

## Sterven als Kurt Cobain

Edwin van Meerkerk  
Radboud Universiteit Nijmegen

Lezing SG UU 09-12-2008

Alleen citeren met permissie van de auteur

De slungelige, wat afwezige blonde jongeman weet zich geen raad met het heden, en al helemaal niet met zijn verleden. Eenzaam in de bossen buiten Seattle of Falkenberg berooft hij zich van het leven. De figuur van David, de verteller van *Farväl Falkenberg*, is losjes geïnspireerd op die van Blake uit *Last Days*, of misschien wel rechtstreeks op die van de inspiratiebron voor Blake, Kurt Cobain. Drie blonde twintigers die bleven hangen in de tijd.

In *Last Days* en in *Farväl Falkenberg* wordt de nostalgische sfeer opgeroepen die óók bestond in de jaren negentig, in de schaduwen buiten de vrolijkheid van Ray en Anita. Ik ga het, laat dat duidelijk zijn, niet hebben over zelfdoding of de psychologie van de postpubertijd, maar over de tijdgeest die, in mijn ogen, wordt vertegenwoordigd door David, Blake en Kurt. Zij vertegenwoordigen een nostalgie die afwijkt van eerdere nostalgische oprispingen in de westerse cultuur. Hun nostalgie is er geen naar een verleden, want dat hadden ze nog niet. David, Blake en Kurt verlangden terug naar vandaag.

Nu kun je je afvragen: hoe kun je verlangen naar vandaag? Waarom denken onze drie nostalgische twintigers toch steeds met weemoed aan dit moment, willen zij de klok terugzetten naar de seconde waarop ze begonnen de klok terug te zetten? Dat is omdat zij bang zijn dat het nu, laat staan de toekomst, hen ontglipt. Het is precies waarom u hier bent. Omdat u nog altijd met één been in de 'lange jaren negentig' staat.

Dames en heren, ik wil het met u hebben over de nostalgie naar het heden. Die kans wordt mij geboden door de mensen van het Utrechtse Studium Generale, waarvoor mijn hartelijke dank. Dat in deze lezingenreeks over Retro de jaren negentig zijn opgenomen, duidt op een bijzonder bewustzijn van de organisatoren. De afgelopen weken was deze zaal gedompeld in nostalgische sferen, in het verlangen naar vroeger. De nineties zijn echter nauwelijks nog voorbij. Hoe kun je verlangen naar vandaag? Dat is de vraag die ik in het komende halfuur met u zal verkennen.

In die verkenningstocht keer ik een paar keer terug bij het werk en de zelfgekozen dood van Nirvanazanger Kurt Cobain, en vooral ook bij representaties van die dood, meer specifiek de twee films waarvan u zo-even een fragment zag. Maar ik wil het breder trekken. We duiken in het verleden op zoek naar de wortels van het nostalgisch verlangen, spelen een First Person Shooter Game en kijken naar Yvon Jaspers.

Ik kan het u nog sterker vertellen: ik heb er even over getwijfeld of ik mijn verhaal niet liever in het teken van Boer Zoekt Vrouw zou stellen dan in dat van de zelfmoord van Cobain. Maar ja, in een omgeving als deze is dat toch wat vreemd, dus het wordt toch iets meer Kurt dan Yvon vanavond.

Daarmee heb ik bij u ontgetwijfeld de vraag opgeroepen wat Kurt en Yvon overeenkomstig hebben. Mijn antwoord laat zich, gegeven het thema van vanavond, raden. Wat de miljoenen kijkers van BZV – binnenkort begin het vierde seizoen – bindt is een nostalgisch verlangen. Dat verlangen is een uiting van de tijd waarin wij leven, die al is gekenschetst als een 'age of nostalgia', de fase van de postmoderniteit die met een knipoog is aangeduid als *past modern society*. Wij zouden collectief naar het verleden verlangen, juist omdat we dat verleden kwijt

zijn geraakt. De boeren van Yvon representeren dan dat verloren gegane verleden, ja, zij bieden ons een sprankje hoop dat dat verleden nog ergens binnen ons bereik ligt.

Het nostalgisch verlangen is van oorsprong een verlangen naar thuis. Zoals Cobain zingt in *Sliver*: 'Mom and dad went to a show / They dropped me off at Grandpa Joe's / I kicked and screamed, said please, don't go / Grandma take me home'.

Het woord nostalgie is, het is ongetwijfeld bij één van de eerdere lezingen in deze reeks al vermeld, bedacht door de Zwitserse student Johannes Hofer in 1688, die in zijn dissertatie over de fysieke conditie van huursoldaten uit zijn vaderland hiermee probeerde aan te geven dat hun afwezigheid van huis de oorzaak was van hun verslechterde conditie. Voor deze ziekte zag hij slechts één remedie: terugkeren naar huis.

Hij voegde de Griekse woorden *nostos*, terugkeer, en *algos*, pijn, samen tot het door hem gemunte woord *nostalgia*. De Zwitserse soldaten, die hoog stonden aangeschreven in die bloedige zeventiende eeuw, waren vaak jarenlang van huis en stierven soms aan tot dan toe onverklaarbare oorzaken. Wat Hofer op het spoor was, was wat we nu een psycho-somatische aandoening noemen.

Wat in de ogen van Hofer vooral een fysieke aandoening was, werd al snel, en zeker na Freud, als een psychische aandoening geïnterpreteerd. Nostalgie is daarmee de geestelijke gesteldheid van iemand die naar huis wil terugkeren en die door dat verlangen ziek wordt. Mijn eerdere aanduiding 'nostalgisch verlangen' is dan ook een pleonasme. Nostalgie is een verlangen.

Maar zo eenvoudig is dat niet. Nostalgie is meer dan alleen verlangen naar huis. Kleine Kurt wilde, zo blijkt aan het einde van de tekst van hetzelfde nummer *Sliver*, helemaal niet naar huis: 'After dinner, I had ice cream / I fell asleep, and watched TV / I woke up in my mother's arms / Never take me home / I wanna be alone.'

Essentieel aan het nostalgisch verlangen is namelijk dat de terugkeer naar huis onmogelijk is. Waar we naar terugverlangen is niet ons thuis, maar onze jeugd, zoals de Duitse filosoof Immanuel Kant een eeuw na Hofers dissertatie poneerde. Volgens Kant is nostalgie niet zozeer een verlangen naar een verwijderde plaats (thuis), als wel een verlangen naar een van ons verwijderde tijd. Nostalgie is, aldus Kant, het verlangen naar onze jeugd. Dat maakt nostalgie tot een veel problematischer concept. Naar het verleden kunnen we immers niet terugkeren, maar dat maakt het verlangen er niet minder sterk om, in tegendeel.

Nostalgisch verlangen is een verlangen naar onschuld. Dat gevoel is zo algemeen dat ook Cobain in interviews niet ontkwam aan gemeenplaatsen als 'I've always felt that my generation was the very last innocent generation. [...] Everything was a total fantasy. Everything was just very basic, medieval, compared to things nowadays.' Het is precies dit simplisme dat aan de basis ligt van een oprecht nostalgisch verlangen.

Het is wel gezegd dat juist de onmogelijkheid van het terughalen van de eigen jeugd, een thema dat bijvoorbeeld centraal staat in de film *Farväl Falkenberg*, de kracht uitmaakt van het nostalgische verlangen. Ware dat verlangen eenvoudig te vervullen, dan was het niet zo groot.

Het verlangen naar huis zowel als het verlangen naar vroeger is een emotie van alle tijden. Dat een dergelijke, algemeen menselijke emotie, een ziekte of psychische aandoening wordt lijkt evenwel typerend voor een aantal perioden uit de moderne Europese geschiedenis. Ieder van deze perioden kenmerkt zich door een andere uitingwijze van de nostalgie en het is van belang voor een juist begrip van het verlangen naar vroeger in de jaren negentig om de kenmerken van eerdere nostalgieën goed in beeld te krijgen.

Waar nostalgie uitgroeit tot het kenmerk van een tijd, zoals dat in de jaren negentig mijns inziens het geval was, kan het verlangen naar de jeugd vérstrekkende gevolgen hebben. Die jeugd, die misschien nog niet eens voorbij is, wordt als een onbereikbare verte ervaren. De jongere voelt zich oud: 'Teenage angst has paid off well / Now I'm bored and old' heet het in het Nirvananummer *Serve the Servants*.

Met zijn nostalgische verlangen, dat liefhebbend en gewelddadig tegelijkertijd was, plaatste Cobain zich in een lange traditie van schrijvers en dichters die het 'daarginds' dat vroeger is naar het hier en nu willen brengen, maar die altijd Orpheus blijven. Hun omkijken naar het begeerde verleden maakt hun queeste vruchteloos.

De nostalgische teksten uit de Grunge *scene* kunnen worden gekoppeld aan een eerste brede golf van populariteit van First Person Shooter Games, waarin de eenzame speler zijn weg zocht en vocht door duistere omgevingen gevuld met hun ergste nachtmerries. Het is in mijn ogen geen toeval dat de muziek voor één van de meest populaire spellen, Quake, werd geschreven door de aan Grunge gerelateerde band Nine Inch Nails, die bekend staat om zijn gewelddadige muziek.

Het is echter niet alleen maar moord en doodslag in nostalgieland. Er is nooit een mooiere illustratie van de nostalgische poging een brug te slaan naar het verleden geschreven dan de brieven van Francesco Petrarca aan Marcus Tullius Cicero uit 1345. Twee schreef hij er, de man die de Romeinse redenaar herontdekte, en die als geen ander zijn stijl wist over te nemen. In zijn eerste brief beschrijft Petrarca hoe hij lang zocht naar de brieven van Cicero. Toen hij ze las, en herlas, hoorde hij, zo schrijft hij, Cicero's stem. Petrarca gebruikt hierbij het werkwoord *dicere*, wat een duidelijk fysieke bijklank heeft wanneer het gaat om het lezen van een tekst; de Engelse vertaling heeft daarom 'I seemed to hear your *bodily* voice': Cicero is bijna aanwezig tijdens het lezen en Petrarca spreekt hem ook zo aan: nu is het jouw beurt, 'audi, ubicumque es', luister naar me, waar je ook bent. De renaissancemens bracht in zijn werk de Romeinse oudheid op vele manieren tot leven, maar zelden werd dat zo sterk gedaan als hier door Petrarca, die in Cicero's huid kruipt door hem in zijn eigen taal, in zijn eigen medium – de brief – toe te spreken, door hem in diezelfde brief te laten spreken en zo present te maken. In zijn tweede brief suggereert hij zelfs bijna dat Cicero hem heeft geantwoord. 'Als mijn vorige brief u beledigd heeft', en: 'u zult wel willen dat ik vertel van Rome'.

Maar wie Petrarca ook tot leven wekte, Cicero was het niet. In zijn jarenlange speurtocht door kloosterbibliotheken wist de vader van het humanisme talloze antieke teksten aan de vergetelheid te ontrukken en hij meende op zeker moment op autografen, of dan toch zeker contemporaine manuscripten te zijn gestuit. Trillend van bewondering kopieerde hij de brieven en traktaten en maakte zich het handschrift, Cicero's handschrift, eigen. De verpersoonlijking leek compleet, voelde compleet. We weten nu echter, dat de manuscripten die hij zo verinnerlijkte geen antieke, maar middeleeuwse kopieën waren. Het handschrift was dat van een monnik uit de Karolingische tijd, niet dat van de secretaris van Cicero. Zijn leven lang leefde Petrarca in de illusie dat hij de taal en het handschrift, het denken en het schrijven van Cicero tot het zijne had gemaakt. In dat verlangen tot eenwording ging hij minstens zo ver als in zijn beroemde verlangen naar zijn onbereikbare geliefde Laura. En ook daar zien we dezelfde kloof, die kloof van de tijd, die het verlangen voedde en die tegelijkertijd de deur gesloten hield. Hoe mooier kan nostalgie verwoord worden dan in de sonnetten die gewijd zijn aan de nagedachtenis van de overleden Laura, gedichten die verrassend veel aanknopingspunten bieden met de teksten, hoewel veel minder poëtisch, van Cobain:

Het leven vlucht en blijft niet staan,  
terwijl de dood het volgt met rasse schreden.  
En nu ik strijd met heden en verleden,

springt ook de toekomst dreigend op mij aan.  
Bedroefd denk ik aan wat ik heb gedaan  
en nog zal doen. En ik zou echt met reden  
mijn levensdraad al hebben afgesneden,  
als ik niet met mezelf was begaan.  
En al wat goed was in mijn levensdagen  
komt bij mij op, maar vlak boven mijn hoofd  
zie ik aan de andere kant de stormwind jagen  
dicht bij de haven die mij rust belooft,  
de stuurman moe, het want kapotgeslagen,  
het licht, dat mij zo lief was, uitgedoofd.

Hier zien we hoe de eenzaamheid, die door de filmmakers van *Last Days* en *Farväl Falkenberg* centraal werd gesteld in hun verbeelding van Kurt Cobain, vanaf het begin de kern vormde van het nostalgisch verlangen. Ik volg het spoor van de nostalgie vanaf Petrarca verder, om zo te verkennen hoe het nostalgisch verlangen vorm en inhoud heeft gekregen en om uiteindelijk de nostalgische *nineties* te kunnen contrasteren met eerdere uitingen van dit verlangen.

Een eeuw na Petrarca was het verlangen naar de klassieken onverminderd groot, en diens scrupules waren inmiddels verdwenen. Hield Petrarca het nog bij de suggestie van aanwezigheid van zijn held Cicero, in de studeerkamer van Niccolo Machiavelli kwamen de grote mannen uit het verre verleden daadwerkelijk tot leven. Hij schrijft: 'Als de avond komt, keer ik naar huis terug en ga mijn studeervertrek binnen. In de deuropening ontdoe ik me van mijn dagelijkse kledij, vol van modder en smurrie, en steek ik me in een koninklijk en priesterlijk gewaad. Zo, passend gekleed, treed ik binnen in de hoven van de mannen uit de oudheid, die mij liefdevol ontvangen, en die mij te eten geven van dát voedsel dat in feite het enige voedsel is waarvoor ik op de wereld ben gekomen. En ik schaam me niet om met hen te praten en hen te vragen naar de motieven van hun handelen.' Het is opnieuw, en in veel sterkere mate, het fysieke karakter van de conversatie die in het oog springt. Tijd is hier ruimte geworden. Wanneer Machiavelli's nostalgie wordt vervuld, vier uur lang op zijn studeerkamer, is hij bovendien een ander, beter, mooier mens. Natuurlijk was de auteur van *De heerser* niet gek geworden en evenmin is het waarschijnlijk dat de adressaat van de brief, Francesco Vettori, moest lachen om deze passage. Nee, het gaat hier om een serieus verlangen en een nog veel serieuzere ervaring.

Het renaissancistische verlangen naar de Romeinse oudheid, kunnen we als een nostalgisch verlangen naar de ongerepte jeugd van de maatschappij duiden, maar helemaal terecht is dat natuurlijk niet. Het gaat immers niet om een jeugdiger samenleving waarnaar vanuit een volwassen positie wordt teruggekeken, maar om een opzien naar een volmaakte, volwassen maatschappij uit het verre verleden. De associatie van 'vroeger' en 'jeugd' hangt dan ook samen met een lineair geschiedbeeld, dat lijnrecht tegenover het cyclische denken van Petrarca en Machiavelli staat. Voor hen was vroeger daarom niet alleen een tijd van volwassenheid, maar bovendien een tijd die, in welke vorm dan ook, terug kon keren. Dat maakte de nostalgie, die natuurlijk pas twee eeuwen later zou worden "ontdekt", tot een veel minder problematisch gegeven. Het verleden zou altijd wel weer terugkeren.

In het nostalgische verlangen streden tijd en plaats vanaf het begin om voorrang. Thuis is immers het huis van je jeugd. Het element plaats kreeg in de loop der tijd echter een bredere betekenis. Door de nadrukkelijke blik die in de achttiende eeuw naar elders werd gericht trad er een nieuw element in de nostalgie binnen, namelijk dat van de utopie. Sinds de naamgevende tekst van Thomas More kon er niet meer over de Nieuwe Wereld worden geschreven zonder dat het onmogelijk-ideale karakter van Utopia daarin werd meegenomen. Het nostalgisch verlangen werd zo meteen ook een utopisch verlangen.

Utopie is een woordgrap, waarschijnlijk bedacht door Erasmus, en gebruikt als titel voor het baanbrekende boek dat diens vriend Thomas More in 1516 schreef. *Utopia* kan worden gelezen als Ou-topia, niet-land, of als Eu-topia, goed-land. Nog altijd zijn we er niet uit wat More wilde met zijn inspirerende boek: hoe utopisch, ideaal en nastrevenswaardig was zijn bedachte eiland eigenlijk? Wie leest over kinderen die onder staatsdwang bij hun ouders worden weggehaald, over steden, straten, huizen en kleding die in het hele land gelijk, je mag wel zeggen: uniform, zijn denkt eerder aan een dystopisch verhaal als *1984* dan aan het tropisch paradijs waar Utopia ook wel voor gehouden is. Deze tweeslachtigheid van de utopie *Utopia* was juist de kracht van het boek, en is nog altijd de kracht van het begrip utopie en daarmee de pijn van de nostalgie.

Het boek *Utopia* is een tot in het extreme doorgevoerd gedachte-experiment, dat als tegenbeeld dient voor de maatschappij waarin de jonge Thomas More leefde. Dat was een maatschappij die hij niet verafschuwde, in tegendeel, hij nam er zeer actief aan deel, als advocaat, parlamentslid en minister, maar ook als historicus en literator. Wat hij in *Utopia* deed was het uitvergroten van een aantal elementen van zijn eigen wereld, zowel goede als slechte, om zo een wereld te creëren die mogelijk kon lijken, maar nooit zou zijn. Die gedachte was hem ingegeven door de beschrijvingen die hij las van de eerste ontdekkingsreizigers – Columbus stierf slechts tien jaar voor publicatie van het boek. Daarmee was More niet de eerste die van de realiteit van de nieuwe wereld fictie maakte. Dat waren de ontdekkingsreizigers zelf al. Zij vermengden in hun reisverslagen mythe en werkelijkheid met elkaar. Niet om het publiek een rad voor ogen te draaien, maar omdat ze niet anders konden. De wereld waar ze zozeer naar verlangd hadden leek nu ineens voorhanden te zijn en hun dromen vermengden zich met hun logboeken. Daarin ligt de kern van de rol die de utopie zou gaan spelen in het romantische nostalgische discours, een discours dat we, en dat is hier mijn punt, alleen maar als utopisch mogen begrijpen.

Icoon van de koloniale, utopische nostalgie is Jean Jacques Rousseau. Hoewel ik moet benadrukken dat hij lang niet de enige en zeker niet de eerste was die met de idee van de edele wilde aankwam, is dat ideaaltype voorgoed aan de naam van Rousseau verbonden. De reden hiervoor is, dat Rousseau sterker dan anderen de nadruk legde op de kern van de zaak, de zogenoemde natuurlijke staat waarin deze wilden verkeerden, en niet zozeer op de actuele situatie van de Noord-Amerikaanse indiaan. Anderen deden dat, ogenschijnlijk wel. Zo beschreef de ontdekkingsreiziger Louis-Armand de La Hontan in zijn in 1703 gepubliceerde *Dialogues de monsieur le baron de la Hontan et d'un Sauvage* de oorspronkelijke bewoners van Québec op een zo idealiserende manier dat zijn reisverslag al snel, en zeer terecht, werd gehouden voor een kritiek op de stand van zaken in de Oude Wereld. In een fictieve dialoog met een Huron laat hij zien op welke wijzen de westerse mens gebonden is door maatschappij, autoriteit en traditie, waar zijn gesprekspartner Adario in alle opzichten vrij is gebleven. In de Hurons werd het zuivere verleden bereikbaar. De onschuld en vrijheid van de kindertijd wordt door La Hontan vermengd met de wijsheid die het resultaat is van zuiverheid en geprojecteerd op een figuur die als het ware thuis in zichzelf is, zoals wij dat allang niet meer zijn.

Het werk van La Hontan beloofde de vervulling van de Europese nostalgie door het verleden bereikbaar en concreet te maken. Zijn reisverslagen waren dan ook een inspiratiebron voor velen, niet in de laatste plaats voor Rousseau. Hij ontsteeg de fictieve anekdotiek van La Hontan en stelde de kern van het nostalgisch verlangen centraal. In zijn *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* van 1755 plaatst hij natuur tegenover maatschappij. In een nog altijd lineair geschiedbeeld analyseert hij de ondergang van de mens als gevolg van de beschaving: 'iedere vooruitgang van de menselijke soort verwijderd ons verder van onze primitieve staat. Hoe meer we ontdekken, hoe meer we onszelf beroven van de middelen om de allerbelangrijkste ontdekking van allemaal te doen', namelijk het ontdekken van onszelf en onze zuiverheid. Met andere woorden, zegt hij, 'door het bestuderen van de mens wordt de kennis van de mens onmogelijk gemaakt.'

De belangrijkste bijdrage van Rousseau aan ons begrip van de nostalgie is, naast zijn samensmelting van tijd en plaats, het benoemen van de elementen die thuis, onze jeugd, of de edele wilde, kenmerken. Een eerste kenmerk is het ontbreken van kennis van goed en kwaad, een duidelijke echo van, waarschijnlijk ook verwijzing naar de mens van voor de zondeval dat ons doet denken aan de zojuist aangehaalde uitspraken van Kurt Cobain over zijn eigen jeugd.

In de natuurstaat is kennis van goed en kwaad niet nodig, omdat de mens zich door zijn passies kan laten leiden. Dat intuïtieve, haast sensuele leven is een tweede kenmerk van het nostalgische mensbeeld dat Rousseau schetst. In de natuurlijke passies zit immers geen kwade wil; de mens wordt door een oorspronkelijke vreedzaamheid gestuurd. Een volgend centraal kenmerk, dat een rol zal blijven spelen bij latere oprispingen van nostalgie is Rousseaus afwijzing van bezit. Hierin schuilt voor hem en vele anderen de kern van alle kwaad. Deze stellingen werkt hij later verder uit in zijn *Du contrat social* en *Emile ou de l'éducation*, maar aan de kern van zijn betoog valt dan weinig meer toe te voegen.

De aanwezigheid van de natuur en de druk van de beschaving die in de romantiek naar voren kwamen als nieuwe elementen van het nostalgisch verlangen, vormen de basis van het verlangen naar het hier-en-nu van de nostalgische jaren negentig. Waar David, Blake en Kurt naar verlangden was een natuurlijk, utopisch heden.

Van de late jaren tachtig tot het begin van de eenentwintigste eeuw leefden wij in de *Age of Nostalgia*. De nostalgie, die we hebben leren kennen als een utopisch verlangen naar een andere tijd en een andere plaats werd tot een kenmerkend onderdeel van een decennium. Er pleit veel voor deze periode nog niet als helemaal afgesloten te beschouwen en de 'lange jaren negentig' te laten doorlopen tot misschien wel vandaag de dag. In die zin kan het programma *Boer Zoekt Vrouw* worden gezien als punt van samenkomen van het utopisch verlangen in de hedendaagse nostalgische cultuur. In de publieke receptie van de televisiereeks wordt uitdrukkelijk aandacht besteed aan de 'kostuums' van de hoofdpersonen en ook is er uitvoerig aandacht voor het onderscheid tussen de stadswereld, waar veel van de vrouwen vandaan komen, en de boerenwereld. De eerste staat uitdrukkelijk voor het heden en de beschaving, de tweede voor het verleden en de verloren onschuld.

Wat Petrarca, Machiavelli, La Fontaine, Rousseau, Kurt Cobain en Yvon Jaspers doen is het dilemma van Kant overstijgen door het verleden fysiek aanwezig te maken, de brug niet alleen in figuurlijke, metaforische zin te slaan, maar juist ook in fysieke, actuele zin. Dat hen dat uiteindelijk niet lukt is een natuurkundig gegeven, en het is minder interessant voor de vraag die ons hier bezighoudt: wat is nostalgisch handelen? Een eerste antwoord luidt dan: het proberen een verleden dat wij missen op zo'n manier dat het pijn doet, naderbij te brengen, tot leven te wekken: de poging om van de tijd van vroeger de ruimte van nu te maken. Wanneer ons dat lijkt te lukken – denk aan Machiavelli's vier avondlijke uren – gaan we op in de suggestie van de presentie van het verleden. Zoals de literatuurwetenschapper Linda Hutcheon het formuleert in een essay over ironie en nostalgie:

To call something ironic or nostalgic is, in fact, less a *description* of the ENTITY ITSELF than an *attribution* of a quality of RESPONSE. Irony is not something *in* an object that you either "get" or fail to "get": irony "happens" for you (or, better, you *make* it "happen") when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you "perceive" *in* an object; it is what you "feel" when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. [...] It is the element of response – of active participation, both intellectual and affective – that makes for the power.

In die zin is nostalgie nadrukkelijk verwant aan, zo niet hetzelfde als, authenticiteit. In de hedendaagse context heeft het begrip authenticiteit de originele betekenis van oorspronkelijk, overeenstemmend verloren ten gunste van de betekenis van een geloofwaardige presentatie van iets oorspronkelijks. De nadruk ligt daarmee meer op het vertrouwen van de beschouwer van het authentieke object en de relatie tussen dat object en het oorspronkelijke, dan op de oorspronkelijkheid van dat object zelf. Zoals Susan Stewart zegt over souvenirs:

We need or desire souvenirs of events that are reportable, events whose materiality has escaped us, events that thereby exist only through the invention of narrative. Through narrative the souvenir substitutes a context of origin. It represents not the lived experience of its maker but the "secondhand" experience of its possessor/owner.

Met andere woorden: de ervaring van authenticiteit, die zoals gezegd centraal staat in de hedendaagse cultuur, heeft niet te maken met de eigen ervaring, maar met een narratieve constructie van originaliteit die, als we het koppelen aan de zojuist gegeven omschrijving van nostalgie, eerder een gevoel van ons dan een eigenschap van het object is. Authenticiteit in die zin is de gevoelde eigenschap van een object, of in het geval van *Farväl Falkenberg*, een plaats, om het verleden present te maken en zo het nostalgisch verlangen te verlossen. Dat het authentieke object daar nooit in zal slagen is evident. Dat object is immers geen verleden object, het bevindt zich hier en nu. Of het uit het verleden komt, en daadwerkelijk kan verwijzen naar het gedroomde verleden is niet meer relevant. Het authentieke object, ons medium in het nostalgisch verlangen, is een pastiche, een humorloze parodie zonder context, die alleen dient om onze behoefte aan een nostalgische wereld te bevredigen.

Dat dat nostalgische verlangen naar authenticiteit utopisch is en blijft werd in de jaren negentig op hevige wijze gevoeld en doorleefd in de subcultuur waarvan Nirvana als icoon kan worden gezien. Het contrast tussen de nostalgie van Cobain en dat van de eerder aangehaalde voorbeelden zit nu juist in de pijnlijke gewaarwording van de onmogelijkheid van contact met dat verleden. Waar eerst de nadruk lag op 'nostos', kwam hij nu op 'alcos' te liggen. Des te pijnlijker werd dat gevoel nu het verlangen naar het verleden in een maatschappelijke stroomversnelling raakte. Erfgoed als representatie van het verloren gegane verleden werd een commercieel product.

Ik noemde eerder al de opleving van de belangstelling voor het verleden als uiting van de alomtegenwoordigheid van het nostalgisch verlangen van de huidige maatschappij. Bij een dergelijke brede belangstelling voor het verleden kan een reactie vanuit handel en industrie niet achterblijven. In 1987 muntte de Britse auteur Hewison hiervoor het begrippenpaar 'heritage industry' als aanduiding voor de veelheid aan attracties die hij om zich heen zag opkomen. Deze verkapitalisering van de nostalgie is niet alleen een duidelijke illustratie van de tijdgeest, het is voor ons als onderzoekers meteen een ideaal middel om in de uitvergroting die altijd gepaard gaat met commercialisering een aantal kernelementen van dit aspect van de hedendaagse cultuur naar boven te halen.

De opkomst van de heritage industry, of beter: het benoemen van die opkomst, leidde tot een hevig debat over de verhouding tussen vrije tijd en cultuur, twee domeinen die als gescheiden werden beschouwd. Die scheiding was niet alleen een feitelijke, maar vooral ook een morele zaak. De muzikale stroming van de Grunge verzette zich tegen deze versmelting, maar was er tegelijkertijd ook een uiting van. 'Smells like teen spirit' werd een dischit en de Unpluggedsessie van Nirvana kwam in het standaardrepertoire van Sky Radio.

Door de samensmelting met entertainment dreigde, zo vreesde men, authenticiteit te verdwijnen ten gunste van escapisme en indifferentie. Dat daarmee elementen naar voren werden gehaald die al lang onderdeel waren van het nostalgisch verlangen, zoals ik zojuist

aannemelijk heb geprobeerd te maken, werd niet gesignaleerd. In zekere zin ontstond hier een nostalgie naar de waarachtige, oude nostalgie, die nog zuiver, authentiek en waardevrij was.

In weerwil van deze kritiek is de opkomst van de erfgoedindustrie onstuitbaar gebleken. Wat in de wereld van themaparken, musea, maar ook in de kring van monumentenzorg en overheidsbeleid centraal blijkt te staan is nu juist dat bekritiseerde concept van authenticiteit. In literatuur over erfgoedinstellingen wordt dan ook gewezen op de escapistische neigingen van de erfgoedtoerist die vanuit een gevoel van vervreemding op zoek is naar een authenticiteit die hij in zijn eigen leefwereld niet meer kan vinden. Deze zoektocht is zelfs vergeleken met de middeleeuwse pelgrim en we herkennen in deze beschrijving alle hiervoor geschetste elementen van het nostalgische verlangen. De grond voor dit verlangen is wordt gezien in de in de postmoderne maatschappij algemeen heersende identiteitscrisis, fragmentatie en oneindige meervoudigheid. In erfgoedattracties zoekt de toerist zichzelf in zijn oorspronkelijke eenvoud en eenheid, wil hij zoals Petrarca met Cicero zich kunnen identificeren met zijn eigen natuurlijke en zuivere oorspronkelijkheid.

In de discussie die kort geleden is losgebarsten over de historische capaciteiten van de directeuren van het toekomstige Nationaal Historisch Museum zien we dit op een heel scherpe manier geïllustreerd. Een harde analyse van het *Historisch Nieuwsblad* en uitlatingen van vooraanstaande historici zetten de zaak op scherp. De directie van het NHM wil nostalgie loslaten en de stap zetten naar beleving en belevenis. Daarmee dwingen ze zichzelf om de band met het verleden rigoureus door te snijden.

Het nostalgische zoeken naar een authentieke ervaring is wel aangeduid als een conservatieve houding. Formeel is dat inderdaad zo, maar het is gevaarlijk deze begrippen zonder meer aan elkaar te koppelen. Het gaat hier namelijk niet om conservatisme in politieke zin, maar juist om een utopisch verlangen naar een gedroomd verleden. In die utopie schuilt het onwerkelijke, maar vooral ook het ideaaltypische van het thuis, van de jeugd waarnaar wij verlangen. In nostalgie gaan we voorbij aan traditie en richten we ons op een verleden dat nooit bestaan heeft. Juist daaraan ontleent dat verleden zijn aantrekkingskracht. Nostalgie is immers utopie.

Wat zien we hiervan terug in de representaties van Cobain waar ik mee begon? Ik wil tot slot een paar zaken onder de aandacht brengen. Allereerst is dat de evidente poging om het verleden tastbaar te maken, waarbij in beide films op subtiële wijze wordt getoond dat dat verlangen een utopisch verlangen blijft. De herhaalde pogingen van de protagonisten in *Farväl Falkenberg* om alles nog één keer mee te maken zijn als de poging van een museumbezoeker de getoonde objecten als authentiek te ervaren. Die pogingen lijken tot mislukken gedoemd, tenzij je in staat bent om te dromen zoals Petrarca en Machiavelli dat deden en jezelf onder te dompelen in de verlorengegangene wereld. *Farväl Falkenberg* begint niet voor niets met een droom gevolgd door een herinnering in 8 millimeterfilm als souvenir. In cameravoering, dialogen, geluid, aankleding en montage straalt *Farväl Falkenberg* continu een signaal van authenticiteit uit, een signaal dat utopisch, vergeefs is.

Daar staat de eenzaamheid en het onvermogen van *Last Days* tegenover, waarin de afwijzing door Blake van zijn moeder een sleutelmoment kan worden genoemd. In de rust van beide films zit een groot verdriet verscholen, of noem het pijn, *algos*. We zijn verwijderd van het verleden, van onszelf, van de wereld om ons heen. Wie we zijn of wie we waren is niet meer duidelijk. En een genezing, zoals Hofer die zag, is er niet. Het Falkenberg van nu is een ander Falkenberg dan het Falkenberg van vroeger. In geen andere tijd dan de onze had een dergelijke nostalgische film, waarin een utopische wereld wordt getoond van eenvoud, stilstaande tijd, kunnen worden gemaakt. We leven in de Age of Nostalgia, een tijd waarin we, zoals David het omschrijft, 'achteruit denken'. En dat achteruit denken is een poging achteruit te bewegen,

wat meer is dan de tijd stilzetten. Het is de klok terugdraaien naar de utopische jeugd, de tijd waarin we onszelf waren.

De onbereikbaarheid van het utopische verleden is sinds Petrarca alleen maar groter geworden. De utopie van de authenticiteit kon niet in de jeugd, niet thuis of in de Nieuwe Wereld worden gevonden. Zo zagen de jaren negentig, als sluitstuk van de ontwikkelingsgang van de nostalgie, zichzelf utopisch verlangen naar het hier en nu. Alleen zo kon nostalgie de pure bitterheid krijgen die het voor Kurt, Blake en David had. Het is vanuit die wanhopige nostalgie dat we het sterven van Kurt Cobain moeten begrijpen. Herinneringen kunnen dodelijk zijn.