

# Boekbespreking

## Literatuur tot elke prijs?

Rudi Wester



Ducas, S. (2013)  
*La littérature à quel(s) prix?*  
*Histoire des prix littéraires.*  
 Parijs: La Découverte.  
 Prijs: € 22,-

'Al in het begin van de 20ste eeuw kon de literatuur een daverende entree maken in de actualiteit, omdat zij van het boek een media-object maakte en van de schrijver een publiek personage', schrijft Sylvie Ducas in haar indrukwekkende studie over de geschiedenis van literaire prijzen in Frankrijk, *La littérature à quel(s) prix?* Ducas heeft vijftien jaar lang onderzocht wat de veranderende rol is geweest van literaire prijzen, vooral voor de status van de auteur, en heeft honderden gesprekken gevoerd met winnaars, uitgevers en juryleden ervan.

Het is een gedegen studie geworden, met veel voetnoten en een uitgebreide bibliografie, maar ook met smeulige verhalen over de gang van zaken bij de toekenningen van prijzen, waarbij de auteur stevige kritiek op de rol van uitgevers niet schuwt. Haar onderzoek veroordeelt echter niet de 'literaire komedie' rond het prijzencircus, maar richt zich op het feit dat de schrijver er nog steeds van droomt dat een prijs de kroon op zijn literaire werk is, terwijl hij allang gevangen zit in een cultureel en mediaspektakel: 'De schrijver wordt niet meer gezien als de centrale "actor" van het literaire universum, maar als een actor als alle anderen, in een contractueel (met een uitgever), politiek (subsidies, jury's) en medianetwerk.'

In het begin denk je nog even van doen te hebben met een chauvinistische Franse wetenschapster, omdat zij het fenomeen van literaire prijzen tot de 'exceptions culturelles' rekent met zijn meer dan 2000 prijzen waar 'onze Europese burens jaloers op zijn'. Al snel moet je echter constateren dat zij het werkelijk grondig heeft bestudeerd en er rake uitspraken over doet.

### Het 'monster Galligrasseuil'

Ducas onderzoekt niet alleen de rol van de twee oudste literaire prijzen die altijd in de herfst worden uitgereikt, de Prix Goncourt (1903) en de Prix Femina (1904), maar ook die van in andere seizoenen uitgereikte prijzen ('slim van de uitgevers'), publieksprijzen als de Prix des Lectrices de *Elle* (1970) en de nieuwste internetprijzen als de Prix Wepler. De Prix Goncourt heeft een 'status aparte', want het is de meest prestigieuze literaire prijs, met het kleinste geldbedrag (10 euro) maar leidt tot de hoogste oplagen, tussen de 250.000 en 400.000 exemplaren. Bij de Prix Femina is dat tussen de 70.000 en 100.000, waar een 'gewone' roman rond de 5000 doet. De Prix Goncourt werd ingesteld als reactie op de 'absoluut conservatieve smaak' (Ducas) van de in 1635 opgerichte Académie Française, die poëzie en theater als hoogste vorm van literatuur beschouwde, maar zeker niet de roman 'met zijn hoge oplagen, vaak ook nog als feuilleton in de krant, en vooral gelezen door vrouwen'. Dat kon nooit literatuur zijn volgens de veertig *Immortels*, zoals de leden van de Académie Française genoemd worden. De dwarse volksschrijver Edmond de Goncourt bepaalde bij testament de instelling van de Académie Goncourt, die een Prix moest toekennen aan een roman 'die het werkelijke leven onderzocht', als ook van een financiële toelage voor de tien leden ervan, zodat zij zich aan de literatuur konden wijden 'zonder er een beroep of vak van te maken'.

Ducas verhaalt smakelijk over de *ups and downs* die de geschiedenis van de Prix Goncourt kenmerken. Er zijn vergeten winnaars, maar ook Marcel Proust kreeg hem in 1919.

Interessant is de rol van uitgeverijen. Lang domineerde het 'monster Galligrasseuil' bij de toekenning van de Prix Goncourt, de uitgeverijen Gallimard, Grasset en Seuil. Tussen 1988-2008 ging ruim 50 procent van de grote prijzen naar auteurs van deze drie uitgeverijen. Hoe kan dat? Dit nu is wél een Frans fenomeen. Het is daar heel gewoon dat schrijvers deel uitmaken van een Comité de Lecture van grote uitgeverijen. En die schrijvers zitten dan ook weer in de jury's... Gekonkel, achterklap, vriendjespolitiek: er is altijd wat met de Prix Goncourt. In de jaren zeventig poetste de schrijver Hervé Bazin het blazen enigszins op. Hij stelde de prijs open voor alle Franstalige auteurs, ook die in Afrika of Canada wonen, en creëerde de 'beurzen-Goncourts', gesponsord door steden. Zo ontstonden de Bourse Goncourt du Récit Historique in Troyes en de Goncourt de la Biographie in Nancy.

### 'Peopolisation' en 'star-isation'

Omdat de Académie Goncourt geen vrouwelijke auteur wilde bekronen ('pas de jupons chez nous!'), werd al in 1904 de Prix Femina ingesteld. De jury van deze Prix bestond uit twintig (nu: twaalf) schrijfsters, bekroonde ook poëzie en was meer een prijs voor nieuw talent.

Want dat is een van de redenen waarom men twijfelt aan de waarde van een literaire prijs: wordt deze nu toegekend aan een populaire roman of aan een nieuw talent? Ook is er het misverstand dat 'de beste roman van het jaar' wordt bekroond. Zelfs de jury's pretenderen dat niet. De toekenning is hoogstens een 'poging om het succes van de auteur te vergroten'. Daarmee wordt de kloof verbreed tussen de belangen van de auteur, die eeuwige literaire roem

wil, en die van de uitgever, die op korte termijn winst wil maken, volgens Ducas.

De inflatie van literaire prijzen heeft vandaag de dag ook te maken met de afnemende invloed van professionele literaire critici en de opkomst van lolbroeken als Frédéric Beigbeder ('onze' Kluun), de dalende oplage van kranten en het verdwijnen van literaire tv-programma's als dat van Bernard Pivot ('onze' Adriaan van Dis), de overproductie, maar vooral: het mediacircus rond de winnaar: 'Door de "peopolisation" [met 'people' duiden Fransen tv- en mediasterren aan, RW] en de "star-isation" van de auteur is deze met handen en voeten gebonden aan zijn uitgever en de marketing-afdeling, en wordt gemakkelijk leesbare literatuur tot de literaire norm verheven.' De status van de hedendaagse auteur, door Michel Foucault bestempeld als 'fonction-auteur', is hierdoor ingewikkelder geworden. Daarom moet de schrijver zijn imago en functie herzien 'in een tijd waarin de literatuur steeds meer aan prestige verliest en waar schrijvers optreden als culturele "objecten"'. Volgens Ducas moet een schrijver ermee leren leven dat hij een 'fonction-auteur' is, gevangen in het web van promotie en publiciteit. Hij moet continu compromissen sluiten: met de uitgever, met zijn lezerspubliek, over geld en over een nieuw boek. De literatuur lijkt ontdaan te zijn van de academische opvatting over 'hoge' literatuur, namelijk die welke ontregelt en eigenzinnig is. Ducas' hoofdstuk 'Een nieuwe ethiek voor de gelauwerde schrijver' pakt de koe bij de horens: het gaat er niet om dat het prijzencircus afgeschaft moet worden – immers, ook de auteur heeft baat bij hoge oplagen –, maar om de vraag hoe je een 'nieuw

### Rudi Wester

is auteur, was literair criticus van Franse en Angelsaksische literatuur voor *Vrij Nederland* en *Trouw*, oud-directeur NLPVF en oud-directeur Institut Néerlandais

literair engagement' krijgt waardoor de schrijver zich los kan maken van het mediacircus en weer 'intrinsiek zichzelf kan zijn'.

Ducas geeft twee aanbevelingen om de status van de auteur te verhogen en hem zijn literaire autoriteit terug te geven. De eerste is: schrijf 'ongewone' boeken, zowel qua formaat als inhoud, zoals Michel Butor met *La Modification* of François Bon met zijn speciaal voor het web gemaakte boeken ([www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net)). Als tweede beveelt zij de auteur aan om weer de tekst en de taal centraal te stellen in plaats van het verhaal. Internet en blogs kunnen hierbij helpen, en dwingen ons in elk geval na te denken over het gebruik van deze nieuwe media en de rol van uitgevers, die 'barons de la féodalité industrielles'. 'De literatuur heeft die prijs, en er zijn prijzen om haar te omarmen.'

### Noot

- 1 Alle vertalingen uit het Frans zijn van mij, RW.

# Boekbespreking Het verleden is van iedereen

Jos Bazelmans



Mathijsen, M. (2013)  
*Historiezucht: de obsessie met het verleden in de negentiende eeuw.*  
Nijmegen: Vantilt.  
Prijs: € 29,50

In Nederland staat eigendom voor het fundamentele recht naar eigen goeddunken te beschikken over een zaak. Aan de eigenaar van een monument worden echter beperkingen opgelegd. Zonder vergunning is het namelijk niet mogelijk om een monument (ingrijpend) te wijzigen. De wetgever geeft daarmee vorm aan een 'algemeen belang': monumenten verdienen bescherming vanuit het oogpunt van schoonheid én omdat ze voor de samenleving van historische betekenis zijn. Een monument is niet alleen van de eigenaar maar van ons allemaal. Overdreven gesteld is de eigenaar de tijdelijke houder van een collectieve erfenis.

In haar studie *Historiezucht* probeert Marita Mathijsen, emeritus hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde (Universiteit van Amsterdam), in kaart te brengen wanneer en hoe de idee is ontstaan dat het verleden van ons allemaal is. Volgens Mathijsen zijn de decennia rond 'het magische jaar 1800 – dat ik [Mathijsen, JB] hanteer als *pars pro toto* voor een groter tijdperk' (p. 214) beslissend geweest. In deze periode, voor welke de Duitse historicus Reinhart Kosseleck het begrip *Sattelzeit* hanteerde, is volgens de auteur een democratisering van de geschiedenis te zien. Niet alleen een kleine elite maar ook de (opkomende) burgerij raakt verslingerd aan geschiedenis. Er worden standbeelden opgericht, ontelbare historische romans geproduceerd én gelezen en musea en bibliotheken publiek toegankelijk gemaakt én in groeiende aantallen bezocht. Tevens deed het verleden zich op een nieuwe manier en meer omvangrijk gelden in domeinen zoals de literatuur, de schilderkunst, de muziek, de architectuur en de studie van volk, zeden en gewoonten. Belangrijker is echter

dat in deze pandemische beweging een verinnerlijking van de geschiedenis, een toe-eigening ervan op grote schaal, vorm kreeg: 'historiezucht' in de woorden van Mathijsen, een mooi neologisme. Geschiedenis werd 'werkelijk ervaren (...) als eigen aan iedereen' (p. 453). In enkele tientallen jaren tijd maakte niet alleen de elite maar ook de gewone man zich een gemeenschappelijk nationaal-historisch besef eigen.

## Onduidelijke focus

*Historiezucht* is een omvangrijk boek. Mathijsen legt uit hoe de democratisering van de geschiedenis zichtbaar werd in feesten en herdenkingen, romans, toneel, spel, literatuur, geschiedkundige werken, genootschappen, musea, bibliotheken, schilderkunst, monumentenzorg, architectuur en de oprichting van standbeelden. Onderwijs, wetenschap en media – vooral de 19de-eeuwse revolutie in de druk van kranten en boeken – worden uitvoerig besproken want ontwikkelingen in deze domeinen scheppen belangrijke infrastructurale voorwaarden voor de verbreiding van het historische virus in de hele samenleving. De niet altijd consequent positieve rol van de staat wordt in een apart (slot)hoofdstuk beschreven.

Mathijsen voelt zich 'een huisvrouw met te zware boodschappen-tassen' (p. 453). Dat is ze ook. Haar wijdlopiegheid leidt tot onnodige herhalingen, waar ze zich wel van bewust is (p. 428), en tot onzekerheid bij de lezer over de geografische en historische focus van het werk. De ondertitel van het boek noemt de 19de eeuw als de periode van beschouwing maar eigenlijk spreekt de auteur vooral over de voor haar these cruciale periode tussen circa 1780 en 1850. Onduidelijke

lijk is waarom ook latere ontwikkelingen, tot ver in de 20ste eeuw, worden behandeld. Bovendien beschrijft Mathijssen uitvoerig vergelijkbare ontwikkelingen in een (naburig) buitenland hoewel het geen comparatieve studie betreft. Zij gaat over Nederland (tot 1830 de Nederlanden), zonder dat de auteur dat op voorhand duidelijk maakt.

### Dubbeltijdigheid

Het werk is vlot en goed geschreven, op passende wijze geïllustreerd en biedt rijk en veelzijdig materiaal. Een schitterend historiespel uit 1815 bijvoorbeeld doet denken aan de historische canon van Van Oostrom. Mathijssen toont zich schatplichtig aan verschillende onderzoekers die de ontwikkeling van het Europese nationalisme in de tweede helft van de 18de en de 19de eeuw beschreven: Gellner, Anderson, Hobsbawm, (vooral) Leerssen en Hroch. Haar cultuurwetenschappelijke perspectief wordt bepaald door Habermas, Foucault, Nora en Tollebeek. Politiek-historisch is het werk van Van Sas leidend. Wat voegt ze toe? Mathijssen zelf wil beoordeeld worden op de al eerder genoemde democratisering van de geschiedenis en ontwikkelingen die daarmee samenhangen. Nieuw is, aldus Mathijssen, de schets van de brede maatschappelijke verinnerlijking van de geschiedenis. De eerste is een terechte claim. Bij de tweede heb ik mijn twijfels omdat de auteur weinig aandacht besteedt aan sociaal-economische, politiek-religieuze en regionale verschillen binnen Nederland. Een burgerlijke omarming van het verleden betekent nog niet dat de gehele samenleving betrokken raakt. Moeten we er rekening mee houden dat de teksten van de spraakmakende elite een te rooskleurig beeld geven? Was er moege-

lijk sprake van een lang en moeizaam beschavingsproces, waardoor de historiezucht pas eind 19de of begin 20ste eeuw in de haarvaten van de samenleving doordrong? Ik denk hierbij aan de Brabantse boeren die nog in de late 19de eeuw hoofdschuddend kennisnamen van de opgravingen van grafheuvels. Niet een protowetenschappelijk beeld van de prehistorie maar de volkskundige overlevering was voor hen maatgevend in de interpretatie ervan.

Bijzondere aandacht geldt de letterkunde, waarvan de auteur duidelijk maakt dat deze een veel grotere rol speelde in de vormgeving van de historiezucht dan bijvoorbeeld wetenschappelijke publicaties of musea. Het is zelfs verdedigbaar dat een wetenschappelijk-historische infrastructuur relatief laat tot stand kwam, juist in antwoord op een groeiende maatschappelijke behoefte aan geschiedenis. In de bespreking van de historieliteratuur ruimt Mathijssen een belangrijke plek in voor het begrip 'dubbeltijdigheid'. Deze literatuur kan namelijk op twee manieren gelezen worden: 'ze is zowel een beschrijving van het verleden als een metafoor voor het heden' (p. 175). Interessant is de vraag of *Historiezucht* zelf die dubbeltijdigheid kent. De auteur is daar niet expliciet over maar de flaptekst wel: 'Als geen ander weet zij [Mathijssen, JB] eruditie te combineren met vrijmoedigheid. Daarbij neemt ze stevig stelling in het cultuurdebat.' Deze stellingname blijkt een optelsom te zijn van korte ontboezemingen over het falen van de contemporaine overheid – '[i]n de eenentwintigste eeuw zien we afbraak van wat de negentiende eeuw voor elkaar kreeg' (p. 447), en een idealisering van de 19de eeuw en haar historiezucht: 'deze ziekte

### Jos Bazelmans

is hoofd van de sector Kennis van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en bijzonder hoogleraar monumentenzorg aan de Vrije Universiteit

is geen last maar een lust' (p. 11). Ter illustratie: 'In het schitterende ontwerp van het Rijksmuseum kwam alle goeds van de negentiende eeuw bij elkaar. (...) Hier had het kunstbeleid een monument afgeleverd' (p. 446-447).

Mathijssens idealisering van de 19de eeuw staat een meer compleet beeld van de door haar beschreven ontwikkelingen in de weg. Zo ziet ze over het hoofd dat de uitbouw van een nationale geschiedschrijving onlosmakelijk verbonden was met de ontwikkeling van een koloniaal vertoog. Veraf, vreemd en onbeschaaft kende niet alleen een historische maar ook een geografische dimensie. Daarnaast behelsde de omarming van een betrekkelijk uniform nationaal verleden een uniformering en disciplineren van het denken en doen van de bewoners van een land. Dit werd in 1825 op niet mis te verstane wijze door Witsen Geysbeek en Engelberts Gerrits verwoord. De geschiedschrijving van en over het vaderland diende de 'bevordering van die uitstekende burgerlijke, zedelijke en huisselijke deugden, vaderlandsliefde en vrijheidszucht, gehoorzaamheid aan de wetten en eerbied voor dezelve handhavers, godsdienstigheid, nijverheid, eerlijkheid en goede trouw' (p. 171). Ook anno 2014 geldt dat het verleden van iedereen is, maar deze notie dient in mijn ogen opnieuw geladen te worden in het licht van contemporaine technisch-economische en sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen. *Historiezucht* geeft hiervoor echter geen positieve aanknopingspunten. De vraag blijft daarom hoe een toe-eigening van het verleden kan bijdragen aan een op de toekomst gericht burgerschap van de 21ste eeuw.

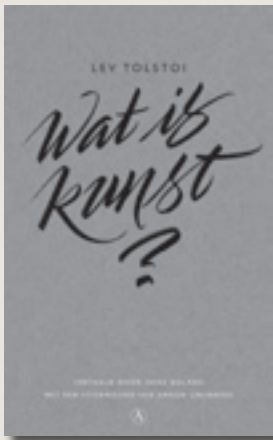
# Boekbespreking

## Ontroerende goederen

Pieter Hoexum



Botton, A. de en J. Armstrong (2013)  
*Kunst als therapie.*  
 Tiel: Terra.  
 Prijs: € 35,-



Tolstoj, L. (2013)  
*Wat is kunst?*  
 Amsterdam: Athenaeum-Polak &  
 Van Gennep.  
 Prijs: € 19,95

Het bericht dat schrijver Alain de Botton in 2014 gastcurator zou worden in het Rijksmuseum en voor die gelegenheid een tentoonstelling zou organiseren met de titel *Kunst als therapie*, wekte niet alleen hoge verwachtingen maar riep ook hoon en zelfs walging op. De Bottons kritiek dat veel musea zo schools en saai zijn ingericht dat ze meer weg hebben van een begraafplaats voor kunstwerken dan een plek waar de kunstwerken levend worden gehouden, mocht nog wel op instemming rekenen. Maar dat De Botton het 'Rijks' wil inrichten als een therapeutisch centrum voor de behandeling van liefdesverdriet, eenzaamheid en ander ongerief... Ook al zijn in veel musea de bordjes met toelichtingen onbegrijpelijk, je hoeft nu ook weer niet zo diep als De Botton vermoedelijk op zijn hurken zou zakken om de bezoeker als een kleuter op schoot te nemen.

De tentoonstelling opent pas in april 2014, dus hoe het in de praktijk uitvalt moet nog blijken, maar intussen verscheen wel het boek *Kunst als therapie*, dat De Botton samen schreef met filosoof John Armstrong, en waarin zij hun ideeën uiteenzetten waarop de tentoonstelling gebaseerd zal worden. Dat boek is geen onverdeeld succes. Carel Peeters schreef op de blog 'literaire kritiek' die hij voor *Vrij Nederland* bijhoudt, niet geheel ten onrechte over 'spiritueel gesop'. Na lezing moet ik toegeven dat het moeilijk is De Botton en Armstrong gelijk te geven, niet omdat ik hun argumenten niet overtuigend vind, maar omdat die smoren in de goede bedoelingen. Op zich is het verfrissend dat er onbekommerd naar de schilderijen gekeken wordt, zonder ze meteen te verklaren met een ingewikkeld verhaal over de historische context waarin het werk tot

stand kwam. Maar het dwangmatig proberen overal levenslessen uit te peuren is al snel niet meer zo fris. Zo is het schilderij *Christus verschijnt aan zijn moeder* van Juan de Flandes aanleiding tot een beschouwing over moeders en zonen en moeten we het schilderij zelfs beschouwen als 'een oproep aan mannen om meer begrip te hebben voor hun moeder – en haar eens wat vaker te bellen'.

Het is een gemiste kans, want De Botton en Armstrong stellen wel degelijk een belangrijke kwestie aan de orde: 'Sinds begin 20ste eeuw is onze relatie met kunst verzwakt door de diepgaande institutionele weigering om de vraag te stellen waartoe kunst dient.' Kunst is zo'n belangrijk onderdeel van het leven en de maatschappij geworden, dat je bijna niet meer met goed fatsoen kunt vragen waar het nu eigenlijk goed voor is. Maar, stellen De Botton en Armstrong: 'Wat als kunst een doel heeft dat in gewone woorden omschreven en besproken kan worden?' Ze voegen de daad bij het woord: 'Dit boek stelt dat kunst (inclusief design, architectuur en ambachtscunst) een therapeutisch medium is dat ons kan begeleiden, vermaken en troosten, waardoor we in staat zijn betere versies van onszelf te worden.'

Op dat laatste na klinkt het toch alleszins redelijk en veelbelovend en het is dan ook jammer dat het boek net zo larmoyant én hysterisch optimistisch is geworden als al die andere zelfhulpboeken. De Botton doet een dappere poging de kunst te redden uit de handen van de kunsthistorici en andere 'deskundologen', maar gaat er zelf als kwakzalver mee aan de haal.

**Pieter Hoexum**

is filosoof en publicist

**Slijmbal versus gifkikker**

Het toeval wil dat er onlangs een boek is vertaald dat ook de vraag naar het waarom van kunst centraal stelt en pretendeert de kunst uit de handen van de elite te redden om haar toegankelijk te houden voor het volk. Maar dat boek is veel beter geschreven en werkelijk aanstootgevend, het is een heel kwaadaardig boek: *Wat is kunst?*, van niemand minder dan Lev Tolstoi.

Tolstoi (1828-1910) schreef dit essay in 1897 aan het einde van zijn leven. Zijn romans *Oorlog en Vrede* en *Anna Karenina* hadden hem wereldberoemd gemaakt, maar Tolstoi zelf in een spirituele crisis doen belanden. Uiteindelijk wilde hij zich alleen nog met morele en vooral religieuze kwesties bezighouden en werd hij een volgeling van Jezus – en zoals Jezus op voet van oorlog stond met de Schriftgeleerden van zijn tijd, zo kwam Tolstoi tegenover de officiële kerk te staan. Tolstoi bepleitte een eenvoudig, 'boers' christendom gebaseerd op het universele gevoel van naastenliefde.

Dat klinkt misschien zoetsappig, maar zoals Jezus de handelaren en wisselaars met een zweep de tempel uitdreef, zo drijft Tolstoi zijn lezers de musea en concertzalen uit. Tolstoi is allesbehalve een kwakzalver en maakt van zijn hart geen moordkuil. Hij schrijft alle ongenoeven en chagrijn van zich af. Het is een boek waaruit een oneindig diepe zelfhaat spreekt: Tolstoi verfoeit zijn eigen romans en eigenlijk alles wat doorgaat voor kunst maar niet onmiddellijk verstaanbaar is, tot het gevoel van de gewone man spreekt en bij hem het gevoel van naastenliefde aanwakkert.

Ondertussen maakt Tolstoi ook de belofte van de titel waar: hij waagt zich aan een definitie van

kunst. Kunst is volgens Tolstoi het overbrengen van gevoelens. Kunst is ontroering. We hebben taal om elkaar te informeren en kennis te delen, en we hebben kunst om elkaar te raken, gevoelens te delen. Een hartverwarmend verhaal dat de ene boer 's avonds bij het haardvuur aan de andere vertelt, is volgens Tolstoi oneindig veel meer waard dan alle toneelstukken van Shakespeare bij elkaar.

Tegen elke definitie van kunst zijn twee soorten bezwaren te maken: er zijn zaken die er wel onder vallen maar die toch geen kunst genoemd worden, en er zijn zaken die er niet onder vallen maar die we wel kunst noemen. En daar gaat het Tolstoi juist om: hij wil alles wat niet direct en op eenvoudige wijze ontroert uit het domein van de kunst verbannen, en eigenlijk ook van de wereld, en alle menselijke uitingen die wél ontroeren als kunst erkennen.

Shakespeare, Beethoven, Wagner en al die andere zogenaamd Grote Kunstenaars zijn volgens Tolstoi allemaal charlatans of prutsers. Hij wrijft het de lezer bladzijde na bladzijde in: hun werk is interessantdoenerij van een verveelde, decadente elite. Uiteindelijk loopt dit 'wild geraas' uit op een droom van vrome kunst voor en door een vroom volk. Maar het zou zonde zijn het boek als uiting van godsdienstwaanzin ter zijde te schuiven.

De Botton en Armstrong betuttelen, Tolstoi tergt – je kunt kiezen tussen twee slijmballen en een gifkikker. Vreemd eigenlijk dat dat laatste beter bevalt... Misschien zijn kunstliefhebbers masochistisch. Aan het einde van het niet eens zo dikke boek ben je bijna zover dat je ook vindt dat alle opera's, concertgebouwen, musea, conservatoria, kunstacademies en wat al niet, hun

deuren zo snel mogelijk moeten sluiten en in elk geval geen cent subsidie meer mogen krijgen: is het geen schande dat een piepkleine elite zichzelf en anderen wijsmaakt dat ze zit te genieten van die belachelijke en weerzinwekkende 'kunst', en dat op kosten van de hardwerkende belastingbetalers!

Arnon Grunberg schreef een zeer toepasselijk voorwoord bij *Wat is kunst?*, dat zo eindigt: 'Tolstois argwaan met betrekking tot de heiligheid van kunst, zijn wantrouwen ten overstaan van de traditie en wat wij tegenwoordig als grote kunst beschouwen, is op zijn minst verfrissend, zou ons moeten verleiden tot een discussie die eindelijk eens niet over overheidssubsidie gaat.'

De ernst die Tolstoi maakt met de vraag 'Waarom kunst?' is inderdaad voorbeeldig. En de klap in het gezicht die Tolstoi uitdeelt, zou je verfrissend kunnen noemen, en is in elk geval beter dan doodgeknuffeld te worden.