

De auteur in tijden van massacommunicatie

Bas Heijne

You can become rich without having any talent ... You can become famous without having any talent ... But you cannot become talented without having any talent. Therefore, talent must go.

Martin Amis – *The War Against Cliché*

I
Begin 2008 berichtte de Volkskrant over een initiatief van een man die zichzelf een 'burgerjournalist' noemde. Deze man, een eind dertiger, had een bepaalde dag eigenhandig uitgeroepen tot Goednieuwsdag. Onderzoek dat deze burgerjournalist had laten uitvoeren zou hebben uitgewezen dat maar liefst 83 procent van de Nederlandse burgers met een miskende behoefte aan positief nieuws rondloopt. Om aan die behoefte tegemoet te komen, probeerde de initiatiefnemer de verschillende media te bewegen één dag per jaar goed nieuws te brengen. Goed nieuws was volgens hem "nieuws over gebeurtenissen in Nederland en de wereld die wel goed gaan. Serieuze nieuws met inhoud, positief en oplossingsgericht".

Op het eerste gezicht was er niets nieuws onder de zon. De klacht dat het nieuws te afstandelijk en te negatief is en dat de media ook eens wat invoelbare, positieve berichten zouden moeten verspreiden, keert met zo'n grote regelmaat terug dat je er gerust de klok er op gelijk kunt zetten – zoals er ook om de zoveel tijd geroepen wordt dat er teveel meningen zijn of dat het maar eens afgelopen zou moeten zijn met het gehakketak van columnisten onderling.

Wat wel nieuw was, was de assertiviteit van de man die zich burgerjournalist noemde. Zijn klacht bleef niet langer beperkt tot de toeg van het buurtcafé of de ingezonden brievenrubriek. Hij ging tot daden over: hij had een eigen website, waar hij het nieuws kiest wat hem interesseert, waar zijn geestverwanten, de liefhebbers van 'goed nieuws' dus, elkaar kunnen treffen wanneer ze maar willen. Technologie stelde hem in staat zichzelf als tegenspeler te presenteren ten opzichte van de traditionele nieuwsmedia. De wijze waarop hij zichzelf aanduidde, was ook niet domweg een ander woord voor amateurslaggever, zoals je ook amateurschakers en amateurvoetballers hebt. De zelfgekozen titel burgerjournalist was bedoeld als geuzennaam. Voortaan zou je journalisten hebben en burgerjournalisten; met andere woorden, wat de ene professionele groep via traditionele kanalen tot stand bracht, kon nu ook gedaan door niet-professioneel opgeleide burgers, via een medium dat tot kort geleden nog helemaal niet bestond.

Een burgerjournalist maakt deel uit van een nieuwe beweging, zelfbewust en opstandig, die zich richt tegen de gevestigde media-instituten, de zogenaamde 'oude media', die in de ogen van deze zelfbenoemde burgerjournalisten te lang de dienst hebben uitgemaakt. Dat diezelfde media niet gevoelig zijn gebleken voor zijn oproep tot instelling van zijn Goednieuwsdag – nooit hoorden we er meer over – zal hem alleen nog gesterkt hebben in zijn overtuiging dat zijn tijd nog moet komen.

Het is nog niet zo gemakkelijk de sociale en ideologische aspecten van zulke technologische ontwikkelingen in kaart te brengen, maar kortweg kun je stellen dat die opstandigheid van de burger tegenover de media wordt aangewakkerd

door enerzijds de ver doorgevoerde individualisering van de samenleving, waarbij het primaat is komen te liggen bij het individu en zijn verlangens en eisen, en anderzijds door de technologische ontwikkelingen die het individu in staat stellen om zijn wensen en opinies direct en zichtbaar over het voetlicht te brengen. De consument wenst mee te praten en overall om je heen zie je de gevestigde instituten, bedrijven en media over zichzelf struikelen in de haast die consument in zijn wensen tegemoet te komen. Een nieuw fenomeen als de burgerjournalist maakt onderdeel uit van een cultureel landschap dat in weinig opzichten meer lijkt op dat van nog maar een of twee decennia geleden, en dat bovendien aan voortdurende veranderingen onderhevig is. Dat schept naast verandering ook grote opwinding – geen wonder dat wanneer je aan een groep studenten vraagt wat ze later willen gaan doen bij een ontzagwekkende meerderheid in hun antwoord het woord media opduikt – de meesten van hen nemen zich voor 'iets met media' te gaan doen.

De grootste verandering is ongetwijfeld dat ook onze cultuur, net zoals de aarde zelf, 'plat' lijkt te zijn geworden. In zijn bestseller uit 2005 *The Earth is Flat* schetst de Amerikaanse columnist Thomas Friedman een rooskleurig beeld van een wereld die door communicatiemiddelen tot één geheel geworden is, waarin niet alleen alles in verbinding staat met alles, maar waarin ook alles voor iedereen toegankelijk is geworden. Iedereen mag meedoen; veranderingen – politieke, sociale, culturele en commerciële – veranderingen worden niet per definitie meer van bovenaf gestuurd, maar zijn vaak het gevolg van initiatieven van 'onderaf'. Ideeën worden niet langer door één man of vrouw of door een kleine groep experts bedacht, maar zijn het resultaat van een vaak spontane manier van samenwerking, meestal door mensen die elkaar niet eens persoonlijk kennen, mensen die meestal op honderdduizend kilometers van elkaar vandaan wonen. Traditionele instituten en de bijbehorende hiërarchieën zijn onderhevig aan een nieuwe, door technologie aangedreven dynamiek, die alle grenzen overschrijdt. Er is niet langer sprake van een centrale instantie, die stuurt en bepaalt, maar eerder van reusachtige netwerken, waaraan velen verspreid over een grote afstand een impuls geven, zodat ze zichzelf lijken te sturen.

Die omslag is in sommige kringen de aanleiding tot grote euforie. In een andere recente bestseller, *Wikinomics; how Mass Collaboration Changes Everything* van Don Tapscott en Anthony D. Williams, wordt een heilig geloof uitgedragen in de zakelijke mogelijkheden van het zogenaamde Wikipedia-model. In dat model wordt op wereldwijde schaal samengewerkt door individuen, meestal belangeloos en zonder betaling. De evangelische taal waarin dat nieuwe geloof in massale samenwerking wordt verkondigd, bestaat uit hoopvolle begrippen als *peering*, *sharing*, *Web 2.0*, *crowdsourcing*, *co-creatie*, *e-participatie*, *collective intelligence*. Hier wordt niet minder dan een nieuwe tijd aangekondigd, een radicale ommekeer die niets in onze samenleving onveranderd zal laten – hierbij vergeleken is het fenomeen van de burgerjournalistiek kinderspel. Alles gebeurt voortaan gezamenlijk; de bouw van het nieuwe Jeruzalem is een onbetaald, vrijwillig, collectief proces.

Via het internet kan de droom van de burgerparticipatie in een directe democratie eindelijk werkelijkheid worden.

Daarnaast verandert het ook voorgoed de processen van productie en distributie. Met andere woorden, er komt geen nieuw model auto van de lopende band zonder een vergaande participatie van de degene voor wie die auto bestemd is. De consument wordt voortaan ook schepper, hij participeert in het productieproces; hij is niet langer passief, vanachter zijn computer is hij ook auteur geworden.

Die gedachte wil nadrukkelijk revolutionair zijn. Want naast het tastbare proces van globalisering, waarbij alles aantoonbaar *interconnected* is geraakt, vindt volgens de goeroes van dit nieuwe geloof ook een soort innerlijke globalisering plaats, een globalisering van de geest. Daarbij koppelt mijn bewustzijn zich aan die van talloze, gezichtsloze anderen, en samen vormen we een spontaan collectief dat zich overgeeft aan één reusachtige, indrukwekkende, wereldwijde *brainstorm*.

II

Toch verhoudt deze visie van een interactieve wereld zich slecht met het voorbeeld van de zelfbenoemde burgerjournalist. Aan de ene kant is hij weliswaar het toonbeeld van het ontkende individu, die zich ongebonden aan tradities en instituten vrijuit tot de wereldvieve beleving van de werkelijkheid na: hij wil geen nieuws brengen, hij wil enkel 'goed nieuws' brengen. Er is geen sprake van een wil om tot neutrale kennis van de wereld om hem heen te komen. Wat gezocht wordt is particuliere bevestiging, een gerieflijke geruststelling, een tegemoetkoming aan een gevoel. Hij is er niet voor de wereld, de wereld is er voor hem. Hij vormt hem naar zijn eigen beeld.

In zijn studie *After Theory* uit 2003 beschrijft de Ierse cultuurcriticus Terry Eagleton die omslag op een verrassende manier. Hij ziet de twintigste-eeuwse stroming van het modernisme in de eerste plaats als een strijd tegen het realisme, een poging om de lange westerse traditie in de kunst van het zo getrouw mogelijk afbeelden van de zichtbare werkelijkheid te ontmaskeren als een geriefelijke leugen. Maar, zegt hij, de neiging tot realisme is diep verankerd in de westerse cultuur en wanneer men afwijkt van het gangbare, refereert men er impliciet nog altijd aan. "We would not find a Cubist painting arresting unless we were accustomed to non-Cubist canvases."

Je kunt je afvragen of die laatste opmerking niet meer zegt over Eagleton dan over de westerse cultuur, maar dat het modernisme zich tegen de traditie van het realisme keerde, is een feit. In de jaren zestig en zeventig was het de 'cultural theory', die met behulp van de modernistische kunst, opnieuw een poging deed het realisme van zijn troon te stoten – net als het ogenschijnlijk beperkende en foutieve idee van de auteur die zijn werk van vaste betekenissen zou voorzien, waar de lezer, kijker, luisteraar achter moest zien te komen. Ook die aanval werd afgeslagen: je kon deconstrueren wat je wilde, maar de notie dat er buiten je eigen hoofd toch nog zoiets als een werkelijkheid was – hoe onmogelijk het ook was die te kennen – liet zich niet zo gemakkelijk uitdrijven. Maar wat er vervolgens gebeurde, schrijft Eagleton, had niemand voorspeld: de westerse wereld werd zelf steeds minder reëel. De maatschappij "became increasingly dependent in its everyday operations on myth and fantasy, fictional wealth, exoticism and hyperbole, rhetoric, virtual reality and sheer appearance."

Wat Eagleton daarmee bedoelt, is dit: de afgelopen decennia is onze blik op de wereld steeds *fictiever* geworden. Op het eerste gezicht lijkt dat onzinnig, aangezien er meer informatie is dan ooit en de mediacultuur gedomineerd wordt door het fotografische beeld; realistischer kan het niet. Maar juist die dagelijkse stortvloed van beelden die we over ons uitgestort krijgen, heeft ons idee van de werkelijkheid instabiel en vluchtig gemaakt. De media registreren niet alleen, ze scheppen een werkelijkheid die uit ontelbare beelden bestaat, of beter, meerdere werkelijkheden, die tot verschillende registers behoren en elkaar vaak genoeg tegenspreken. De expansie in communicatie, samen met de oneindige fragmentatie van informatie, lijkt zowel een directe nabijheid als een immense afstand te scheppen.

Dat is een paradox die voor veel misverstanden zorgt: naarmate de hoeveelheid informatie toeneemt, wordt het steeds gemakkelijker selectief met feiten om te gaan. In die paradox verschijnt de figuur van mijn burgerjournalist: hij beweert dat het beeld van de werkelijkheid scheef is getrokken door de media, en trekt dat beeld zelf vervolgens nog veel schever met zijn persbureau voor wat hij onder 'goed nieuws' verstaat, enkel omdat 'de mensen' daar behoefte aan zouden hebben.

Een bekend voorbeeld van die subjectieve beleving is het feit dat in Nederland de criminaliteit al jaren achtereen afneemt, maar dat het tegenovergestelde *ervaren* wordt. Door de schijndirectheid van de media lijkt het juist alsof de maatschappij steeds misdadiger wordt. Er zijn ook geen harde cijfers bekend die aantonen dat het geweld tegen homoseksuelen in Nederland toeneemt, iedere woordvoerder van de overheid erkent dat, en toch voelen steeds meer homoseksuelen zich op straat minder veilig. De overheid, zeggen diezelfde woordvoerders geruststellend, plaatst het gevoel voorop: wie zich bedreigd voelt, moet beschermd worden. Perceptie gaat boven de werkelijkheid, of beter gezegd, perceptie *geldt* als de werkelijkheid.

Die dominantie van stemmingen over feiten, de toenemende vermenging van feit en fictie, of beter gezegd, de toename van fictie als feit, leidt weer tot nieuwe onzekerheid. In een interview dat ik een paar jaar geleden had met de filosoof Daniel D. Dennett uitte hij zijn zorg over de onbeheersbaarheid van de nieuwe media. Waar Judt het heeft over fragmentatie, daar spreekt Dennett van decentralisatie: "De decentralisatie van de systemen die heeft plaatsgevonden, baart me zorgen. Niet alleen de virussen en de spam die de boel kunnen platleggen, maar ook een verstoring van ons idee van wat echt en onecht is. Waar haal je je nieuws vandaan? Van blogs? Van kranten, van netwerken? Het onderscheid tussen betrouwbaar en onbetrouwbaar nieuws wordt steeds vager. Censuur is er niet, maar er is wel een vloedgolf van verkeerde informatie. Neem mijn boek over religie, *Breaking the Spell*. Niemand zal erover piekeren dat te gaan censureren. Maar mensen die het niet met mij eens zijn hebben veel betere manieren om mij te bestrijden. Ze kunnen een vloedgolf van geruchten en foutieve informatie razendsnel de wereld rond laten gaan en mij en mijn boek verdacht maken. Daar valt bar weinig tegen te doen. Dat vind ik pas echt bedreigend."

Dennett is niet de enige. Naarmate de communicatie toeneemt en onze wereld steeds meer uit beeld gaat bestaan,

neemt het wantrouwen tegen de betrouwbaarheid van het proces van beeldvorming evenredig toe. Dat verklaart de ambivalentie van de studenten die zeggen dat ze later 'iets met media' willen gaan doen, en meteen daarop dat ze 'aan de media' willen gaan doen, waarop dan een betoog volgt over hoe de media de werkelijkheid op een kwalijke wijze vervormen. Het zijn de media die hun wereldbeeld vormen en tegelijkertijd zijn het de media die tussen hen en de wereld in staan. Dat is de hedendaagse vervreemding.

Volgens Eagleton vormt die almaar onrealistischer wordende werkelijkheid een van de oorzaken van het postmodernisme. Het postmodernisme begint, stelt hij in *After Theory*, wanneer het er niet langer om gaat informatie over de wereld te verkrijgen, maar dat de wereld zelf als informatie wordt gezien.

Dat is een aforisme om even op te kauwen. Ik zou het als volgt willen formuleren: de verschuiving die heeft plaatsgevonden is die van wereld naar *belevingswereld*. Kennis is nog altijd een middel tot zelfverwezenlijking, maar niet zozeer in de maatschappelijke betekenis. Je hoeft alleen te weten wie John Huston of Bert Haanstra of Anna Blaman was, wanneer je die kennis ergens voor nodig hebt. Niemand vertelt je meer dat je *Ulysses* moet lezen, je bepaalt zelf wel of je daar iets aan hebt.

De werkelijkheid zoals die wordt *beleefd*, heeft het streven van het realisme onmogelijk gemaakt, omdat de noodzaak van een objectieve werkelijkheid buiten onszelf niet langer wordt gevoeld. Je maakt je eigen wereld, ieder is zijn eigen auteur, de wereld wordt niet langer door anderen voor jou gemaakt. Het primaat van de individuele beleving heeft alles subjectief gemaakt. We klampen ons aan bepaalde beelden vast, en gebruiken die vervolgens om andere beelden te ontkennen of te bestrijden.

III

Die twee ontwikkelingen – aan de ene kant het door technologische vernieuwingen aangezwengelde geloof in wereldwijde samenwerking, het geloof in het ongebonden, anonieme collectief, en aan de andere kant de steeds groter wordende nadruk op persoonlijke beleving van de werkelijkheid – zet ook het idee van auteurschap onder druk.

Wat betreft de Wiki-opvatting van cultuur: in een wereld waarin alles met alles in contact staat, word je niet geacht je gedachten en ideeën voor jezelf te houden. Massale samenwerking vereist een open geest, en bereidwilligheid om jouw maaksel en bedenkensels belangeloos aan het publieke domein over te geven.

Dat impliceert ook dat het hele idee van auteursrecht in een ander licht komt te staan. Wanneer een product, commercieel of cultureel, het resultaat is van een wereldwijde, vaak anonieme samenwerking, dan word het moeilijk – en volgens de nieuwe gelovigen in deze revolutie van de nieuwe media ook onwenselijk – om dat product te claimen als van jou alleen.

In een lezing eind 2006 hoorde ik de wereldwijd beroemde architect Rem Koolhaas dan ook verkondigen dat auteursrecht, en daarbij ook de claim op originaliteit, binnenkort tot het verleden zou behoren. Met dezelfde achteloze zelfverzekerdheid – die je ook zelfgenoegzaamheid zou kunnen noemen – waarmee Koolhaas in zijn *powerpoint* presentatie op die avond het einde

van de economische hegemonie van het westen verkondigde, kondigde hij zijn publiek, in een wereld van massale participatie en *open source*, de dood van de auteur en het auteursrecht aan. Originaliteit, individuele scheppingkracht, de cultus van het genie, *das war einmal*.

Luisterend naar zijn betoog maakte zich een lichte scepsis van mij meester. Ik moest denken aan een uitspraak van een Indiase scenarioschrijver die ik een aantal jaren daarvoor in Bombay had gesproken. Deze man die ontelbare scenario's van Bollywooddrama's op zijn naam had staan, schaamde zich niet erkennen dat vrijwel al zijn scripts bestonden uit ongegeneerd jätwerk, meestal van films die eerder door Hollywood waren gemaakt. "Originality," verklaarde hij met een minzaam lachje, "is your ability to hide your sources."

De architect Koolhaas beweerde tijdens zijn presentatie eigenlijk precies het tegenovergestelde. In de toekomst, die eigenlijk allang begonnen was, bestond originaliteit juist in het etaleren van je bronnen, in het ontkennen van je eigen exclusiviteit. In onze cultuur zou geen plaats meer zijn voor het idee van het scheppende genie, en ook niet voor dat van de avant-gardistische eenling, die eigenhandig een doorbraak forceert. Er zou voortaan niet alleen sprake zijn van *Wikinomics*, een samenleving waarin nieuwe productiemethoden gezamenlijk tot stand zouden worden gebracht, maar van een soort *Wiki-culture*, waarin creatieve geesten weer allemaal zouden worden als de bouwers van de Egyptische piramides, dienstbaar en anoniem.

Mijn scepsis betrof de figuur van Koolhaas zelf. Dit alles uit zijn mond te horen, bevreedde me nogal, want als iemand het idee van de auteur belichaamt, is hij het wel. De naam van zijn bureau mag dan op zichzelf een begrip zijn, zijn eigen naam is dat niet minder; die is over de hele wereld bekend, je kunt spreken van een soort postmodern handelsmerk. De persoon van Koolhaas zelf leek me dan ook veruit de beste weerspreking van zijn eigen woorden; hem wordt bij uitstek individuele originaliteit toegedicht, hij wordt wel degelijke gezien als een auteur, hoezeer hij als architect de samenwerking met zijn medewerkers ook benadrukt. Om hem heen hangt de cultus van het genie, architectuurstudenten over de hele wereld dwepen met hem, zijn naam alleen al brengt een vochtige glans in de ogen van bestuurders en opdrachtgevers.

Hetzelfde geldt voor veel andere makers, vooral in de elektronische media. Iedereen weet dat de veelgeprezen televisieserie *The Wire* niet door een man gemaakt wordt, er zit een heel team van schrijvers op, en toch wordt de serie bij het publiek vereenzelvigt met een enkele auteur, namelijk Dave Simon. De serie is onmiskenbaar zijn geesteskind; ook de afleveringen die hij niet heeft geschreven, ademen zijn geest. Hetzelfde geldt voor de zowel kritische als commercieel succesvolle serie *The West Wing*. Ook die serie draagt onmiskenbaar het stempel van een auteur, in dit geval Aaron Sorkin, terwijl de productie natuurlijk het werk van een collectief is – Sorkin schreef alleen de scenario's van de eerste seizoenen. Je kunt het misschien het beste vergelijken met de studio's van zeventiende-eeuwse schilders. Leerlingen van Rembrandt schilderden mee aan doeken die onder zijn naam werden verkocht. Hun talent was geen eigen talent; ze maakten zich in hun leerlingentijd onderschikt aan het genie van Rembrandt. Dat doet

niets af aan het 'auteurschap' van Rembrandt, zij het wel aan de 'echtheid' van sommige van zijn doeken.

Net zo betekent het gemak waarmee je tegenwoordig door anderen gemaakt materiaal je eigen kunt maken, door het kopiëren van door anderen gemaakte teksten en beelden, de zogenaamde *cut 'n past*-methode, niet het einde van het auteurschap als zodanig. Auteurschap in de 21^{ste} eeuw is aantoonbaar minder autonoom dan in de tijd waarin het eenzame, in afzondering en stilte scheppende genie werd gehuldigd, maar dat betekent niet dat *het idee van auteurschap* is verdwenen. Integendeel, zo blijkt uit de reputaties van Simon en Sorkin. En uit die van Koolhaas.

Hoe valt dat te rijmen met zijn stellige boodschap? Technologische revoluties gaan, net als politieke revoluties, altijd gepaard met ideologie. Toen in de negentiende eeuw het Suez-kanaal werd geopend, schreef de Amerikaanse dichter Walt Whitman een lang gedicht, getiteld *A Passage to India*, waarin de komende verbroedering van heel de mensheid werd aangekondigd. Diezelfde verwachting van een universele verbroedering stak ook de kop op bij de komst van het internet – de nieuwe nabijheid via het glasvezelnetwerk zou ook leiden tot een beter wederzijds begrip tussen mensen, ook al vond hun contact dan grotendeels in cyberspace plaats. Wie een boek als *Wikinomics* leest, stuit op diezelfde christelijke noties van onbaatzuchtigheid en zelfnegatie in naam van een hoger, algemeen belang. Zoals je vaak hoort dat met de erosie van het geloof in het westen niet de neiging tot geloven is weggevalen, waarbij dan vaak het communisme wordt aangebracht als een wereldse variant van dat christelijk geloof, zo is het niet moeilijk om in dat nieuwe geloof in een Wiki-wereld dezelfde religieus-utopische trekken te ontwaren.

Maar zoals in het geval van het communisme de gelijkheidsgedachte heel goed bleek te kunnen samengaan met een cultus van de partijleider, zo blijkt ook de vergaande democratisering van het auteurschap helemaal niet op gespannen voet te staan met het idee van het scheppende individu.

Alleen moet je, denk ik, in sommige gevallen het woord genie vervangen door *celebrity*. Er kleeft meer beroemdheid dan genie aan een reputatie als die van de architect Rem Koolhaas. Zijn sterrendom heeft iets losgezongens, de grootheid van zijn naam staat niet in dienst van zijn werk, lijkt het, maar eerder andersom. Nog meer dan auteur, is hij een merk geworden.

In hun boek over cinema en nieuwe mediacultuur, *L'ecran global* (2008) stellen de Franse socioloog Gilles Lipovetsky en de filmwetenschapper Jean Serroy, dat de filmindustrie de afgelopen decennia door de opkomst van de televisie en de nieuwe media weliswaar aan belang heeft ingeboet, maar dat de cultuur van de cinema zich in alle lagen van onze samenleving heeft gevestigd. Het voornaamste aspect van die cultuur is ongetwijfeld het sterrendom. Die is tegenwoordig overal te vinden – en vooral een televisie cultuur die van onzichtbare amateurs kortstondig sterren weet te maken, zoals *Idols* en *X-factor*, maar ook de vele Big Brother varianten.

Het sterrendom, de alomtegenwoordige cultuur van de *celebrity* – je kunt het zien als een onvermijdelijke reactie op het proces van erosie van het idee van oorspronkelijkheid, het idee van uniek auteurschap. De democratisering van het

scheppingsproces, het wegvallen van begrippen als individueel vakmanschap en de notie van een baanbrekende voorhoede hebben geen einde gemaakt aan de cultus van het genie – alleen is die cultus opgegaan in de massacultuur en heeft ze zich getransformeerd tot een sterrencultus. Zoals gezegd, de wereldwijde reputatie van Koolhaas is er een goed voorbeeld van. Maar ook op andere gebieden is het idee van auteurschap ondergeschikt geraakt aan dat van de roem, de *celebrity*. Een recent voorbeeld: de autobiografie van Ayaan Hirsi Ali, die in veel landen een bestseller is geweest, werd voor het grootste deel niet door haarzelf geschreven. Op het omslag wordt geen co-auteur vermeld, of de frase *as told to*. Nog niet zo lang geleden zou zoiets tot een klein schandaal hebben geleid – toen werd je immers geacht zelf je autobiografie te schrijven. Tegenwoordig doet het er niet meer toe; je kunt je levensverhaal rustig een autobiografie noemen terwijl een ander het verhaal heeft vormgegeven. De schrijver als *celebrity* hoeft geen boeken meer te schrijven om als schrijver bekend te staan – hij moet alleen met regelmaat *als* schrijver op televisie verschijnen.

In een sterrencultuur gaat het om aura en charisma. De oneindige stroom van reproducties van de Mona Lisa heeft, in tegenstelling tot wat Walter Benjamin beweerde, het oorspronkelijke schilderij helemaal niet van zijn aura ontdaan; integendeel, het echte doek heeft er juist een extra, uiterst hyperbolische uniciteit door verkregen. Juist omdat de voorstelling op ieders netvlies is gebrand en het doek nu onlosmakelijk met de massacultuur is verbonden, zoals in het geval van de wereldwijde bestseller *De Da Vinci Code*, bezit het oorspronkelijke schilderij een unieke sterrenstatus. Net zo kun je stellen dat de democratisering van de popmuziek door middel van shows als *Idols* de status van het popidool-zijn alleen maar vergroot hebben, hoe vluchtig de carrières van de winnaars in werkelijkheid ook zijn. Zij worden vergeten, waar zij voor staan niet.

Net zo kun je stellen dat de democratisering van het auteurschap, wat mediajournalist Andrew Keen in zijn gelijknamige, sombere bestseller 'the cultus van de amateur' noemt, allesbehalve een eind gemaakt heeft aan het idee van het auteurschap.

Het idee dat een ieder zijn eigen wereld maakt en dus niet langer afhankelijk is van het auteurschap van anderen, blijkt vooral een wensgedachte. Neem het geval van de burgerjournalist: zijn onderneming was uiteindelijk veel meer een mislukte coupepoging dan een uiting van een geslaagde revolutie. Een verschijnsel als de 'burgerjournalist' ontstaat zonder twijfel vanuit een nieuwe culturele constellatie – in dit geval het geloof in enerzijds een Wiki-cultuur en anderzijds het geloof in een subjectieve kijk op de wereld als teken van persoonlijke onafhankelijkheid – maar telkens weer blijkt dat die nieuwe tijd zich gemakkelijker laat aankondigen dan realiseren.

Het is onmiskenbaar waar dat de traditionele journalistiek grote moeite heeft om zowel commercieel als inhoudelijk aansluiting te vinden bij maatschappelijke ontwikkelingen. Aan de andere kant zijn de verhalen van krantengoeroes van een paar jaar geleden, die stelden dat de journalistiek in de eerste plaats een dienende taak had en om te overleven zo snel mogelijk aansluiting moest vinden bij de belevingswereld van de abonnees ("schrijf wat de lezer wil lezen") alweer ongeldig verklaard. Men gaat er in toenemende mate weer vanuit dat de lezer niet

weet wat hij wil lezen, dat hij auteurs nodig heeft om hem met onbekende feiten en werelden in aanraking te brengen. Buiten zijn eigen werkelijkheid bestaan er nog andere werelden, die hij tot zich wil nemen.

Op het gebied van de fictie is het niet anders. Hoewel de notie van interactiviteit een tijd lang een soort heilige graal leek te zijn, waarbij – met behulp van nieuwe technologie – het gezamenlijke kunstwerk als de kunst van de toekomst werd aangekondigd, is men ook op dat gebied al snel ontnuchterd. In een lang en precies essay in zijn bundel *The Fighter* (2007) laat de Engelse schrijver Tim Parks zien dat hypertext als literaire vorm uiteindelijk teleurstelt. Het idee van een literaire tekst als een zuiver democratische vorm, waarbij iedere lezer een steentje bijdraagt, is precies dat – een idee. In werkelijkheid heeft de gebruiker van een hypertext veel minder in te brengen in een tekst dan een traditionele lezer van een boek. Hoewel het genre al twintig jaar bestaat, en de drager is van oneindig veel apodictische voorspellingen en verwachtingen, spreekt het slechts een piepklein publiek aan.

Hypertext plaatst het idee van auteurschap in een nieuwe, complexe context, maar het doet uiteindelijk op geen enkele manier afbreuk aan de noodzaak van een *verhaal* – en dus van een auteur. Aan het eind van zijn essay citeert Parks ironisch een regel uit een gedicht van Felix Jung dat op het computerscherm is opgetuigd met sprekende graphics en bewegend beeld: "I need to draw the line for you and me:/ a poem is not Democracy." Het is, schrijft Parks, de best verwoorde kritiek die hij tot dusver op de hypertext als vertelkunst heeft gelezen.

Voor Parks is het fenomeen van de hypertext uiteindelijk alleen een bewijs dat de notie van het verhaal, geschreven of verfilmd, diep in ons verankerd ligt. In de twintigste eeuw, schrijft hij, lukte het de cinema heel gemakkelijk om bioscoopgangers te verleiden met wat hij noemt 'the antique combination of narrative content within a rhythmic frame'. Wie de eerste volwaardige films bekijkt, stelt Parks, waaronder Dreyers *Jeanne d'Arc* en Murnau's *Sunrise*, realiseert zich dat "er in de kunst geen vooruitgang bestaat."

Dat interactief iets anders is dan auteurschap werd in 1993 al duidelijk gemaakt door de Engelsman Max Whitby, deskundige op het gebied van de nieuwe media, die in dat jaar een kort artikel in het blad *The Wire* publiceerde onder de titel "*Is Interactive Dead?*" Daarbij stelde hij onomwonden dat het vertellen van verhalen, het narratieve element, onlosmakelijk met het idee van communicatie is verbonden. "It seems to me we are rushing to implement interactive CDs, cable shows and personal electronics in the crudest ways without pausing to consider whether an improved medium will result. [...] Crude, explicit, button-pushing interaction breaks the spell of engagement and makes it hard to present complex information that unfolds in careful sequence."

The spell of engagement. In wezen maakte Whitby hier hetzelfde punt als Tim Parks, die als de grootste zwakte de literaire hypertext inbrengt dat die teveel afstand schept tussen de lezer en het verhaal waarin hij zich wil onderdompelen – juist de *links* en de *keuzemenu's*, bedoeld om hem inbreng in het verhaal te geven, verhinderen betrokkenheid bij het verhaal. In zijn artikel in *The Wire* pleitte Whitby voor een subtielere vorm van interactiviteit, die het verhaal niet uit handen geeft aan de

"gebruiker", maar er hem juist dichter bij betreft.

Whitby: "In my view, this broken vision misses the real point about interactive media. Interactivity is not about obscuring the game with layers of statistics or talking pictures of grandpa. Rather, it's about pulling the audience out of the armchair and pushing them into the baseball park. It's about flying around the stadium and becoming a player in the game. These more subtle forms of interaction-based on simulation and spatial metaphor – hold much greater promise. They offer the audience a way to become literally involved in the story while preserving the integrity of the narrative. It is this vision of interactivity that will sell new media technology in the long run."

Anders gezegd, de nieuwe technologie die vergaande interactiviteit mogelijk maakt, gaat niet ten koste van het verhaal, maar moet volledig in dienst van het verhaal komen te staan. Wat de lezer of kijker uiteindelijk wil, is zich kunnen onderdompelen in een verhaal dat hij niet kent.

Het verhaal wordt door interactiviteit niet uit handen gegeven, maar er wordt een nieuw soort betrokkenheid bij de lezer/kijker tot stand gebracht. Wat Tim Parks zegt, is ongetwijfeld waar, er is in de kunst geen vooruitgang, maar dat wil niet zeggen dat de verschijningsvormen van de kunst niet aan voortdurende verandering onderhevig zijn.

De Britse schrijver John Lanchester stelde onlangs in een artikel dat de mate van complexiteit in verhaalstructuren die hij aantrof in de nieuwste videogames veel groter was dan in welke Engelse roman dan ook. Maar ook hier is nog altijd sprake van verhaallijnen die door de makers zijn verzonnen en uitgewerkt. Je scheidt zelf niet, de interactiviteit van de game betreft je op een directe manier bij de verzonnen wereld van de makers.

IV

In 1968 publiceerde de Franse essayist en denker Roland Barthes zijn essay *La mort d' Auteur*. Die titel was woordspeling, verwijzend naar de verzameling riddersromans *Le Mort d'Arthur* van Sir Thomas Mallory, en opende de sluisen voor het poststructuralistische denken, waarin de tekst aan de lezer toebehoorde en de auteur niet langer een betekenisgevende entiteit hoefde te worden gezien. Een auteur wist helemaal niet wat zijn eigen teksten betekenden. Bovendien werd wat hij dacht en schreef ook weer gevormd door de teksten en beelden van ontelbare anderen, dus het was maar het beste om het hele idee van een auteur dood te verklaren. De lezer bepaalde wat een tekst voor hem of haar betekende.

Het duurde even voordat in brede kringen doordrong dat die vrijheid van de lezer geenszins het bestaansrecht van de auteur in de weg zat. Bovendien was het met de auteur net zoals met de roman, des te stilliger je hem dood verklaarde, des te energiekeer hij weer uit zijn graf verrees.

De vrijheid van de lezer, zo bleek al snel, bevestigde alleen maar de creativiteit van de auteur. Het is inmiddels al een cliché geworden: wanneer twee mensen dezelfde roman lezen of dezelfde film zien, zien ze toch twee heel verschillende romans en films. Net zo: lezers en kijkers confronteren schrijvers en filmers steeds weer met betekenissen waarvan de laatsten geen idee hadden dat die erin zaten. Maar daaruit concluderen

dat het dus de lezers en de kijkers zijn die het boek en de film gemaakt hebben, is evident onzinnig.

De lezer en de kijker zijn altijd actief, ze laten hun verbeeldingskracht los op wat ze lezen en te zien krijgen, maar dat maakt ze nog niet tot schepper. Roland Barthes verklaarde de auteur dood, om lezer en kijker vrij te maken. Wanneer hij geweten had wat zijn overlijdensakte zou losmaken, had hij zich wellicht nog eens bedacht. Met de gevolgen ervan worstelen wij nog steeds. In plaats van de dood van de auteur af te kondigen, had Barthes misschien beter alleen de geboorte van de lezer/kijker kunnen aankondigen.

Ongetwijfeld zal er op de paradoxale beweging in onze cultuur – aan de ene kant een onmiskenbare erosie van het idee van auteurschap in de klassieke zin, aan de andere kant een groeiende cultuur van de auteur als *celebrity* – een reactie volgen. Het is een kenmerk van deze geaccelereerde tijd dat op iedere beweging vrijwel onmiddellijk een tegenbeweging volgt. Wanneer het kunstmatige en het niet-authentieke op een al te opzichtige manier gecelebreerd wordt, ontstaat als vanzelf een hang naar authenticiteit en vakmanschap. Dat proces is al gaande.

Maar zo'n reactie zal precies dat zijn, een reactie, want zo'n idee van auteurschap spreekt na Barthes niet langer vanzelf. Het zal bevochten moeten worden op de naar mijn mening tegenstrijdige ideologische overtuigingen, waarvan er een het onpersoonlijke huldigt en de ander alleen maar het persoonlijke. Het is mijn overtuiging dat het noodzakelijk is die strijd te voeren. Begrippen als oorspronkelijkheid en authenticiteit hebben, zeker in de kunst, hun betekenis niet verloren – alleen hun context is aan een voortdurende verandering onderhevig.

Kunst geeft vorm aan onze ervaring met de wereld. Wie de strijd tegen het afstompende cliché en de onpersoonlijke algemeenheid aangaat, vindt zoals gezegd twee formidabele tegenstanders tegenover zich: aan de ene kant de gelovigen van de zaligmakende, openbare samenwerking, aan de andere kant de pleitbezorgers van het primaat van de persoonlijke belevingswereld, die het subjectieve huldigen en geen bepaalde instanties buiten zichzelf dulden, dus ook zeker geen *auteurs*.

Beide ontwikkelingen zijn, zoals ik heb geprobeerd heb aan te tonen, exponenten van dezelfde paradoxale, culturele ontwikkeling – individualisering in een tijd van massacommunicatie. Dat de kunst zich bij een van die ontwikkelingen zou moeten aansluiten, lijkt me een pijnlijk misverstand. Het is juist aan de kunst om af te rekenen met de twee valse dogma's van onze tijd: ten eerste dat er een wereld zou kunnen bestaan zonder individuen en ten tweede dat er alleen nog maar individuen zijn en geen wereld buiten onszelf. Dat de aanhangers van beide dogma's er veel aan gelegen is het bestaansrecht van zoiets als een auteur te ontkennen, is even veelzeggend als uitdagend. De auteur houdt zich op in het spanningsveld tussen individu en wereld. Het is de auteur die ons dicht bij de individuele ervaring brengt, het is de auteur die ons de wereld buiten onszelf laat ervaren.