar is te verbinden, de hele ondefinieerbare brij te slikken. Weer anderen proberen zich aan te passen op een passievere manier, door zich 'nuttig' te maken. Zij vergeten dat de homo ludens van nature aan iedere utilitaire norm ontsnapt, dat zijn specifieke domein het spel is. De eerste functionalisten proberen zich nog voor te doen als de scheppers van een nieuwe tijd. 'De fabrieken die door Behrens en Poelzig zijn gebouwd, geven een levendig beeld van de kapitalistische gedachte als een soort religieuze roeping', schrijft Giulio Argan.*

*
'Gropius en het Bauhaus' Turijn 1951

Een uitspraak die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat. Het functionalisme is de capitulatie van de kunstenaar tegenover de utilitaristische maatschappij. De functionele kunstenaars ontkennen het bestaan van de homo ludens; het nut neemt voor hen de plaats van het spel in. De architecten ontwerpen gebouwen en steden waarin slechts rekening wordt gehouden met efficiency. Hun ideaal is het comfortabele, perfect georganiseerde arbeidskamp. De industriële ontwerpers zijn opportunisten, en hun ideeën hebben daarom iets onwaarachtigs. Hun cultuurbeeld nemen zij grotendeels van William Morris over. Tegenover de 'Kitsch' van de massaproduktie scheppen zij de mythe van het 'verantwoorde' object. Daarbij verhelen zij echter niet dat hun theorieën zijn doortrokken van heimwee naar het verleden. Middeleeuwse 'gemeenschap'-idealen worden uit de oude doos gehaald--het Bauhaus loopt ervan over--de kunstenaar zo heet het, moet 'weer een dienende taak op zich nemen'. De onderwerping van de kunstenaar aan de commerciële maatschappij betekent echter, strikt genomen, niets anders dan zijn zwichten voor de commerciële produktie. Hij stelt zich in dienst van de winstmakers. Niet de 'gemeenschap' profiteert van zijn 'offer', maar de ondernemers. De functionalistische kunstenaars zijn de eersten sinds de mechanisering die geen dupe worden. Zij offeren hun dromen en hun creativiteit aan de 'harde' werkelijkheid, zij geven hun amper bedreigde vrijheid zonder slag of stoot prijs. Maar hun 'offer' is zinloos. Terwijl zij pretenderen de machine creatief te gebruiken, hebben zij hun eigen creativiteit gemechaniseerd en daarmee ontkracht. Want de creatieve inventie is de enige menselijke faculteit die niet voor mechanisering vatbaar is. De vrijheid van de speelse fantasie hebben zij willen vervangen door de illusie van een ideaalvorm die slechts aan de machine behoeft te worden opgegeven om de massa in het genot van cultuur te stellen. Hun superioriteitsgevoel boven de massa hebben zij weliswaar gemoderniseerd, maar zij blijven er niet minder eenzaam door.

Achteraf kunnen wij het functionalisme slechts beschouwen als een vlucht, een vlucht uit de kunst, uit de a-sociale bohème, uit de innerlijk verscheurde avant-garde; de mislukte aanpassing van een groep sociaal uitgerangeerden.

Het surrealisme was de openlijke breuk van de kunstenaar met de sociale werkelijkheid. Het eerste nummer van 'La révolution surréaliste' (1924) liegt er niet om: ...'alleen in de droom heeft de mens nog recht op vrijheid'.* De hypothese van Freud dat de droom een vrijmaking is van in de werkelijkheid verdrongen verlangens, bracht de surrealisten ertoe deze hypothese toe te passen op onbevredigde creatieve verlangens. De bewuste vlucht in de droom als vervanging voor een verloren gegane sociale werkelijkheid die--althans voor de kunstenaar--nog de mogelijkheid openliet wensen en fantasieën in realiteit om te zetten, deze vlucht in de compensatie kan men beschouwen als een bewijs voor de uiteindelijke resignatie van de kunstenaar. Ondanks hun schijnbare strijdvaardigheid, ondanks hun sociale activiteiten handhaven de surrealisten, als voortzetters van de vroegere 'bohème', het standpunt van het 'l'art pour l'art'. Door dit dualisme

*
'Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l' intelligence n'entrant plus en ligne de compte, la rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté'.

in hun houding registreren zij, duidelijker dan dada, het dilemma van de kunstenaar in de industriële maatschappij, de kunstenaar die de erfdrager is van een verloren vrijheid en tevens de profeet van een nieuwe en veel grotere vrijheid; de kunstenaar die beter dan wie ook het begrip vrijheid inhoud weet te geven, en die tegelijkertijd verworden is tot sociaal vereenzaamde; de kunstenaar, die het verleden voortzet en ook de toekomst aankondigt, de kunstenaar die het symbool wordt van de homo ludens, wanneer deze zich op zijn dieptepunt bevindt. Door de vereenzelviging van het creatieve vermogen met het automatisme van in de droom beleefde fantasieën, doet de kunstenaar afstand van zijn 'genie'. De psychoanalyse heeft inderdaad een eind gemaakt aan een mythe en de surrealisten komt de eer toe dit onmiddellijk begrepen te hebben. Hun symbolische vlucht in de droom--die binnen het bereik van alle mensen valt--is de eerste erkenning van de creativiteit als essentieel menselijke drift. Het is hierbij niet van belang of Freuds 'Traumdeutung' al of niet aanvechtbaar is, en of latere theorieën een betere verklaring voor de droom hebben gegeven. Want niet de psychologie van de droom zelf is voor een begrip van het surrealisme belangrijk, maar de opvatting dat de droom een compensatie voor de werkelijkheid kan zijn, en de daaruit volgende conclusie dat de werkelijkheid zoals deze zich voordoet, de mens onmogelijk kan bevredigen. Deze vaststelling leidt tot de gevolgtrekking dat de mens de werkelijkheid eerst moet veranderen alvorens hij überhaupt in staat is zijn creatieve driften te bevredigen. Daarmee is het verband gelegd tussen de avant-garde van de kunstenaars en de sociale revolutie. Maar de vlucht in de 'surrealiteit' is er niet minder een vlucht om uit de werkelijkheid. De droom is te zeer gebonden aan individuele ervaringen en herinneringsbeelden om het specifieke domein te worden van de creatieve fantasie. Het beeld van het verleden verdringt het beeld van de toekomst. Het automatisme van het onderbewustzijn leidt tot herhalingen die zich aaneenrijgen tot een gewoonte. Het surrealistische beeldenarsenaal toont dit door zijn hardnekkige monotonie duidelijk aan. Het pleit echter voor het surrealisme dat het in esthetisch opzicht een mislukking wordt. Wat uit deze eenvormige symboliek blijft spreken is een sterk gevoeld heimwee naar de vrijheid, een creatieve drang die niet tot daden komen kan, die gefrustreerd is door de sociale werkelijkheid. En daarom is de vernietiging van de bestaande maatschappij uiteindelijk het enige reële doel van de surrealistische beweging.

Maar dit streven treft ook de kunstenaar zelf. Het professionele kunstenaarschap immers is een produkt van de geldeconomie en de vernietiging van de bestaande maatschappij houdt vanzelfsprekend ook de vernietiging van de individualistische cultuur in. Dat is het onoplosbare probleem waarvoor de surrealisten zich gesteld zien, en dat verklaart ook de inkonsekwenties van de surrealistische activiteiten, die voortdurend schommelen tussen twee uitersten: de verdediging van 'la souveraineté de la pensée' (Breton) en de pogingen zich aan te sluiten bij politieke organisaties die deze soevereiniteit natuurlijk niet erkennen. De kunstenaar staat als kunstenaar in de moderne samenleving onherroepelijk alleen. Indien hij gelooft in de noodzaak de maatschappij te veranderen, indien hij een nieuwe maatschappij

werkelijk wil, dan moet hij beginnen met de kunst op te geven. In zijn flirt met het proletariaat loopt hij een blauwtje. De cultuurloze klasse, die bereid is offers te brengen voor een betere toekomst, heeft geen begrip voor zijn heimwee naar een verloren gegane vrijheid, die in zijn dromen herleeft. Het proletariaat heeft geen heimwee want het heeft geen verleden. Het heeft echter wel hoop en die hoop kan de kunstenaar moeilijk delen.

André Breton klaagt in het tweede surrealistisch manifest van 1930 over het onbegrip dat hij in politieke kringen ontmoet.* De keuze tussen de kunst en de politiek is voor iedere surrealist onontkoombaar en het uiteenvallen van de beweging is hiervan het gevolg. Het échec van het surrealisme ligt besloten in het feit dat het historisch moment waarop het surrealisme optrad ongunstig was voor de proclamatie van een algemeen recht op vrijheid tot spel en tot creativiteit. De produktiviteit liet deze vrijheid --ook bij uiterste rationalisatie--nog niet toe. De surrealisten waren hun tijd vooruit, hun droom was de toekomst. Zij waren de eersten die begrepen dat het leefbaarder maken van de wereld niet alleen betekende het materiële levenspeil verhogen, maar dat daarmee samenhing een verschuiving van de levensactiviteit naar een hoger niveau. Lang voordat er van een vrijmaking van de levenstijd door automatie sprake was, hebben de surrealisten voorvoeld dat het creatieve wezen dat in ieder mens sluimert zou ontwaken. Leven betekent: creatief zijn, dat wil zeggen al het bestaande omvormen en veranderen. De creativiteit, zoals die zich in voorgaande culturen heeft kenbaar gemaakt is slechts een onvolledige en geremde creativiteit omdat de verandering van het bestaande slechts voor weinigen en dan nog op een beperkte schaal mogelijk was. De mechanisering leidt het tijdperk in waarin de mens meer dan ooit tevoren over de natuur zal heersen en waarin het hem mogelijk zal worden de wereld naar zijn wensen, naar zijn beeld te vormen. De creativiteit van de toekomst zal daarom meer direct op het leven zelf, op de dagelijkse levenspraktijk betrekking hebben, die dan ontbonden zal zijn van de strijd om het bestaan.

Dat is de grote tragedie van de avant-garde: de kunst is een rudiment van de ondergaande maatschappij, de kunstenaars zijn van gisteren, zij continueren een voorbije tijd, zij hebben geen toekomst.

De historische bijdrage van het surrealisme ligt in het verworven inzicht, dat de creatieve daad aan een wezenlijke behoefte van de mens beantwoordt en de realisatie is van zijn sociale vrijheid. Lautréamonts slogan 'La poésie doit être faite par tous, non par un' hebben zij ontdekt en tot de hunne gemaakt. Een poëzie die wordt voortgebracht door alle mensen te zamen is echter slechts te realiseren in een maatschappij waarin voor niemand meer een materieel tekort bestaat, in een maatschappij van de overvloed, waarin de produktiekrachten gerationaliseerd zijn, waarin alle arbeid door machines verricht wordt en de mens bevrijd is van de slavernij van de arbeid, waarin het recht op vrije consumptie voor ieder bestaat, een maatschappij waarin het creatief potentieel van de gehele mensheid actief is geworden. En in zo'n maatschappij heeft de kunstenaar geen reden van bestaan meer.

*
'Si vous êtes marxiste, braillait vers cette époque Michel Marty à d'adresse de l'un de nous, vous n'avez pas besoin d'être surréaliste.'

De rol van de avant-garde is de systematische vernietiging van de laatste overblijfsels van een aftandse individualistische cultuur, het opruimen van een hinderlijk geworden obstakel om baan te maken voor de collectieve cultuur waarop Lautréamont zinspeelt. De avantgardistische kunstenaar kondigt de vrije en creatieve mens van morgen aan, maar hij is niet meer dan een symbool, want ook zelf is hij nog niet vrij. De sociale voorwaarde voor zijn relatieve vrijheid van weleer is verdwenen, en voor de anderen, zij die nu nog de 'arbeidende klasse' vormen, is de vrijheid nog niet aangebroken. De cultuur waaruit de kunstenaar te voorschijn gekomen is, is dood; en een nieuwe cultuur, de collectieve poezie van de massa, kan niet gerealiseerd worden voordat de massa vrij zal zijn. Deze vrijheid is gebonden aan een opvoering van de produktiviteit en aan de rationalisatie van de produktie die moet verhinderen dat de vruchten van deze verhoogde produktiviteit verloren gaan. Een vrijheid zonder overvloed is niet meer dan een holle frase. Massacultuur is afhankelijk van massaproduktie én massaconsumptie, want pas wanneer de massa in luxe leeft kan zij spelen en een cultuur tot stand brengen, evenals de cultuurbouwende bezittersklassen uit het verleden. Maar overvloed voor alle mensen is, hoewel een bereikbaar toekomstperspectief, nog geen actuele realiteit.

Na de tweede wereldoorlog was het einde van de avant-garde voor iedereen duidelijk. Voor zover zij zich niet in de politiek hadden begeven, namen de surrealisten de wijk naar Amerika, waar zij zich als in een klooster terugtrekken en van de wereld afsluiten. De enige surrealistische publikatie gedurende de oorlogsjaren--het in de Verenigde Staten verschijnende tijdschrift VVV--negeert volkomen de politieke gebeurtenissen die plaatsvinden, en onthoudt zich van sociale kritiek. De avant-garde bestaat niet meer; en wat van het surrealisme overblijft is niet veel anders dan een kitschige esthetiek, toegepast in warenhuisetalages en in reclamedrukwerken. Avida Dollars--de bijnaam die Breton aan Salvador Dali gaf--is de coming man van het verameerikaanste 'surrealisme'.

De avant-garde is verworden tot een arrière-garde van wereldvreemde kunstenaars die als verschrikte vogels in de zich vormende technoïde wereld rondfladderen.

Maar de anderen? Zij die de techniek hebben willen absorberen, hun kunst erbij aanpassen? Men kan bewondering hebben voor hun onbaatzuchtigheid en hun radicalisme, of men kan glimlachen om hun naieve optimisme; één ding is echter zeker, het ogenblik waarop de techniek in creatieve zin gebruikt kan worden is nog niet aangebroken. De creatieve steriliteit van hen die meenden te kunnen volstaan met een zuiver formele vernieuwing van de kunsten, levert een bewijs te meer voor de uitzichtloosheid, de hopeloze positie van de kunstenaar. Zij die de strijd opgeven zijn gedoemd onder te gaan, want de creatieve mens kan zich slechts manifesteren in de strijd of in de creatieve daad die beide hetzelfde beogen: de wereld te veranderen. Zij die de wereld accepteren zoals ze is, gaan met die wereld, die zij ondanks zichzelf proberen lief te hebben, ten onder. De futuristen, die het militarisme en het nationalisme verheerlijkt hebben, zij zijn gesneuveld zonder glorie; de constructivisten die het lied van de arbeid en

het lied van de stampende machine hebben gezongen, zij zijn door de machine zelf naar het achterste plan gedrongen; de sociaal-realisten en de pop-artists, die met één sprong de kloof tussen kunst en leven denken te kunnen overbruggen, zij zijn, ieder op hun eigen wijze, ontmand door de maatschappij waaraan zij zich willoos hebben overgegeven.

De kunst is dood, maar wie de strijd opgeeft, geeft alles op, zelfs de toekomst.

De situatie waarin de naoorlogse jongeren zich bevonden verschilde sterk van de vooroorlogse situatie. Gedurende de oorlogsjaren waren de nationale en internationale contacten tussen de kunstenaars praktisch verbroken geweest. De strijd om het naakte bestaan was in ieders leven op de voorgrond gekomen en had de gedachten aan creativiteit en aan kunst grotendeels verdrongen. Een cultureel vacuüm was ontstaan en het restant van wat eens de avant-garde geweest was bleek vanzelfsprekend niet in staat dit op te vullen. De jongere kunstenaarsgeneratie bevond zich na 1945 in een uitzonderlijke positie. Zonder houvast in een economisch ontwrichte maatschappij, esthetisch niet of nauwelijks erfelijk belast, was zij in staat de eigen situatie kritischer te beoordelen dan de vooroorlogse avant-garde dit gekund had. Zij stond losser van iedere traditie, ook van de zogenaamde 'revolutionaire traditie' waarop de surrealisten zich na de oorlog beriepen, daarmee onbewust het dualisme van hun houding aan het licht brengend. Het geloof van de kunstenaars in hun eigen sociale onmisbaarheid was onder invloed van de oorlogservaringen verdwenen. Duidelijker dan hun voorgangers zagen zij de zwakte van hun sociale positie, hun feitelijke overbodigheid. De materiële nood die zich in die jaren sterk deed gevoelen droeg er bovendien toe bij ieder zelfbedrog in dit opzicht uit te sluiten. In deze sfeer van scepticisme is de experimentele beweging ontstaan.

Cobra, de 'internationale van experimentele kunstenaars' (1948-51), was geen avant-garde groep in de vooroorlogse zin meer. Niet het geloof in hun eigen missie bracht de naoorlogse kunstenaars bijeen, maar een tot uiterste konsekwentie gedreven werkelijkheidszin. Tekenend is het dat Cobra gesticht werd naar aanleiding van een internationale conferentie te Parijs die georganiseerd was door een groep jongere surrealisten, die zich de restauratie van de avant-garde tot doel gesteld had, het 'centre international de documentation sur l'art d'avant-garde'. Maar ook de gemoderniseerde versie van het surrealisme--het 'surréalisme révolutionnaire'--bezat geen aantrekkingskracht meer voor de jongere kunstenaars. Het is opvallend dat de stichters van Cobra allen afkomstig waren uit landen,--noordelijke en vooral ook kleinere landen--die geen culturele traditie kenden, die geen revolutionair verleden hadden, landen zonder 'culturele roeping', zonder nationale arrogantie. Het kleine groepje Denen, Belgen en Nederlanders--waartoe ik behoorde--dat Cobra heeft opgericht, komt geen enkele andere verdienste toe dan dat het doof is gebleven voor de 'lokkende' stem van een reeds bejaarde avant-garde, dat het te nuchter was om nog langer geloof te hechten aan een idee, aan een pretentie, die zich geen ogenblik geloofwaardig had weten te maken. In het besef dat een werkelijk nieuwe cultuur voorlopig niet te realiseren zou zijn, verkoos men het experiment als uitwijkmanoeuvre. En ook al veroordeelde deze keuze de kunstenaar tot

een sociaal isolement, dan nog verkoos hij dit lot boven het zelfbedrog dat hem deed geloven dat hij een actief aandeel had in de verandering van de maatschappij. Indien ik thans de Cobra-activiteit in deze bescheiden houding tegenover de vroegere avant-garde stel, dan bedoel ik niet haar te bagatelliseren. De breuk met de voortzetters van het surrealisme was bewust bedoeld als een breuk met iedere artistieke conceptie, dus ook en vooral met de intellectualistische uitgangspunten van de avantgarde. Het communiqué dat de stichters van Cobra op 8 november 1948 opstelden zegt het duidelijk: 'de Belgische, Deense en Hollandse vertegenwoordigers op de conferentie van het 'centre international de documentation sur l'art d'avantgarde' te Parijs, zijn van mening dat deze conferentie tot niets heeft geleid. De resolutie die is aangenomen op de slotzitting, drukt niets anders uit dan de totale afwezigheid van enige overeenstemming die het feit zelf van deze conferentie zou kunnen rechtvaardigen. Als de enig mogelijke weg naar voortzetting van een internationale activiteit, zien wij een organische experimentele samenwerking die alle steriele en dogmatische theorie uit de weg gaat'. En daarmee zijn de kunstenaars dan eigenlijk tot hun uitgangspunt teruggekeerd. Zij erkennen dat hun sociale rol is uitgespeeld. Zij willen niet langer praten maar werken, ze verwachten meer van de praktijk dan van een beredeneerd stelling kiezen, zij willen een werkgroep zijn en geen strijdgroep, zoals de avant-garde was. Deze houding is in ieder geval reëel. De kunstenaars van Cobra zagen––eindelijk––in, dat hun sociale positie hun geen recht gaf op de pretentie een sociale voorhoede te zijn. Zij begrepen dat zij niets anders hadden dan hun werk, dan het feit dat zij de creatieve mens vertegenwoordigden, dat zij de fakkel brandend hielden van een scheppingsdrift die bij de andere mensen nog slechts latent voorhanden was. Het experiment was een laatste bastion waarin de kunstenaar zich terugtrok, een vrijwillig exil, een resignatie onder protest. De vraag was echter of hij hiermee ver zou komen, want onder zulke omstandigheden wordt 'praktische samenwerking' natuurlijk uiterst twijfelachtig. Zonder theorie geen discipline en zonder discipline geen samenwerking. Reeds na twee jaren bestond de groep nog slechts in naam en was het contact tussen de meeste leden verbroken. In 1951 werd als elegante oplossing de groep officieel ontbonden na een weinig demonstratieve tentoonstelling in Luik. Een groep zonder program was niet te handhaven, het élan van de kunstenaars was uitgeblust. Wat daarna nog door de kunst-officials werd samengevat onder de term 'experimentelen' was eigenlijk niet veel meer dan een schilderachtig gezelschap dat vanuit de commercieel-technische maatschappij als een toeristieke bezienswaardigheid werd bekeken. De 'sluipende inflatie' droeg er bovendien toe bij dat kunstprodukten als geldbelegging werden gezien, en tenslotte ontaardt het kunstwerk, eens een statussymbool, in een speculatieobject. Daarmee geven de laatste kunstenaars hun vrijheid en zelfs hun symbolisch verzet prijs. Maurice Rheims, veilingmeester van het Hôtel Drouot te Parijs, schrijft in 'La vie étrange des objets',:... 'Tel autre dit: 'A un million, Dubuffet est pour rien, il en vaudra bientôt trois'. Personne ne l'a encore entendu dire: 'J'aime Dubuffet; il vaudrait cent francs je l'aimerais tout autant'. Ainsi voyons-nous les prix des œuvres de certains artistes varier en douze mois dans des proportions ahurissantes.

C'est tout juste si on n'entend pas le cliquetis du totalisateur à chiffres changeants de l'hippodrome de Longchamps! Ces hausses surprenantes, et qui de plus ne sont pas aussi fictives qu'ils paraissent sont, en dehors du talent du peintre, le résultat d'une psychose dont les auteurs ne sont pas toujours des professionnels, et facilitées, il faut le dire aussi, par une instabilité monétaire mondiale qui dure depuis des dizaines d'années.'*

Banken en groot-industrieën beleggen, naarmate de inflatie om zich heen grijpt, kapitaal in kunstverzamelingen, wijs geworden door de ervaring dat de waarde van kunstwerken meestal de neiging vertoont te stijgen met het verlopen van de tijd. De voorwaarde hiertoe is echter de sociale erkenning --de 'bekendheid'--van de kunstenaar. De meeste kunstenaars zijn geneigd te geloven dat zij op weg zijn een nieuwe economische bestaansbasis te vinden.** Hun 'strijd' richt zich voortaan op de veroovering van een plaats op de kunstmarkt. De enige en uitsluitende bestaansgrond van het kunstwerk

*
Weer een ander zegt: 'Een Dubuffet voor een miljoen francs is te geef. Binnenkort is hij drie miljoen francs waard. Niemand heeft hem nog horen zeggen: Ik houd van Dubuffet, en al zou hij honderd francs waard zijn dan zou ik er precies evenveel van houden. Zo zien wij de prijzen van werken van bepaalde kunstenaars binnen het jaar tot duizelingwekkende hoogten stijgen. Men hoort nog net niet de totalisator van de renbaan van Longchamps. Zulke prijsstijgingen--die zeker niet fictief zijn, al lijkt het soms--zijn, afgezien van het talent van de schilder, het gevolg van een psychose, die--het moet gezegd worden--begunstigd wordt door een monetaire instabiliteit die sedert tientallen jaren de wereldsituatie kenmerkt.'

**
De ex-Cobra-schilder Asgar Jorn spreekt in zijn boek 'Pour la forme' als zijn mening uit, dat de belegging in kunstwerken het kapitalistisch systeem zou ondermijnen. Op zijn minst kan men hierop antwoorden dat hij de omvang van de hierbij geïnvesteerde kapitalen schromelijk overschat. Het verschijnsel is meer desastreus voor de kunst dan voor het kapitaal.

schijnt tenslotte nog slechts de handelswaarde--of liever de beleggingswaarde--ervan te zijn. Kwaliteit en prijs worden hoe langer hoe meer vereenzelvigd. De kunstenaars, tragisch in hun avant-garde periode, spelen in dit spel der vergissingen een bijna komische rol: barbaren in het atoomtijdperk, holenmensen in het tijdperk van de ruimte. Als betaalde narren van de groot-industrie zinken zij snel tot het peil waarop hun sociale degradatie nog slechts aanleiding kan geven tot leedvermaak. Men zou zeggen dat er geen kunstenaars meer zijn, hoogstens nog karikaturen van kunstenaars.

De hoogconjunctuur op de kunstmarkt heeft vérstrekkende konsekwenties. Er is een discrepantie ontstaan tussen idee en praktijk, tussen de onbevredigde verlangens van de creatieve mens, en de werken die door kunstenaars geproduceerd worden om te voldoen aan de groeiende vraag naar waardeobjecten. Voor het eerst verloochent de kunstenaar zijn rol, hij houdt op het symbool van de homo ludens te zijn. De begrippen kunstenaar en creatieve mens dekken elkaar niet langer. De kunstenaar is nog slechts een historische figuur die in het museum thuishoort. Met het vernietigende effect van de hausse op de kunstmarkt heeft men tot dusverre te weinig rekening gehouden. Nog al te veel heerst de mening dat de ruimere geldmiddelen die aan 'kunst' worden besteed, de 'ontwikkeling' van de cultuur ten goede komen. Degenen die zich aan deze illusie overgeven overschatten in ernstige mate de invloed die de kunstenaars op dit ogenblik nog op het maatschappelijk gebeuren kunnen uitoefenen. Het is een romantisch misverstand dat de kunstenaars hun tijd altijd vooruit zijn of dat zij toekomstige ontwikkelingen aankondigen. De kunstenaar is zo-

goed als ieder ander afhankelijk van de maatschappij waarin hij leeft, en in de jongste tijd is zijn onafhankelijkheid er zeer zeker niet groter op geworden. De tegenwoordig opgeld doende leuzen van 'vrijheid' van de kunst zijn niet meer dan rudimenten van vroegere leuzen van het liberalisme, die in de tegenwoordige sociale praktijk volledig van hun inhoud ontdaan zijn. De kunstenaar is vanzelfsprekend niet vrijer dan hij wordt gelaten door de groep die hem betaalt; en de situatie is momenteel zo, dat de grenzen die deze groep hem stelt en die hij, zonder zijn pas verworven welstand prijs te geven, niet mag overschrijden, precies die grenzen zijn die hij zou moeten overschrijden om opnieuw creatief te worden, om met de tijd waarin hij leeft gelijke tred te houden. Meer dan ooit kan men zeggen dat de huidige kunstenaars hun eigen tijd niet meer begrijpen. De tegenwoordige rol van de kunstenaar als leverancier van 'cultuurprodukten' dwingt hem in een conservatieve positie. Nog nooit tevoren zijn de 'kunstenaars' zo reactionair geweest als thans het geval is. Het moderne modewoord 'arrivé' tekent de kunstsituatie van nu, zoals het vooroorlogse modewoord 'kitsch' de toenmalige situatie tekent. Het scheldwoord 'kitsch' drukte de minachting uit van de idealistische artiest tegenover de commerciële produktie; de eretitel 'arrivist' drukt de achting uit die de moderne verburgerlijkte kunstenaar de commercieel geslaagde toedraagt.

Natuurlijk bleef het protest niet uit. Niet iedereen is erin gevlogen. Niet iedereen laat zich 'cultuur' aanpraten, niet iedereen is te vangen onder het hoedje van de publiciteit. Tussen de jaren 1955 en 1957 verschijnt het gestencilde blaadje 'Potlach', uitgegeven door een groepje Parijse ex-lettristen. Potlach keerde zich fel tegen de hoerastemming van de Wirtschaftswunder-cultuur, tegen de mythe van de 'roman nouveau', van de 'vitaliteit in de kunst', tegen de filmfestivals en de bekroningen, tegen de functionele architectuur, en, in het algemeen, tegen de algehele commercialisering van de cultuur. Het latere, onregelmatig verschijnende, tijdschrift 'Internationale situationniste' zet deze kritiek nog enige jaren voort onder redactie van G. E. Debord. Van een groep is echter geen sprake meer. Het situationistisch gezelschap wisselt voortdurend van samenstelling en er bestaat weinig of geen overeenstemming, behalve de door ieder gedeelde afkeer van het kunstleven. Een opvallend aspect van 'Internationale situationniste' is inderdaad de afwezigheid van artistieke kwalificatie, een zekere gedesinteresseerdheid wat het kunstwerk betreft. Deze gedesinteresseerdheid kan zowel de vorm van een lijdelijke tolerantie aannemen als van een totale afwijzing. De situationistische beweging heeft, althans theoretisch, uit de ondergang van de individualistische cultuur de volle consequentie getrokken. Hierin ligt ongetwijfeld de voornaamste betekenis van deze episode. In de plaats van de voorbije individuele kunsten propageren de situationisten het 'unitair urbanisme', een hypothetische conceptie van de artificiële levensomgeving als een nieuw medium voor een komende collectieve creativiteit. Het is voor de eerste keer dat de leuze 'la poésie doit être faite par tous' een practicabele betekenis krijgt.

Mijn samenwerking* met degenen die de 'Interna-

*
In 1956 had ik tijdens een internationale bijeenkomst van kun-

tionale situationniste' hadden opgericht dateert van 1958, en resulteert in een 'Déclaration d'Amsterdam', ondertekend door Debord en mij, waarin het begrip 'unitair urbanisme' nader wordt omschreven en een ontwerpprogram voor de ontwikkeling van het unitair urbanisme wordt opgesteld.** De situationistische conferentie die in 1959 in München wordt belegd neemt deze verklaring tot uitgangspunt van de discussies. Het blijkt echter in dit stadium niet mogelijk om de--hoofdzakelijk uit schilders bestaande--congressisten mee te krijgen in ons streven naar een nieuwe activiteit van een zo uitgesproken anti-individualistisch karakter. Kort daarna is mijn breuk met de situationisten onvermijdelijk, een breuk die spoedig gevolgd wordt door een uiteenvallen van de beweging. Hoewel op het ogenblik kleine groepjes zich hier en daar 'situationistisch' noemen, is er geen sprake meer van een duidelijke stellingname die voor een situationistische visie kenmerkend genoemd kan worden. De eensgezinde actie van een uitsluitend uit kunstenaars bestaande groepering heeft zich in deze tijd als onmogelijk bewezen.

De kunstenaars hebben als sociale groep hun verzet tegen de maatschappij opgegeven, en daarmee is de laatste episode van de individualistische cultuur ten einde. Het 'nulpunt' is bereikt. Zelfs het

stenaars in het Italiaanse stadje Alba, een voordracht gehouden onder de titel 'Demain la poésie logera la vie' waarin ik een pleidooi hield voor een anti-functionele architectuur en stedebouw. Hieruit kwam een eerste contact voort met de redactie van Potlach, die later de 'Internationale situationniste' zou vormen.

**

Zie: Conrads: 'Programme und Manifeste zur Architekttur des 20. Jahrhunderts', Ullstein Bauwelt Fundamente no 1, Berlijn 1964.

schandaal, eens het wapen bij uitstek van de avantgarde, is een slag in de lucht. Niemand gelooft meer werkelijk in cultuur en daarom wordt alles kritiekloos aanvaard of althans voor kennisgeving aangenomen. De cultuurministeries, de museumdirecteuren, de kunsthistorici, de cursusleiders van de televisie, zij vertellen ons wat de kunst voor de maatschappij betekent, zij houden ons op de hoogte van de laatste mode, zij delen ons mede dat de 'cultuur' onmisbaar is voor een goed functioneren van de maatschappij, zij helpen de kunstenaar zijn verdiende plaats in de 'welvaartsstaat' in te nemen. Achtereenvolgens bohémien en revolutionair, wordt de kunstenaar eindelijk sociaal geïntegreerd. Hij hoeft zelf niet meer creatief te zijn, hij wordt 'gecreëerd' door machten die sterker zijn dan hij is.

De kunst is dood, maar de creatieve mens ontwaakt. Hij ligt op de loer om zijn kans af te wachten en hij ziet dat de omstandigheden zich in zijn voordeel ontwikkelen. De utilitaristische maatschappij staat op instorten, zij bewerkt haar eigen ondergang. De aanvankelijke groei van de afzetgebieden--door uitbreiding van de wereldbevolking, door dekolonisatie en industrialisatie van 'nieuwe' landen--dwingt tot opbouw van een produktieapparaat met een capaciteit die niet meer in de hand te houden is. Tegelijkertijd echter zal op de duur door steeds verdergaande mechanisering en automatisering de behoefte aan menselijke arbeid kleiner worden. De toestand kondigt zich reeds aan waarin een vrijwel onbegrensd produktievermogen tegenover de verminderende koopkracht van een werkloze bevolking komt te staan. Deze toestand zal zich toespitsen naarmate meer--nu nog 'onderontwikkelde'--landen tot automatisering van hun produktie zijn over-

gegaan. In de revolutionaire crisissituatie die hieruit ontstaat zal als enig mogelijke oplossing de eis gesteld worden van vrije consumptie, zonder arbeid, en hiermee samenhangend van sociale controle van de wereldproduktie. Dit voor de hand liggende perspectief zal echter diepgaande consequenties hebben voor de levenswijze van de toekomstige mens. De homo faber zal ophouden te bestaan, en een ludieke levenswijze zal binnen het bereik van vrijwel alle mensen vallen. Het leven van de vrijgeworden mensheid zal de nieuwe poëzie zijn, die door allen wordt voortgebracht. Indien de laatste kunstenaars nog een taak hebben dan ligt die in de voorbereiding van die toekomstcultuur.

Psychologen, sociologen, politici, allen staan zij verwonderd en zonder afweer tegenover een nieuw verschijnsel dat zij noch begrijpen, noch verklaren kunnen: de opstand van de homo ludens. De jonge mensen van deze tijd komen in beweging, gedreven door een niet te onderdrukken neiging. Zij willen hun levens intensiever maken, zij willen het avontuur, dat zij vergeefs zoeken, provoceren, zij willen het leven bevrijden van de sleur die de arbeid eraan geeft, zij willen het leven tot een spel maken, desnoods met geweld.

De mechanisering en automatisering van de arbeid ontlast de mens geleidelijk van het juk waaronder hij sinds de prehistorie gebukt is gegaan: de noodzaak tot produceren onder de pressie van een altijd dreigende materiële nood. De produktiviteit vertoont een voortdurende stijging in de industrielanden, ondanks het feit dat de arbeidstijd afneemt. De vrijheid echter die hiervan het logische gevolg zou moeten zijn kan in de heersende omstandigheden niet gerealiseerd worden. Zij is in tegenspraak zowel met de organisatie als met de moraal van de maatschappij. Deze maatschappij zit met de automatie in haar maag. Op alle mogelijke manieren probeert men te verhelen dat men een paard van Troje binnengehaald heeft, in alle bochten wringt men zich om de openbaring van de werkelijkheid zolang mogelijk uit te stellen. De uitschakeling van de mens als produktiefactor is echter de onverbiddelijke consequentie van het op gang zijnde proces. En daaruit volgt dat de gehele superstructuur van de utilitaristische maatschappij op losse schroeven komt te staan. De avant-garde heeft geen taak meer, want de strijd tegen de bovenbouw wordt thans over de gehele linie gevoerd. De homo ludens, die in ieder mens sluimert, is ontwaakt. Maar hij kan zich niet doen gelden, zolang de maatschappij stagneert in de realisatie van de potentiële economische en technische mogelijkheden. In haar streven nieuwe gedragspatronen te ontwikkelen komt de jongere generatie in voortdurende botsing met de versleten normen van de bestaande maatschappij. Zij ontwikkelt eigen normen die niets meer te maken hebben met de utilitaristische normen die de arbeidende massa's zijn opgedrongen door de heersende klassen. Zij gelooft niet meer in het belang van een 'dienende plaats in de samenleving', zij ziet niets meer in de haar gesuggereerde 'verantwoordelijkheid' tegenover het systeem, zij accepteert niet langer het feit dat het leven verloopt in afwachten en geduld oefenen. Zij wil de vrijheid die zij eenmaal geroken heeft **nu.**

Het overal ter wereld optredende verschijnsel van een jeugd die weigert de bestaande 'orde' te aanvaarden—de 'hipsters', 'teddy-boys', 'rockers', 'mods', 'halbstarken', 'blousons noirs', 'beatniks',

'stiljagi', en hoe zij verder ook genoemd mogen worden--dit verschijnsel heeft een, tot dusver veronachtzaamde revolutionerende werking.

Deze massajeugd, vrijer, welvarender en talrijker dan ooit tevoren, wordt gedreven door een dadendrang die in een leegte slaat, die gefrustreerd moet blijven. Deze drang is niet langer in toom te houden, zij zal zich, hoe dan ook, steeds sterker doen gelden. Tot het moment waarop de sublimering van deze drift tot creatieve drift, 'speel'-drift, mogelijk zal zijn geworden, zal zij zich uiten in agressiviteit, en zich keren tegen alles wat haar bevrediging in de weg staat. Zij zal niet rusten voordat de gehele superstructuur vernietigd is, daar helpt geen verontwaardiging, geen protest, zelfs geen geweld tegen. De opstand van de creatieve mens tegen de moraal en de instellingen van de utilitaristische maatschappij zal niet eindigen voordat de ludieke maatschappij een feit is.

De grote non-stop-happening die wij te verwachten hebben wanneer de creatieve potentie van de gehele mensheid eenmaal ontketend wordt, zal het aangezicht van de aarde net zo ingrijpend veranderen als de organisatie van de produktiearbeid dit gedaan heeft sinds het neolithicum.

Het tijdperk van de homo ludens ligt voor ons.

HET LIED VAN DE ARBEID

Wanneer er wordt geoordeeld over de wijze waarop een mens zijn tijd doorbrengt, dan is het de gewoonte de arbeid daarbij als maatstaf te nemen. Men gaat ervan uit dat de mens aan zijn leven een 'zin' moet geven en dat die zin gelegen is in het nut dat zijn activiteiten voor de maatschappij hebben. Een leven van hard werken wordt algemeen zeer positief beoordeeld terwijl degene die niet werkt veracht wordt. De tijd van een mensenleven--zo wordt stilzwijgend aangenomen--moet met arbeid worden doorgebracht. De noodzakelijke rustperiode die de mens, biologisch gezien, nodig heeft om weer op krachten te komen wordt daarbij bijna als een noodzakelijk kwaad beschouwd. De uitdrukking 'recreatie', die men tegenwoordig vrijwel dagelijks tegenkomt, illustreert deze opvatting duidelijk. Want datgene waarop deze uitdrukking betrekking heeft--datgene wat gerecreëerd, herschapen wordt, is de tijdens het arbeidsproces verloren gegane energie, en daarin ligt de enige betekenis en het enige doel van de recreatie. Voor de werkloze heeft recreatie geen zin; de tijd waarin hij niet werkt wordt niet als vrije tijd beschouwd en om het feit zelf dat hij niet in de gelegenheid is om te werken, zelfs al brengt dit feit geen armoede voor hem mee, wordt hij beklaagd en beklaagt hij zichzelf.

Deze door mij genoemde verschijnselen zijn ech-

ter geenszins zo vanzelfsprekend als velen schijnen te denken. Reeds een oppervlakkige historische beschouwing kan ons leren dat de arbeid lang niet altijd als de voornaamste bezigheid van de mens--als de zin van zijn bestaan zelfs--is opgevat. Er zijn samenlevingen geweest waarin de arbeid met minachting werd beschouwd, er zijn sociale klassen geweest die aan het produktieproces niet deelnamen en die daarom allerminst geminacht werden. Integendeel, zij die als de bouwers van de grote culturen uit het verleden worden gezien, zijn juist diegenen die, behorend tot de sociale bovenlaag van de maatschappij in de gelegenheid waren zich aan de arbeid te onttrekken en hun leven spelend door te brengen.

De sociale en dus morele waardering van de arbeid in de loop van de geschiedenis is omgekeerd evenredig aan die van het spel, dus van de cultuur. In het aards paradijs--zo heet het--behoefde niet gewerkt te worden. De straf die na de zogenaamde 'zondeval' over Adam en Eva wordt uitgesproken 'in het zweet van uw aangezicht zult gij voortaan uw dagelijks brood verdienen', toont hoezeer de arbeid sinds de oudste culturen als een straf werd beschouwd, als het einde van het 'natuurlijke paradijs'. Hoe laag de arbeid bij de joodse en christelijke godsdiensten stond aangeschreven blijkt uit het nog altijd bestaande verbod om op de 'dag des heren' sabbat of zondag, te werken. De kerkelijke wetgeving van Rome spreekt daarbij uitdrukkelijk over een verbod van 'slavelijke' arbeid. Hieronder werd verstaan de niet-creatieve arbeid en er werd dus een uitzondering gemaakt voor ludieke activiteiten. Het kunstmatige paradijs van de cultuur blijft in de middeleeuwen gereserveerd voor de boven de wet gestelde heersende klasse die parasiteert op de gestrafte slavenklasse. Het verbod treft de slaven, niet de meesters. Ik moet hierbij opmerken dat pas in onze eeuw ook de tijd waarin niet gewerkt wordt betaald kan worden. Een verbod om te werken kwam in vroeger eeuwen neer op een beperking van het inkomen. Tot in het begin van deze eeuw waren de zogenaamde christelijke feestdagen voor grote delen van de werkende bevolking dagen van honger en misère. De produktiearbeid waarop de cultuurdragende bovenlaag van de maatschappij teerde, werd de arbeidende klasse als een gunst voorgesteld, een gunst die de werker op culturele hoogtijdagen werd ontnomen ter meerdere eer en glorie van zijn meesters. De reformatie die zijn oorsprong had in het verzet tegen de levenswijze van de heersende klassen--adel en clerus--en die gesteund werd door de werkende bevolking, schafte de arbeidsvrije zondag weliswaar niet af, maar keerde zich wel tegen de uitzonderingspositie van het spel, dat grotendeels het privilege van de heersende klassen was. De reformatie was daarom in wezen anti-cultureel. Zij werd begeleid door een lange reeks tegen de cultuur gerichte vandalistische acties, die uitdrukking geven aan de haat van een uitgebuite bevolking tegen een cultuur waaraan zij geen deel heeft. Verbrandingen van boeken, schilderijen en muziekinstrumenten zoals die door Savonarola georganiseerd werden vormen een inleiding tot een eeuwen durende golf van beeldenstormen. De Hussieten in Bohemen wekken in de befaamde artikelen van Tabor zelfs op tot vernietiging van de steden, vóór alles van Praag dat het 'zondige Babel' genoemd wordt. Deze intuïtieve haat tegen de cultuur tracht men te rechtvaardigen door een puriteins beroep op de paradijsvloek. De cultuur, die een nieuw, kunstmatig, paradijs op aarde vestigt wordt

een 'werk van de duivel' genoemd. Bij de protestantse zondagviering wordt daarom het accent niet zozeer op onthouding van arbeid gelegd als wel op een verbod van spel, van dans, muziek, theater. De beeldende kunsten worden uit de kerken geweerd. En de meest puriteinse sekten komen tenslotte tot een veroordeling van iedere creatieve activiteit als een uiting van menselijke ijdelheid. Parallel daarmee verloopt een geleidelijke herwaardering van de arbeid die als bijzonder deugdzaam wordt voorgesteld. 'Ora et labora' wordt het levensdevies van het christendom na de reformatie.

De opstand tegen de heersende macht, die de achtergrond van de reformatie was, ging gepaard met de eis van sociale gerechtigheid. Recht voor allen betekent bij onvoldoend produktievermogen echter tekort voor allen. De culturen uit het verleden waren gebaseerd op de luxe die een kleine minderheid zich kon veroorloven door het bezit van de bodem waardoor zij in staat was de noodzakelijke produktiearbeid door de bezitlozen te laten verrichten en zichzelf aan de strijd om het bestaan te onttrekken. De culturen die wij kennen zijn alle klasse-culturen geweest; dat wil zeggen, slechts een kleine niet-werkende bovenlaag van de maatschappij schiep de cultuurvorm en de grote werkende massa had er part noch deel aan. Zolang de produktie afhankelijk bleef van menselijke arbeidskracht was deze omstandigheid onveranderbaar. Sociale gerechtigheid betekent dan onherroepelijk het opgeven van het spel, van de creativiteit, van de cultuur. Het Utopia van Thomas Morus is een streng georganiseerd arbeidskamp waarin alle individuele vrijheid aan de produktiviteit is opgeofferd. Zelfs de recreatie heeft er niet het karakter van een spel. Het enige 'spel' dat men in Utopia kent is de allegorische strijd tussen de deugd en de ondeugd, die altijd met de overwinning van de deugd eindigt, en waaraan het essentiële van het spel dus ontnomen is. Latere utopische maatschappijontwerpen, de Zonnestaat van Thomas Campanella, Bacons Nieuw Atlantis, vertonen hetzelfde anti-culturele karakter. Hierin verschillen deze renaissance-utopieën dus wezenlijk van Plato's staat, die een echte klassenmaatschappij is met producerende en niet-werkende klassen. Het renaissanceideaal van een rechtvaardige arbeidersstaat blijft gehandhaafd tot in onze tijd. We vinden het terug bij de utopisch-socialisten: de Phalanstères van Fourier bijvoorbeeld vertonen een sterke overeenkomst met de steden op het eiland Utopia. Maar ook het Rusland van Stalin en het huidige China kenmerken zich door het feit dat alles er wordt opgeofferd aan de rechtvaardige verdeling van de arbeid, dat in eerste instantie het spel, als uiting van 'bourgeois-cultuur', er met een bewonderenswaardige consequentie wordt prijsgegeven. Zolang de produktie alleen kan worden verhoogd door vergrote menselijke inspanning betekent rechtvaardigheid het opgeven van privileges; en cultuur berust op een luxe die slechts voor zeer weinigen, en dan nog ten koste van de overigen, bereikbaar is. Jean Fourastié heeft in 'Le grand espoir du vingtième siècle' (Paris 1956) erop gewezen dat het eerste tijdperk van de mechanisering eerder tot een verhoging van de behoefte aan menselijke arbeidskracht dan tot een vermindering ervan heeft geleid. Behalve de behoefte aan gebruiksgoederen immers schiep de mechanisering een nieuwe behoefte: die aan machines; en machines kunnen in het eerste stadium van mechanisering alleen met behulp van menselijke arbeidskracht gemaakt wor-

den. Wanneer wij bedenken tot welk een misère voor de arbeidersklasse deze eerste mechaniseringsfase in het kapitalistische Engeland van de vorige eeuw geleid heeft, dan kan men niet anders dan toegeven dat de opbouw van de zware industrie in de Sovjetunie, ondanks het feit dat ook hier vrijheid en spel ervoor werden opgegeven, voor de meerderheid van de bevolking aanzienlijk minder hard geweest is. Het is niet meer dan logisch te noemen dat de arbeidersklasse in industrieel laag ontwikkelde landen de voorkeur aan brood boven spelen geeft, vooral wanneer men bedenkt dat de werkende klassen nooit ofte nimmer deel aan de cultuur gehad hebben, dat het begrip 'cultuur' voor de produktiewerker geen enkele inhoud heeft of kan hebben. Marx heeft zeer terecht gezegd dat de heersende cultuur de cultuur van de heersende klasse is. De socialistische arbeidersbeweging keert zich tegen deze klasse-cultuur, evenals de reformatorische bewegingen zich tegen de feodaal-klerikale cultuur van de middeleeuwen gekeerd hebben. Een cultuur die niet het uitsluitende bezit is van een sociale bovenlaag, een socialistische cultuur, een cultuur voor allen, een massacultuur, kan slechts dan ontstaan, wanneer de produktiviteitsstijging het punt bereikt heeft waarop een vrije beschikking over de levenstijd van ieder mens mogelijk wordt.

Dit punt begint thans in zicht te komen, althans in de hoog-geïndustrialiseerde landen, dat wil zeggen, in die landen waar de produktie van machines--de zware industrie--vèrgaand gemechaniseerd is. Voor het eerst in de geschiedenis bestaat de mogelijkheid de menselijke arbeid te beperken. De produktiviteitsstijging is niet langer afhankelijk van een verder opschroeven van de arbeidskracht. Niet alleen de produktie van gebruiksgoederen, maar ook de produktie van machines geschiedt in toenemende mate met behulp van machines. En niet alleen de produktie van de machines, ook de bediening ervan is niet meer afhankelijk van menselijke activiteit. De mens is bezig als arbeidskracht overbodig te worden. We behoeven slechts een krant op te slaan om dagelijks te lezen dat steeds meer arbeiders hun werkkring verliezen als gevolg van wat men pleegt te noemen 'rationalisatie' van de bedrijven. In eerste instantie kan men dus zeggen dat een uitzichtloze werkloosheid voor steeds grotere delen van het proletariaat het gevolg van de automatie is. Het woord 'werkloosheid' roept het beeld op van armoede. Men zou moeilijk kunnen zeggen dat de adel in de middeleeuwen omdat zij niet werkte, werkloos zou zijn geweest. De verdwijning van de noodzaak tot arbeiden om te leven kan alleen dan met de negatieve term 'werkloosheid' beoordeeld worden, wanneer een daling van de consumptie het gevolg is. De automatische produktie echter opent niet alleen de mogelijkheid tot uitschakeling van de menselijke inspanning, maar ook gaat de capaciteit van een geautomatiseerd produktieapparaat ver uit boven de grenzen die gesteld worden door de mogelijkheden van de mens. Of er grenzen zijn en waar deze grenzen liggen, dat is nog een onbeantwoorde vraag. Maar zoveel is zeker dat de produktiviteit van een automatisch produktieapparaat, gemeten naar de produktiviteit van de menselijke arbeid die de voorafgaande periode in de geschiedenis van het mensdom heeft bepaald, onmetelijk kan worden genoemd. Het is dus niet overdreven om van een, gemeten naar historische maatstaven, onbegrensde produktiviteit te spreken. Ter illustratie moge dienen dat de jaarlijkse produk-

tiestijging in de hoog-geïndustrialiseerde landen momenteel ligt tussen de 4 en de 10 procent ondanks het feit dat het aantal werkers in de industrie in die landen sinds de dertiger jaren een dalende lijn vertoont. De vraag dringt zich nu op, hoe deze stijging van de produktie te rijmen zou zijn met een daling van de koopkracht als gevolg van een toenemende werkloosheid. In verband hiermee is het opmerkelijk dat de klassestrijd--de strijd tussen de vakbonden en de ondernemingen--zich meer en meer toespitst op de verkorting van de arbeidstijd, vanzelfsprekend met behoud van loon, respectievelijk met verhoging ervan. Het spreekt echter vanzelf dat ook een drastische verkorting van de individuele arbeidstijd geen oplossing bieden kan voor een tijdperk waarin de produktie volledig geautomatiseerd zal zijn. En dit tijdperk is waarschijnlijk dichter bij dan velen geloven willen. Voor de controle van een volledig geautomatiseerde fabriek bijvoorbeeld zijn één of twee mensen voldoende. Door de instelling van een ploegenstelsel kan ook de arbeidstijd van deze laatste arbeiders tot op enkele uren per dag of zelfs per week bekort worden. Maar hoe kort deze restarbeid ook zal duren, er is geen organisatie ervan denkbaar die aan alle bezitlozen betaalde arbeid garanderen kan. Misschien is deze omstandigheid er de oorzaak van dat het onderwerp 'automatie', hoe actueel ook, op het ogenblik taboe schijnt te zijn. Men spreekt er liever niet over. Want hoe men het ook draait, de mens houdt op arbeidskracht te zijn. De 'koopwaar' arbeid vindt minder en minder afnemers naarmate de automatie voortschrijdt. In een interview met 'U.S. news and world report' heeft Norbert Wiener, kort voor zijn dood de menselijke arbeid oneconomisch genoemd in vergelijking met de arbeid van een computer, omdat ze kwalitatief minder, langzamer en duurder is dan de arbeid van een machine.

Het heeft geen zin dat wij onszelf zand in de ogen strooien. Automatie betekent verdwijning van de mens als produktiefactor. Een sociale structuur die gebaseerd is op de verkoop van arbeidskracht is niet verenigbaar met de technische mogelijkheid van een volledige automatisering van de produktie. Socialisatie van de produktie is een onontkoombare voorwaarde zonder welke geen volledige automatie kan worden doorgevoerd; en ik bedoel een socialisatie op wereldschaal en een mondiale rationalisatie van de produktie die iedere verspilling van menselijke arbeidskracht onmogelijk maakt.

Op de drempel van het geautomatiseerde, arbeidsvrije tijdperk, verkeert de moraal van de arbeid in een crisistoestand. Met het perspectief voor ogen van een economie zonder arbeid kan het lied van de arbeid niet meer oprecht klinken. Geleidelijk zal meer en meer menselijke energie voor andere doelen dan arbeid vrijkomen en naarmate dit gebeurt zal het accent van de levensmoraal zich verschuiven van het utilitaire naar het ludieke. Tenzij de historie van nu af aan tot stilstand gebracht wordt, zal de mens als arbeidskracht voor de produktie ophouden te bestaan. Hij zal een nieuwe bestemming voor zijn energie moeten vinden. De rol die de slaaf in vroegere culturen speelde, de rol die de proletariër tijdens de industrialisatiefase speelde en nog speelt, die rol kan en zal worden overgenomen door de machine. En de vraag hoelang dit nog duren zal, of daarmee nog tien, vijftig of honderd jaar gemoeid zullen zijn is daarbij voor het culturele aspect niet van wezenlijk belang. Want het

gaat hier om een kwalitatieve verandering in het bestaan van het mensdom die met geen enkele vroegere verandering te vergelijken is. De mens staat op het punt zijn bestaan als nuttigheidsdier op te geven en zich tot op het niveau van een scheppend wezen te verheffen. We kunnen verwachten dat 'la poésie, faite par tous' (Lautrémont) de vrijheid tot spel, tot creativiteit voor allen, binnen afzienbare tijd een sociale werkelijkheid zal zijn.

Wanneer we ons dit feit, de verdwijning van alle niet-creatieve arbeid, trachten in te denken, dan zien we ons voor de moeilijke--zo niet onmogelijke--taak gesteld ons een voorstelling te maken van een maatschappij die in ieder opzicht tegengesteld is aan de bestaande maatschappij. Datgene wat altijd maatstaf geweest is bij de waardering van het menselijk handelen, het nut, verliest zijn betekenis, terwijl datgene wat altijd een min of meer clandestien bestaan geleid heeft, het spel, tot norm zal worden. De meeste economen en sociologen die zich met de automatisering en zijn gevolgen bezighouden, schijnen het zich daarom tot een plicht te rekenen, een waarschuwende vinger op te heffen en hun vrees uit te spreken voor een toekomst waarin de levenswijze van de mens niet langer bepaald zal worden door zijn nuttige taak in de samenleving als producent van onze levensbehoeften. Deze pessimisten voorzien een demoralisatie van de mens in lediggang, zoals de leeuw zijn vitaliteit verliest wanneer hij zijn jagersbestaan in de wildernis moet verwisselen voor een verzorging van de wieg tot het graf in de dierentuin. De moeilijkheid die zich hier voordoet is de praktische onmogelijkheid zich een bestaanswijze voor te stellen die onverenigbaar is met de nog bestaande economische condities. Om zich een maatschappij zonder arbeid voor te kunnen stellen moet men breken met alle normen die de levensactiviteit van de mens tot nog toe binnen zekere grenzen heeft gehouden, moet men zelfs afstand doen van een op historische gronden gebaseerde psychologie die ons leert de mens te zien als een door driften beheerst wezen. Men moet althans in staat zijn die driften niet primair als agressieve driften te zien maar als creatieve driften. Dat onze driften zich voorheen overwegend als agressie gemanifesteerd hebben kan men namelijk niet losmaken van het feit dat de materiële omstandigheden de mens tot een ware strijd om het bestaan genoopt hebben. Creatief wordt de mens alleen daar, waar die strijd om het bestaan op de achtergrond geraakt. Niet de werkende mens, niet de slavende zwoeger is cultuurdrager, maar alleen hij die zich aan de strijd om het bestaan kan onttrekken, hij die de produktiemiddelen bezit. Zolang de produktie van nuttige goederen hoofdbestanddeel is van de totale menselijke activiteit, blijft de cultuur daarom een buiten de sociale werkelijkheid bestaand gebied. De energie die de mens aan het produktieproces weet te onttrekken, wordt geloosd in een spel dat de creatie van een gedroomde andere 'werkelijkheid' tot doel heeft. Het spel, de cultuur, zijn afhankelijk van de surplus-energie, die niet in het produktieproces opgaat. Voor de werkende mens betekent dit dat het spel zich voor hem beperkt tot de zogenaamde 'vrije tijd', een term die veelbetekenend is; want zonder vrijheid is geen cultuur denkbaar, cultuur is de levenswijze van de vrijen. Daarom kan men--met Huizinga--het spel in de voorafgaande culturen definiëren als een tijdelijke negatie van de-onvrije-werkelijkheid. Het ligt immers voor de hand dat een

creatieve handeling een irreëel karakter krijgt in een werkelijkheid die overeenkomt met een 'harde strijd om het bestaan'. Wanneer de mens praktisch al zijn energie moet verspillen aan niets anders dan de instandhouding van zijn leven, kan hij zijn scheppingsdrift nog slechts bevredigen door de werkelijkheid voor een ogenblik te ontvluchten. In bepaalde omstandigheden kan die vlucht uit de werkelijkheid de vorm aannemen van een agressie tegen de realiteit, die zijn uitlaatklep vindt in de creatie van een gedroomde 'surrealiteit' die een veroordeling van de werkelijkheid insluit. Zo gezien zou men bijvoorbeeld de gehele cultuurgeschiedenis tot op heden 'surrealistisch' kunnen noemen, met het moderne surrealisme als culminatiepunt.

De Huizingase opvatting van het spel is dus onverbrekelijk verbonden met de tegenhanger van het spel; en dat is niet de ernst, zoals Huizinga meent, maar het nut, de strijd om het bestaan, de strijd tegen de natuur.

We weten dat in het thans aangevangen tijdperk van de automatisering deze strijd om het bestaan een einde neemt. Het spel, in de betekenis die Huizinga eraan gegeven heeft, verliest daarmee zijn betekenis. Het spel van de komende **homo ludens** zal niet langer een vlucht uit de werkelijkheid behoeven te zijn, maar het wordt de nieuwe werkelijkheid zelf. De onbevredigdheid van de werkende mens in zijn dagelijkse activiteit deed voorheen de vraag rijzen naar de 'zin' van zijn leven. Het antwoord op deze vraag werd gezocht in een projectie van het leven in een domein waarin het nut zijn waarde verliest, naar een abstracte 'werkelijkheid'. De bevrediging van de creatieve drift maakt de vraag naar de zin van het leven overbodig. In zijn spel zal de mens zijn leven realiseren omdat dit spel de creatie van zijn werkelijke leven, van zijn dagelijkse werkelijkheid zal kunnen zijn. En met de bevrediging van zijn creatieve drift zal de oorzaak van zijn agressiviteit verdwijnen. Op deze grond stelt Sigmund Freud in een brief aan Einstein, kort voor de tweede wereldoorlog, dus lang voordat er van automatie sprake was, als enige hoop op de toekomstige verdwijning van de oorlog het op gang zijnde acculturatieproces.* En de ontwikkeling sinds deze brief werd geschreven kan deze hoop slechts doen groeien, hoeveel agressie er in de wereld van nu ook nog valt te constateren. We dienen echter te bedenken dat de huidige strijd in de wereld de hoogste en laatste fase is in de strijd tussen bezitters en bezitlozen, en dat die strijd ten einde komt op het ogenblik dat er geen bezitlozen meer zullen zijn. Met de overwinning van de bezitlozen en met de instelling van sociale eigendom van alle produktiemiddelen kan rationele organisatie van de wereldproduktie tot stand komen, die ik aan het begin als voorwaarde genoemd heb voor de doorvoering van de totale automatie en van de daarmee verbonden bevrijding van de gehele mensheid van het juk van de arbeid.

*

'Die mit dem Kulturprozess einhergehenden psychischen Veränderungen sind auffällig und unzweideutig, sie bestehen in einer fortschreitenden Verschiebung der Triebziele und Einschränkung der Triebregungen.'
En:
'Von den psychologischen Charakteren der Kultur scheinen zwei die Wichtigsten: die Erstarkung des Intellekts, der das Triebleben zu beherrschen beginnt, und die Verinnerlichtung der Agressionsneigung mit all ihren vorteilhaften und gefährlichen Folgen. Den psychischen Einstellungen die uns der Kulturprozess aufnötigt, widerspricht nun der Krieg in der grellsten Weise.'

Sigmund Freud an Einstein
'Warum Krieg?' Paris 1933.

De grondgedachte van Aldous Huxleys roman 'Brave new world' is de hypothese dat de industriële ontwikkeling zou leiden tot een onverzadigbare behoefte aan arbeidskrachten voor het verrichten van steeds dezelfde handelingen. Het in 1931 verschenen boek is, evenals Chaplins film 'Modern times' ontstaan in een tijd toen het lopende-band-systeem de vervreemding van de arbeider tot een acuut probleem maakte. De mogelijkheden van de automatie hebben ertoe geleid dat de oplossing van dit probleem thans in zicht begint te komen. De vervanging van mensen door machines, ook in de regelende en controlerende functies, de cybernetiek, houdt niet de degradatie van de mens in, maar integendeel zijn bevrijding. Het is hypocritisch de automatische produktie als een bedreiging van de menselijke waardigheid voor te stellen in een maatschappij waarin deze waardigheid nooit een factor van belang geweest is, wanneer het de produktiviteit betrof. Slechts de ongerijmdheid van de automatie binnen het kader van de heersende economie houdt deze bevrijding van de mens tegen. Een economie die berust op verkoop van arbeidskracht kan niet in stand blijven wanneer aan deze arbeidskracht geen behoefte meer bestaat. Een economie die berust op machtsvorming door bezit kan niet samengaan met een internationale rationalisatie van de wereldproduktie. Een economie die afhankelijk is van een marktmechanisme kan niet gerijmd worden met de overvloedige produktiviteit die de automatie mogelijk maakt. We staan aan de vooravond van grote en essentiële veranderingen in de organisatie van de wereldproduktie. Deze veranderingen zijn de inzet van de strijd die de bevolking van de zogenaamde 'ontwikkelingslanden' heeft te voeren tegen de imperialistische machten die, gebruik makend van hun produktiepotentiëel, zich de vruchten van de industrialisatie van deze landen toeëigenen, of tenminste deze industrialisatie pogen te verhinderen. Wanneer die strijd beslecht zal zijn en de industrialisatie van alle landen een feit, dan is het ogenblik aangebroken waarop een mondiale organisatie van de produktie tot stand zal kunnen komen. Dit ogenblik is minder veraf dan velen denken; en het zou dan ook kortzichtig zijn, het onderwerp'vrije tijd' te bespreken, zonder met de konsekwentie van de volledige automatie reeds thans rekening te houden. We kunnen vaststellen dat de vrije tijd van de arbeider groter wordt en vanaf dit allereerste begin zien we reeds een 'probleem' ontstaan: hoe moet deze vrije tijd 'gevuld' worden. In het licht gezien van het voorgaande meen ik te kunnen zeggen dat deze probleemstelling essentieel verkeerd is. Niet de vrijheid is een probleem maar de onvrijheid. De opdoemende mogelijkheid voor de mensen om de besteding van hun tijd zelf te bepalen schept geen probleem, maar integendeel heft een probleem op; de mens zal niet langer in zijn speldrift, in zijn creatieve drift gefrustreerd zijn. Zijn paradijs behoeft niet langer naar de droom, naar het hiernamaals verschoven te worden, hij is in de gelegenheid het hier en nu te realiseren. Niet langer zullen er tegenover ieder scheppend mens honderdduizend werkslaven behoeven te staan. Ieder zal aan de cultuur van het arbeidsvrije tijdperk deel kunnen hebben, ieder mens zal zich kunnen manifesteren als een scheppend wezen, iedereen zal kunstenaar--levenskunstenaar--kunnen zijn.

Alvorens verder in te gaan op deze mogelijkheid voor een nieuwe, en ditmaal werkelijk collectieve,

cultuur, zullen we nagaan welke alternatieven ons worden geboden. Afgezien van de atomaire vernietiging spelen de kapitalisten met de gedachte aan een 'affluent society' volgens de bekende formulering van Galbraith of aan een 'great society' volgens de term van de president van de verenigde staten, Johnson. Met deze termen wordt bedoeld een samenleving waarin de consumptie steeds grotere afmetingen aanneemt en dus gelijke tred met een groeiende produktie kan houden, zodat het winstsysteem gehandhaafd kan blijven en het gevaar voor overproduktie bezworen. We zullen hier stilzwijgend voorbijgaan aan het feit dat eenderde van de bevolking van het rijkste land van de wereld een inkomen heeft dat beneden het officieel vastgestelde bestaansminimum ligt, en ons alleen bezighouden met de theoretische kant van de zaak.

De vraag is dan of de materiële behoeften van de mensen zich ongelimiteerd zullen uitbreiden, of dat deze behoeften definitief bevredigd kunnen worden. Want alleen in het laatste geval kan er sprake zijn van vrijheid. De theorie van de behoeften, de theorie van het 'grensnut' is het strijdpunt waarom het hier gaat.

Waar echter ligt de grens van het nut? De economen onderscheiden goederen die voor de instandhouding van het leven noodzakelijk zijn, en die het uitgangspunt vormen voor de vaststelling van het zogenaamde indexcijfer, en goederen die dienen als middel om anderen te overheersen. Hieronder vallen in de eerste plaats militaire uitrustingen die momenteel een belangrijk gedeelte van de totale wereldproduktie opeisen. We kunnen rustig stellen dat zonder de oorlogsindustrie de sociale crisis die de automatie heeft opgeroepen reeds lang tot een scherpe klassestrijd in de industrielanden aanleiding zou hebben gegeven. Een ander middel waarmee deze strijd wordt uitgesteld is de creatie van kunstmatige behoeften. Deze zogenaamde statussymbolen hebben geen andere fuctie dan bluf en hun vermeende nut is dan ook slechts van korte duur. Om de behoefte aan dergelijke goederen te peilen moet men de wijze waarop die behoefte ontstaat in ogenschouw nemen. De hedendaagse statuszoekers (Vance Packard) --het begrip is typisch voor deze tijd--zijn gefrustreerden. Hun probleem is de tegenstelling tussen hun betrekkelijke materiële welvaart en de huidige sociale conditie die het hun onmogelijk maakt van de welvaart werkelijk profijt te trekken, dat wil zeggen een creatief leven te leiden. Niet langer nuttig te zijn en nog niet creatief te kunnen zijn, dat is het drama van de welvaart van nu. De grootste aanklacht tegen de huidige samenleving is misschien wel de vaststelling dat zelfs de bezitters gefrustreerd zijn. Hun surplus-energie blijft ongebruikt, zij voelen zich onbevredigd. Hun minderwaardigheidscomplex leidt tot demonstratie van schijnmacht.

Een opgeschroefde produktie van overbodige goederen is het middel waarmee het kapitalisme een schijnwelvaart voor een kleine minderheid van de wereldbevolking als alternatief biedt voor de vrijheid van levenswijze voor allen. Voor het tijdperk van de automatie biedt deze zinloze produktiestijging geen enkele oplossing. Want de welvaart die een deel van het Amerikaanse volk op deze wijze ten deel valt gaat ten koste van de bevolking in de ontwikkelingslanden, en zelfs ten koste van een niet onbelangrijk deel van de Amerikaanse bevolking zelf. Dit soort 'maatschappij van de overvloed' is een typisch tijdsverschijnsel, dat onherroepelijk ver-

dwijnen zal wanneer het begrip 'ontwikkelingsland' tot het verleden zal behoren.

Het andere alternatief voor de arbeidsvrije maatschappij is de cultuur van het tertiair. Jean Fourastié, die dit begrip lanceerde in 'Le grand espoir du vingtième siècle' (Paris 1956) verstaat hieronder alle arbeid die niet produktief is. Terwijl hij de produktiearbeid onderscheidt in primaire (agrarische) en secondaire (industriële) arbeid, en vaststelt dat in beide sectoren het aantal werkers afneemt naarmate de mechanisering voortschrijdt, vat hij alle overige activiteiten samen onder de noemer 'tertiair', er daarbij van uitgaande dat de arbeid van het tertiair niet of slechts in zwakke mate mechaniseerbaar is. Hieronder vallen dus zowel handel en distributie als dienstenverlening en ziekenverzorging, zowel onderwijs en wetenschappelijke arbeid, als kunst. Zelfs de zogenaamde zielzorg wordt door Fourastié genoemd als voorbeeld voor de groei van het tertiair. Het feit dat in de naoorlogse jaren een tendentie merkbaar was van vermindering van investeringen, waardoor meer geld voor consumptie beschikbaar kwam, schijnt Fourastié ertoe verleid te hebben de hypothese op te bouwen van een komende consumptiemaatschappij waarin de arbeid van de mens zich zou concentreren in het tertiair. Aangezien de ideeën van Fourastié hier navolgers vinden, is het nodig op de fundamentele fouten erin te wijzen. Allereerst vergeet Fourastié dat er een wezenlijk verschil bestaat tussen produktiearbeid en dienstenverlening. De produktiearbeid alleen levert meerwaarde op en alleen de produktiearbeid kan dus een economisch stelsel dat op winst berust in stand houden.
De norm die Fourastié voor het tertiair stelt––niet of slechts moeilijk mechaniseerbaar–– is volkomen willekeurig. Men heeft de indruk dat hij, na het primair en het secondair gedefinieerd te hebben, alle overige activiteiten van de mens maar op één grote hoop gegooid en die het tertiair genoemd heeft. Het tertiair van Fourastié is een overschot. Het moet allereerst verdeeld worden in creatieve en niet-creatieve arbeid. Deze tweede categorie, die voor Fourastiés theorie juist het belangrijkste is, is zeker niet zonder meer onbereikbaar voor mechanisering te noemen. De grote vlucht die de computer sinds enkele jaren heeft genomen op het gebied van administratie, onderwijs, wetenschappelijk onderzoek, statistiek, is een bewijs voor het tegendeel. Iedere arbeid die berust op eenmaal vaststaande procédés kan in principe geautomatiseerd worden. Slechts die arbeid die voortdurend nieuwe procédés nodig heeft, waarbij voor iedere handeling een specifiek procédé moet worden gevonden, kan niet automatisch worden verricht, omdat ze niet van tevoren in een apparaat kan worden vastgelegd. Maar deze categorie bestaat uitsluitend uit inventieve of creatieve handelingen, waarop het begrip arbeid in de hiervoor gebezigde zin eigenlijk niet van toepassing is en die men juister **ludieke** handelingen zou kunnen noemen. Indien door vergevorderde mechanisering de investeringen in het produktieapparaat gaan afnemen en daardoor ruimte vrijkomt voor andere bestedingen––zoals in de hoog-geïndustrialiseerde landen reeds het geval is ––leidt de daaruit voortkomende ruimere geldcirculatie vanzelfsprekend tot een verhoogde activiteit in het 'tertiair'. De hausse in de kunsthandel, die op het ogenblik, paradoxaal genoeg, samenvalt met het verval van de individuele kunsten, is daar een na-

vrant voorbeeld van. Deze uitwijkmogelijkheid heeft echter zijn grenzen, want de mensen die hun diensten verkopen zijn niet dezelfde als zij die ze kopen en betalen kunnen. Fourastié schildert ons een toekomstmaatschappij waarin de grote massa der mensen dienstbaar is aan een kleine en gesloten groep bezitters van de produktiemiddelen, evenals dit het geval was in de feodale maatschappij. Het verschil zit hem dan nog slechts in het hogere algemene levenspeil dat de mechanische produktie veroorlooft. Het is echter de vraag hoelang de privileges van de bezitters door de massa geduld zullen worden wanneer schaarste aan primaire goederen als middel om druk uit te oefenen, zal zijn weggevallen.

De potentiële mogelijkheid voor ieder mens om zich in vrijheid aan creatieve of ludieke activiteiten te kunnen wijden roept een geheel ander maatschappijbeeld op, een beeld dat op de gefrustreerde mens van nu een zo onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefent, dat hij vroeger of later al zijn krachten op de realisatie ervan zal richten. Dan zal het niet langer meer gaan om het recht op arbeid en brood, de eis van het socialisme, maar om het recht op een leven zonder arbeid, het recht op de vrije beschikking over de totale levensenergie, het recht op de vrijheid die door de automatie binnen het bereik van alle mensen gekomen is. Wat in vroegere culturen het voorrecht was van een dunne sociale bovenlaag, zal het vanzelfsprekende recht van allen worden. De creatieve potentie van de gehele mensheid zal eindelijk tot ontplooiing kunnen komen. Dit enorme potentieel zal niet langer verspild behoeven te worden aan produktiearbeid die evengoed of beter door een dode machine kan worden verricht. Voor het eerst in de geschiedenis kan een cultuur opgebouwd worden die van allen is, waaraan allen deel hebben. Alle automatische en daarom onmenselijke handelingen zullen uit het leven van de mens verdwijnen. De mens zal de schepper en vormgever van zijn eigen leven zijn.

Dit alles klinkt misschien utopistisch. Zover is het nog niet. Maar reeds dringt het besef door, dat ons het mogelijke wordt onthouden; reeds klinkt de roep om een vrijheid waarvan de mogelijkheid intuïtief wordt begrepen. In de industrielanden doet een revolutionaire voorhoede van de **homo ludens** van zich spreken, en de kunstenaars verstaan die roep en bereiden zich voor op de nieuwe cultuur die in de plaats zal komen van de ondergaande individualistische cultuur. De opstand tegen de bestaande samenleving vindt zijn impulsen niet in de misère zoals het geval was tijdens de eerste fase van de industrialisatie, maar in een speeldrift die zich met de uitbreiding van de vrije tijd steeds sterker doet gevoelen. De jeugd in de zogenaamde welvaartslanden bespeurt een tot dusverre ongekend levensgevoel en zij is niet bereid zich dat weer te laten ontnemen. Daaruit en daaruit alleen is het internationale verschijnsel van de révolte van de jeugd te verklaren. Men heeft deze jeugd op morele gronden veroordeeld. Ik wil hier slechts een voorbeeld noemen dat u allen wel bekend is. De conclusie van Dr. Buikhuisen in zijn dissertatie 'Achtergronden van nozemgedrag' ontsnapt niet aan een moralisme dat irrelevant is ten opzichte van zijn onderzoek. Buikhuisen verwijt de nozems—hij noemt ze provo's—dat ze niet in staat schijnen te zijn hun vrije tijd te vullen. Hij constateert dat ze in verhouding met de aangepaste jeugd minder geneigd zijn zich aan te sluiten bij clubs, dat ze minder liefhebberijen heb-

ben, dat ze hun vertier op straat zoeken. En daaruit concludeert hij dat ze tot het minder begaafde deel van de jeugd zouden behoren, ja, dat ze een duidelijk gebrek aan initiatief zouden vertonen. Dit laatste nu wil ik, om te beginnen bestrijden. Het zijn juist de zogenaamde nozems die initiatieven ontwikkelen die ver uitgaan boven de passieve vrijetijdsbesteding die men met de term 'recreatie' pleegt aan te duiden. Het is waar, dat deze initiatieven in een leegte slaan, dat de omstandigheden ze ongunstig beïnvloeden, dat ze te weinig bewust worden ontwikkeld, dat ze geen weerklank vinden in het maatschappelijk milieu, dat de materiële achtergrond waartegen ze zich moeten ontplooien--de moderne functionele stad--weinig kansen biedt. Maar het blijven desondanks initiatieven, en dat wil heel veel zeggen in een periode waarin men algemeen bij het begrip 'vrije tijd' ogenblikkelijk denkt aan 'recreatie' zonder te beseffen dat recreatie weinig zin meer heeft als de arbeid niet de vrijwel totale energie van de mens opeist. Op dat moment valt er niets te recreëren maar des te meer te creëren. En, hoe primitief dan ook, er is sprake van creatie in het gedragspatroon van de nozem, creatie van een nieuwe levenswijze waarin de utiliteit als norm verdrongen wordt door de inventie van een spel, door het ludieke. Daarom slaat het argument dat de nozem zijn vrije tijd niet nuttig doorbrengt, het verwijt dat hij zich niet bekommert om recreatie, de plank ver mis. De revolutionerende rol die de nozem speelt in het op gang komende proces van herwaardering van sociale gedragingen, is beter dan door Buikhuisen begrepen door een groep jonge intellectuelen die zich met de door Buikhuisen negatief bedoelde term Provo getooid hebben. Zij stellen zich ten doel de zich vrijmakende jeugd--nozemdom of provotariaat--bewust te maken van hun situatie en van hun mogelijkheden, de opstand van de jeugd in creatieve banen te leiden. Ik heb erop gewezen dat agressiviteit en creativiteit met elkaar verbonden begrippen zijn, waarbij ik de agressie als een vorm van verdrongen creatie zie, verdrongen door de strijd om het bestaan. Indien de strijd om het bestaan een einde neemt, krijgt de creatieve potentie, die in de meeste mensen een sluimerend bestaan leidt, een kans. Wordt de uitleving van de creatieve drift belemmerd, dan slaat zij weer om in een destructieve agressie. Heeft Nietzsche niet gezegd 'Wer ein Schöpfer sein will, der soll erst ein Vernichter sein', en Bakoenin 'Le souffle de la destruction est un souffle créateur'? De vrijheid kan zich slechts op twee manieren realiseren: in de creatie of in de strijd, de strijd óm de vrijheid. Een groot gedeelte van de mensheid strijdt nog om de meest elementaire vrijheid, de vrijheid om te eten en zich te kleden. In de hoog-geïndustrialiseerde landen echter, waar die strijd ten einde loopt, waar een creatief leven tot de mogelijkheden gaat behoren, bloeit de strijd op om vrijheid van levenswijze, de strijd om het bestaan als **homo ludens.** Deze **homo ludens,** anders dan die van Huizinga, behoeft zich niet buiten de werkelijkheid te plaatsen; hij treedt te voorschijn uit de clandestiniteit, hij wenst zich openlijk als **homo ludens** te manifesteren omdat hij de druk van de strijd om het bestaan van zich af voelt vallen, omdat hij de vrijheid ziet gloren. De discrepantie tussen die vrijheid en de vermolmde normen van de utilitaristische maatschappij, tussen het spel en de moraal van het nut verleent hem daarbij het odium van de a-sociaal. Maar indien hij een bedreiging vormt voor de

bestaande orde, dan is dat alleen omdat die sociale 'orde' niet in overeenstemming is te brengen met de economische werkelijkheid, omdat de moraal en de normen van de bestaande maatschappij tegenover de werkelijkheid van het bestaan, volslagen irreëel zijn te noemen. De 'happening' is de laatste vlucht van de homo ludens uit de werkelijkheid van zijn slavenbestaan. Toen de happening nog als een experiment van kunstenaars voor een geamuseerd publiek van snobs werd opgevoerd was er nauwelijks een protest. Toen Allan Kaprow en andere Amerikanen in besloten kring hun demonstraties hielden kon men nog van een ongevaarlijke vorm van vrijetijdsbesteding spreken. Sinds de happening de straat veroverd heeft, de straat die als publieke ruimte het aangewezen decor is voor het spel, toen pas werd de provocerende aard van de happening onderkend. De nozemrel werd gesublimeerd tot een collectieve demonstratie van revolutionaire maar ook van ludieke aard; ja, ik zou willen beweren dat de straathappenings, zoals die o.a. bij het zogenaamde 'Amsterdamse lieverdje' plaats hebben gevonden, de stelling bevestigen dat agressiviteit en creativiteit elkaars omgekeerde zijn. De agressiviteit ging in dit geval van de autoriteit uit, de verdediger van de bestaande orde; en het is veelbetekenend dat het meest gehanteerde argument, dat de politie gebruikte ter rechtvaardiging van haar optreden, het argument is dat het verkeer door de happenings belemmerd wordt. Laten wij dit argument eens aan een nadere beschouwing onderwerpen. De straat is het publieke gedeelte van de stedelijke ruimte, dat overblijft nadat aan de eisen die het privé-leven stelt en aan de collectieve voorzieningen, winkels, onderwijsinstellingen, ziekenhuizen en aan de eisen van de produktie voldaan is. Buiten de intiemere sfeer van de eigen woning is de straat de ruimte, voor ieder beschikbaar, waarin de actieradius van het individu zich kan verlengen. Wanneer men niet de beschikking zou hebben over de straat, dan zou men een gevangene zijn in zijn woning. Het enige dat het bestaan van de gedetineerde wezenlijk onderscheidt van dat van de anderen is het feit dat de eerste het recht op de straat ontzegd wordt. Het recht de woonruimte te verlaten om zich in de publieke sfeer van de straat te begeven wordt algemeen als elementair ervaren. 'De straat is vrij' zo zegt de volksmond, enigszins optimitisch. In alle culturen, in alle tijdperken was de openbare ruimte, de ruimte voor ontmoeting, de collectieve ruimte, en daardoor ook de ruimte voor het spel. Zonder openbare ruimte is geen cultuur denkbaar. Het Forum in de oudheid, het marktplein in de Middeleeuwen, de Boulevard in later eeuwen, het waren de plaatsen waar het culturele leven zich concentreerde, plaatsen van ontmoeting en van contacten die voor het urbane leven van wezenlijke betekenis waren. De individueel benodigde ruimten, de woningen, liggen in de traditionele stadspatronen gegroepeerd rondom de centraal gelegen collectieve ruimte. En wanneer het stadspatroon onder invloed van de snelle uitbreiding, die het gevolg is van de industrialisatie, chaotischer trekken begint te vertonen, dan vormen zich ogenblikkelijk nieuwe collectieve ruimten aan de rand van de steden, de boulevards, bolwerken om de oude stadskern. De bevrediging van de natuurlijke behoefte aan ruimte voor gemeenschappelijk gebruik, ruimte voor expansie, ruimte voor contact, komt in het gedrang door de ontwikkeling van het gemotoriseerde verkeer. De

functionele stad ontstaat, waarin de sociale ruimte plaats moet maken voor de autoweg, waarin de niet-gemotoriseerde mens gedegradeerd wordt tot 'voetganger' met minder rechten dan een machine. De conceptie van deze zogenaamde functionele stad hebben wij hoofdzakelijk te danken aan le Corbusier wiens uit 1924 daterend ontwerp voor een stad, door hemzelf een 'ville radieuse' genoemd, tot voorbeeld werd voor de planning van de steden die zich onder invloed van de industrialisatie in snel tempo begonnen te vormen of uit te breiden. Dit nieuwe type stad onderscheidt zich in menig opzicht wezenlijk van de traditionele steden. De woonruimten liggen er niet lineair gegroepeerd langs de paden van voortbeweging, de straten, en deze leiden niet naar centra van ontmoeting, de pleinen of markten. In de plaats van deze structuur komt een samenstel van snelwegen, waartussen hoge woonblokken als geïsoleerde eilanden liggen, moeilijk te voet bereikbaar en zonder onderlinge verbinding. Toen Haussmann de dichtbevolkte arbeiderswijken van Parijs doorsneed met brede straatwegen, om in geval van opstanden, een snelle aanvoer van troepen mogelijk te maken, ging hij minder drastisch te werk dan de huidige stedebouwers in hun aanbidding van het snelverkeer. Langs de door Haussmann ontworpen chaussées bevinden zich brede trottoirs, waarop zich caféterrassen aanleggen lieten, waarop marktkraampjes en standwerkers een plaats konden vinden. Voor degene die in een huidige moderne wijk zijn woning verlaat, is er niets anders meer dan het zebrapad, met de wettelijke verplichting daar gebruik van te maken. De mens die zich nog op twee benen voortbeweegt, wordt geduld mits hij niet diegenen hindert die zich op vier wielen verplaatsen.

De laatste historische stadskernen worden tegen de grond gehaald om plaats te maken voor verkeerswegen en parkeerplaatsen. De communicatie tussen de mensen onderling wordt bemoeilijkt. In de plaats ervan treedt de van boven af gecontroleerde communicatie via de publiciteitsmedia. De passiviteit, de onthouding van initiatieven wordt door de overheid aangeprezen als de plicht van de loyale burger. De cultuur krijgt zijn aangewezen plekje in het museum.

Indien er onder u mochten zijn die menen dat deze feiten moeten worden beschouwd als symptomen van een nieuw tijdperk, als de onvermijdelijke barensweeën van een nieuwe cultuur, van een nieuwe levenswijze, dan wil ik hen snel uit de droom helpen. Ik behoef hen slechts te wijzen op de onuitsprekelijke verveling, op de saaie leegheid die de nieuwe steden en stadswijken kenmerken op de 'vrije' dagen, op de dagen waarop er niet gewerkt wordt, om hen te doen beseffen dat de functionele stad een stad voor werkers is en nooit een stad voor de mens van de vrije tijd kan worden. Alles in de functionele stad is gericht op efficiency: snel transport van en naar het werk, concentratie van de werkers in arbeiderswijken, ruimte voor de industrie, voor opslag van materiaal, voor aan- en afvoerlijnen. Nergens is er rekening gehouden met de behoeften die juist het meest dringend worden nu de tijd van arbeid begint in te krimpen. Het antwoord dat de stedebouwers en de overheid geven op de vraag naar recreatie is hoogstens de schepping van enkele parken en natuurterreinen temidden van een onmetelijke zee van woonwijken. Maar kan men zich voorstellen dat de bevolking van de woonwijken in haar geheel de beschikbare vrije tijd dáár gaat doorbrengen? Is het

amsterdamse bos op een mooie zondag in augustus, de moderne versie van het romeinse Forum in de oudheid, van het marktplein voor de kathedraal in de middeleeuwen? Wie dat mocht denken, begrijpt niets van wat het huidige tijdperk, en meer nog het komende, ons zou kunnen bieden. De functionele stad is een monstrum, een arbeidskamp zonder vertier, een plaats die men ontvlucht. Maar waarheen kan men nog vluchten? Waar vinden we de mensen terug, die zodra hun vrije tijd, hun vakantie aanbreekt, hun miserabele functionele omgeving ontvluchten? Is het niet juist in de laatste oude steden en stadjes, in de oude stadskernen, in de nog niet geïndustrialiseerde, de onderontwikkelde landen? Zij vluchten naar het verleden. Een tent in een primitief land is het onderkomen van de toerist, van de moderne mens in zijn vrije tijd. De cultuur van de vrije tijd echter, waarvan het beeld door de mogelijkheid van totale automatisering van de produktie onweerstaanbaar wordt opgeroepen, zal niet kunnen opbloeien in de tentenkampen aan de costa brava of aan de adriatische kust. Een nieuw en geëigend stedelijk decor is daarvoor een onontkoombare voorwaarde. De historische steden kunnen ons niet tot voorbeeld dienen in de totaal nieuwe situatie waarvoor wij ons geplaatst zien. Zij vervulden een rol in de strijd om het bestaan, als vesting tegen een vijandige buitenwereld, als organisatiecentrum van handel of industrie. Ze sluiten het spel weliswaar niet uit, maar ze zijn ook niet primair op het spel ingericht, het avontuur blijft er mogelijk, althans voor het individu. Anders staat het met de moderne metropolen. De homo ludens kan daar nog slechts een illegaal bestaan leiden, in obscure kroegjes of op de laatste vlooienmarkten, en desnoods in de ijstentjes en automatieken aan de periferie van de randstad. Het is niet de schuld van de nozem dat zijn stad hem geen betere ontmoetingsplaatsen biedt. Het is niet voor niets dat Chombart de Lauwe in zijn studie 'Paris et l'agglomération parissienne' de ring van achterbuurten, die volgens de hypothese van Burgess om de stadkern ontstaan is, het predikaat 'acculturatiezone' verleent. In de utilitaristische maatschappij bestaat er inderdaad, zoals Chombart opmerkt, een verband tussen maatschappelijk verval en het ontstaan van nieuwe cultuurpatronen. De uiteenlopende contacten en sociale uitwisseling die voor het acculturatieproces onmisbaar zijn, kunnen in het georganiseerde maatschappelijk verkeer niet tot stand komen. In de klassenmaatschappij wordt de omgang tussen de mensen geregeld, liever gezegd beperkt, door een reeks taboes, de zogenaamde omgangsvormen. Men heeft niet het recht zonder dringende redenen iemand aan te spreken aan wie men niet is voorgesteld. Doet men dat toch, dan is de aangesprokene verplicht zich zo gereserveerd te gedragen dat het gemaakte contact in de kiem gesmoord wordt. Zo doet zich de groteske situatie voor, dat een aantal bezoekers van een dierentuin meer contact met de apen hebben dan met hun eigen soortgenoten. De omgangsvormen zijn tot reflexen geworden, tot een instinctmatige achterdocht van de ene mens ten opzichte van de andere. Wil men deze reflexreacties om praktische redenen tijdelijk uitschakelen, dan heeft men middelen nodig die het bewustzijn verminderen en daardoor spontane reacties bevorderen. Geen feest, samenkomst, of amusement kan daarom slagen zonder alcohol. En de kroegen zijn de enige ruimten in de steden, waar mensen gemak-

kelijk met elkaar in contact komen. Misschien ligt in deze omstandigheid het antwoord op de vraag naar de oorzaak van het vermelde verband tussen maatschappelijke ontwrichting en acculturatie.

Deze acculturatiezones in de grote steden oefenen een sterke aantrekkingskracht uit op toeristen en op mensen in hun vrije tijd in het algemeen. De oorden van vermaak, de eethuisjes en danstenten groeperen zich bij voorkeur in deze voormalige 'slums'. In de vrije tijd stoten de woonwijken hun bevolking uit: de sfeer van het nut en de sfeer van het spel verdragen elkaar niet. Indien wij ons een beeld willen vormen van een urbanisme dat gebaseerd is op een maatschappij van homini ludentes, indien wij ons een stad willen voorstellen waarin men leven kan in het arbeidsvrije tijdperk, dan biedt de acculturatiezone waarop Chombart de Lauwe onze aandacht gevestigd heeft het enige aanknopingspunt. Een relatief groot gedeelte van de ruimte is hier voor collectief gebruik bestemd, niet alleen de cafés bevorderen het sociale verkeer, ook de openbare weg heeft er meer het karakter van een sociale ruimte en minder van een verkeersweg. De reiziger die hier een hotelkamer vindt behoeft zich niet eenzaam te voelen ook al kent hij er niemand. Misschien juist daardoor zal het hem makkelijker vallen de reflexhandelingen die zijn gedragspatroon bepalen uit te schakelen en tot een spontane happening te komen. Misschien dat hij voor het eerst in zijn leven een creatieve drang, een drang tot herscheppen van zijn leven en van zijn omgeving in zich zal voelen ontwaken. De stad van de niet-werkende mens zal dit in nog veel sterkere mate mogelijk moeten maken, moeten begunstigen. Men zal minder behoefte hebben aan privacy, aan een eigen home, aan beslotenheid en rust, en veel meer behoefte aan sociaal contact, aan expansie, aan avontuur. Niet de woning zal de meeste ruimte opeisen in de stad van de **homo ludens,** maar de collectief gebruikte ruimte, de acculturatiezone. Wat in de huidige steden nog altijd een min of meer illegaal gebied vormt, waarvan de omvang bij de wet geregeld is, zal in de stad van de spelende mens verreweg de meeste ruimte in beslag gaan nemen; en dan niet in een vorm die op passief vermaak gebaseerd is, maar als een domein van creatieve actie. Hoe deze sociale ruimte er uit zal moeten zien, is moeilijk te zeggen. In ieder geval zal de indeling en vormgeving van deze ruimte zo mobiel mogelijk moeten zijn, en aan iedere situatie, aan iedere eis direct aan te passen. Want de eisen die de spelende mens aan de ruimte stelt zijn niet altijd dezelfde, zij wisselen voortdurend. Zij zijn ook niet van te voren vast te stellen, in tegenstelling tot de eisen die de utilitaristisch ingestelde mens aan zijn levensomgeving stelt. De eisen van het nut immers zijn steeds dezelfde, zij zijn van tevoren te berekenen en in een bouwprogramma op te nemen. Een creatieve levenswijze daarentegen vereist ieder ogenblik een nieuwe situatie, een nieuwe activiteit, zij is onberekenbaar, zij kan zich alleen ontwikkelen tegen een flexibel en variabel decor. Deze flexibiliteit zal zich zelfs moeten uitstrekken tot de individuele sfeer, de woonruimte. De niet-werkende mens is in mindere mate dan de werkende mens aan een vaste verblijfplaats gebonden.

Misschien is wel het meest opvallende gevolg van de toeneming van de vrije tijd op dit ogenblik, de vergroting van de menselijke actieradius. De lange weekenden geven een algemene uittocht uit de

grote steden te zien, en in de langer durende vakanties breidt deze zich uit tot een ware tijdelijke volksverhuizing. Nog nooit hebben zo grote aantallen mensen in zo korte tijd zo grote afstanden afgelegd als nu het geval is. In een klein land als Nederland is het bijna een uitzondering geworden zijn vakantie binnen het eigen land door te brengen. De exploratiedrift strekt zich over steeds grotere gebieden uit en beperkt zich in een steeds groter aantal gevallen reeds niet meer tot het eigen werelddeel. Hoe kan men deze nomadische drift verklaren? Het antwoord op deze vraag ligt, geloof ik, in het feit dat de mens een nomade was tot op het ogenblik dat hij produktief werd. Eerst met het ontstaan van de landbouw, in het neolithicum, wordt de mens sedentair, eerst dan ontstaan de eerste nederzettingen, eerst dan ontstaat het begrip 'wonen'. De gevolgtrekking lijkt mij voor de hand liggen, dat op het ogenblik waarop de noodzaak op één bepaalde plek te blijven verdwijnt, op het ogenblik dus waarop de produktiearbeid verdwijnt, de oorspronkelijke zwerfdrift zich weer doet gelden. De niet-werkende mens behoeft zich niet aan één woongebied te binden en er is dus geen enkele reden waarom hij het desondanks toch zou doen. Een snelle en frequente wisseling van milieu en van levensdecor is bovendien meer in overeenstemming met een ludieke levenswijze dan het eentonige ritme van dagelijks terugkerende omstandigheden.

Ik zal mij hier beperken tot deze twee essentiële uitgangspunten bij de speculatieve bepaling van de stad in het arbeidsvrije tijdperk, en mij niet verder begeven op de weg die tot een beschrijving van New-Babylon zou leiden, hetgeen buiten het kader van ons onderwerp zou vallen. Slechts wil ik tot besluit er op wijzen dat we, ook tegenover de problemen die de--nog geringe--vergroting van de vrije tijd nu reeds oproept, niet kunnen volstaan met het antwoord 'recreatie' en met vasthouden aan levenspatronen die hun tijd gehad hebben. Wanneer men inziet dat het verschijnsel 'vrije tijd' niet beperkt zal blijven tot datgene wat men er op dit ogenblik onder verstaat, maar dat het zich zal blijven uitbreiden totdat deze vrije tijd zal samenvallen met de totale levenstijd, dan is het duidelijk dat recreatie nooit meer dan een lapmiddel zal kunnen zijn. Waarom het gaat, ook nu reeds voor steeds meer mensen, dat is de creatie van onze nieuwe vrije levenswijze, een creatie waarbij onze gehele energie nodig is. Het zijn de kunstenaars, vanzelfsprekend, die dit het eerst hebben begrepen, omdat zij het minst in hun denken en handelen beïnvloed zijn door normen van utilitaire aard. Vergeten we echter niet dat het altijd de kunstenaars geweest zijn die de revolutionaire voorhoede gevormd hebben op die ogenblikken in de geschiedenis waarop diepgaande veranderingen in het bestaan van de mens plaatsvonden. De revolutionaire periode, aan de vooravond waarvan wij thans staan, zal een verandering in de kwaliteit van ons bestaan te zien geven, die misschien slechts te vergelijken zal zijn met het ontstaan van de produktiearbeid.

OVER HET REIZEN

Onder de talrijke bouwsels die te zamen een stad vormen, bouwsels van zeer verschillende aard en functie, zijn er enkele die een heel aparte plaats innemen. Deze gebouwen--of gebouwengroepen--hebben een eigen sfeer die afwijkt van de levenssfeer in het overige deel van de stad, hun functie is in zekere zin in tegenspraak met de functie van de stad, ze vertegenwoordigen een inbreuk op het principe van de stad, ze zijn als het ware steden in de steden. Met deze bouwwerken bedoel ik deze, die betrekking hebben op het vertrekken en aankomen, --op het reizen dus,--met name: de stations, de havengebouwen en de luchthavens.

De stad in de tot dusverre gangbare zin van het woord, is een **woon**-oord, een nederzetting, een **habitat,** een plekje van de aardbodem, waar een aantal mensen hun bestaan gezamenlijk georganiseerd hebben, waar zij de voorzieningen die dat bestaan van node heeft tot stand hebben gebracht, waar zij datgene vinden wat zij nodig hebben om te blijven bestaan: werk, onderkomen, transportmiddelen voor hun verplaatsing, distributiecentra voor hun levensgoederen, recreatie- en ontwikkelingsmogelijkheden. U kent allen de vier functies die volgens le Corbusier de stedebouw bepalen: wonen, werken en recreatie, verkeer van en naar het werk. Hiermee is tevens de sfeer gekarakteriseerd van de moderne functionele stad, de sfeer van wonen en werken, de levenssfeer van de homo faber. Alles in de functionele stad is gericht op produktie: de fabrieken en kantoren, de arbeiderswoningen in de buitenwijken, het openbaar vervoer tussen de wooncentra en de arbeidscentra, de gebouwen bestemd voor verzorging: winkels, ziekenhuizen, klinieken, onderwijsinstellingen. Alles in deze functionele steden is op **nut** gericht, alles moet efficiënt zijn. De functionele stad is de hoogst ontwikkelde vorm van de nederzetting, de woonstede van de mens met de hoogste arbeidsproduktiviteit, sinds de mensheid--in het neolithicum--begonnen is, zijn levensgoederen te produceren en daartoe zijn eerste nederzettingen --terpen en dorpen--te bouwen. Sinds de mens sedentair moest worden om te blijven voortbestaan, sinds hij gedwongen werd zijn zwervend bestaan op te geven, is de aarde overdekt geworden met een steeds dichter wordende bebouwing. In steeds grotere mate moest de natuurlijke begroeiing van het aardoppervlak plaatsmaken voor de stenen woonlaag die het onderkomen werd van de op één plaats verblijvende, werkende mens. De stad is dus--sinds zijn ontstaan--bij uitstek een **verblijf**-plaats, een plaats waar men woont, waar men verblijft, waar men blijft.

Daarom heb ik die bouwsels die met het vertrek, het reizen, het trekken te maken hebben, bouwwerken met een afzonderlijke sfeer, een afwijkende functie, genoemd.

De reis betekent een inbreuk op het normale leven van alledag. De reiziger laat--voor enige tijd--zijn dagelijks werk, zijn gezin en de woning waarin dit verblijft, kortom zijn nederzetting in de steek. Hij begeeft zich naar andere oorden, waar hij niet **thuis**

hoort, waar hij niet sedentair is, geen ingezetene, hij hervat, zou men kunnen zeggen, het zwervend bestaan, dat de mensheid geleid heeft, vóórdat zij zich op vaste verblijfplaatsen moest vestigen. Het is geen toeval dat het reizen toeneemt in dezelfde mate als waarin de arbeid afneemt. Met het groter worden van de vrije tijd--als gevolg van de voortschrijdende mechanisering van de produktiearbeid,--wordt de actieradius van ieder individu groter. Naarmate de mensen minder door hun arbeid gebonden zijn aan een vaste verblijfplaats, verliezen zij hun sedentaire levenswijze, en komt hun oorspronkelijke zwerfdrift weer boven. De mechanisering blijft niet beperkt tot de arbeidsprocédés, maar strekt zich in even grote mate uit tot de middelen van vervoer, die steeds sneller worden, die voldoen moeten aan de groeiende behoefte aan snel transport naar steeds verder gelegen doelen. Wanneer de vakantietijd aanbreekt en een maximaal aantal bewoners van de stad hun arbeid voor enkele weken laat rusten, ontstaat er een piek in het gebruik van deze transportmiddelen. De stad wordt door zijn vaste bewoners verlaten, en hun plaats wordt ingenomen door toeristen uit andere steden, zij die niet komen om te wonen en te werken, die door de stad heentrekken, op zoek naar avontuur, de moderne nomaden. Deze tijdelijke bevolking stelt vanzelfsprekend aan de voorzieningen die een stad biedt geheel andere eisen dan de reguliere werkende bevolking. Zij hebben geen permanente woonruimte nodig maar hotels, zij interesseren zich niet voor werkplaatsen maar voor oorden van vermaak, van spel en recreatie. En hun komen en gaan concentreert zich daar, waar het normale stadsleven het minst voelbaar is; daar, waar de stad zich opent naar buiten.

Het reizen neemt niet alleen een steeds grotere plaats in ieders leven in door een toenemende frequentie, maar ook, en vooral, zoals gezegd, door de steeds grotere afstanden die worden afgelegd, dank zij de steeds snellere vervoermiddelen. Het spreekt daarom vanzelf dat de snelste vervoermiddelen--de vliegtuigen--de grootste stijging in capaciteit en gebruik te zien geven. De vliegvelden, meestal buiten de stadskern gelegen, worden tot nieuwe centra van activiteit, maar van een activiteit die zich wezenlijk onderscheidt van de bedrijvigheid die het gewone stadsleven kenmerkt. De sfeer in een luchthaven is niet de sfeer van mensen die zich voorthaasten naar hun woonstede, die snel inkopen doen voor hun avondmaal, die zich voortspoeden naar hun werk, of die na gedane arbeid rust en ontspanning zoeken; neen, deze sfeer is van een geheel andere eigen aard. De luchthaven wordt bevolkt door een fluctuerende bevolking, de mensen die wij er tegen komen zijn niet van zins er te blijven en nog minder er te verblijven, zij zijn juist aangekomen en van plan zich in het stadsleven te begeven, ofwel zij gaan vertrekken en hebben zich reeds in gedachte losgemaakt van dit stadsleven waaraan zij gewend zijn en zich voorbereid op het avontuur van de naderende reis, ofwel zij zijn aangekomen als transitreizigers en wachten op de voortzetting van een eerder aangevangen avontuur. De bevolking van een vliegveld is geen sedentaire bevolking, zij vormt geen gemeenschap maar een heterogeen gezelschap, van her en der gekomen, men hoort er allerlei talen dooreen spreken, er heerst een babylonische spraakverwarring, men stelt de meest uiteenlopende eisen aan drank en spijs, men vervoert de meest ongewone bagage, men ziet

er mensen uit alle werelddelen, van alle rassen, van alle culturen en sociale klassen. Maar, wat het meest belangrijk is, al deze mensen bevinden zich in een voor hen ongewone situatie, zij zijn niet thuis, zij verkeren niet in hun dagelijkse omgeving, maar zij zijn op reis, zij zijn in een vreemde omgeving waar de normen van hun bestaan grotendeels hun waarde verloren hebben, zij zijn ontheemd en op elkaar aangewezen. Contacten worden gelegd, die in normale omstandigheden, dat wil zeggen wanneer ieder zich beweegt binnen het kader van zijn sociale gemeenschap, veel moeilijker, zo niet onmogelijk zouden zijn geweest; gesprekken vinden plaats tussen onbekenden die elkaar nooit meer zullen ontmoeten en die geen voorstelling hebben van elkanders levensruimte of levensgewoonten.

Samengevat: de luchthaven vervult de rol van sociale ruimte op een wijze die in de functionele stad van vandaag langzamerhand onmogelijk geworden is. In vroeger eeuwen was het de jaarmarkt waar mensen van 'heinde en ver' elkaar konden ontmoeten, de plaats van veelvuldig en veelsoortig contact, de sociale ruimte voor de wereldburgers, de 'acculturatie zone' waar de verbreiding van de cultuur, de vermenging van culturen plaatsvond. Later, toen het mechanische snelverkeer opkwam, werden de stations van de spoorwegen centra van sociaal verkeer. Zelfs nu nog zijn in de grote steden de spoorwegstations plaatsen van ontmoeting en sociaal contact voor diegenen die buiten de stedelijke gemeenschap staan. De zogenaamde 'gastarbeiders' ontmoeten elkaar en maken contact met elkaar bij voorkeur in de stations van de spoorwegen; hetgeen bijvoorbeeld de autoriteiten van een stad als Amsterdam aanleiding heeft gegeven om de hal van het centraal-station tot verboden terrein te verklaren voor niet-reizigers. Misschien dat het onbegrip voor de meest wezenlijke behoefte van de mens, de behoefte aan sociaal contact, de autoriteiten ertoe zal brengen om ook het gebied van Schiphol tot verboden gebied te verklaren voor hen die niet vertrekken of aankomen. Hoe dit ook zal zijn, de luchthaven, meer nog dan het spoorwegstation, is een internationaal ontmoetingspunt, een sociale ruimte aan het worden; een oord, waar niet alleen de reizende mensen, maar ook degenen die blijven en verblijven--of zij nu vertrekkende vrienden en bloedverwanten wegbrengen of afhalen, of slechts getuige willen zijn van de nooit aflatende fluctuatie, van het reisavontuur van de anderen--een oord waar alle mensen die er komen die bijzondere sfeer zullen proeven die zo verschillend is van hun dagelijkse sfeer: de sfeer van het avontuurlijke nomadische leven, waarnaar de mens, sinds het ogenblik waarop hij sedentair geworden is heimwee heeft gehouden.

Het reizen is--tot de uitvinding van de mechanische massavervoermiddelen--het privilege geweest van de maatschappelijke élite. Reizen te paard of per postkoets was--tot in de negentiende eeuw --een kostbare zaak, die voorbehouden bleef aan de upper ten; een zaak echter, die tevens beschouwd werd als de bekroning van een opvoeding. Het reizen verruimt de blik, de horizon, zo werd, terecht, gedacht. De kennismaking met anderssoortige culturen en leefgewoonten werd beschouwd als essentieel voor de culturele ontwikkeling; het acculturatieproces zou zonder de reis ondenkbaar zijn; geïsoleerde culturen waren en zijn ten ondergang gedoemd. Rabelais, Lawrence Sterne, Casanova en

Jules Verne, hebben het reizen als een **culturele** belevenis beschreven, bewust als zij waren van de dodelijke werking van een knellende plaatselijke norm, die iedere vorm van gemeenschapsleven noodzakelijkerwijze oplevert. Wat wij in deze tijd meemaken is daarom van niet te onderschatten betekenis: de acculturatie van de massa, als gevolg van het massale reizen.

Aspecten van dit acculturatieproces zijn bijvoorbeeld de groeiende interesse in andere talen en andere leefgewoonten dan de traditionele. Dat in de moderne industriesteden buitenlandse restaurants als paddestoelen uit de grond rijzen, dat men bijvoorbeeld in Nederland op het ogenblik Chinees, Japans, Spaans, Italiaans, Joegoslavisch of Grieks kan eten, dat men bij de wijnhandelaren even gemakkelijk Wodka, Tequila of Slivovitch bestelt als vroeger de vaderlandse borrel, dat men bij de maaltijd wijnen gebruikt waaraan men tijdens de vakantie gewend geraakt is, dat men in de grammofoonplatenwinkels en over de radio folkloristische muziek uit vele landen hoort en daar bekend mee raakt--dat alles is een direct gevolg van het toenemende reizen. Aan de andere kant beïnvloedt de stroom van toeristen naar de nog niet geïndustrialiseerde of zwak geïndustrialiseerde landen de oorspronkelijke cultuur van die landen, zodat men zou kunnen zeggen dat de toerist fungeert als de doodgraver van geïsoleerde culturen.

Hij brengt een nieuwe sfeer in tot dusverre besloten gemeenschappen met hun eigen normen, en werkt daardoor mede aan de vernietiging van die normen. Een soort internationalisatieproces vindt plaats door die wederkerige beïnvloeding en dit proces heeft op zijn beurt weer een duidelijk voelbare uitwerking op het leefpatroon van de mensen, resulterend in de vorm van de levensomgeving. David Riesman valt in zijn boek 'de eenzame massa' de neo-traditionalisten aan die bij hun visie op de stad nog steeds uitgaan van 'gemeenschaps'-idealen, die de mensen willen opsluiten in gemeenschappen waarin hun sociale betrekkingen afhankelijk zijn van nabuurschap, hoewel zij zelf--zoals hij schrijft--vandaag Franse en morgen Italiaanse gerechten kiezen, boeken in vier talen lezen en kunst uit alle culturen verzamelen, hun vrienden in alle landen hebben en hun ideeën uit alle tijdperken gehaald hebben. De tijd is echter voorbij dat acculturatie beperkt bleef tot de sociale bovenlaag. Het tijdperk van de massa-acculturatie is aangebroken met de fluctuatie van de massa, en het vliegtuig is het middel dat deze fluctuatie op gang heeft gebracht.

Het centrale probleem van de stedebouw wordt met deze gang van zaken verlegd van de nederzetting naar de verplaatsing. De buurtschap--zoals die zijn vorm heeft gekregen in de tuinstad--correspondeert niet langer met de nieuwe behoeften en de nieuwe leefgewoonten van het komende tijdperk. De sedentaire mens is bezig te verdwijnen, de mens gaat weer een nomade worden, hij gaat zich over de aarde bewegen, zich verplaatsen, hij zoekt geen rustpunten maar dynamiek. De vertrekkende reiziger wordt met afgunst bekeken door hen die blijven, en hij die thuiskomt heeft moeite zich weer met het leven van alledag te verzoenen. De plaatsen van vertrek en aankomst--en hierbij staat het vliegveld voorop--zijn oorden van avontuur en heimwee, heimwee voor hen die achterblijven, en die hun vrije uren gebruiken om de komende en gaande vliegtuigen te be-

kijken en te fantaseren over de plaatsen waar deze heen gaan en waar zij vandaan komen. De luchthaven is dus niet alleen een stuk utiliteitsbouw, een oplossing voor de snelle en efficiënte aan- en afvoer van reizigers, maar ook een romantisch decor voor de potentiële nomade die wij allemaal zijn, het venster naar de andere wereld, de opening die uitweg biedt uit de nederzetting, en daarom heb ik een bouwsel als deze luchthaven een bouwsel genoemd met een functie die in tegenspraak is met de functies van alle overige bouwwerken die tot een stad behoren. Ik zou verder willen gaan, en beweren dat een luchthaven--juist door dat tegengestelde karakter--misschien van alle bouwwerken het meest de sfeer weerspiegelt die typisch is voor het komende tijdperk, het tijdperk van de automatie en van de niet-werkende mens, en daardoor ook het tijdperk van het nieuwe nomadendom, van een nieuw mensentype, de homo ludens. De mens, die niet meer zal behoeven te werken om in leven te blijven zal onherroepelijk een homo ludens, een spelende mens worden. Zijn in de eeuwen die achter ons liggen het niet juist diegenen geweest die niet voor hun levensonderhoud hoefden te werken--de bezitters--die als de bouwers van de culturen uit het verleden moeten worden beschouwd? Wat wij op het ogenblik meemaken--althans in de industriële landen, de zogenaamde 'welvaartslanden'--is niet zozeer een 'Umwertung der Werte', een omkering die nieuwe levenswaarden laat ontstaan, als wel een democratisering van de cultuur, een massificatie van een levensprincipe dat altijd al voor de cultuur bepalend geweest is. Wat eens het voorrecht van een dunne sociale bovenlaag geweest is komt langzamerhand binnen het bereik van alle mensen. De

acculturatie van de massa is begonnen. De homo ludens zal niet meer zijn, de uitzondering, de mens in een uitzonderlijke sociale situatie, maar het gangbare mensentype. En tot het levenspatroon van deze nieuwe **homo ludens** zal behoren, de fluctuatie, het zwerven over de aardbodem, dat tot dusverre voorbehouden was aan hen die niet werkten.

De nieuwe stad zal geen nederzetting zijn, maar het decor voor de nieuwe dynamische levenswijze van de homo ludens. En in die zin kunnen wij de luchthaven van vandaag beschouwen als de voorafbeelding van de stad van morgen, de stad van de mens op doorreis.

De luchthaven--zoals gezegd--is een stad in de stad, de stad van de trekkende mens in de stad van de gevestigde mens, en in die luchthaven moeten we dan ook alle voorzieningen vinden die de trekkende mens van node heeft: restaurants en hotels, winkels, toiletten, een postkantoor, kapsalons, een bioscoop en een bar, crèches en een bibliotheek, recreatie-mogelijkheden--kortom al die dingen die de luchthaven maken tot een eigen wereld, onafhankelijk van de stad. De reiziger die moet wachten en vooral de transitreiziger moet er alles vinden waaraan hij behoefte heeft, en vóór alles datgene wat het sociaal contact bevordert. De banden met zijn 'thuis' heeft hij verbroken, hij is buiten zijn eigen wereld getreden, hij zal in de sociale ruimte die de luchthaven uiteindelijk is, het substituut moeten vinden waaraan hij in deze omstandigheden behoefte heeft. Die behoeften zullen veranderen en zich uitbreiden. Ik heb, zoëven, het woord **homo ludens** laten vallen en ben daarmee vooruitgelopen op

de ontwikkeling naar een niet-werkende ludieke maatschappij, ik heb tot nu toe voortdurend het accent gelegd op het **avontuur** van het reizen, en het utilitaire aspect ervan verwaarloosd. De directeur die voor een vergadering 's middags even heen en weer naar Londen vliegt verkeert vanzelfsprekend in een heel andere situatie als de toerist die zich voor enkele weken naar een voor hem onbekend land begeeft, of de student die een studiereis maakt. Dat ik de nadruk gelegd heb op het reizen als Joy-riding of 'Joy-flying' is opzettelijk geweest, omdat ik meen dat dit aspect van het reizen nog te weinig in consideratie genomen is, hoewel het in de toekomst juist het belangrijkste aspect zal worden. In iedere reis, zelfs in de meest gehaaste zakenreis, zit een element van avontuur, en dit element wordt belangrijker naarmate de mens vrijer over zijn tijd beschikt. De homo ludens is de mens die volledig meester over zijn levenstijd is, en zijn bestaan is daarom afhankelijk van de processen die de arbeid reduceren, processen die in dit tijdperk een onvoorziene vlucht hebben genomen. De vrije mens van het komende geautomatiseerde tijdperk zal ongetwijfeld geheel andere eisen aan zijn levensomgeving stellen dan de utilitaristisch ingestelde mens van heden, of meer nog van het recente verleden. Efficiency, waar het de materiële voorzieningen betreft, is natuurlijk een conditio sine qua non, maar daarbovenuit zullen behoeften ontstaan aan creatieve spelmogelijkheden. Ik heb gepoogd het vliegtuig vooral voor te stellen als een belangrijk object in dit levens-spel, als een speeltuig voor de levenskunstenaar. Ik ben van mening dat het vliegtuig, ook nu reeds, door een groeiend aantal mensen als zodanig beschouwd wordt. En daarom heb ik de luchthaven de voorafbeelding genoemd van de stad van morgen, de speel-stad van de homo ludens, het decor voor een komende massacultuur.

TRAFFIC IN TOWNS

Het is veelbetekenend dat in de onder deze titel door de Britse regering in 1963 uitgegeven studie --het zogenaamde Buchanan report--geen direct verband te constateren valt tussen de resultaten van het statistisch onderzoek en de aanbevolen oplossingen. Hoewel de kritiek op bestaande omstandigheden scherp en duidelijk is, lijkt het wel of de auteurs geaarzeld hebben de voor de hand liggende conclusies te trekken, of zij toch bezweken zijn voor de verleiding waartegen zij zelf waarschuwen wanneer zij in par. 173 schrijven:

> 'The great danger for the future would seem to lie in the temptation to seek a middle course by trying to cope with a steadily increasing volume of traffic by means of minor alterations, resulting in the end in the worst of both worlds--poor traffic access and a grievously eroded environment'.*

Het woord 'temptation' moet men hier klaarblijkelijk figuurlijk opvatten, want er blijkt slechts sprake te zijn van angst, de angst namelijk om te erkennen wat uit het onderzoek onmiskenbaar blijkt: dat het verkeersprobleem, ontstaan als een gevolg van de economische ontwikkeling, een afspiegeling is van de maatschappelijke crisis die hieruit voortkomt, en dat het daarom onoplosbaar is zonder een sociale omwenteling--een conclusie die men natuurlijk in een officiële publikatie uitgegeven door 'Her Majesty's stationary office' niet behoeft te verwachten. Inmiddels ontkomen de auteurs niet aan een erkenning van hun eigen machteloosheid wanneer zij zich wagen aan enkele praktische studies. Zo schrijven zij in par. 208:

> 'The first of the two preceding exercises demonstrates that full car ownership and use in a city the size of Leeds postulates a network of such formidable dimensions that it could not be faced. Yet we are quite sure the public would not accept the other extreme, demonstrated in the second exercise, of confining personal movements to public transport. Between these extremes is a wide range of alternatives. The choice in practice would depend on many factors, from the scope for redevelopment to national and local investment policies.'*

Hier wordt dus, ondanks de waarschuwing in par. 173, juist een middenweg aanbevolen, al wordt deze

*
'Voor de toekomst schijnt het grote gevaar wel te liggen in de verleiding om een middenweg te zoeken, doordat men zal pogen een voortdurend groeiende verkeersstroom het hoofd te bieden met ondergeschikte aanpassingen, om daarmee tenslotte terecht te komen in de slechtste van twee werelden: een gebrekkige functionering van het verkeer en een in ernstige mate aangetaste levensomgeving.'

*
'De eerste van de twee voorafgaande studies laat zien, dat onbeperkt eigendom en onbeperkt gebruik van de personenauto in een stad zo groot als Leeds reeds een wegennet zou vorderen van zo formidabele afmetingen dat dit niet overwogen zou kunnen worden. Anderzijds zijn we er zeker van dat het andere uiterste, het onderwerp van de tweede studie, waarbij het personenvervoer uitsluitend door openbare transportmiddelen zou moeten worden opgevangen, door het publiek niet zou worden geaccepteerd. Tussen deze beide extremen zien wij een brede scala van alternatieven. De keuze hieruit hangt in de praktijk van vele factoren af, gaande van de beschikbare ruimte, voor herontwikkeling tot nationale en lokale investeringspolitiek.'

verzachtend omschreven als bestaande uit een groot aantal alternatieven, een middenweg die zou moeten liggen tussen de beide aangegeven extremen; onbeperkt eigendom van transportmiddelen enerzijds, en aan de andere kant het uitsluitend aangewezen zijn op openbare vervoermiddelen met alle ongemakken vandien.

Inderdaad zijn dit de twee enige mogelijkheden binnen het kader van de huidige sociaal-economische verhoudingen. Men moet echter wel een vast geloof hebben in het voortbestaan van deze sociale structuur––de kapitalistische maatschappij––, om de twee genoemde extremen als enige mogelijkheden te beschouwen. Want de alternatieven worden onomwonden afhankelijk gesteld van investering van kapitaal, en kapitaal wordt vanzelfsprekend alleen dan geïnvesteerd wanneer deze investering winst oplevert. Winst ontstaat door grotere produktie, niet door een oplossing van het verkeersprobleem die een beperking van het aantal geproduceerde auto's in zou houden. In de kapitalistische maatschappij kan men de auto niet primair als een transportmiddel beschouwen, maar vóór alles als een bezit en als een winstobject. In par. 71 van het Buchanan report staat dan ook duidelijk te lezen dat hier onder 'verkeer' dient te worden verstaan:

'the presence in towns of vehicles **both moving and at rest'.***

En deze formulering bevat nu juist de sleutel tot de oplossing van het gestelde probleem. Want beziet men de verhouding tussen het aantal rijdende en het aantal geparkeerde voertuigen, dan blijkt dat dit probleem niet zozeer een verkeersprobleem is als wel een parkeerprobleem. De omstandigheden die een snelle voortbeweging per voertuig verhinderen in de bebouwde kom van de steden is niet het gebrek aan ruimte op zichzelf, maar het feit dat de beschikbare ruimte voor een zeer groot deel wordt ingenomen om **niet**-gebruikte voertuigen op te slaan. De verhouding tussen rijdende en geparkeerde voertuigen wijzigt zich weliswaar met de situatie––plaats en tijdstip––, maar, over het geheel genomen bedraagt het aantal stilstaande voertuigen altijd een veelvoud van het aantal rijdende. De verklaring hiervoor is het simpele feit, dat de eigenaar van een auto zijn voertuig slechts een klein gedeelte van de totale tijd benut en dat dientengevolge de rest van de tijd dit voertuig als een stuk privé-eigendom op de rijweg staat opgeslagen. De enige conclusie die logischerwijze uit het rapport moet volgen is daarom deze: dat ook uit de ontwikkeling van het verkeer duidelijk blijkt dat collectieve voorzieningen noodzakelijk zijn om de voordelen van de mechanisering binnen ieders bereik te brengen en dat de weigering om het privé-eigendom aan te tasten onherroepelijk tot stagnatie en tenslotte tot een volledig vastlopen van deze ontwikkeling zelf moet leiden. Kort gezegd, het zogenaamde 'verkeersprobleem' bestaat alleen daardoor, dat een werkelijk efficiënt gebruik van het **totale** aantal transportmiddelen niet te rijmen is met privé-eigendom van deze transportmiddelen. Een werkelijk doelmatig gebruik van deze middelen zal allereerst hun aantal vaststelbaar maken. Dit impliceert echter een produktie die niet op winst maar op bevrediging van reële behoeften gericht is, en een dergelijke produktie kan niet anders tot stand komen dan door

* 'De aanwezigheid in steden van zowel rijdende als stilstaande voertuigen.'

socialisatie van het produktieapparaat. Een rationele oplossing van het verkeersprobleem wordt daarom niet zoals in par. 208 staat, in de weg gestaan door de publieke opinie op zichzelf, maar door hen die deze opinie beïnvloeden, met het doel zoveel mogelijk auto's te verkopen, ongeacht of er plaats is om deze te benutten.

Het verkeersprobleem is een ruimteprobleem; dit probleem ontstaat door de omstandigheid dat het voordeel van de auto niet--of slechts onvolledig--benut kan worden, door de wanverhouding tussen het **aantal** auto's en de **behoefte** aan autovervoer. Maar zelfs al bereikt deze behoefte zijn maximum dan is er in de huidige constellatie geen denkbare oplossing, zoals in het rapport ook wordt toegegeven. Op de spitsuren kan men in de grote steden dagelijks het beeld gadeslaan van menigten voetgangers die zich, weer of geen weer, te voet naar of van hun werk spoeden of een plaatsje trachten te veroveren in de openbare vervoermiddelen, terwijl een aantal auto's, groot genoeg om allen te vervoeren, **ongebruikt** langs de kant van de weg staat en daarbij het rijdende verkeer nog hindert.

Naarmate het totale aantal auto's toeneemt--'full car ownership',--neemt de beschikbare rijruimte evenredig af, en niet alleen de ruimte om te rijden, maar de ruimte die beschikbaar is überhaupt. Wanneer men in aanmerking neemt dat het rapport uitgaat van de opvatting dat verkeer zowel rijdende als stilstaande voertuigen omvat, dan doet het onrealistisch--zoniet hypocritisch--aan op pag. 39 te lezen:

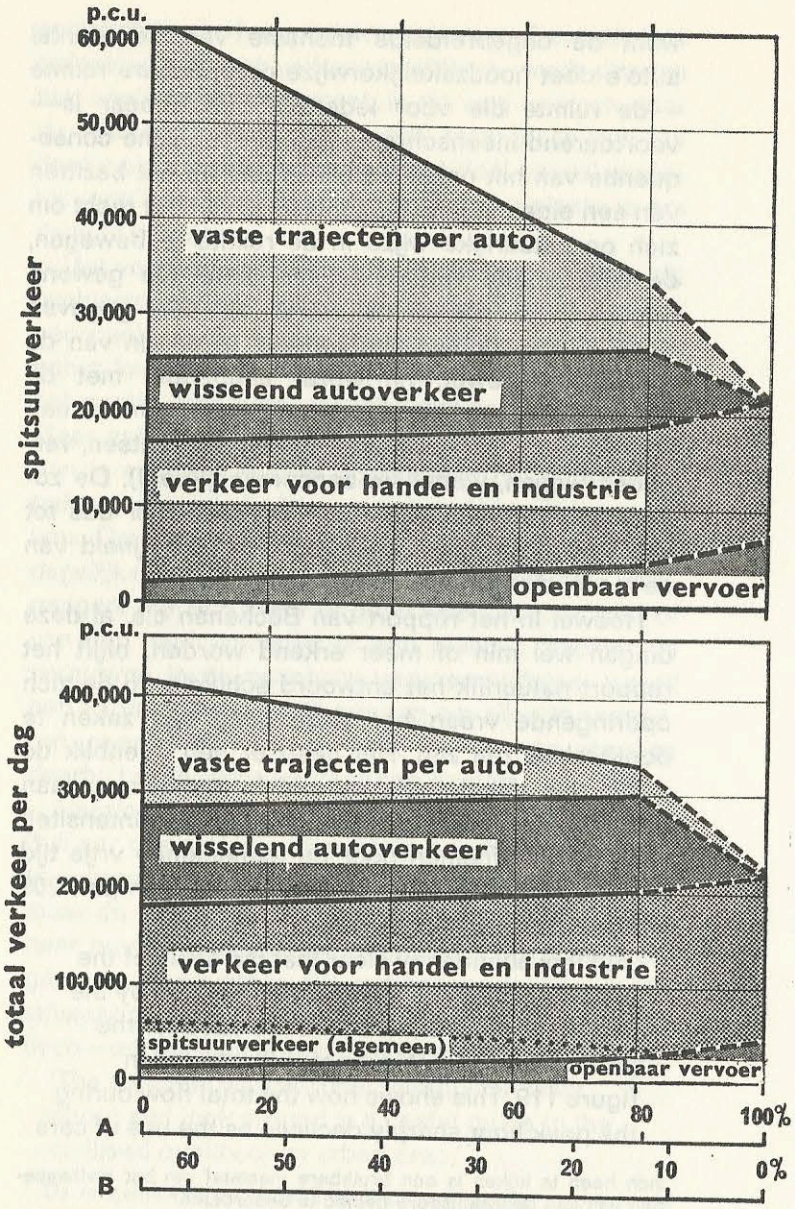
> 'The freedom with which a person can walk about and look around is a useful guide to the civilised quality of an urban area.'*

* De mogelijkheid die iemand heeft om vrij rond te lopen en om zich heen te kijken is een bruikbare maatstaf om het civilisatiepeil van een geürbaniseerd gebied te beoordelen.'

want de ongebreidelde toename van het aantal auto's doet noodzakelijkerwijze de openbare ruimte --de ruimte die voor iedereen beschikbaar is--voortdurend ineenschrompelen. De logische consequentie van het onaantastbare recht op het bezitten van een eigen auto is de aantasting van het recht om zich op natuurlijke wijze in de ruimte te bewegen, **de expropriatie van de levensruimte.** De gewone ongemotoriseerde mens wordt op een gegeven ogenblik beschouwd als 'verkeer' in de zin van de wegenverkeerswet, hij wordt aangeduid met de term 'voetganger' en zijn bewegingen worden aan banden gelegd (zebrapaden, oversteekplaatsen, verboden wegen, wettelijke aansprakelijkheid). De zogenaamde vrijheid van eigendom leidt hier dus tot een verlies van de meest elementaire vrijheid van de mens: de vrijheid van beweging.

Hoewel in het rapport van Buchanan c.s. al deze dingen wel min of meer erkend worden, blijft het rapport natuurlijk het antwoord schuldig op de zich opdringende vraag hoe deze gang van zaken te doorbreken zou zijn. Het heeft er een ogenblik de schijn van dat de schrijvers zich vastklampen aan de hoop dat in de toekomst de verkeersintensiteit wel wat zal afnemen door de toenemende vrije tijd die het gevolg zal zijn van de automatie. In par. 209 wordt tenminste geschreven:

> 'But it is abundantly clear that the scale of the primary network is markedly influenced by the extent to which private cars are used for the journey to work. This point is illustrated in figure 119. This shows how the total flow during the peak hour sharply declines as the use of cars



A graad van beperking van autogebruik
B gedeelte van de beroepsbevolking dat per auto naar het werk gaat

p.c.u. (passenger-car-units). Voor gebruik in het Buchanan report gelden de volgende waarden: personenauto's 1 p.c.u., motorfietsen 0,75 p.c.u., vrachtauto's 2 p.c.u. en autobussen etc. 3 p.c.u.

for the work journey is progressively reduced, even assuming (as here) that the commercial bussiness and industrial traffic is unresticted.'*

Het is op zijn minst onvolledig te noemen dat het ritme van de werkdag hier als enige oorzaak voor het ontstaan van spitsuren wordt voorgesteld. De grafiek heeft uitsluitend betrekking op de huidige situatie binnen de bebouwde kom van steden. Het blijkt echter ook nu reeds dat juist in de vrije tijd––weekeinden en vakantieperioden––enorme verkeersopstoppingen kunnen ontstaan op de in- en uitvalswegen van de steden en dat in de vakantietijd ook in de bebouwde kom van vele steden het verkeer vastlopen kan als gevolg van het toerisme. Het vage optimisme van par. 209 wordt dan ook weer tenietgedaan in de algemene conclusie van het boek. In par. 459 staat namelijk:

'Whilst some modest staggering of hours of work is clearly possible and desirable we think, on a long term view, that the concentration of travel into peak periods must be accepted as a fact of life, and that transport systems must be designed to cope with it. There is the possibility however, that a substantial reduction of working hours at some future time would enable a more acceptable staggering to take place during daylight hours. Some people would regard this as a remote possibility in view of the gregarious nature of

*
'Maar het is onnodig te zeggen, dat de schaal van het primaire wegennet op opvallende wijze beïnvloed wordt door de mate waarin personenwagens worden gebruikt voor vervoer van en naar het werk. Dit punt wordt geïllustreerd in figuur 119. Deze grafiek laat zien hoe de totale verkeersstroom tijdens de spitsuren een scherpe daling vertoont naarmate het privé-vervoer naar het werk afneemt, zelfs al neemt men (zoals hier) aan dat het verkeer ten behoeve van handel en industrie onbeperkt blijft.'

society, but if it were to happen, then the effect in, for example, the case of the intermediate network we demonstrated for Leeds, would not be to render the network over-elaborate but allow more optional traffic to use it. As to the possibility of the network being generally over-elaborate in conditions of increased leisure, it has to be asked what people are likely to do with their leisure—it is certain that many of them, in pursuit of various objectives, will wish to drive around town in cars, increasing rather than diminishing the demand for road space.'*

Na alles wat hieraan vooraf werd geschreven kan een dergelijke conclusie niet anders uitgelegd worden dan als een uiting van fatalisme. De auteurs hebben niet willen inzien dat de crisis van het verkeer slechts één aspect is van de algehele maatschappelijke crisis en dat het isoleren van dit verkeersprobleem een abstrahering betekent die iedere uitspraak, ieder voorstel volslagen irreëel maakt. Partiële oplossingen, zoals grote parkeergarages, bovengrondse kruisingen, verkeersvrije winkelstraten, dienen slechts om de werkelijke confrontatie met het probleem uit te stellen. Zij kunnen misschien een onmiddellijke verlichting geven in een noodsituatie, maar men kan ze niet als serieuze voorstellen opvatten in een boek dat de pretentieuze ondertitel draagt: 'A study of the long term problems of traffic in urban areas'.

*
'Hoewel het zeer zeker mogelijk en ook wenselijk is enigszins te schuiven met de werktijden, menen wij dat, op langere termijn bezien, de concentratie van het verkeer op de spitsuren zal moeten worden aanvaard als een levensverschijnsel en dat verkeerssystemen zullen moeten worden ontworpen die hieraan het hoofd kunnen bieden. Toch is er een mogelijkheid dat er eens, in de toekomst, door een aanzienlijke verkorting van de werktijden een meer acceptabele spreiding gedurende de daguren mogelijk zal worden. Sommigen zullen dit op grond van het massakarakter van de maatschappij wel een illusoire mogelijkheid noemen; maar als dit inderdaad het geval zou zijn, dan zou het effect in bijvoorbeeld het geval van het secundaire netwerk dat we voor Leeds ontwierpen niet van dien aard zijn dat het wegennet overbelast zou worden maar dat er meer keuzevrijheid in het gebruik ervan zou ontstaan.
Met betrekking tot de mogelijkheid dat bij een toename van de vrije tijd het wegennet zonder ophouden overbelast zal raken, moet de vraag gesteld worden wat de mensen naar verwachting met hun vrije tijd zullen gaan doen. Zeker is dat velen, om uiteenlopende redenen, in de stad zullen willen rondrijden en daardoor de vraag naar rijruimte eerder zullen doen toenemen dan verminderen.'

VERKEER IN NEW BABYLON

Juist de erkenning van het feit dat de bestaande maatschappij niet levensvatbaar meer is en dat de problemen die daardoor ontstaan dus voorlopig onoplosbaar blijven, juist dit besef dat een nieuwe sociale structuur vooraf zal moeten gaan aan de oplossing van de problemen waarvoor de mensheid zich door de mechanisering gesteld ziet was aanleiding tot het ontstaan van het New Babylon plan. Spreken we over verkeersontwikkeling in de toekomst dan moeten we ook uitgaan van de realiteiten waarmee we op langere termijn moeten rekenen. Deze realiteiten worden in het Buchanan report slechts aangeduid: verstedelijking van de ruimte (uitbreiding van de 'urban areas'), behoefte aan grotere actieradius voor steeds meer mensen, dus mechanisering van de voortbeweging, beperking van de arbeidstijd, dus een geleidelijke verandering van het doel van deze voortbeweging. Er is dus sprake zowel van kwantitatieve als van kwalitatieve veranderingen in het verkeerspatroon. Uit de afgebeelde grafiek en uit par. 209 van het rapport blijkt dat een

belangrijk gedeelte van het verkeer een rechtstreeks gevolg is van de produktiearbeid. Neemt deze arbeid af dan heeft dit invloed zowel op de behoefte aan transport als op de aard van dat transport. Dit wordt des te duidelijker wanneer men in aanmerking neemt dat de verandering in levenspatroon die vanzelfsprekend gepaard gaat met het langzamerhand verdwijnen van de produktiearbeid, zijn invloed zal doen gelden op de vorm van urbanisatie. De nederzetting ontstaat uit de behoefte op één vaste plaats te verblijven, een behoefte die een rechtstreeks gevolg is van de produktiearbeid. De vorm van de nederzetting ontwikkelt zich evenredig met de ontwikkeling en de uitbreiding van de arbeidsprocédés. Met het opkomen van de manufactuur ontstaan de open steden, de urbanisatie op grote schaal en de mechanisering van het transport zijn verbonden met de industriële revolutie. De moderne functionele stad kan beschouwd worden als de meest ontwikkelde vorm van de industriestad, de gigantische nederzetting van de arbeidersmassa's die zich in de produktiecentra concentreren.

Het ligt voor de hand dat het verdwijnen van de menselijke produktiearbeid een ontwikkeling in omgekeerde richting te zien zal geven: een afnemende behoefte aan vaste verblijfplaatsen, het zich oplossen van de nederzetting en het ontstaan van nieuwe vormen van urbanisatie, verbonden met een meer mobiele, 'nomadische' levenswijze die een sterke fluctuatie van de bevolking met zich mee zal brengen. De vorm van New Babylon is, zoals bekend, op deze premisse gebaseerd. Een aanwijzing dat het afnemen van de arbeidstijd en het steeds groter worden van de tijd die men veelbetekenend de **'vrije'** tijd pleegt te noemen, inderdaad een dergelijke verandering in het levenspatroon ten gevolge zal hebben, kunnen we thans reeds zien in de opvallend snelle groei van het toerisme en van het langeafstand verkeer. Twee verschijnselen springen daarbij in het oog: de verschuiving van de verkeerspiek van de stadskernen naar de buitenwegen gedurende de weekeinden––op zaterdagen en zondagen bieden de steden steeds meer een lege aanblik terwijl het verkeer op de buitenwegen dan juist zijn grootste intensiteit bereikt––, en verder de ware volksverhuizingen die plaatsvinden tijdens de vakantieperioden waarbij de sedentaire bevolking van de steden voor een groot deel vervangen wordt door een tijdelijke bevolking van toeristen. We mogen uit deze actuele fenomenen echter niet te snel concluderen dat de toename van de vrije tijd slechts tot een verschuiving van de verkeersintensiteit zal leiden, zoals men in het Buchanan report gedaan heeft. Een belangrijke oorzaak van de huidige verkeersintensiteit is immers juist de omstandigheid dat de traditionele vorm van de steden niet in overeenstemming te brengen is met de nieuwe opkomende behoeften van een niet-werkende bevolking. Iedere activiteit die niet rechtstreeks te maken heeft met de arbeidsdag vereist een verplaatsing die groter is dan de 'normale' verplaatsing van en naar het werk. De oorden van vermaak en recreatie liggen meestal niet naast de deur; het avontuur kan doorgaans slechts worden gevonden wanneer men aanzienlijke afstanden aflegt en zich begeeft ver buiten de industriecentra. Wanneer men denkt aan een vorm van urbanisatie zoals die in New Babylon gegeven is, dan zijn dergelijke verplaatsingen niet nodig om dit doel te bereiken. Niemand zal er honderden of duizenden kilometers willen rijden om iets te vinden dat ook ter plaatse

realiseerbaar is. En niemand zal naar zijn uitgangspunt behoeven terug te keren als er geen speciale redenen zijn die hem daartoe noodzaken. De fluctuatie zal zich kunnen voltrekken in een langzamer tempo en geleidelijker, grotendeels waarschijnlijk te voet. Vandaar dat in NewBabylon een strenge scheiding is doorgevoerd tussen de levensruimten op een bovengronds niveau en de wegen voor snelverkeer op grondniveau, waarbij ervan uitgegaan is dat het langzame verkeer––de fluctuatie die het gevolg is van een ludieke levenswijze––, het meer utilitaristische snelverkeer in intensiteit verre zal overtreffen.

Daarom moeten we, zoals gezegd, niet alleen rekening houden met een kwantitatieve groei van het verkeer, maar ook en vooral met een verandering van de aard zelf van dat verkeer. Uit de grafiek die wij uit het Buchanan report hebben overgenomen kan men meer aflezen dan het algemeen bekende feit dat de tocht van en naar het werk de voornaamste oorzaak is van het ontstaan van spitsuren. Er blijkt ook uit dat het overige, min of meer constant blijvende verkeer voor het grootste gedeelte van utilitaire aard is: handelsverkeer, vrachtvervoer, vervoer van arbeiders met bussen of trams. Deze categorieën blijven natuurlijk niet onaangetast wanneer de automatisering van de arbeid zijn hoogste stadium bereikt. Het verkeer in de zin van 'Joy riding' ––het zich per voertuig verplaatsen als sport, als spel, om der wille van de sensatie en van het avontuur––heeft andere soorten van machines nodig dan een verkeer dat geen ander doel heeft dan een zo **snel** mogelijke verplaatsing. Het grootste verwijt dat men Buchanan en de zijnen daarom kan maken is misschien wel dat zij in het geheel geen rekening hebben gehouden met de mogelijkheid dat op langere termijn de verkeersbehoeften zich zodanig zouden kunnen wijzigen dat de auto in zijn huidige vorm geheel of nagenoeg geheel zal verdwijnen om plaats te maken voor voertuigen van een andere vorm en met een andere functie. Toch lijkt dit zeer waarschijnlijk, want de auto zoals wij die kennen ontleent zijn vorm aan eisen––weinig plaatsruimte, snelle voortbeweging––die typisch zijn voor de huidige situatie maar die in een ludieke maatschappij waarin de produktiearbeid geautomatiseerd zal zijn weinig reden van bestaan zullen hebben.

CONCLUSIE

Samenvattend kunnen we nu tot een historisch schema komen van wisselende situaties waarin telkens andere eisen gesteld worden aan het verkeer. Zolang het overgrote gedeelte van de mensen nog door arbeid aan een permanente woonplaats gebonden blijft is een rationele regeling van het transport tussen woon- en werkplaats onontkoombaar om een verkeers'probleem' te vermijden, om onnodig en oneconomisch tijdverlies te voorkomen. Aangezien uit de studie van Buchanan c.s. blijkt dat een snel en efficiënt vervoer per eigen auto reeds in een middelgrote stad als Leeds niet realiseerbaar is en dat in het centrum van een zeer grote stad als Londen zelfs geen bevredigende oplossing voor openbaar vervoer te bedenken is, moeten wij beginnen met te erkennen dat er een fundamentele en onoverbrugbare tegenstelling bestaat tussen wat Buchanan noemt 'full car ownership' en 'full car use'. Een optimaal gebruik van het totale autopark kan alleen tot stand komen door collectivisering van

dat autopark, waarbij het gebruik van voertuigen losgemaakt wordt van eigendom van de transportmiddelen. In plaats van collectief openbaar vervoer komt dan individueel vervoer met openbare voertuigen. In tegenstelling met het systeem van huurauto's, zijn deze voertuigen collectief eigendom zodat er weinig of geen kosten verbonden hoeven te zijn aan deze wijze van autogebruik. Omdat de auto's vrijwel doorlopend in gebruik kunnen zijn is er weinig behoefte aan parkeerruimte waardoor de voornaamste oorzaak van de verstopping van de straten wordt weggenomen en het verkeer sneller kan doorstromen. De ruimte nodig voor het verkeer zou tot een fractie teruggebracht worden wanneer het aantal rijdende auto's een veelvoud zijn zou van het aantal geparkeerde auto's, en niet zoals nu andersom.

In dit verband is het interessant te herinneren aan een plan dat in 1966 door de Amsterdamse **Provo**-groep gelanceerd werd om tot een ontstopping van de binnenstad te komen. In dit zogenaamde 'Witte fietsen plan' werd voorgesteld een groot aantal rijwielen, kenbaar aan hun witte kleur, onafgesloten langs de openbare weg te plaatsen ter beschikking van iedereen die haast had, met de bedoeling dat het rijwiel na gebruik weer onbeheerd zou worden achtergelaten voor een volgende gegadigde. Met geringe kosten zou de overheid op deze wijze tot een oplossing van het nijpende ruimtegebrek in de binnenstad en van het daaruit voortkomende 'verkeersprobleem' kunnen komen. Het feit echter dat de witte fietsen collectief eigendom zouden zijn was voor de autoriteiten blijkbaar reeds aanleiding genoeg om de eerste witte fiets die door de provo's als symbolische daad op straat werd gezet in beslag te doen nemen, daarmee bewijzend dat de autoriteiten geen collectief eigendom dulden willen of kunnen omdat dit een bedreiging zou zijn van de 'openbare orde', een 'orde' die berust op bescherming van bezit en winst. De collectieve fiets, de collectieve auto, of welk collectief transportmiddel dan ook, bedreigt vanzelfsprekend de **produktie** van vervoermiddelen, en in de kapitalistische maatschappij is produktie belangrijker dan consumptie, het produceren van een auto die niet gebruikt kan worden belangrijker dan het gebruiken van een auto die geen winst oplevert. Zoals uit het Buchanan report echter duidelijk gebleken is, biedt het collectieve gebruik van het totale aantal transportmiddelen de enige oplossing voor het verkeersprobleem in dit laatste stadium van de utilitaristische maatschappij. In het daarop volgende stadium, waarin de arbeid wordt geautomatiseerd, de arbeidstijden steeds korter worden, het aantal arbeiders afneemt, verandert het verkeer geleidelijk van karakter: het utilitaire verkeer wordt langzamerhand vervangen door verkeer als spel, als avontuur, als 'joy riding'. Het begrip 'joy riding' in de zin die men op het ogenblik hieraan geeft, betekent het zich verplaatsen in een voertuig waarvan men niet de eigenaar is, zonder toestemming van de eigenaar, maar ook zonder de bedoeling zich dit voertuig wederrechtelijk toe te eigenen. Het voertuig wordt slechts gedurende enige tijd gebruikt en daarna weer onbeheerd achtergelaten, evenals dit het geval zou zijn met de witte fiets. De term 'joy riding' houdt echter tevens in een niet-utilitair gebruik van het voertuig, het avontuurlijke zich laten drijven naar de impulsen van het ogenblik, zonder van te voren vastgesteld doel, het rijden om de sensatie van het rijden zelf. Juist omdat

hier geen sprake is van toeëigening, omdat geen bezitsdrang de drijfveer is, wordt over het algemeen 'joy riding' door de rechter niet als diefstal beschouwd en beoordeeld, maar als een delict met een geheel eigen en nieuw karakter, en daarom ook lichter bestraft dan diefstal in de eigenlijke zin. Men zou aan een 'witte auto plan' kunnen denken als een legale vorm van joy riding, maar tevens daarbij moeten bedenken dat in de kapitalistische maatschappij de autoriteiten tegen de organisatoren van een dergelijk plan strenger zouden optreden dan zij nu doen tegen illegale joy riders, omdat een witte auto plan nu een grotere bedreiging voor de bestaande orde zou zijn dan incidentele en individuele ontvreemding van auto's.

Voor de ludieke maatschappij die voor ons ligt zal echter het verschijnsel 'joy riding' van veel grotere betekenis blijken te zijn dan het utilitaire transport, dat nog steeds het hoofdrolprobleem schijnt te zijn voor die planologen die niet verder kunnen kijken dan de bestaande maatschappijvorm en de gegevenheden van de functionele industriestad. Evenals alle fenomenen van het sociale leven zal ook het verschijnsel 'verkeer' in de naast toekomst meer en meer beschouwd en behandeld moeten worden onder het ludieke aspect. De discrepantie tussen de werkelijke verlangens die in ons tijdperk leven en zich steeds sterker doen gelden, en de economische organisatie van deze maatschappij is de oorzaak voor het feit dat een op zichzelf positief verschijnsel als het gemotoriseerde snelverkeer aanleiding geeft tot een zogenaamde 'onoplosbaar probleem'.

OVER NORMEN IN DE CULTUUR

Toen ik door de culturele commissie uitgenodigd werd om een voordracht te houden over het thema 'norm en anti-norm in de cultuur' heb ik gereageerd met een afwijzing van deze titel als een ongerijmdheid. De begrippen 'norm' en 'cultuur', zo meen ik, zijn onverbrekelijk met elkaar verbonden en een tegengestelde norm betekent derhalve logischerwijze een aanval op de bestaande cultuur.

Het woord **cultuur** wordt in diverse betekenissen gebruikt. Men komt het tegen in de landbouw, in de filosofie, in de geschiedenis, in de esthetiek, in de biologie, steeds gebruikt in een andere zin; en het is moeilijk om tussen de verschillende interpretaties een samenhang te ontdekken en te komen tot een algemeen geldende difinitie van het begrip **cultuur**. Maar zelfs indien wij het woord cultuur strikt bezigen in de betekenis van beschavingsvorm, dan blijkt het de ene keer gebruikt te worden in een veel wijder strekkende zin dan de andere keer. Johan Huizinga heeft erop gewezen dat de inhoud van het woord cultuur zich vooral na **Burckhardt** aanzienlijk heeft verruimd. Het begrip cultuur in de betekenis van beschavingsvorm is in onze tijd reeds zo veelomvattend geworden, dat men het bijvoorbeeld vreemd mag noemen dat in de naam van één van de Nederlandse ministeries het woord cultuur geplaatst wordt naast de woorden recreatie en maatschappe-

lijk werk, alsof met deze woorden juist niet typische aspecten van het huidige cultuurbeeld aangeduid worden.

Alvorens over te gaan tot een onderzoek naar bestaande cultuurnormen en de mate waarin deze normen in het huidige tijdperk aangetast worden--een verschijnsel dat velen schijnt te verontrusten en onzeker te maken, hetgeen waarschijnlijk de aanleiding was tot de voorgestelde titel van deze voordracht--wil ik met u afspreken dat wij voorlopig onder het begrip cultuur zullen verstaan: het geheel van normen die het gedragspatroon in een gegeven samenleving bepalen. Wanneer wij daarbij echter denken aan de samenleving in het voorafgaande tijdperk, met name in dat deel van de wereld waarin wij leven, dan behoeft ook deze definitie een nadere aanvulling, want wij kunnen niet zeggen dat er tot dusver van een samenleving als een geheel sprake was. Integendeel, de samenleving waarmee wij te maken hebben kenmerkt zich door een verdeeldheid die tot een voortdurende sociale strijd, de klassestrijd, aanleiding geeft, en die in de cultuur tot uiting komt door een dualiteit van normen, dikwijls tot het naast elkaar bestaan van verschillende normen voor verschillende klassen. Met een variant op Marx kan men stellen dat de heersende normen de normen van de heersende klasse zijn, en dat bijgevolg een aantasting van die normen verbonden is met het opkomen en het groeien van de macht van een tot dusver overheerste klasse.

Uit deze stelling volgt reeds direct dat er van 'cultuur' in de hiervoor gedefinieerde vorm tot nu toe eigenlijk niet of nauwelijks sprake geweest is, omdat een samenleving als één geheel--een klasseloze maatschappij--nog nooit heeft bestaan. Datgene wat min of meer misleidend met de term samenleving wordt aangeduid is in werkelijkheid de vorm waarin de uitbuiting van een werkende, producerende massa door een bovenlaag van bezitters georganiseerd is. De vroegere culturen, in het Oosten zowel als in het Westen, waren in de volste betekenis van het woord 'klasseculturen'. De normen werden gedicteerd door de heersende klassen, die zichzelf daardoor aan deze normen niet gebonden voelden en aldus een dubbele moraal schiepen, een afzonderlijke beoordeling van de gedragingen van hen die de macht in handen hebben. Ik behoef hier slechts te herinneren aan het naast elkaar bestaan van bijvoorbeeld het monogame huwelijk en het jus primae noctis of het Franse koningsrecht. Het gedragspatroon van hen die tot de heersende klassen behoren wijkt onder deze omstandigheden dus sterk af van het opgedrongen gedragspatroon van de overigen, die de overgrote werkende meerderheid uitmaken en wier levenspatroon bepaald wordt door de sombere paradijsvloek: in het zweet van uw aangezicht zult gij uw brood verdienen.

De cultuurhistorie echter heeft zich altijd uitsluitend beziggehouden met het levenspatroon van de kleine heersende laag die meester was over de normen, en waarvan de representanten daarom als 'cultuurdragers' aangemerkt worden. In de werken van de cultuurhistorici leest men slechts beschrijvingen van het leven aan de hoven, in de kloosters, in de paleizen der rijken en men tast vrijwel in het duister wanneer men zich afvraagt hoe men daarbuiten geleefd heeft. Ik zeg dit niet als een verwijt, want de cultuur heeft zich inderdaad altijd geconcentreerd in die paleizen en hoven, en voor degenen op wier arbeid deze cultuur teren kon bestond geen

cultuur. Sterker nog, men moet Malinowski gelijk geven wanneer deze schrijft, dat in het verleden culturen alleen hebben kunnen bestaan dankzij slavernij en knechting van de overgrote meerderheid der mensen. Wanneer men bedenkt dat de eerste zorg van de mens vanzelfsprekend de bevrediging van zijn meest elementaire behoeften--onderdak, voeding en kleding--is, dan begrijpt men ook dat wat men onder cultuur verstaat moet worden gezien als het eerste opdoemen van zijn vrijheid; en in een klassenmaatschappij bestaat er slechts vrijheid voor de bezittende klasse, voor hen die niet werken 'in het zweet van hun aangezicht', maar die met de produktiemiddelen in handen, zich de primaire levensbehoeften kunnen verschaffen zonder arbeid. Een opmerking is hier op zijn plaats. Gedurende vele duizenden jaren is de totale produktie van levensgoederen ontoereikend geweest om de behoeften van de gehele mensheid te bevredigen. Sinds de mens noodgedwongen producent van zijn levensbehoeften moest worden en de strijd met de natuur hierdoor in een geheel nieuwe fase kwam, ontstond langzamerhand de situatie waarin een ontwikkeling van cultuur onmogelijk zou zijn geweest zonder een klassedeling, die althans de vrijheid en de creativiteit binnen het bereik van een klein gedeelte van de mensen heeft gebracht. De geschiedenis van de mensheid is een geschiedenis van materieel gebrek. De energieën van alle mensen tezamen zijn nooit toereikend geweest om zelfs maar de meest elementaire goederen voor allen te produceren. De produktie van voeding, kleding en onderdak bleef in de agrarische maatschappij nauwelijks toereikend of ontoereikend. Een enkele mislukte oogst veroorzaakte hongersnood. Daar komt nog bij dat de produktiecapaciteit zich niet in hetzelfde tempo ontwikkeld heeft als de groei van de wereldbevolking. Zo kan men zeggen, dat de samenleving als geheel beschouwd tot dusver een samenleving van ondervoeden geweest is. Dat desondanks culturen zijn ontstaan kan alleen verklaard worden uit de ongelijkheid--zo men wil onrechtvaardigheid--van de verdeling, de distributie der goederen. Wanneer een zeer klein deel van de mensheid zich aan de produktiearbeid kon onttrekken en leven van de arbeid die de anderen verrichtten, wanneer zij daardoor een gedeelte van de totale menselijke energie vrijmaken konden voor niet utilitaire praktijken, wanneer zij creatief konden zijn en spelen ten koste van de anderen, dan behoeven wij hen nog niet direct te veroordelen. Want een strikt rechtvaardige verdeling van het totale aantal geproduceerde goederen zou vóór de mechanisering niets anders betekend hebben dan een uiterst krap bestaan voor iedereen, met uitschakeling van iedere vrijheid, en dus ook van iedere vorm van cultuur. Dit wordt duidelijk geïllustreerd in de utopische maatschappijontwerpen die bedoeld waren als een alternatief voor de bestaande sociale verhoudingen. Plato's Staat, het Utopia van Thomas Morus, en de coöperatieve gemeenschappen zoals die ontworpen zijn door Robert Owen en Charles Fourier, mogen aantrekkelijk geweest zijn voor hen die niets te verliezen hadden dan hun ketenen, voor cultuur was er in deze maatschappijen geen plaats. Voordat de produktiecapaciteit merkbaar opgevoerd kon worden als gevolg van de mechanisering van de produktiemiddelen--allereerst door vervanging van menselijke spierkracht door kunstmatige energiebronnen, zoals stoom, en later elektriciteit--was het begrip massa-

cultuur een contradictio in terminis. Huizinga heeft dit duidelijk beseft toen hij in zijn boek 'Homo Ludens' stelde dat het spel niet het gewone of het eigenlijke leven kon zijn, maar allereerst een buiten dit leven treden. Inderdaad kan men zich niet voorstellen dat een mens wiens dagen gevuld zijn met arbeid, met strijd om het bestaan, deel kan hebben aan de vrijheid die het spel volgens Huizinga is, zonder dat hij zich distantieert van zijn dagelijkse werkelijkheid, zonder dat hij zich in een surrealiteit begeeft. Ik gebruik dit woord omdat de surrealisten, vooral in het begin van hun optreden, zo sterk de nadruk gelegd hebben op de tegenstelling tussen een onvrije werkelijkheid en de nostalgie naar creativiteit en spel, naar vrijheid dus, die altijd in de werkende mens aanwezig is geweest. Onder invloed van Freud hebben de surrealisten voor het eerst beseft dat de historische onderdrukking van het creatieve verlangen, als gevolg van de noodzaak tot produktiearbeid, een frustratie tot gevolg had, in vrijwel ieder mens merkbaar, dezelfde frustratie die Huizinga aanleiding gaf tot zijn definitie van het spel.

Wat Huizinga over het hoofd heeft gezien is het feit dat de vlucht uit de werkelijkheid waarover hij spreekt, een rechtstreeks gevolg is van de dwang tot produktiearbeid, en dat voor dat deel van de mensheid dat zich als bezitter van de produktiemiddelen aan deze arbeid kon onttrekken het spel allerminst een vlucht behoefde te zijn, maar integendeel de dagelijkse werkelijkheid zelf. Voor de overigen bleef slechts, zoals de surrealisten het zeer juist gesteld hebben, de mogelijkheid om het tekort in de droom te compenseren. Zolang de sociale situatie zodanig was dat tegenover de werkende massa zich een hecht aaneengesloten heersende groep bevond die de culturele normen bepaalde, die de cultuur bezat, kon er van een aantasting van die normen nauwelijks gesproken worden. De weinige gevallen van verzet tegenover een dergelijk massief, de Boerenopstanden, vertonen slechts het beeld van een vlucht in de irrealiteit, overeenkomstig de definities van Huizinga en van de surrealisten. Als voorbeeld herinner ik aan de chiliastische verwachtingen van de Taborieten in Bohemen, in de 15e en 16e eeuw, die hun invloed tot diep in de 19e eeuw hebben gehad op allen die aan hun kritiek op de bestaande samenleving de realisering van een alternatief hebben willen vastknopen, zonder er rekening mee te houden dat de cultuur een functie is van de economie, dat het spel, dat de vrijheid, voorbehouden blijft aan hen die zich aan de strijd om het bestaan hoe dan ook weten te onttrekken. Van een werkelijke aantasting van de culturele normen kan men eerst gaan spreken wanneer zich een splitsing voordoet binnen de bezittende laag van de maatschappij, wanneer zich dus een nieuwe klasse aandient die zich als concurrent opwerpt voor de oude heerserskaste--de grondeigenaren--wat de uitbuiting van de arbeid betreft. Deze derde stand, die haar bestaan baseert op de manufactuur, strijdt eeuwenlang met de feodale heersers om het privilege van de uitbuiting. Deze concurrentiestrijd van de bourgeoisie met de grondbezittende adel wordt de aanleiding voor een crisis in de Westerse cultuur, die zich, tot in deze eeuw, heeft voortgezet. De wereldbeschouwing van de middeleeuwse maatschappij, ontworpen met het doel de machtspositie van de heersende groep--adel en clerus--te vereeuwigen, moet door de bougeoisie worden vernietigd omdat deze nieuwe heersersgroep zijn expansie door de-

ze wereldbeschouwing afgeremd voelt. De geldburger neemt een geheel nieuwe positie in. Zijn stellingname heeft geen betrekking op afkomst of geboorte, zij betekent een éclatante inbreuk op de bestaande orde die berust op de erfelijkheid van de privileges. De nieuwe bezitters kunnen zich op geen enkele andere verdienste beroepen dan op hun persoonlijke initiatieven. Als reactie op de klassesolidariteit van de aristocratie, schept de bourgeoisie zich de persoonlijkheidscultus, de verheerlijking van het individu. In zover dit optreden van de burgerklasse een ondermijning betekent van de gevestigde macht kan men, zoals Marx ook gedaan heeft, de bourgeoisie tijdens haar opkomst een revolutionaire klasse noemen. Het zou echter onjuist zijn om de cultuur van een tijdperk waarin de bourgeoisie haar opkomst beleeft een typisch burgerlijke cultuur te noemen, een vergissing die Von Martin begaat in zijn boek 'Sociologie van de Renaissance', want de verdeeldheid binnen de heersende en daardoor cultuurdragende klassen blijft bestaan, en geeft aanleiding tot een inderdaad revolutionaire situatie die eeuwenlang blijft voortduren, tot een voortdurende strijd om de normen en tenslotte tot het ontstaan van wat men een contracultuur zou kunnen noemen, een constructie van culturele normen naast de oorspronkelijk aanvaarde normen, een cultuur binnen de cultuur. Deze historisch unieke situatie duurt voort tot diep in de negentiende eeuw. Zij wordt nog gecompliceerder wanneer de arbeidsproduktiviteit door de mechanisering van de arbeidsprocédés een plotselinge stijging gaat vertonen, waardoor tenslotte in de industrielanden een verkorting van de arbeidstijd mogelijk en zelfs noodzakelijk gaat worden. Niet langer behoeft de bijna totale energie van de mensheid in produktiearbeid verspild te worden; voor een belangrijk en groeiend deel van de mensheid komt tijd vrij die niet in zweet en tranen, niet in zwoegen en sloven verbruikt behoeft te worden. Niet de gehele levensenergie wordt meer opgebruikt in de produktie. Er blijft energie over voor andere activiteiten. Het begrip 'recreatie' doemt op, een volkomen nieuw en typisch modern begrip. Kan recreatie echter het antwoord zijn op de vraag hoe de moderne mens zijn vrijkomende energieën zal kunnen omzetten in activiteiten? Het begrip recreatie is gebonden aan het begrip arbeid. Het doel van recreatie kan geen ander zijn dan het herscheppen van tijdens de arbeid verloren gegane energie, de ontspanning die volgt op de inspanning van de arbeidsprestatie. De ideale recreatie dus is rust, of op zijn minst passiviteit: het passief ondergaan van schouwspelen, zoals wedstrijden of televisie-uitzendingen of het zich per auto laten voeren langs onbekende landschappen, zoals in het toerisme. Waar het echter om gaat, en waar het met het toenemen van de vrije tijd onder invloed van de automatisering steeds meer om zal gaan, is niet zozeer het herwinnen van verloren gegane energie, als wel het omzetten van overgeschoten energie in activiteit en wel in activiteit die van een geheel ander karakter is dan de arbeid, dezelfde activiteit dus, die de niet-werkende heersende klassen altijd ontwikkeld hebben en die de oorzaak is geweest van het ontstaan van de culturen, de ludieke en creatieve activiteit waartoe de drang in ieder mens latent aanwezig is, maar die in verreweg de meesten niet tot gelding heeft kunnen komen. De feodale heersers konden in zekere mate zelf nog homini ludentes zijn; het levensspel, de

levenskunst was hun privilege. In de burgerlijke maatschappij echter maakt de arbeidsverdeling ook een eind aan de vrijheid van de bezittende klasse zelf. Het kapitalisme maakt een volledige scheiding mogelijk tussen de scheppers en de bezitters van de cultuur. Het kapitaal brengt het type van de individuele kunstenaar voort, economisch gebonden aan de heersende klasse, een afhankelijke, een loonarbeider. De mechanisering tenslotte voltooit de sociale degradatie van de scheppende mens. De kunstenaar wordt volledig geproletariseerd, hij verpaupert en wordt een sociale outcast, een 'bohémien'. Reeds in 1845, dus lang voordat de kunstenaars zelf tot het besef kwamen dat hun creativiteit geenszins een aangeboren afwijking was, schreef Karl Marx in 'Die deutsche Ideologie' het volgende:

'De uitsluitende concentratie van het artistieke talent in de enkeling en de daarmede samenhangende onderdrukking ervan in de grote massa, is een gevolg van de arbeidsverdeling.' En hij laat erop volgen:

'Bij een communistische organisatie van de maatschappij komt de afhankelijkheid van de kunstenaar van lokale en nationale geborneerdheid, die alleen voortkomen uit de arbeidsverdeling, te vervallen, evenals de rangschikking van het individu onder een bepaalde kunst, zodat hij uitsluitend schilder, beeldhouwer enz. is en reeds deze naam de beperktheid van zijn beroepsopleiding en zijn afhankelijkheid van de arbeidsverdeling tot uitdrukking brengt. In een communistische maatschappij zijn er geen schilders, maar hoogstens mensen die onder andere ook schilderen.'

Marx schrijft dit in antwoord op Stirners idealisering van de artistieke arbeid die het sociale karakter ervan miskent, een idealisering die hem tot een uitspraak voert als: 'Niemand kan in jouw plaats je muzikale composities maken, je schilderijen ontwerpen enz.' Marx wijst er zeer terecht op, dat Mozarts Requiem grotendeels door iemand anders geschreven is en dat de arbeid aan de fresco's van Rafael voor het kleinste gedeelte door hemzelf verricht is. Men kan nog veel verder gaan en het zo stellen dat alle arbeid die de grote kunstenaars uit het burgerlijk tijdperk verricht hebben beschouwd moet worden als arbeid in dienst van de opdrachtgevers en dientengevolge gebonden aan de eisen, dus aan de opvattingen, van die opdrachtgevers. In tegenstelling tot het feodale tijdperk loopt de kloof tussen creatieve mensen en niet-creatieve mensen hier niet meer parallel met de kloof tussen bezitters en niet-bezitters. De creatieve mens komt als kunstenaar te staan in een afhankelijke positie, afhankelijk namelijk van een machthebber die zelf niet creatief is, de geldburger. Deze afhankelijkheid wordt steeds groter naarmate de rationalisatie van de arbeid tot een vervreemding tussen arbeider en bezitter leidt. In onze eeuw heeft deze vervreemding geleid tot een volledige commercialisering van de creatieve arbeid, zelfs van het spel. Het maecenaat devalueert tot speculatie. De arbeid van de kunstenaar wordt niet gehonoreerd om der wille van een idee of om ludieke redenen, zoals in de tijd van Rafael of Mozart, maar uitsluitend terwille van het profijt. Het kunstwerk wordt een winstobject, een geldbelegging.

Zolang de bourgeoisie een revolutionaire klasse was, zolang zij streed tegen de heerschappij en de privileges, tegen de wereldbeschouwing van adel en

clerus, zolang kon de kunstenaar, beschermd door de opkomende klasse van heersers, een revolutionaire rol spelen. Zijn ideeën waren revolutionair omdat de klasse die hem beschermde en die zijn arbeid financierde revolutionair was. Na de Franse revolutie, na het ogenblik dus waarop de bourgeoisie een definitieve overwinning op de adel behaald had en zijn sociale macht ging consolideren, kwam aan de revolutionerende rol van de kunstenaars een eind. De nieuwe revolutionaire klasse in het tijdperk van de mechanisering, het industrieproletariaat, beschikt niet over de middelen om het maecenaat van de kunsten over te nemen. In het stalinistische Rusland en in het China van Mao tse tung heeft men geprobeerd de kunstenaar in te schakelen in de utilitaristische organisatie van de maatschappij; maar men heeft vergeten dat het spel en de creativiteit van nature anti-utilitaristisch zijn, dat vrijheid in de eerste plaats betekent vrijheid van arbeid, dat spel en arbeid elkaars tegenpolen zijn. Het zogenaamde socialistisch realisme onderdrukt de creatieve vrijheid in de enkeling, de kunstenaar, zoals deze sinds de arbeidsverdeling--én daarvoor--in de grote massa is onderdrukt. Het versnelde industrialisatieproces waartoe de socialistische landen zich door de concurrentie en de blokkade van machtige kapitalistische landen gedwongen zien, noodzaakt deze landen tot een rationalisatie die geen enkele ruimte laat voor ludieke activiteiten, evenmin als hiervoor ruimte bestond in de utopische maatschappijontwerpen uit vroeger eeuwen. Zoals gezegd, hangen de normen van een maatschappij en van een cultuur af van de economische situatie die de vorm van deze maatschappij bepalen. Het burgerlijk tijdperk dat het fenomeen kunstenaar heeft doen geboren worden is ten einde. Een dictatuur van het proletariaat betekent het einde van de kunstenaar. En niet alleen van de kunstenaar maar ook van de kunst, d.w.z. van die norm waardoor de creativiteit tijdens de heerschappij van de bourgeoisie gekanaliseerd werd en aan banden gelegd. Wanneer Marx zegt dat er in een communistische maatschappij geen schilders meer zullen bestaan maar **hoogstens** mensen die onder andere ook schilderen, dan moet de nadruk worden gelegd op het woord 'hoogstens' en niet op het woord 'schilderen'. Het schilderij, evenals de symfonie, de roman, het standbeeld, zijn typische uitingen van het individualistisch-burgerlijke tijdperk. Wanneer de creativiteit zich niet concentreert in de uitzonderlijke enkeling, wanneer er sprake zal kunnen zijn van een werkelijke massa-cultuur, dan verliezen deze individualistische kunstvormen hun betekenis. Beter gezegd, wanneer de creativiteit geen privilege meer zal behoeven te zijn van een kleine minderheid die zich aan het produktieproces onttrekt, dan heeft het individuele kunstwerk geen zin meer, dan vervalt de basis waarop het berust, de wereldbeschouwing waaraan het zijn rechtvaardiging ontleent.

Een massacultuur heeft niet de normen nodig van een individualistische cultuur, die ontstaan is als gevolg van de arbeidsverdeling en dus van de onderdrukking van de creativiteit in de massa. Wanneer de creativiteit, die in ieder mens sluimert, tot ontwaken komt--en dit is het geval op het ogenblik waarop massaal energieën vrijkomen voor ludieke activiteiten, op het ogenblik waarop de menselijke energie niet bijna totaal door produktiearbeid wordt opgeslokt--, met dit ontketenen van een enorm en massaal creatief potentieel dat tot dusverre on-

benut gebleven is--zal het karakter van de cultuur vanzelfsprekend grondig veranderen. Dan zal er niet langer van kunst sprake kunnen zijn, maar moet men spreken van een nieuwe vorm van creativiteit, niet individueel maar collectief, niet gebaseerd op de prestatie van de enkeling maar op de wisselwerking tussen de individuen onderling. Het zal dan gaan om een cultuur van een geheel nieuw type, gebaseerd op een geheel nieuwe economische situatie die de vrijmaking van de totale creatieve potentie van de mens mogelijk maakt, een potentieel dat in geen enkele economische situatie in enig vroeger tijdperk beschikbaar geweest is. Menselijke energie is niet langer een noodzakelijke produktiefactor, integendeel, de energie van de menselijke spieren--en, sinds de automatie zelfs van menselijk denkvermogen--wordt voor de produktie overbodig. We spreken over een structurele werkloosheid: de arbeidsprocédés wijzigen zich zodanig dat we rekening moeten houden met een toekomstige economie, waarin een onvoorziene produktiviteit gerealiseerd zal kunnen worden met een minimum aan menselijke inspanning. We zullen dan niet meer over werkloosheid behoeven te spreken in de negatieve zin waarin dit woord hiervóór gebruikt werd, als een bron van misère en leegloperij, als de oorzaak voor sociale overbodigheid en onbevredigdheid, maar we zullen de verdwijning van de plicht om in het zweet van ons aangezicht te zwoegen om ons dagelijks brood te verdienen, kunnen ervaren als een bevrijding; de massa zal vrij zijn, net zo vrij als de profiterende niet-werkende bezitters uit het verleden waren, vrij als koningen, hertogen en graven in de feodale maatschappij. En vrijer nog, want de produktie zal overvloediger kunnen zijn en de middelen om de vrijheid te realiseren groter en gevarieerder, misschien onbeperkt. Dit alles klinkt optimistisch, in veler oren misschien utopistisch, maar we behoeven slechts te kijken naar de technische middelen die voorhanden zijn en naar de behoeften van de mensheid als geheel, en dan zullen wij zien dat de middelen om deze vrijheid te veroveren veel reëler zijn dan men ons wil doen geloven en dat de vrijheid en de nieuwe cultuur die ik u wil voorspiegelen veel dichter bij zijn dan u misschien meent.

We leven in een tijdperk van strijd, strijd tussen de machten die het produktieapparaat nog in handen hebben en die de bestaande maatschappij in stand willen houden zolang dit nog mogelijk is, en de opkomende macht van hen die de produktie tot stand brengen, de werkers van nu, de producenten niet alleen van de goederen maar ook van de produktiemiddelen zelf, die aanspraak maken op het bezit van de middelen die zijzelf gemaakt hebben, de middelen waarmee hun vrijheid gerealiseerd kan worden. Een steeds groter deel van de wereldproduktie wordt opgeofferd aan de strijd van de bezitters tegen de bezitlozen die in steeds groter getale hun aandeel in deze produktie komen opeisen. De grote economische machten proberen met militaire middelen de industrialisering van de overige landen, die zij minachtend aanduiden met de term 'ontwikkelingslanden', tegen te gaan om het zogenaamde marktmechanisme in stand te houden, d.w.z. om die landen neer te houden in de rol van afzetgebieden die goedkope grondstoffen mogen leveren om deze later, na verwerking in de industrie te kopen als afgewerkte produkten. Dit neo-kolonialisme is de aanleiding tot een conflikt op wereldschaal tussen die landen die reeds geïndustrialiseerd zijn en de

nog niet geïndustrialiseerde landen, de vroegere koloniën, in Afrika, Azië en Zuid-Amerika. Het doel van deze strijd is geen ander dan een wanhopige poging de industrialisatie van de landen die als markten beschouwd worden zoveel mogelijk af te remmen. Maar hoelang deze strijd ook zal duren, het uiteindelijke resultaat kan geen ander zijn dan de industrialisatie van alle landen ter wereld, en daaruit voortkomend het ontstaan van een wereldeconomie die een einde maakt aan de tegenstelling tussen rijke en arme landen waarop het marktmechanisme gebaseerd is. Het einde dus van het kapitalisme, dat niet zonder markten kan bestaan. En daarmee zal de basis geschapen zijn voor een nieuwe cultuur, opgebouwd en instandgehouden met een creatief potentieel dat zijn weerga in de geschiedenis niet vindt.

Alvorens we nu een poging zullen wagen ons van een dergelijke massacultuur enigszins een beeld te vormen, moeten we eerst nog eens dieper ingaan op de ware aard van wat men de culturele normen noemt. Alle vroegere culturen, culturen dus binnen het kader van een overigens utilitaristisch ingestelde maatschappij, zou men kunnen samenvatten onder de noemer 'statische culturen'. Statisch, omdat de normen als onveranderbaar voorgesteld worden. Iedere verandering van de normen immers zou een bedreiging betekenen van de machtspositie van de heersende klassen, en het doel van normen is immers de instandhouding van de bestaande machtsposities, de handhaving van de status quo. Het statische cultuurtype kenmerkt zich daarom door een illusie van duurzaamheid, van permanentie, door de voorstelling van eeuwigheid die tot uitdrukking komt in de vestiging van 'eeuwige waarheden'. Typisch voor alle statische culturen is het streven naar onveranderbaarheid, de projectie van alle culturele activiteit in een onbegrensde toekomst. Als gevolg van dit streven bevinden zich nog sporen van wereldbeschouwingen die hun economische onderbouw reeds lang verloren hebben in het gecompliceerde cultuurpatroon van deze tijd. Iedere relativering van de 'eeuwige waarden' die als norm gelden, iedere verandering van de normen of aantasting ervan wordt ervaren als anti-cultureel en de activiteit die zulke veranderingen teweegbrengt als revolutionair. Zulke activiteiten echter zijn een onvermijdelijk gevolg van veranderingen in de produktiemethoden, het ontstaan van nieuwe economische verhoudingen waarmee de culturele bovenbouw niet langer in overeenstemming te brengen is. Hoe sneller dus de wijzigingen in de produktiemethoden en daarmee in de economische onderbouw elkaar opvolgen, hoe gemakkelijker de afbraak van de culturele normen die de bovenbouw vormen zich zal voltrekken. Wanneer we dit inzien dan kunnen we de versnelde culturele revolutie in de industrielanden, de moderne cultuurgeschiedenis, beter begrijpen. Het voor onze tijd zo typische verschijnsel van de kortstondigheid der normen, het feit dat nieuwe normen niet alleen steeds sneller algemeen aanvaard worden, maar ook steeds sneller hun geldigheid weer verliezen, dit verschijnsel dat in zo flagrante tegenspraak schijnt met het wezen van de norm zelf, met het feit dat de normen hun bestaansrecht ontlenen aan een streven naar consolidatie van de samenlevingsvorm, deze steeds snellere wisseling van normen die bij hun ontstaan als definitief voorgesteld worden, moet verklaard worden vanuit het geaccelereerde proces van de technische ontwikkeling en

van de daarmede samenhangende sociaal-economische omwenteling die deze eeuw kenmerkt. De term anti-normen gebruiken om nieuwe normen aan te duiden die in tegenspraak schijnen met vroeger geldende normen zou onjuist zijn. Het woord anti-norm heeft de betekenis van een inbreuk op de norm zonder dat een nieuwe norm tegenover de oude gesteld behoeft te worden. Het doden van een mens is in normale omstandigheden een misdaad, een inbreuk op de normen. In oorlogsomstandigheden echter kan dezelfde handeling volkomen in overeenstemming zijn met de normen en het sparen van iemands leven juist beschouwd worden als verraad, als een misdaad en een inbreuk op die normen. Zoals reeds eerder gezegd, hebben de normen geen ander doel dan de instandhouding van het machtsevenwicht en verliezen zij hun waarde bij een verstoring van dit evenwicht, zoals in tijden van revolutie of oorlog. De term anti-norm is zinledig. Ik heb hiervóór gezegd, dat de tegenstelling tussen oude en nieuwe normen slechts een schijnbare is. Het doel immers van alle normen, althans binnen een bepaalde samenleving, blijft gelijk. Met de aanpassing van sommige normen aan gewijzigde omstandigheden wordt slechts beoogd een toestand van normloosheid te voorkomen en daarmee een bedreiging voor de bestaande orde af te wenden. Het spelen van beatmuziek in een kerk of het vervangen van expressionistische schilderijen door hard-edge in een museum, het massaal verspreiden van literaire werken waarvan de terminologie als een inbreuk op de normen van de conversatie en daardoor als schokkend ervaren wordt, dit alles heeft geen andere bedoeling dan datgene in stand te houden wat reeds geen levensvatbaarheid meer heeft, de instellingen te prolongeren die geen toekomst meer hebben, een sociaal omwentelingsproces te vertragen. De heersende machten hebben altijd al goed begrepen dat de normen het best gehandhaafd konden blijven wanneer er af en toe een uitlaatklep geopend werd om stoom af te blazen, wanneer de gefrustreerde verlangens van de mens zich uitzonderingsgewijs in daden konden omzetten. De circusspelen, de orgieën, het carnaval, hoezeer zij ook in strijd zijn of waren met de heersende normen, moeten worden beschouwd als een aanvullende correctie op die normen, een tijdelijke normloosheid, die echter nauwkeurig onder controle blijft, aan bepaalde voorwaarden gebonden, en tot bepaalde tijdstippen beperkt. Door het werkende volk op gezette tijden een vrijheid toe te staan die doorgaans slechts de machthebbers voorbehouden bleef, was en is het gemakkelijker uitbarstingen van opgekropte driften te voorkomen en de normen te handhaven. Het tijdperk van het individualisme heeft, dankzij de verdeeldheid van de heersende klasse, een grotere mogelijkheid te zien gegeven voor variaties van de normen dan enig tijdperk daarvoor. We moeten echter niet vergeten, dat het hier om een individuele inbreuk op de norm ging, die daardoor gemakkelijker controleerbaar was. Hij die de moed en de kracht had om geheel alleen een daad te verrichten die in strijd was met de heersende normen plaatste zich automatisch in een sociaal isolement, waaruit hij slechts bevrijd kon worden nadat zijn voorbeeld door anderen gevolgd werd en langzamerhand de door hem gewijzigde norm de plaats van de oorspronkelijke innam. Typisch voor het individualistisch tijdperk is daardoor niet alleen de genie-cultus, de opvatting dat de

creativiteit van de gehele mensheid zich kon concentreren in enkele individuen met uitzonderlijke eigenschappen, maar tevens de daaraan gekoppelde miskenning en bestrijding van het genie, het feit, dat de nieuwe normen die hij in het leven geroepen had meestal pas na zeer lange tijd in het cultuurpatroon geassimileerd werden. In deze laatste fase van het individualistische tijdperk die we nu beleven wordt het tempo van dit assimilatieproces tot in het absurde opgevoerd. De erkenning van het genie--d.w.z. van degene die met nieuwe, aangepaste, normen komt--voltrekt zich met dezelfde snelheid als de wijzigingen in het produktieproces, waarvan de normen afhankelijk zijn. Er zijn geen honderden, maar tientallen jaren of minder nodig om een creatieve daad als zodanig te doen erkennen en navolging te doen vinden. De opeenvolging van zogenaamde nieuwe normen gaat in versneld tempo, en beweegt zich duidelijk in de richting van een climax, een climax die niets anders zal kunnen zijn dan een ineenstorting van de hele culturele bovenbouw.

Ik heb reeds gesproken over een verschijnsel dat geheel nieuw in de geschiedenis van de mensheid is: de verdwijning van de menselijke arbeid. Aangezien de automatisering van de produktie noodzakelijkerwijze de ondergang van de klassemaatschappij ten gevolge moet hebben, valt er een algemene angst te constateren om de automatie en haar gevolgen te bestuderen. Men doet alsof er niets aan de hand is, alsof de massaontslagen in de industrie, die samengaan met ongehoorde produktiestijgingen, eerst in Amerika, thans ook in Europa, het gevolg zijn van conjunctuurschommelingen; men spreekt over werkverschaffing en over herscholing alsof het geen reeds vaststaand feit is dat de mens als produktiefactor heeft afgedaan, alsof er niet in steeds groter getale machines geproduceerd worden die de arbeid, die tot nu toe door de mens verricht werd, oneindig veel sneller, zonder fouten en goedkoper kunnen verrichten, alsof de mens niet reeds beschouwd moet worden, zoals Norbert Wiener het uitgedrukt heeft, als 'een oneconomische producent'. Men loochent het feit dat wij in snel tempo naar een volautomatische produktie toegaan, omdat men geen antwoord durft te geven op de voor de hand liggende vraag naar een nieuwe levensvervulling. Men probeert de klok terug te draaien door te spreken over nieuwe arbeidstaken, naar analogie van de ontwikkeling in het eerste tijdperk van de mechanisering. Waaruit bestonden toen echter die nieuwe arbeidstaken, toen de gebruiksgoederen door machines gemaakt werden, toen de huiswevers, in het begin van de 19e eeuw gedwongen werden achter een stoomweefgetouw plaats te nemen, toen de ene handwerker na de andere deel uit ging maken van het voortdurend groeiende industrieproletariaat, en daardoor de mogelijkheid ontstond met minder arbeidskrachten meer gebruiksgoederen te produceren? Die nieuwe taken ontstonden door een nieuwe produktienoodzaak, de produktie namelijk van de machines zelf waarmee deze ontwikkeling tot stand kwam, de zogenaamde zware industrie. Dat een land als de SowjetUnie zijn industrialisatie zoveel sneller heeft kunnen realiseren dan het eerste industrieland Engeland, is alleen te danken aan het feit dat in de SowjetUnie de zware industrie de prioriteit gekregen heeft boven de produktie van gebruiksvoorwerpen--een feit, dat mogelijk gemaakt werd door de concentratie van de produktiemiddelen in handen

van de staat. Deze inderdaad geheel nieuwe taak voor de werkende mens, de produktie van het produktieapparaat, is vanzelfsprekend geen eeuwigdurende taak, zeker niet meer nadat de zware industrie geautomatiseerd zal zijn. Menselijke arbeid is niet langer nodig. Economisch gezien betekent dit dat het arbeidsloon niet in evenwicht te houden is met de prijs van de industrieprodukten. Er zal meer en meer geproduceerd worden en minder en minder gewerkt. Wanneer dit laatste zou betekenen dat er ook minder verdiend wordt, is een economische crisis, en dus een stagnatie van de technische ontwikkeling, onafwendbaar. Daarmee ontstaat een situatie waarin een produktie, ingesteld op de behoefte, een gerationaliseerde produktie--en dit impliceert een gesocialiseerd produktieapparaat--het enige alternatief blijft voor een stagnatie. We zullen ons hier niet verder verdiepen in prognoses omtrent de klassestrijd die de beslissende factor in deze ontwikkeling zal zijn, en ons liever bezighouden met de culturele consequenties die het gevolg zijn van de automatisering. We zullen ervan uitgaan dat het ogenblik zal aanbreken waarop de gehele wereldproduktie geïndustrialiseerd zal zijn, de tegenstelling tussen producerende landen en markten verdwenen, het ogenblik waarop de mensheid ontslagen zal zijn van de 'plicht' tot arbeid, waarop de moraal van het 'ora et lobara' niet meer zal gelden en de norm van het nut geen zin meer heeft. We zullen ons een ogenblik bezighouden met de dynamische cultuur die zal kunnen ontstaan wanneer arbeid niet langer de hoofdbezigheid van de mens zal zijn, en de mensheid als geheel het overgrote deel van haar energie in creativiteit zal kunnen omzetten. Een creatieve handeling zal dan niet langer zeldzaam zijn, niet langer voorbehouden aan een uitzonderlijk individu, maar het hoofdbestanddeel vormen van de levensactiviteit van ieder mens. Het begrip macht zal in een maatschappij van overvloed verdwijnen en dezelfde overvloed zal de klassedeling van de maatschappij overbodig maken. Vergeleken met het voorgaande tijdperk van het individualisme is een eerste gevolgtrekking, dat het competitie-element zijn betekenis zal verliezen. Het spel zal onder dergelijke omstandigheden niet meer het karakter behoeven te hebben van een wedstrijd, van een strijd om de macht met ludieke middelen. Het meest begaafde individu, het genie, en het minst begaafde, de imbeciel, zullen elkaar kunnen vinden in een collectieve activiteit die juist door een afwezigheid van enige norm, gemeenschappelijk kan zijn. In tegenstelling tot het begrip 'competitiecultuur', waarmee men de individualistische cultuur zou kunnen duiden, zou ik voor een cultuur, zoals die tot stand zou kunnen worden gebracht door een niet-werkende mensheid, de term 'compositiecultuur' willen voorstellen. Een massacultuur, in de positieve betekenis van het woord, zal niet anders tot stand kunnen komen dan door de compositie, de samenstelling van de inventieve of creatieve vermogens van de individuen; met dien verstande dat ieder initiatief binnen zo'n cultuur aansluit op, of een reactie is op voorgaande initiatieven van andere individuen, zonder met deze in concurrentie te treden. In een compositionele cultuur worden dus alle creatieve energieën samengevat, werken zij in samenhang met elkaar, zodat er geen verliezen optreden in creatieve potentie, in tegenstelling tot de competitionele cultuur van nu waarbij de concurrentie tussen de weinige creatieve individuen de

oorzaak wordt van een aanzienlijk verlies van creatieve potentie, zelfs binnen de uiterst kleine groep die energie voor creativiteit kan vrijmaken. Men zou daarentegen kunnen denken aan een simultaan in actie zijn van een groot aantal individuen die spontaan bij hen opkomende ideeën en initiatieven, in reactie op en in samenhang met elkaar, realiseren en in daden omzetten. Door de variatie, dikwijls ook door de tegengesteldheid van de handelingen, ontstaat een voortdurend wisselend gedragspatroon, een normloosheid, die een optimale creatieve activiteit toelaat.

Uit alles wat hiervoor gezegd werd is, naar ik hoop, duidelijk genoeg gebleken, dat een cultuurvorm zoals hier bedoeld slechts kan ontstaan in een vrije maatschappij waarin geen mens macht heeft over een ander, een samenleving berustend op de publieke eigendom van de produktiemiddelen. De afwezigheid van produktiearbeid, de vrije consumptie, de overvloed en, met dit alles samenhangend, de afwezigheid van belangentegenstellingen, en daarmee van macht, doen de noodzaak tot het bestaan van sociale normen verdwijnen. Aangezien normen hun ontstaan te danken hebben aan de onderdrukking van de creativiteit die weer een gevolg is van de noodzaak tot arbeiden, volgt hieruit dat in een situatie, waarin de creatieve drift van de mens ten volle bevredigd kan worden, normen hun zin verliezen. U zult nu misschien echter uw vrees openbaren, dat bij afwezigheid van normen het sociaal-cultureel gedragspatroon gevaar loopt criminele trekken te gaan vertonen. Deze vrees komt voort uit de verkeerde opvatting dat normen er zijn om de mensen tegen de mens te beschermen, om een, altijd latent voorhanden zijnde, agressiviteit te beteugelen. Hoewel wij uit de geschiedenis weten en dagelijks ervaren, dat het bestaan van normen, hoe streng ook, nooit een eind aan de misdaad heeft kunnen maken, leidt dit misverstand een hardnekkig bestaan. In werkelijkheid ligt de zaak precies andersom. De norm is een begeleidingsverschijnsel van de agressie. Beide vinden hun oorsprong in dezelfde omstandigheid: in de frustratie van de creatieve drift. De definitie die Huizinga van het spel geeft, als een buiten de werkelijkheid treden, als een tijdelijke onderbreking van de normen die het leven van alle dag aan banden leggen, toont aan hoezeer hij gevoeld heeft dat er tussen ludieke activiteit en de strijd om het bestaan die op het dagelijks leven zijn stempel drukt, een bijna onoverbrugbare kloof bestaat. Om deze kloof te overbruggen namelijk, is het noodzakelijk een inbreuk te plegen op de normen, deze als het ware terzijde te schuiven. Gebeurt dit georganiseerd en onder controle van de samenleving, als een uitlaat voor te grote spanningen, dan spreekt men van spel. Gebeurt dit individueel en ongecontroleerd dan kan er sprake zijn van een revolutionaire daad wanneer het een bewust en begaafd individu betreft, of, in het geval het om een zwakbegaafd en gestoord individu gaat, van een misdaad. De moderne psychiatrie vertoont meer en meer de neiging de misdaad te verklaren uit frustratie en de hypothese van Freud, dat er een oorspronkelijke agressieve drift bestaat, te verlaten. Wat Freud 'Aggressionstrieb' noemde, kan niet los gezien worden van de strijd om het bestaan, van de strijd tussen te talrijk wordende individuen om het bezit van in evenredige mate schaars wordende bestaansmiddelen. Wat men heden ten dage misdaad noemt heeft weinig te maken met deze strijd om het

bestaan. Integendeel, het doden van mensen uit economische motieven is geenszins in strijd met de normen en zo kan het zelfs gebeuren dat, in overeenstemming met de normen het protesteren tegen dergelijke daden reeds strafbaar gesteld wordt. Het geval van de individuele misdadiger is van een geheel andere aard; zijn daad heeft lang niet altijd economische drijfveren, en de strijd om het bestaan is er meestal slechts moeilijk mee in verband te brengen. Freud heeft weliswaar gesuggereerd dat een creatieve handeling opgevat zou kunnen worden als de sublimering van de agressieve drift. Ik geloof echter dat het juister zou zijn de zaak om te draaien en de agressiviteit te verklaren uit de onderdrukking van de creatieve drift. De strijd om het bestaan, die het menselijk ras door zijn uitbreiding over de aarde in steeds heviger mate werd opgedrongen, heeft de ontplooiing van zijn creativiteit afgeremd. De mens heeft--het is waar--het aangezicht van de aarde veranderd, maar niet naar zijn beeld en gelijkenis, niet in overeenstemming met zijn diepste verlangens, maar veel meer onder de invloed van een pijnlijke noodzaak. De geschiedenis van de mensheid is tot dusverre meer bepaald geworden door strijd tegen de natuur, om de veroovering van de natuur, dan door de drang zich op aarde een onderkomen te scheppen volgens zijn hoogst ontwikkelde denkbeelden, die onvervuld bleven, latent aanwezig als onvervulde verlangens, als utopische gedachten, door hemzelf onderdrukt, een nieuwe bron voor agressiviteit geworden. Reeds lang voor de psychiatrie een verband gelegd heeft tussen creativiteit en misdaad, werd dit verband door kunstenaars ituïtief aangevoeld: door de Sade, door de Quincey in zijn 'Murder considered as one of the fine arts', door Baudelaire in zijn 'Les paradis artificiels'. Een recenter voorbeeld geeft Truman Capote wanneer hij in een interview vertelt over zijn gesprekken met de twee moordenaars, wier geschiedenis hij verhaalt in zijn boek 'In cold blood'. Eén van hen, Perry Smith, drukt bij het vernemen van Trumans bedoeling om over hun geschiedenis een roman te schrijven zijn spijt uit over de omstandigheid, dat hij zelf in plaats van een misdaad te begaan, geen kunstwerk gemaakt heeft, hetgeen altijd zijn grootste verlangen geweest is.

In plaats van de creatieve daad een sublimatie te noemen van een oorspronkelijk gewenste agressieve daad, zou men beter de misdaad een gemiste creatie kunnen noemen, een substituut voor een onmogelijk geworden creatieve daad. Het is niet mijn bedoeling te betogen dat er in een compositionele massacultuur geen misdaden zouden bestaan. Ik wil er slechts op wijzen, dat het verband dat dikwijls gelegd wordt tussen norm en misdaad geen oorzakelijk verband is en dat veeleer de misdaad verklaard moet worden uit de onderdrukking van de creatieve drift, zodat in een samenleving waarin deze drift zijn grootste kansen tot ontplooiing krijgt vergeleken bij de utilitaristische maatschappij het aantal misdaden eerder zal afnemen dan toenemen. De misdaad is een aspect van het lot van de onvrije mens en als zodanig de tegenhanger van de creativiteit die het privilege van de vrije mens is. Wanneer Rabelais de bekende leefregel van Gargantua beschrijft "Fais ce que tu voudras" (doe waar je zin in hebt), dan voegt hij daaraan toe 'omdat vrije mensen van goede afkomst, goed onderlegd, in relatie met een goede omgeving van nature een instinct en een stimulans vertonen die hen drijft tot goede handelingen

en hun verwijdert van de misdaad; dat noemen zij hun eergevoel'.

Interessant in dit citaat is de uitdrukking 'van goede afkomst'; een duidelijk bewijs dat Rabelais' inzicht dat vrije mensen in zijn tijd slechts voorkwamen in de kringen van hen die niet werkten. De uitdrukking 'arbeid adelt', die stamt uit het tijdperk van de reformatie, toen de werkende lagen van de bevolking hun invloed gingen uitoefenen op het cultuurpatroon, moet tegelijkertijd beschouwd worden als een inperking van het principe van de vrijheid en als een uitbreiding van het principe van de arbeidsplicht. Het lied van de arbeid zal daarna steeds luider gaan klinken, de arbeidzaamheid steeds meer als norm aanvaard worden, naarmate de macht van de arbeidende massa in de maatschappij groter wordt. Tot in onze eeuw werkt de cultus van de arbeid door. In het programma voor het XXII partijcongres van de communistische partij van de Sowjetunie wordt arbeidzaamheid nog de grootste deugd van de mens in de communistische maatschappij genoemd, ondanks het feit dat het belangrijkste gedeelte van dit programma betrekking heeft op de automatisering. Een dergelijke uitspraak kan de arbeider alleen maar ontmoedigen wanneer blijkt, met de ontwikkeling van de automatie, dat zijn arbeid overbodig wordt. Zelfs indien de materiële condities voor zijn bestaan zeker zijn, zal hij zich eerder een werkloze dan een bevrijde voelen. Men kan niet verwachten dat iedereen even snel als de kunstenaar in staat en bereid is de door hem aanvaarde normen te vervangen door nieuwe.

De positie van de kunstenaar is, historisch gezien, gunstiger dan die van de arbeider wat betreft de positiebepaling tegenover de nieuwe economische situatie die zich in deze tijd voordoet. Hij is de erfgenaam van de homo ludens en het is voor hem daarom gemakkelijker om zich een voorstelling te maken van een ludieke maatschappij en te experimenteren met ludieke gedragspatronen dan voor de voormalige homo faber, die zich plotseling zijn levensdoel ontnomen ziet, die zich met lege handen voelt staan, die zichzelf een nieuwe levenshouding moet creëren. De sceptici die triomfantelijk vaststellen dat de werklozen met hun vrije tijd niets weten aan te vangen, zij die met geringschatting wijzen op de manier waarop de grote massa haar vrije tijd doorbrengt, op de verveling, op de passiviteit van de genoegens, vergeten dat de verandering van het menselijk gedragspatroon een traagverlopend proces is, dat de wijzigingen in de economische onderbouw nooit direct op de voet gevolgd worden door een transformatie van de culturele bovenbouw. Een revolutionaire tussenperiode is noodzakelijk. Een periode van culturele revolutie, zoals die waarin wij ons thans bevinden. Dat díe kunstenaars die happenings organiseren er niet in slagen de toeschouwers te activeren, dat de happenings huns ondanks beperkt blijven tot demonstraties, gadegeslagen door een passief blijvend publiek, daarvan kan men die kunstenaars geen verwijt maken, net zomin als degenen die hen verbaasd gadeslaan en niet weten hoe in actie te komen. De normen van de utilitaristische maatschappij kunnen nu eenmaal niet met één zucht van de vloer geblazen worden, zij werken door in het leven van de homo faber, nog lang nadat zij hun economische basis verloren hebben. De omschakeling van een normatieve naar een creatieve levenshouding is, afgezien nog van het sociaalrevolutionaire proces dat er de voorwaarde toe is,

een lang en pijnlijk proces. Rimbaud sprak over een 'ontwrichting van de zinnen', een vernietiging van de normen waaraan men gewend is zijn gedragspatroon te toetsen. Het gebruik van chemische middelen, zo kenmerkend door sommigen verdovend, door anderen daarentegen bewustzijnsverruimend genoemd, een gebruik dat tegenwoordig zozeer in de mode is, moet beschouwd worden als een poging de lapsus op te vullen tussen een verlangde levenswijze en een onbevredigende realiteit, 'pour arriver à l'inconnu par la dérèglement de tous les sens', volgens de formule van Rimbaud. Het gaat hier om een individuele ontsnapping uit een sociale situatie die door het individu niet langer aanvaard kan worden, een tijdelijke negatie van de normen in de intimiteit, de autosuggestie van een normloosheid die in het sociale leven nog niet te verwerkelijken is.

Men schept zich een 'paradis artificiel' (Baudelaire) een kunstmatig paradijs, bij ontstentenis van het paradijs dat men zich zou willen scheppen, waarvan men voelt dat het binnen ons bereik gekomen is, maar dat wij desondanks nog niet kunnen grijpen, het paradijs op aarde waarin de mens een schepper is, geen tranendal waarin wij in het zweet van ons aangezicht ons dagelijks brood hebben te verdienen, geen heilstaat van de arbeid waarin ons wijsgemaakt wordt dat dit trieste lot onze trots uitmaakt, maar een wereld waarin de mens als mens volledig tot zijn recht kan komen als scheppend wezen, een wereld die hij zelf bepaalt, een wereld die wij ons zelf vormen in overeenstemming met onze diepste verlangens, een wereld van de creatieve mens, een wereld die wij scheppen en herscheppen naar onze wisselende behoeften, de dynamische wereld die wij wijzigen al naar het ons invalt, de wereld van het spel, de wereld van de homo ludens, de wereld waarin wij ons eigenlijke leven kunnen realiseren, waaruit wij niet behoeven te vluchten, het paradijs op aarde dat grijpbaar voor ons ligt: de wereld die ik New Babylon genoemd heb.

DE DIALECTIEK VAN HET EXPERIMENT

'De problematische periode is ten einde in de geschiedenis van de moderne kunst en wordt opgevolgd door een experimentele periode. Dat wil zeggen, dat uit de ondervinding (expérience) die wordt opgedaan in deze staat van ongebonden vrijheid, de wetten worden afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen. Uit het nog min of meer onbewust ontstane zal, volgens de dialectische methode, een nieuw bewustzijn worden gevormd.'

Met deze alinea eindigt het manifest dat ik in 1948 schreef voor de 'experimentele groep in Holland' en dat in het orgaan van deze groep, 'Reflex', gepubliceerd werd. Thans, na zeventien jaar, lijkt het mij nodig deze woorden te citeren, niet alleen omdat zij de beste basis vormen voor een verklaring van mijn sindsdien ontstane werk, maar ook om een einde te maken aan de misverstanden en verkeerde interpretaties die een juist begrip van de culturele situatie sinds de tweede wereldoorlog bemoeilijken. Wanneer men vaststelt dat kunsthistorici en critici hardnekkig blijven schrijven over 'experimentele kunst' alsof het een bepaalde picturale stijl betreft, wanneer men in sommige musea een uniforme brij van 'action-painting' als 'experimentele kunst' geëtaleerd ziet, dan beseft men hoe groot de verwarring is, die er omtrent dit onderwerp heerst. Het wordt hoog tijd om duidelijk vast te stellen **dat er geen experimentele kunst bestaat,** dat er nooit een experimentele kunst bestaan heeft. De kunstenaars die zichzelf, kort na de oorlog, met de naam 'experimentelen' aangeduid hebben, deden dit om hun scepticisme ten aanzien van iedere stijl, van iedere stilistische vernieuwing überhaupt, tot uitdrukking te brengen. Primair is het experiment dus de negatie van stijl. Tegenover de logische ontwikkeling wordt het avontuur gesteld, tegenover de zelfvoldane zekerheid het rücksichtlose prijsgeven, tegenover de duidelijke lijn het aanvaarden van de chaotische ruimte. Twee wezenlijke kenmerken van het experiment worden in het citaat genoemd. Allereerst is het experiment empirisch, het ontleent zijn waarde aan de ervaring, de 'expérience'. 'De voortbrengingsdaad is belangrijker dan het voortgebrachte', zo staat elders in hetzelfde manifest te lezen. De ervaring die de kunstenaar door de creatieve daad rijker wordt stelt hem in staat zich op een hoger niveau te verheffen en daardoor een klaarder beeld van zichzelf en van de situatie waarin hij zich bevindt te verkrijgen. De relativering van het 'kunstwerk' zelf, het resultaat van de creatieve daad, is volkomen in overeenstemming met het antistilistische karakter van het experiment. Zij die het experiment hebben willen fixeren om het vervolgens te exploiteren––de cultuur-officials, de handelaren en collectionneurs, en ook bepaalde kunstenaars,––hebben er belang bij de relatieve waarde van het resultaat te ontkennen. Men kan er daarom niet genoeg de nadruk op leggen dat vanaf het allereerste begin, iedere stijl, iedere esthetische norm werd afgewezen. Hiermede werd door de kunstenaars een geheel nieuwe weg ingeslagen, een weg die zij in grote trekken tot op de huidige dag zijn blijven

volgen. De kunstenaar weigerde zich langer te binden aan welke vorm dan ook, hij reageert integendeel heftig op de esthetiek, in welke vorm deze zich ook voordoet, hij richt al zijn activiteit op de vernietiging van esthetische verworvenheden. De experimentele fase die na de oorlog intrad onderscheidt zich dan ook wezenlijk van de episode van de vooroorlogse 'avant-garde'. Dit onderscheid komt duidelijk tot uitdrukking in het tweede kenmerk van het experiment: **het experiment is een dialectische methode.** Dit betekent dat het experiment zich voltrekt volgens tegengestelde lijnen en niet rechtlijnig zoals het geval is bij de ontwikkeling van een stijl. De avantgarde-groepen van voor de oorlog baseerden hun activiteit nog op esthetische thesen, die weliswaar onderling konden verschillen, die echter voor iedere groep afzonderlijk bepalend waren. Het nieuwe element dat de experimentele kunstenaars binnen de cultuur brachten was juist de relativering van de esthetiek door de invoering van de esthetische antithese. De antithese is vanzelfsprekend afhankelijk van de voorafgaande these: het experiment gaat steeds van datgene uit wat door de heersende esthetiek wordt uitgesloten. Op het ogenblik waarop de bestaande cultuur zich van de experimentele antithese meester maakt,––het ogenblik dus waarop de antithese zelf tot norm verklaard wordt, en men over een officieel erkende 'experimentele kunst' gaat spreken––is een nieuwe antithese nodig om het experiment voort te zetten. Zodra de anti-stijl tot stijl wordt ontstaat de anti-anti-stijl, de negatie van de negatie. Wanneer men bedenkt dat in de jaren van de culturele restauratie na de oorlog––de jaren waarin de experimentele groep werd opgericht,––het juist de abstract-geometrische tendenties waren,––met op de voorgrond de **Stijl**-beweging––, die de toon aangaven, dan wordt het begrijpelijk waarom bij de toenmalige experimentelen expressionistische tendenties overheersten. Deze zijn echter op geen enkele grond als typisch voor een experimentele activiteit te beschouwen. Zij zijn zonder meer gebonden aan een tijdsbeeld en zij doen dan ook op het ogenblik verouderd aan. Even begrijpelijk echter moet het zijn waarom op het tijdstip waarop men de 'experimentele kunst' als een nieuwe esthetiek aanvaardde, de experimentele kunstenaars het accent verlegden naar anti-expressionistische middelen.

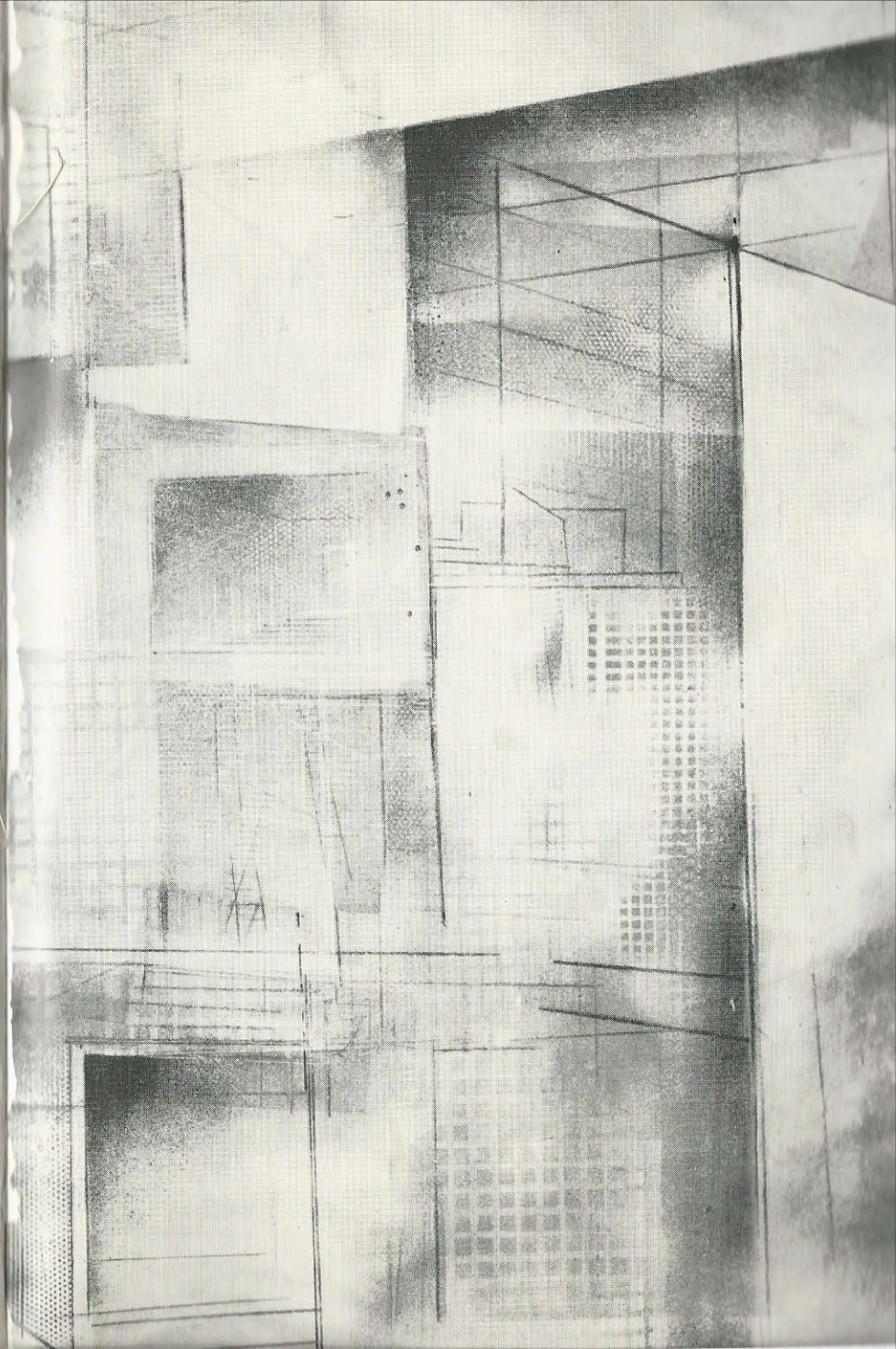
Het experiment kan uitsluitend bestaan als antithese tegenover de heersende esthetiek, het experiment is dus krachtens zijn wezen dialectisch. Op het moment waarop het creatieve proces volledig van esthetische preoccupaties bevrijd is, verliest het experiment zijn zin en zijn bestaansrecht. Naarmate dit ogenblik nadert, wordt het ritme van elkaar opvolgende antithesen sneller. We kunnen dit gemakkelijk vaststellen aan de hand van een vluchtige bestudering van de kunstgeschiedenis van de laatste tien jaar. We zien dan dat iedere 'nieuwe' artistieke tendentie kortstondiger is dan de vorige, dat de kunstenaars zich tenslotte genoopt voelen om––evenals mode-koningen––ieder jaar met iets nieuws op de markt te komen.

De experimentele periode in de moderne kunst––de laatste episode van de individualistische cultuur––vertoont dus niet het beeld van een ontwikkeling, zoals vroegere perioden, maar een geaccelereerde reeks tegenstellingen. Deze reeks kan natuurlijk niet eindeloos worden voortgezet; er is sprake van een versneld proces dat vroeg of laat tot een climax

moet voeren. Dit climaxpunt wordt bereikt op het ogenblik waarop iedere stijl bij voorbaat gerelativeerd is en dus geen enkele norm meer geldend gemaakt kan worden, het ogenblik waarop de antithesen elkaar in een zo snel tempo opvolgen dat het epigonen onmogelijk wordt zich van de resultaten van het experiment meester te maken. Op dit ogenblik--dat inmiddels bereikt is--vallen these en antithese onmiddellijk samen en vormen een synthese.

Op de experimentele periode volgt een periode van synthese.

Gedurende deze periode verliest de individualistische cultuur zijn basis--het 'genie' is dan ondenkbaar geworden--de individuele kunsten lossen zich op, 'teamwork' en andere vormen van samenwerking gaan het beeld van de cultuur beheersen.

De experimentele periode is een tussenfase tussen het ondergaande individualisme en een opkomend collectivisme. Het gaat dus niet om een periode van destructie zonder meer, om een vernietiging van de bestaande traditionele kunstvormen. Parallel aan deze vernietiging voltrekt zich de vorming van andere, collectieve vormen van creativiteit, overeenkomstig de vorming van een nieuw creatief bewustzijn, waarvan in het bovenstaande citaat reeds sprake was. Als zulke vormen--hoewel nog gebrekkig en onvolledig--kunnen we de 'happening', de 'ambiance', de 'event' beschouwen. De voortschrijdende relativering van de esthetische normen opent tegelijkertijd de weg naar allerlei combinaties van stijlen en artistieke media tot constructies van gecompliceerder aard. Een eerste stap in deze richting waren de détournements, het spel met uit hun kader gerukte produkten van voorbije stijlperioden, dat in situationistische kring werd beoefend. De verst doorgevoerde (hypothetische) synthese van creatieve middelen is de conceptie van het 'unitair urbanisme'. Dit, door de situationisten gelanceerde begrip wordt voor het eerst duidelijk gedefinieerd in een door G. E. Debord en mij te zamen opgestelde 'Verklaring van Amsterdam' in 1958 gepubliceerd in nummer 2 van het tijdschrift 'Internationale situationniste'. Het unitair urbanisme wordt daarin beschreven als 'de onophoudelijke complexe activiteit die erop gericht is de omgeving van de mens bewust te herscheppen, in overeenstemming met de meest progressieve opvattingen op elk gebied'. Duidelijk wordt voorts in deze verklaring gesteld dat het einde van de individuele kunstvormen vaststaat en dat de creatieve mens een nieuw veld van activiteiten heeft betreden. Er is niet langer sprake meer van 'kunst' of 'esthetiek' maar van een veel wijder begrip: de omvorming van het gehele maatschappelijke leven. Een situationistisch programma wordt voorgesteld dat het experiment beoogt met de gehele levensomgeving van de mens en bovendien met nieuwe gedragspatronen die met de nieuwe levensdecors in overeenstemming zijn. Het uiteindelijke doel van deze experimenten is de schepping van een unitair urbanisme. Het spreekt vanzelf dat een dergelijk revolutionair programma slechts uitvoerbaar is in een sociale situatie die essentieel verschilt van de situatie waarin wij leven. Zolang die nieuwe situatie geen feit is blijft het unitair urbanisme beperkt tot een programma en tot geïsoleerde experimenten. Dit programma echter vormt de enige basis waarop een verdere ontplooiing van creatieve activiteit mogelijk is. Het creatieve proces verplaatst zich van de werkelijkheid naar een

conceptie van de werkelijkheid. De bestaande werkelijkheid heeft langzamerhand zo'n achterstand bij de werkelijkheid die potentieel mogelijk is, dat creativiteit binnen het kader van de huidige sociale realiteit onbestaanbaar is. De cultuur wordt 'utopisch', de kunstenaars richten zich meer en meer op projecten die voorlopig als 'onrealiseerbaar' bestempeld worden. De creativiteit van nu kan zich nog slechts manifesteren als een inbreuk op, een conflict met de werkelijkheid van vandaag. Het New-Babylon-plan moet onder dit aspect beschouwd worden.