

Bibliografisch essay

WALTER BENJAMIN. DE LIEFDE VOOR HET ONDERWERP

Dorine Vergote

Walter Benjamin, *Kritische portretten. Twaalf essays over literatuur* (Jan Sietsma, vert.), Amsterdam, Octavo, 2020, 272 p, ISBN 9789490334260, € 22,50.

Ten koste van het leven

Walter Benjamin is ongetwijfeld een van de meest bevolgen denkers uit de vroege twintigste eeuw. Hij hield van literatuur en schreef literaire portretten die hun tijd voorop waren en die in de literatuurkritiek nog steeds als baanbrekend beschouwd worden. Benjamin werd in 1892 in een joodse familie geboren en hij schreef zijn herinneringen aan het Berlijn van zijn jeugd neer in *Kinderjaren in Berlijn* rond 1900.¹ In 2015 verscheen hiervan bij uitgeverij Vantilt een verzorgde vertaling van Hans Driessen. Prachtige schetsen zijn het van hoe het was een jongetje te zijn in de betoverende omgeving van een wereldstad uit de oude tijd, op de drempel van een eeuw vol onvoorstelbare verschrikkingen. “Ik werd op 15 juli 1892 als zoon van de koopman Emil Benjamin in Berlijn geboren,” zo ving Walter Benjamin het curriculum aan dat hij eind 1939, begin 1940 schreef, naar men vermoedt voor Max Horkheimer die voor hem een Amerikaans stipendium probeerde los te krijgen. Op 26 september 1940 zou Walter Benjamin echter aan zijn leven een einde stellen door een overdosis morfine in te nemen. Aan het begin van de Tweede Wereldoorlog had hij vergeefs geprobeerd om Spanje binnen te komen via Port-Bou, een dorpje in de Franse Pyreneeën. De Spaanse grenspolitie achtte een Frans uitreisvisum noodzakelijk en hij bezat een Amerikaans, Spaans en Portugees doorgangsvisum, maar niet het Franse document. In de zware aktetas die hij op de steile wegen naar het dorpje meedroeg, bevond zich naar zijn zeggen een manuscript dat hij ten koste van zijn eigen leven in veiligheid wou brengen. Men vermoedt dat het hier om *Over het begrip van de geschiedenis* ging; achttien thesen waarover hij in een brief aan Grethel Adorno schreef: “De oorlog en de constellatie, die deze met zich meebracht, hebben mij ertoe gebracht enige gedachten vast te leggen, die ik — dat kan ik wel zeggen — zorgvuldig voor me heb gehouden. Ik hoef U niet te zeggen dat ik wel de laatste ben die denk aan een publicatie van deze aantekeningen (laat staan in deze vorm). Ze zou de deur wagenwijd openzetten voor allerlei misverstanden.” Men zou dit laatste werk ook zijn poëtica kunnen noemen en het is kentekenend voor Benjamin dat hij afscheid neemt van de wereld met deze reflectie op het probleem van de interpretatie, het

kernprobleem namelijk waar het werk van een criticus toch altijd ook om cirkelt. Bij Boom werden onder de titel *Maar een storm waait uit het paradijs* ook deze thesen in 2020 opnieuw uitgebracht als onderdeel van filosofische essays van Benjamin over taal en geschiedenis.² Benjamins interpretatie van de geschiedenis die uit de thesen spreekt zal heel belangrijk blijken voor de literatuurwetenschap of voor de essays die wij hier als onderwerp hebben: essays die lezen als literaire portretten van auteurs die hij belangrijk achtte (Baudelaire, Kafka, Proust, Green, Walser, Keller, Kraus, Valéry, Jochman) of als beschouwingen over het surrealisme, het theater of de verteller.

Een experiment

Dat Benjamin heel beeldrijk schrijft, heeft er wellicht toe bijgedragen dat hij moeilijk ergens onder te brengen is. “Toch is de vraag”, schrijft Thijs Lijster in zijn inleiding bij de *Kritische portretten*, “of we Benjamin als criticus moeten beschouwen of eerder als iets anders — filosoof, historicus, essayist, verhalenverteller — vooral een miskennis van zijn veelzijdigheid, of van zijn onwil of onvermogen om intellectuele arbeidsdeling te aanvaarden en academische discipline grenzen te respecteren, zoals die tussen filosofie, kritiek, literatuur- en cultuurgeschiedenis. Bovendien was kritiek voor Benjamin nooit alleen een literaire praktijk, maar zowel medium als object van filosofisch denken. Zijn reflecties bij een auteur vormen steeds het vertrekpunt voor filosofische verhandelingen over onderwerpen als taal en geschiedenis, de autonomie van de kunst of de structuur van de menselijke ervaring” (9). In 1931 maakte Benjamin een eigen selectie voor *Essays über Literatur*; een bundel die tijdens zijn leven niet is verschenen. De huidige uitgave bij Octavo verzamelt voor het eerst in het Nederlands de meeste van de daar beoogde essays. De titel *Kritische portretten* sluit aan bij hoe Benjamin de kritiek zag. Hij kante zich tegen het soort korte en oppervlakkige recensies die in kranten te lezen zijn en die zich baseren op de smaak en de beoordeling van de recensent, want zelf was hij op zoek naar het waarheidsgehalte in een tekst: “Kritiek is niet de beoordeling van het werk door een externe instantie aan de hand van criteria die er vreemd aan zijn, maar veeleer een reflectie op het werk op basis van de eigen elementen. Het werk bekritiseert dus eigenlijk zichzelf en voltooit zichzelf door middel van kritiek” (12). De waarheid waar Benjamin naar op zoek gaat, ligt niet klaar om uit het kunstwerk opgediept te worden. Volgens Benjamin blijft een literair werk altijd onvoltooid. Belangrijk daarbij is dat in het hier en het nu van het kunstwerk de toekomst ligt waar kunstwerken naar verwijzen. De criticus grijpt in het hiernamaals van het kunstwerk in, in het Nachleben, om aan het licht te brengen wat door de tijd heen pas leesbaar wordt. De criticus is iemand die ingrijpt en kritiek is een experiment op het kunstwerk. De criticus lost daarmee geen raadsels op, maar hij voert het werk op als raadsel waar wat in de toekomst te lezen zal

zijn, ook nu nog niet ontcijferd kan worden. Elke toekomst van een werk die boven het heden van de criticus uitwijst, is immers ontoegankelijk. Een werk zijn toekomst niet ontnemen, kan ook betekenen dat de criticus het werk moet redden van de manier waarop het de geschiedenis dreigt in te gaan (of dreigt onder te gaan). Thijs Lijster illustreert dit in zijn inleiding met de dominante receptiegeschiedenis van Goethes *Die Wahlverwandtschaften*. Het leven en het werk van Goethe werden door de kring rond de dichter Stefan George gelezen als samengesmolten tot één groot kunstwerk. Goethe kreeg daarmee het statuut van halfgod toegekend. Benjamin echter analyseert de breuken en contradicties, qua vorm en inhoud, in de roman van Goethe en leest het werk als een product van zijn schrijver, niet als een goddelijke creatie. Het is de immanente kritiek die telt en wat daarbuiten valt, kan altijd aanleiding geven tot misbruik. In het geval van Goethe probeerden rechts-reactionaire kringen tussen de twee wereldoorlogen om zijn werk als een schepping van de natuur in hun eigen gedachtegoed in te lijven.

De grootste criticus

Benjamin studeerde filosofie, Duitse literatuur en psychologie aan de universiteiten van Freiburg, München, Berlijn en Bern. Al vroeg werd zijn interesse gewekt voor de kunstkritiek: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* was de titel van zijn proefschrift. In 1919 promoveerde hij summa cum laude aan de universiteit van Bern. Zijn plannen voor een academische carrière diende hij echter te staken toen zijn ‘Habilitationsschrift’, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, werd afgewezen. Hij werd broodschrijver, ‘freie Schriftsteller’, maar zou zich nooit laten knechten. Hij vertaalde Baudelaires *Tableaux Parisiens* en schreef daarbij het voorwoord over *De opgave van de vertaler*. In zijn curriculum schrijft hij over dit voorwoord dat dit de eerste neerslag vormde van zijn taaltheoretische reflecties. “Van meet af aan,” schrijft hij, “had de belangstelling voor de taalfilosofie bij mij de overhand, naast mijn interesse voor de kunsttheorie.” Zijn toenemende interesse voor de Franse literatuur schreef hij toe aan de taaltheorie die in de werken van Stéphane Mallarmé tot uitdrukking kwam. In 1927 werd hij door een Duitse uitgever benaderd met het verzoek de grote roman van Marcel Proust te vertalen: “De eerste delen van dit werk had ik in 1919 in Zwitserland gepassioneerd gelezen, en ik nam dit aanbod dan ook graag aan. Deze nieuwe bedrijvigheid was de aanleiding voor veelvuldige langdurige verblijven in Frankrijk.” De liefde voor Proust zou voor het leven zijn. Van zijn Proustvertaling konden voor het aan de macht komen van Hitler drie delen verschijnen. Tussen de twee wereldoorlogen, en Benjamin spreekt hier over de periode voor 1933, besprak hij het werk van belangrijke schrijvers en dichters: Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht, Marcel Proust, Julien Green en de surrealisten. Begin 1930 schreef hij aan zijn vriend Gershom Scholem dat het zijn wens was om als de grootste criticus van de

Duitse literatuur beschouwd te worden. Die titel werd hem later ook gegund door Hannah Arendt die schreef dat in de vriendschap tussen Bertolt Brecht en Walter Benjamin “de grootste levende Duitse dichter met de belangrijkste criticus van het tijdperk samenkwam” (8). Benjamin heeft de naambekendheid die hem mettertijd en daarom ook helemaal in de lijn van zijn eigen denken, ten deel is gevallen, niet meer kunnen meemaken. Zijn *Gesammelte Schriften* werden in de jaren 1974-1989 gepubliceerd en veel tot dan onbekende of slechts ten dele bekende teksten werden daarmee voor het eerst openbaar gemaakt.

Maar een storm waait uit het paradijs

Er is een beeld dat steeds weer terugkeert bij Benjamin en dat ook tot onderwerp is geworden van wat wij eerder zijn poëtica hebben genoemd. Het betreft de *Angelus Novus*, een aquarel van Paul Klee die volgens Gershom Scholem in het begin van de jaren twintig in het bezit kwam van Benjamin. In verschillende teksten verwijst Benjamin naar dit beeld van de nieuwe engel dat, opnieuw volgens Scholem, lange tijd in zijn werkkamer was opgehangen. Benjamins negende these gaat als volgt: “Er bestaat een schilderij van Klee dat *Angelus Novus* heet. Daarop staat een engel afgebeeld die eruitziet als stond hij op het punt zich te verwijderen van iets waar hij naar staart. Zijn ogen zijn opengesperd, zijn mond staat open en zijn vleugels zijn uitgespreid. Zo moet de engel van de geschiedenis eruitzien. Hij heeft het gelaat naar het verleden toegekeerd. Waar voor ons een aaneenschakeling van gebeurtenissen verschijnt, ziet hij één grote catastrofe die onafgebroken puinhoop op puinhoop stapelt en ze hem voor zijn voeten smijt. Hij zou wel willen stilstaan, de doden wekken en het verpletterde samenvoegen. Maar een storm waait uit het paradijs, die in zijn vleugels blijft hangen en zo sterk is, dat de engel ze niet meer kan sluiten. Die storm drijft hem onstuitbaar de toekomst in, die hij de rug toekeert, terwijl de puinhoop vóór hem tot de hemel rijst. Wat wij de vooruitgang noemen is die storm.”

Kunstwerken zijn met elkaar in gesprek en zeker is dat deze *Angelus Novus* ‘in gesprek ging’ met Benjamin die de praktijk van de immanente kritiek tot een kunst verhief. Zoals Lijster in zijn inleiding aangeeft, moet de criticus daarbij “niet uitsluitend oog hebben voor het afzonderlijke en geïsoleerde werk, en daarmee de historische context en de receptiegeschiedenis links laten liggen. Integendeel.” Tot het ‘historische’ werk, de ‘bron’, het ‘palimpsest’, het ‘manuscript’ dat de roman of het gedicht ook is, is geen onmiddellijke toegang mogelijk. Er is altijd ook een geschiedenis aan het werk doordat “opeenvolgende generaties hun schriftuur hebben achtergelaten in de vorm van commentaar, interpretatie, navolging en canonisering” (13). Denk aan het geval Goethe. Zoals de engel van de geschiedenis moet de criticus de geschiedenis van het kunstwerk tegen de haren in strijken. Hij moet het werk van zijn hiernamaals redden. Vooruitgang, of wat daar gebruikelijk voor doorgaat, heeft dan volgens Benjamin

ook niets van doen met een doorlopende of homogene tijd, maar met een onderbreking van de tijd. Of met het aanraken van wat buiten de tijd ligt, zoals dit gebeurt bij het lezen van Benjamins grote schrijvers. Wij lezen ze met het gelaat naar het verleden gekeerd en uit het paradijs waait een storm die ons onstuitbaar de toekomst indrijft.

Het weefsel van de tijd

In het essay over Proust schetst Benjamin hoe de Duitse routiniers van de kritiek er zich wel heel gemakkelijk van af maakten door “conclusies te trekken over de auteur op basis van het snobistische milieu uit zijn werk en Prousts werk te typeren als een interne Franse aangelegenheid, als een ontspanningsbijlage van de *Almanah de Gotha*” (62). Benjamin echter leest *À la recherche du temps perdu* als een subversief werk en Prousts analyse van het snobisme als het hoogtepunt van zijn maatschappijkritiek.³ Hij wijst op een heel belangrijk aspect van Prousts manier van werken: Prousts drukproeven kwamen tot de rand toe beschreven terug bij zijn uitgever Gallimard en alle beschikbare ruimte werd met nieuwe tekst gevuld. “Als we bedenken dat de Romeinen een tekst ‘het gewevene’ noemen,” schrijft Benjamin, “dan is vrijwel geen enkele textus zo dicht geweven als die van Marcel Proust” (58). Prousts tijd is de verweven tijd en zijn universum betreden we via een herinnering van een heel speciale soort, maar ook via het zichtbare ouder worden (want de tijd laat vanbuiten wel zijn sporen in ons na, maar toch voelen wij ons nog steeds dezelfde als toen). Daar zien we de tijd in de wereld als in een staat van gelijkenis. “Daar heersen,” schrijft Benjamin, “de ‘correspondenties’ die als eerste door de romantiek en later door Baudelaire het intiemst werden begrepen, maar Proust was (als enige) in staat ze in ons geleefde leven tevoorschijn te halen” (67-68). De jarenlange lectuur van Proust en het vertaalwerk van de grootste roman uit de literatuurgeschiedenis (de *Recherche* is volgens het *Guinness Book of Records* het boek met het grootste aantal lettertekens) hebben Benjamins opvattingen over taal en geschiedenis blijvend beïnvloed. Hij haalt in zijn essay de ‘mémoire involontaire’ aan. Daarvan is er het overbekende voorbeeld van de madeleine: de verteller dipt een koekje in een kopje thee en de smaak coïncideert met een herinnering aan zijn kindertijd in Combray. Een raadselachtig geluksgevoel maakt zich van hem meester. De ‘mémoire involontaire’ of de onwillekeurige en ook wel proustiaanse herinnering genoemd, kunnen wij, anders dan de herinneringen waar wij bewust naar op zoek gaan — Proust noemt deze soort de ‘mémoire volontaire’ —, niet oproepen. Ze overvalt ons. Uit een resonantie van twee ogenblikken die ver uiteen liggen in de tijd, ontstaat als bij toeval een beeld dat van geestelijke aard is. Het doet de tijd teniet en is van dezelfde flitsende aard als het historisch inzicht dat Benjamin beoogt. In de geschiedenis lichten de onwillekeurige herinneringen van de mensheid als bij toeval op, in een flits, als een beeld waaruit een waarheid

ontstaat. Betekenis. Wat wij dan zien? De ‘*mémoire involontaire*’ van de mensheid.

De *Kritische portretten* laten zich vanuit dit paradigma lezen. Benjamins stijl is associatief en de lezer wordt dan ook geconfronteerd met allerlei onverwachte overgangen en samenhangen, en dit ook tussen de essays onderling. Lijnen die worden uitgezet in het ene essay worden in het andere hernomen en uitgediept en dit is specifiek het geval voor een onderwerp als de herinnering. Benjamin veronderstelt bij zijn lezer een zekere vertrouwdheid met de werken van de door hem besproken auteurs en, als dat niet het geval is, dan wakkert zijn stijl in elk geval het leesverlangen stevig aan. De lezer bevindt zich op het kruispunt vanwaar de door Benjamin uitgezette lijnen elkaar snijden en er komt veel op hem af. Het vergt wat doorzetting om zich vertrouwd te maken met alle concepten die eigen zijn aan Benjamins denken, maar Jan Sietsma heeft in deze *Kritische portretten* zowel voor een consequente vertaling gezorgd als voor annotaties die de conceptuele ruimte eigen aan Benjamin verduidelijken. Wie Benjamin leest, doet er goed aan zijn eigen toegangsweg te maken. Er zijn natuurlijk meerdere toegangen te vinden tot deze rijke teksten, maar de essaybundel laat zich dus ook lezen vanuit het belang dat wordt gehecht aan de overeenkomsten of de gelijkenissen (waaruit dan de waarheid groeit). Met Proust altijd in het achterhoofd, lezen wij in het essay over Kafka dat deze “over een zeldzaam vermogen beschikte om gelijkenissen te bedenken. Wat uit te leggen valt, raakt desondanks nooit uitgeput; integendeel, hij heeft alle denkbare voorzorgsmaatregelen tegen de uitleg van zijn teksten getroffen. Met omzichtigheid, met behoedzaamheid, met wantrouwen moet men in hun binnenste voorwaarts tasten” (141).

Kunst is wat aan de greep onttrokken wordt

Het ‘beeld’ dat ontstaat bij Kafka is niet opgebruikt door de gelijkenis. “Knoppen ontvouwen zich tot bloemen,” schrijft Benjamin, “maar het uit papier gevouwen bootje dat men kinderen leert maken, ontvouwt zich tot een glad vel papier” (139). Bij deze tweede vorm van ‘ontvouwning’ strijkt de lezer het bootje glad tot de betekenis klaar en duidelijk op zijn vlakke hand komt te liggen. Maar Kafka’s ontvouwen is van de eerste soort: “namelijk als een knop die in een bloem verandert”. Daarom is de uitwerking literair. “Het kenteken van een kunstwerk”, schrijft Valéry, “is dat het door geen enkele handeling waartoe het aanzet uitgeput of afgedaan kan worden. Aan een bloem met een heerlijke geur kunnen we ruiken zolang we willen; de geur die onze begeerte wekt raken we niet kwijt, en geen enkele herinnering, gedachte of opstelling kan die uitwerking ongedaan maken of ons bevrijden van de macht die ze over ons heeft. Wie zich voorneemt een kunstwerk te maken, streeft hetzelfde na” (251-252). Het oog kan er niet genoeg van krijgen. Paul Valéry, een van de door Benjamin besproken auteurs, is aan het

woord in Benjamins essay over Charles Baudelaire. Benjamin vermeldt hoe de daguerreotypie voor Baudelaire iets verontrustends en afschrikwekkends had; de aantrekkingskracht die van deze vroege fotografische methode uitging, noemde Baudelaire ‘verbluffend en wreedaardig’. Volgens Benjamin vergroten de methodes die steunen op de camera het bereik van de ‘*mémoire involontaire*’: zij maken het mogelijk om met behulp van het apparaat op elk moment een gebeurtenis in beeld en geluid vast te leggen. De beelden die bij elk van ons in de ‘*mémoire involontaire*’ verblijven en die zich om een voorwerp van aanschouwing trachten te groeperen noemt Benjamin de aura van het voorwerp. Een foto tast de aura aan, laat niet genoeg ruimte voor de verbeelding. Een schilderij laat het verlangen intact en voedt het zonder dat men er genoeg van krijgt. Een foto daarentegen, schrijft Benjamin, is zoveel als voedsel voor de honger of drank voor de dorst.

Het was ook Karl Kraus’ voornaamste zorg, schrijft Benjamin, om het kunstwerk af te zonderen van wat informatie is, net zoals het Adolf Loos’ grootste zorg was om het kunstwerk van het gebruiksvoorwerp te scheiden. Loos schreef: “Wat aangeraakt behoort te worden, mag geen kunstwerk zijn, en wat een kunstwerk is, moet aan de greep onttrokken zijn” (86). Benjamins analyse van het surrealisme draagt als ondertitel *De laatste momentopname van de Europese intelligentsia*. Van oorsprong is het surrealisme een literaire stroming en André Breton, die haar manifest schreef, geeft aan de taal alle voorrang, aldus Benjamin: “Breton noteert: ‘Stilte! Ik wil daar komen waar nog nooit iemand is geweest. Stilte! Na u, geliefde taal’ (43). Het literaire beeld waar de schrijver op uit is, wordt op andere plaatsen een ‘visioen’ genoemd. Over Gottfried Kellers binnenwereld schrijft Benjamin: “De binnenwereld waarin de beschouwer — de Zwitserse burger en politicus — op rivieren van goede wijn de werkelijkheid goot, was geen zonnig studeervertrek, maar een magische ruimte waaruit, door twee meanderende rivieren des levens omrankt, telkens weer visioenen voortkwamen” (38).

Het spannen van een boog

Hoeveel toeval speelt hier? De *mémoire involontaire* overvalt ons als bij toeval, aldus Proust. Toeval is ook een thema in het essay over de schrijver Julien Green. En wie schrijft en dit geschrevene nooit verbetert, zoals het de schrijver Robert Walser verging, bereikt, aldus Benjamin, “de volmaakte doordringing van uiterste onopzettelijkheid en hoogste opzet” (74). Het ‘beeld’ vatten, vraagt dus zowel een aandachtige houding (een inspanning) als een houding van gespannen afwachting. Niemand weet, aldus Proust, of wij het voorwerp zullen ontmoeten (denk aan de madeleine) dat buiten het domein en het bereik van ons verstand ligt. “Het toeval bepaalt of we dat voorwerp ontmoeten voordat we doodgaan, of niet ontmoeten” (222).

In het essay over het episch theater van Bertolt Brecht beschrijft Benjamin hoe dit heel grote tijdspannes kan omvatten. Het eigenlijke onderwerp zijn de gebeurtenissen en is niet de afloop. En ook het werk van de dichter Carl Gustav Jochmann, aan wie Benjamin eveneens een essay wijdt, wordt gekenmerkt door een andere omgang met de tijd. Jochmann spant een boog in de tijd. Nikolaj Leskov, door Benjamin ‘de verteller’ genoemd, houdt zijn verhaal vrij van verklaringen en onderscheidt zich daarmee van de informant die geen ruimte tot denken openlaat. Bij Leskov staat het de lezer “vrij het voorval naar eigen inzicht uit te leggen, en daarmee krijgt het vertelde een slingerwijdte die de informatie niet heeft” (166). Om deze slingerwijdte gaat het, om het interval gespannen in de tijd. Daar is het waar het ‘literaire beeld’ een kans krijgt. De schrijvers die Benjamin de moeite van het lezen waard vindt, ontwikkelen een ruimte voor de lezer waar onze gebruikelijke opvatting van ‘tijd’ niet meer van toepassing is. Stéphane Symons beschreef in *De kunst van het vergeten*, met daarin Benjamin als auteur prominent aanwezig, hoe Walter Benjamin niet uit was op een loutere ‘omverwerping’ of ‘omkering’ van de geschiedenis, maar wel op de creatie van een nieuwe, niet-historische en zuiver ‘geestelijke’ ruimte.⁴ Ook Kafka’s universum verschilt van het historische. Zijn schepsels evoceren de mogelijkheid van een toegevoegde realiteit. Kafka spaart een (niet-)plaats uit die niet langer wordt besmet door de tekortkomingen en tegenstellingen van het historische. Benjamin kan daardoor Kafka’s werk in verband brengen met een vorm van hoop die tegelijk ook wanhoop in zich draagt. In de woorden van Kafka: “een oneindige hoeveelheid hoop, maar niet voor ons”. Wanhoop, omdat het onherroepelijk voorbijgaat, zo klinkt het in Symons analyse van de kindertijd. Maar waarom dan de hoop? Symons richt zich tot Proust: “Proust maakt het ware geluk afhankelijk van het besef dat er een andere werkelijkheid is die ‘dichtbij’ is, maar ‘elders bestaat dan in mijn gedachten’: het is de gemaakte werkelijkheid van zijn roman zelf. In zijn boek laat Proust de teleurstellingen en het verdriet van een dagelijks bestaan opgaan in een wereld met een heel eigen logica en organisatie, een louter imaginaire en literaire ruimte waarin precies het onvermogen om te blijven bestaan, kan blijven bestaan”. Het mag dan ook geen toeval heten dat Benjamin zijn beschrijving van het episch theater van Brecht aanvangt met een citaat van een epische auteur uit een vorige eeuw: “Niets is zo aangenaam als op de bank liggen en een roman lezen.” Hij zal als Proustkenner ongetwijfeld de aanvangszin hebben gekend van Prousts essay over het lezen.⁵ Proust schrijft daar: “Misschien hebben wij geen dagen van onze kindertijd zo volledig beleefd als die waaraan wij voorbij dachten te gaan zonder ze te beleven, maar die wij doorbrachten met een lievelingsboek.” Lezen doet, immers, de ‘tijd’ vergeten.

Noten:

1 Benjamin, W., *Kinderjaren in Berlijn rond 1900*, Nijmegen, Vantilt, 2015.

- 2 Benjamin, W., *Maar een storm waait uit het paradijs*, Amsterdam, Boom, 2020.
- 3 Proust, M., *Op zoek naar de verloren tijd*, Amsterdam, Atheneum, 2018.
- 4 Symons, S., *De kunst van het vergeten. Naar een filosofie van de vergankelijkheid*, Nijmegen, Vantilt, 2019.
- 5 Proust, M., *Over het lezen*, Groningen, Historische uitgeverij, 1993.