

Christophe Van Gerrewey

Volstreckte illusieloosheid, onvoorwaardelijke affirmatie

Ja, er moeten openingen zijn, die in het geheel niet dicht zijn gebouwd, een bewering overigens, die misschien slechts tot een van de vele legenden hoort die om het bouwen ontstaan zijn, en die althans voor de enkeling uit eigen aanschouwing en uit eigen ondervinding niet te bewijzen zijn, wegens de uitgestrektheid van het bouwwerk.¹

Franz Kafka

Wat is er beter geschikt dan het 'grote' boek of de 'uitzonderlijke' woning om zowel de eigenschappen van het modernisme als van literatuur en architectuur te achterhalen? Oeuvres resideren binnen de geschiedenis; zusteroeuvres geven uitdrukking aan een gelijkaardige omgang met de werkelijkheid, maar niet noodzakelijk op dezelfde manier: er is iets binnen de modernistische literatuur dat uitgesproken *onmodern* genoemd mag worden. Marguerite Yourcenar schreef, in een essay over het werk van Thomas Mann, het volgende. 'Niettemin is het opmerkelijk dat de grote romanconstructies van Mann, evenals

trouwens, in verschillende graden en om verscheidene redenen, die van Proust en Joyce, eveneens geschreven gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw, stoelen op begrippen die ver afstaan van het oppervlakkige idee dat wij ons vormen van wat eigentijds en modern is, maar daarentegen zijn

verbonden met sommige van de oudste bespiegelingen over het wezen van het bestaan.'²

Bovendien heeft dit jeugdig en integer modernisme van de jaren twintig en dertig model gestaan voor het verdere verloop van de literatuur- en architectuurproductie. Beide disciplines treden hier in al hun onbelemmerde briljantie op – nog niet aangetast door het zelfbewustzijn van het 'postmodernisme' – en net daarom komen die intrinsieke eigenschappen stralend naar voor, die altijd met architectuur en lite-

1. Franz Kafka, 'Bij de bouw van de Chinese muur', in: idem, *Verzameld Werk*, Amsterdam 2002, p. 94 5.

2. Marguerite Yourcenar, 'Humanisme en hermetisme bij Thomas Mann', in: idem, *Onder voorbehoud*, Amsterdam 1987, p. 206.

Christophe Van Gerrewey

Total Absence of Illusion, Unlimited Commitment

In fact, there are said to be gaps which have never been built in at all, although that's merely an assertion which probably belongs among the many legends which have arisen about the structure and which, for individual people at least, are impossible to prove with their own eyes and according to their own standards, because the structure is so immense.¹

Franz Kafka

What better instrument than a 'great' book or an 'exceptional' house for uncovering the characteristics of modernism, literature and architecture? Oeuvres reside within history; related oeuvres express a similar relationship with reality, though not necessarily in the same manner – there is something within modernist literature that can be described as emphatically *un-modern*. In an essay on the work of Thomas Mann, Marguerite Yourcenar wrote: 'It is no less curious an observation to note that Mann's great Romanesque

constructions – like, incidentally, to various degrees and for different reasons, those of Proust and of Joyce, also elaborated during the first half of the twentieth century – were based on notions far removed from our superficial concept of the contemporary and the modern; on the contrary,

they are linked to some of the most ancient cogitations on the very substance of reality.'²

What is more, it was this modernism of the 1920s and 1930s, with its youthfulness and integrity, that became the model for the further development of both literature and architecture. In works from this period, both disciplines display their full, unfettered brilliance – not yet marred by the self-consciousness of 'post-modernism' – and for that very reason the intrinsic qualities that have always been as-

1. Franz Kafka, *The Great Wall of China* (London, 2005).

2. Marguerite Yourcenar, 'Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann', in: idem, *Sous bénéfice d'inventaire* (Paris, 1962), 270.

ratuur verbonden geweest zijn. Zoals in de adolescent alles al aanwezig is wat in het latere leven slechts binnen dezelfde grenzen evolueert, zo is het modernisme de blauwdruk van alles wat daarna geschreven en gebouwd is.

De omwentelingen die aan deze sleuteloeuvres zijn voorafgegaan, zijn uitermate belangrijk: de Industriële Revolutie en de Eerste Wereldoorlog. 'Een generatie die nog met de paardentram naar school was gegaan, stond onder de blote hemel in een landschap waarin niets onveranderd was gebleven behalve de wolken, en in het middelpunt, in een krachtveld van verwoestende stromen en explosies, het nietige, broze menselijk lichaam,³ schreef Walter Benjamin. De breuk van de moderniteit heeft zowel tot juichen als tot treuren aanleiding gegeven, maar ook een catastrofe als de Eerste Wereldoorlog werd door velen als een welkome gast binnengehaald. De laatste hoofdstukken van *Der Zauberberg* van Thomas Mann illustreren dit: Hans Castorp zal sneuvelen in de loopgraven – de ingedommelde, berustende, *al te gecultiveerde* wereld van het sanatorium is toch door elkaar geschud, en kan, dankzij de oorlog, niet langer blijven bestaan. Als modern zijn het streven naar metamorfoses impliceert, het weigeren stil te staan en te wach-

ten tot elke toestand uit zichzelf degenerereert, dan is *Der Zauberberg* – op een narratief niveau – uitgesproken modern. Maar er zijn, zoals Yourcenar schreef, dieper liggende kenmerken, die het wezen van literatuur behelzen, en die aanknopen bij oudere tradities of onmoderne maar daarom niet minder menselijke neigingen.

Ook Proust heeft de versnelling van de moderniteit en de vernietiging van de 'Grote Oorlog' aan den lijve ondervonden: zijn *A la recherche du temps perdu* is een poging om op zoek te gaan naar de verloren tijd die de vooruitgang met stijgende achteloosheid achter zich is beginnen laten. Op de laatste bladzijden van *Albertine disparue* (het voorlaatste deel van de *Recherche*) wandelt Marcel samen met zijn eerste geliefde Gilberte door het puin van Combray; in *Le temps retrouvé*, het laatste deel, blijken ook de mensen zelf onherkenbaar verouderd. Wat te doen – wat blijft er over, – wat kan en *moet* er herinnerd worden? Het is dit puin dat het scheppen mogelijk maakt, maar dan omwille van de afwezigheid ervan, omwille van de rouw die het in leven roept, en niet omdat het plaats

3. Walter Benjamin, 'Ervaring en armoede', in: idem, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, Nijmegen 1996, p. 136-137.

sociated with architecture and literature shine through. Just as everything is already present in the adolescent and later in life merely evolves within the same boundaries, modernism is the blueprint for everything built and written since.

These key oeuvres followed revolutions of unparalleled importance: the Industrial Revolution and the First World War. 'A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body,'³ wrote Walter Benjamin. The rupture of modernity elicited both exultation and regret, but even such a catastrophe as the First World War was warmly welcomed by many. The final chapters of Thomas Mann's *The Magic Mountain* (*Der Zauberberg*) illustrate this tendency. Hans Castorp will perish in the trenches – the drowsy, submissive, *overly cultivated* world of the sanatorium has been rocked to its foundations and, thanks to the war, cannot endure. If being modern means striving for metamorphoses, refusing to stand still and wait until a situation – any situation

– degenerates of its own accord, then *The Magic Mountain*, at a narrative level, is distinctly modern. But, as Yourcenar wrote, there are deeper characteristics that embody the essence of literature and connect to older traditions or tendencies which are un-modern but no less human for that.

Proust, too, personally experienced the acceleration of modernity and the devastation of the 'Great War'; his *A la recherche du temps perdu* is an attempt to recover the lost age that progress, with growing nonchalance, has begun to leave behind. In the final pages of *Albertine disparue* (the penultimate volume of the *Recherche*), Marcel strolls with his first lover, Gilberte, through the rubble of Combray; in *Le temps retrouvé*, the final volume, the characters themselves also prove to have aged beyond recognition. What is to be done? What remains? What can and *must* be remembered? It is this rubble that makes creation possible, through the power of its absence, through the grief it evokes, but not because it has made room for anything else. Disappearance is serviceable and

3. Walter Benjamin, 'Experience and poverty', in: idem, *Selected Writings*, Vol. 2: 1927-1934 (Cambridge, Mass. and London, 1999), 732.

heeft gemaakt voor iets anders. Het verdwijnen is bruikbaar en waardevol omwille van de intrinsieke eigenschappen ervan, en niet omdat het in staat stelt om opnieuw te beginnen.

Het gaat er anders aan toe bij de modernistische architecten. Het oeuvre van Le Corbusier is *ondenkbaar* zonder de Eerste Wereldoorlog en de technologische modernisering, maar probeert toch vooral die eerste gebeurtenis te verbannen, door de eigenschappen van de tweede tot de n-de macht te verheffen. 'Een groots tijdperk is aangebroken. De architectuur en de stedenbouw zijn het materiële bewijs van deze stelling.'⁴ – Le Corbusier kon het niet genoeg herhalen. Natuurlijk is een braakliggend terrein altijd welkom voor de architect, afgezien van de horror die het heeft veroorzaakt: het is het nietsontziende bouwen dat het leven mogelijk moet maken – 'Alleen in het handelen is er werkelijke vreugde.'⁵ Noties als de *genius loci*, de herinnering aan wat nooit bestaan heeft, de evolutie van plekken waaraan mensen niet kunnen raken – zo opzichtig *literair* van aard – zijn hier nog niet van tel, net als het bewustzijn dat architectuur een subjectief gebruiksvoorwerp is dat in een werkelijkheid doet geloven die er eigenlijk niet is. De talloze urbanistische, zelden gerealiseerde totaalplannen

van de modernisten maken geen *tabula rasa* – ze verbergen precies de schoonmaak van de Eerste Wereldoorlog en haar nasleep vol ideologische verwarring onder de duizelingwekkende mogelijkheden van het machinetijdperk. 'We zien dat de wereld wemelt van enorme industriële en maatschappelijke krachten; we nemen waar dat er uit het tumult heldere en logische aspiraties maar voren komen en we voelen tegelijk dat we beschikken over de middelen om ze te verwerkelijken.'⁶ Nergens komt deze dadendrang van de architectuur, die het zich tot taak heeft gesteld de dood en de duisternis te negeren, sterker tot uitdrukking dan in het oeuvre van Le Corbusier.

'Het gaan tot de grenzen, het openstaan voor de grenzen, van waaruit steeds nieuwe grenzen zich openbaren, als grenzen van hetzelfde continuüm, hetzelfde gegeven, het eeuwige, het actuele, het bestaan. Het "steeds afscheid nemen" van Rilke, het voortdurend plaatsnemen van het zichtbare in het onzichtbare, het onmiddellijke in het verwijderde, het nabije in het verre', schreef

4. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934*, Zürich 1957, p. 14.

5. Ibidem.

6. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1910-1929*, Zürich, 1960, p. 97.

IO

valuable by reason of its intrinsic features, and not because it enables one to make a fresh start.

Turning to the modernist architects, we see a markedly different situation. Le Corbusier's oeuvre would be quite unthinkable without the First World War and technological modernisation, but even so, it above all tries to expunge the first of those events by elevating the characteristics of the second to the n-th degree. 'A great era has dawned. Architecture and urbanism are the materialisation of this affirmation.'⁴ Le Corbusier could not repeat this often enough. Of course, architects can always make good use of vacant land, regardless of the horror that brought it into being; it is ruthless building that is supposed to make life possible again. 'The only true joy lies in action.'⁵ Such notions as the *genius loci*, the memory of what never was, the evolution of places that people cannot violate – so ostentatiously *literary* in nature – had not yet gained currency in this period, any more than the awareness that architecture is a subjective implement fostering belief in a reality that is not actually there. The modernists' countless totalistic urban plans, seldom brought to completion, do not create a *tabula rasa* – instead, they conceal the clean

sweep of the First World War and its aftermath of ideological confusion beneath the dizzying possibilities of the machine age. 'We are witnessing immense industrial and social forces swarming across the world; we perceive, emerging from the tumult, ordered and logical aspirations, and we feel them coinciding with the means of realisation at our disposal.'⁶ Nowhere is architecture's thirst for action, its resolute disregard of darkness and death, more manifest than in the work of Le Corbusier.

Writing about Le Corbusier, Geert Bekaert states: 'Going to the boundaries, opening oneself up to the boundaries, where new boundaries constantly reveal themselves, as boundaries of the same continuum, the same fact, the eternal, the present, the real. Rilke's "forever taking leave", the continual placement of the visible within the invisible, the immediate within the removed, the near within the far.'⁷ Indeed, one searches in vain

4. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934* (Zurich, 1957), 14.

5. Ibid.

6. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1910-1929* (Zurich, 1960), 97.

7. Geert Bekaert, 'De actualiteit van Le Corbusier', *Vlees en Beton*, 11 (1988), 35.

Geert Bekaert over Le Corbusier.⁷ Men zal inderdaad tevergeefs op zoek gaan naar *onmoderne* eigenschappen in de primaire bronnen: op al de foto's in het verzameld werk van Le Corbusier komt nergens een fragment voor, nergens een rest of een herinnering. Alles is nieuwe, briljante werkelijkheid, alles staat model voor een totale herschepping van de wereld. De traditie van de architectuur is slechts haar vanzelfsprekende, dagelijkse, geometrische functionaliteit. Zoals de architect zelf schreef over de woningen in Pessac: 'Dit is een voorbeeld van moderne stedenbouw, die de herinneringen aan de geschiedenis, het Zwitserse chalet of de duiventil uit de Elzas, heeft achtergelaten in het museum van het verleden. Een geest die is bevrijd van de romantische klusters zoekt naar de oplossing van een goed gesteld probleem.'⁸ De herinnering aan, en de structurele logica van het premoderne werk is hier, vlak bij de breuklijn, nog onzichtbaar door zowel de schok als door het vertrouwen. Bart Verschaffel heeft in 'Mon lieu commun' de onmoderne eigenschappen van het moderne werk blootgelegd, maar dan wel binnen de generatie van na de Tweede Wereldoorlog, en binnen een Belgische context. Er is (alweer) veel veranderd sinds de *eerste* pioniers op het toneel verschenen:

for *un-modern* characteristics in the primary sources: in all the photographs of Le Corbusier's collected works there is not a fragment to be found, not one remnant or memory. Everything is a new, brilliant reality, a model for the total re-making of the world. The architectural tradition is purely one of self-evident, everyday, geometric functionality. As the architect himself once wrote about his housing project at Pessac: 'This is an example of modern urbanisation, in which historical souvenirs – the Swiss chalet or the Alsatian loft – have been relegated to the museum of the past. A spirit devoid of romantic encumbrances attempts to resolve a well-defined problem.'⁸ The memory of the pre-modern work and its structural logic is present here, close to the fault line, still invisible both because of the shock and because of the discipline's new-found confidence. In *Mon lieu commun*, Bart Verschaffel exposed the un-modern qualities of the modern work, but specifically within the post-Second World War generation and within a Belgian context. Considerably more has changed since the *first* pioneers came on the scene: 'In the meantime, the project of modernisation has lost a great deal of its vigour and clarity, and our understanding

'Ondertussen heeft het moderniseringsproject veel van haar kracht en haar duidelijkheid verloren, en moet het begrip van wat "goede architectuur" is opnieuw bedacht worden.'⁹ Natuurlijk kan ook het prille modernisme, a posteriori, als 'structureel mislukt' beschouwd worden (in de betekenis van Verschaffel), of zelfs als 'totaal mislukt' (bij monde van postmodernisme-paus Charles Jencks, en het opblazen van het Pruitt-Igoe woonproject in 1972), maar dan nog staat vast dat er in het begin van de vorige eeuw architectuur is gemaakt die er even in slaagde om de schijn te wekken 'volstrekt modern' te zijn, en net daarom, op het ontstekingsmoment van de moderne cultuur, voor exemplarisch en onthullend kan doorgaan. Gedurende de gehele twintigste eeuw is dit vooruitgangdenken, deze 'actualiteit' van architectuur, als paradigma blijven gelden – in tegenstelling dus tot de halt, tot de blik in het verleden vanuit het heden die de literatuur is blijven nastreven.

De literatuur van de grote modernisten is

7. Geert Bekaert, 'De actualiteit van Le Corbusier', *Vlees en Beton*, 11 (1988), p. 35.

8. Le Corbusier & Jeanneret, op. cit. (noot 6), p. 10.

9. Bart Verschaffel, 'Mon lieu commun. Over de betekenis van het "werk" in het moderne', *De Witte Raaf*, 83 (2000), p. 8.

of what it is for architecture to be "good" is in need of reinvention.'⁹ Of course, the first flush of modernism can, in hindsight, also be regarded as a 'systematic failure' (as Verschaffel has put it), or even a 'total failure' (in the words of the pope of postmodernism, Charles Jencks, discussing the breakdown of the Pruitt-Igoe housing project in 1972), but even so it is clear that architecture produced in the early twentieth century briefly managed to create the illusion of utter modernity, and for that exact reason, at the very ignition point of modern culture, could be passed off as exemplary and revelatory. Throughout the twentieth century, this ideology of progress, this 'topicality' of architecture, endured as a paradigm – in contrast with the stasis, the view into the past from the present, that literature continued to pursue.

The literature of the great modernists always expresses 'a total absence of illusion about the age', and only in the last place, because there is no alternative, 'unlimited commitment to it', to quote Benjamin once again,¹⁰ whereas

8. Le Corbusier and Jeanneret, op. cit. (note 6), 10.

9. Bart Verschaffel, 'Mon lieu commun. Over de betekenis van het "werk" in het moderne', *De Witte Raaf*, 83 (2000), 8.

10 Benjamin, op. cit. (note 3), 733.

namelijk altijd 'in eerste instantie volstrekte illusieloosheid over het tijdperk', en slechts op het laatst, omdat het niet anders kan, 'onvoorwaardelijke affirmatie ervan', om nogmaals Benjamin te citeren;¹⁰ in de radicale architectuur waarvan hier sprake is, wisselen deze termen van plaats in de rangorde van belangrijkheid, tot er nauwelijks nog illusieloosheid overblijft. Er wordt geen puin geruimd door de architectuur – het is integendeel zoals Le Corbusier schreef: 'De architectuur is de voorwaarde [condition] van de menselijke schepping.'¹¹ Die uitroep kan hier omgekeerd worden door te stellen: 'de literatuur is de *schepping* van de *condition humaine*.'

Zo levert de literatuur de psychoanalyse van haar contemporaine verwante. Proust heeft zijn elegie over de verloren tijd aan de voet van de moderniteit kunnen schrijven dankzij de architecturale constructies rond de *mémoire involontaire*. Zijn literatuur is modern door op een onmoderne manier architecturaal te zijn; de Proustiaanse kathedraal legt herinneringen vast binnen een onzichtbare maar stichtende structuur. Niet alleen de *Recherche*, maar ook het oeuvre van Virginia Woolf is deels onmodern door architecturaal te zijn. Neem *To the Lighthouse*, waarin Woolf bijvoorbeeld architecturale (tussen)titels

gebruikte. De kerk van Proust wordt bij haar een vuurtoren: een familie gaat ten onder, een wereldoorlog passeert, een moeder sterft – maar de vuurtoren langs de kust blijft pulserend in het rond schijnen, als het alziende, nooit aflatende oog van de literatuur. 'Who could indeed tell what was going to last – in literature or in anything else?', vraagt een van de personages zich af, en het is meteen de vraag die literatuur zich zal blijven stellen.¹² Gelijkaardige kenmerken vallen bij Thomas Mann op: zijn Toverberg is een oord van afwachting op noodzakelijke verandering, maar in dezelfde roman geldt dat 'hij onophoudelijk' met een haast komisch aandoende nadrukkelijkheid, heeft gewezen op de monsterlijke gevaren die de mens bedreigen wanneer hij zich buiten zijn vertrouwde en geoorloofde omgeving waagt'.¹³ Het tragische dilemma van de (moderne) literatuur is bij Mann compleet: Hans Castorp moet en zal veranderen, maar de kennis waarlangs deze metamorfose wordt bereikt is gevaarlijk, afzichtelijk, monsterlijk; Mann heeft altijd begrepen dat de moderniteit zowel heil-

10. Benjamin, op. cit. (noot 3), p. 138.

11. Geciteerd in: Bekaert, op. cit. (noot 7), p. 5.

12. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Oxford 2000, p. 145.

13. Yourcenar, op. cit. (noot 2), p. 182.

I 2

in the radical architecture considered here the order of importance of these functions is reversed to such a degree that we can scarcely speak of the absence of illusion. Architecture does not clear away rubble – on the contrary, as Le Corbusier wrote, 'architecture is the condition of human creation.'¹¹ In the present context we can invert this statement: 'Literature is the *creation of the human condition*.'

Literature thus provides a psychoanalysis of its contemporary fellow discipline. Proust was able to write his elegy about the lost age on the eve of modernity thanks to his architectural constructs based on *la mémoire involontaire*. His literary work is modern because it is architectural in an un-modern manner; the Proustian cathedral enshrines memories within an invisible but edifying structure. Not only the *Recherche*, but also Virginia Woolf's oeuvre is in part un-modern because it is architectural. Consider *To the Lighthouse*, in which, for example, Woolf used architectural titles for the novel and its subdivisions. In Woolf's writing, Proust's church becomes a lighthouse: a family is destroyed, a world war goes by, a mother dies, but the beam of the lighthouse on the coast goes on circling, like the all-

seeing, unrelenting eye of literature. 'Who could indeed tell what was going to last – in literature or in anything else?',¹² one character asks, and this is exactly the question that literature would continue to pose. Similar features strike us in Thomas Mann's work: *The Magic Mountain* is a place to await much-needed changes, but Margaret Yourcenar has written of that same novel 'he was relentless in pointing out, at times with an almost comical insistence, the quasi-monstrous hazards that afflict man when he ventures beyond his familiar and permitted confines.'¹³ In Mann's oeuvre, the tragic dilemma of literature, modern or otherwise, is complete. Hans Castorp must inevitably change, but the knowledge whereby this metamorphosis is achieved is dangerous, hideous, monstrous; Mann always understood that modernity was both beneficial and terrible, but that fleeing to the confines of a sanatorium was no solution. And so in these key oeuvres, architecture becomes a metaphor (for Woolf), a structural principle (for Proust) or a temporary refuge (for Mann), to prevent

11. Quoted in Bekaert, op. cit. (note 7), 5.

12. Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Oxford, 2000), 145.

13. Yourcenar, op. cit. (note 2), 273.

zaam als vreselijk was, maar dat een vlucht binnen het sanatorium geen oplossing kon bieden. Zo wordt de architectuur in deze sleuteloeuvres een metafoor (bij Woolf), een constructief beginsel (bij Proust) of een voorlopige wijkplaats (bij Mann) om het verleden niet zomaar te laten uitwissen door de vooruitgang, en om te wijzen op de ontzaglijke gevaren van de modernisering.

Toch is er meer aan de hand dan alleen dit verschil in affirmatie en illusieloosheid – in de omgang met de moderniteit zijn er andere bekommernissen, maar de intrinsieke eigenschappen van modernistische literatuur en architectuur lopen opvallend gelijk, in hun behandeling van de werkelijkheid, van de *tijd*. 'Actualiteit is niet het weerstand bieden aan de tijd. Het is in de tijd de tijd opheffen, de tijd doorbreken, iets buiten de tijd stellen', schreef Bekaert.¹⁴ Literatuur en architectuur ervaren de wereld op dezelfde manier, maar trekken andere besluiten, en gooien blikken in andere richtingen.

De architectuur uit deze periode is vaak vergeleken met de contemporaine schilderkunst: het kubisme van Picasso, de geometrische abstracties van Mondriaan, het vluchtige van het futurisme; zowel Proust als Woolf gebruiken schilderkunst als analogie voor hun literatuur. (Marcel dweept

met het werk van de fictieve kunstenaar Elstir; de laatste zin van *To the Lighthouse* is: 'Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.'¹⁵ – wat de roman dus tot een schilderij maakt.) Het komt er, binnen deze drie-eenheid van kunsten, op aan dat, na de breuk van het moderne, *anders* naar de werkelijkheid wordt gekeken: men is gaan geloven dat er op een eerlijke manier naar waarheid gezocht kan worden, dat wat er aan krachten onder het oppervlak van de realiteit trilt, door het subject kan worden blootgelegd. 'Gepoogd wordt om haar van alle kanten zo nabij te komen als met menselijke methoden van kennis en expressie maar mogelijk is', schreef Auerbach in *Mimesis*.¹⁶ Sigfried Giedion, auteur van het retroactieve manifest van het modernisme *Space, Time and Architecture*, schreef over 'verschillende referentieniveaus, of referentiepunten, en simultaneïteit – kortweg de conceptie van ruimte-tijd'.¹⁷ De modernisten hebben geprobeerd binnen

14. Bekaert, op. cit. (noot 7), p. 15.

15. Woolf, op. cit. (noot 12), p. 281.

16. Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, Amsterdam 1991, p. 480.

17. Sigfried Giedion, 'Ruimte, tijd en architectuur', in: Hilde Heynen (red.), *Dat is architectuur!*, Rotterdam 2001, p. 261.

progress from summarily effacing the past, and to warn of the grave dangers of modernisation.

Still, there is more at work here than this contrast between commitment and the absence of illusion, for although modernist literature and architecture have different preoccupations as they engage with modernity, their intrinsic qualities run remarkably parallel in their treatment of reality, of *time*. 'Topicality does not mean resisting time. It means abolishing time within time, breaking through time, placing something outside time,'¹⁴ writes Bekaert. Literature and architecture experience the world in the same way, but arrive at different decisions, and look in different directions.

The architecture of this period has often been compared to contemporary painting: Picasso's cubism, Mondrian's geometric abstractions or the fleeting visions of futurism; both Proust and Woolf use painting as an analogy for their literary creations (Marcel rapturously describes the work of the fictional artist Elstir, and the final sentence of *To the Lighthouse* is 'Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision'¹⁵ – which turns the novel into a painting). Within this trinity of arts, the essential point

is that the rupture of the modern introduces a *new* perspective on reality; the artist has come to believe that an honest search for truth is possible, that the forces vibrating beneath the surface of reality can be exposed by the subject. 'There is an attempt to approach her from many sides as closely as human possibilities of perception and expression can succeed in doing,'¹⁶ notes Auerbach in *Mimesis*. Sigfried Giedion, author of the retroactive manifesto of modernism *Space, Time and Architecture*, writes of 'multiple levels, or points, of reference, and simultaneity – in short, the concept of space-time.'¹⁷ The modernists tried to occupy *multiple* places within a single, indivisible moment, making it possible to take multiple positions simultaneously, so that reality took on greater transparency. This sounds abstract, but it is not. Le Corbusier says of his Villa Savoye 'it is best appreciated by walking, with one's feet; it is in walking, in moving through it

14. Bekaert, op. cit. (note 7), 15.

15. Woolf, op. cit. (note 12), 281.

16. Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (New Jersey, 2003), 536.

17. Sigfried Giedion, 'Ruimte, tijd en architectuur', in: Hilde Heynen (ed.), *Dat is architectuur!* (Rotterdam, 2001), 261.

één ondeelbaar moment *verschillende* plekken te bezetten, waardoor er verschillende posities tegelijkertijd mogelijk werden, en de werkelijkheid een verhoogde transparantie kreeg aangezien. Dit klinkt abstract, maar dat is het niet. Le Corbusier zegt over zijn Villa Savoye dat 'ze is het best lopend, te voet, te beoordelen; als men loopt, zich verplaatst, ziet men hoe de compositie van de architectuur zich ontwikkelt.'¹⁸ In de appreciatie van de modernistische ruimte wordt het onmogelijke verwacht: men moet verschillende ogenblikken, een 'reis' doorheen de ruimte, samenvatten tot één ogenblik in één ruimte om de eigenschappen van de architectuur te kunnen begrijpen en naar waarde te kunnen schatten. Virginia Woolf realiseerde hetzelfde: in *To the Lighthouse* neemt de beschrijving van het breien van een bruine sok meer dan honderd bladzijden in beslag, maar 'de verteltijd wordt niet voor het voorval zelf aangewend (...) doch voor onderbrekingen';¹⁹ de moeder wordt langs zo veel mogelijk kanten tegelijkertijd bekeken – we leren bij over haar liefdes, haar echtgenoot, haar kinderen, haar vader, haar moeder, de oorlog, de vuurtoren – waardoor wat in werkelijkheid slechts één ruimte en één moment is, voor de lezer wordt uitgetrokken tot een wereld van ogenblik-

ken en plekken: 'in beide uitweidingen gepoogd een wezenlijker, diepere of zelfs reëlere werkelijkheid te doorgronden'.²⁰ Zoals Bekaert schreef, in zijn vergelijking tussen het kloosterbestaan en het modernisme: 'Tijd is geen vooruitgang, geen voorbijgang, maar de wijze, de mogelijkheid, om het onuitputtelijke zelfde telkens opnieuw anders te beleven, te benaderen, te actualiseren.'²¹ Hetzelfde geldt binnen de *Recherche*: het volstaat de laatste zin terug te roepen – 'een plaats juist ongemeten verlengd – aangezien zij tegelijk, als giganten ondergedompeld in de jaren, perioden raken, door hen zo ver uiteengelegen beleefd, waar zich zoveel dagen tussen zijn komen voegen'²² – om te begrijpen dat Proust in zijn overwinning op het verleden het onmogelijke probeerde.

Dit zijn prototypische procédés, maar het is de manier waarop ze in de wereld terechtkomen die het verschil uitmaakt. De samenballing tot een totaalbeleving, van wat in essentie fragmenten zijn van de werkelijkheid (zichten en ervaringen

18. Le Corbusier & Jeanneret, op. cit. (noot 6), p. 24.

19. Auerbach, op. cit. (noot 16), p. 481.

20. Idem, p. 484.

21. Bekaert, op. cit. (noot 7), p. 16.

22. Marcel Proust, *De tijd hervonden. Op zoek naar de verloren tijd VII*, Amsterdam 2002, p. 403.

that one sees the organisational development of the architecture.'¹⁸ The contemplation of modernist space is expected to bring about the impossible: a series of moments, a 'journey' through space, must be condensed into a single moment in a single space in order to understand and fully appreciate the qualities of architecture. Virginia Woolf had the same insight: in *To the Lighthouse*, an account of knitting a reddish-brown stocking fills more than a hundred pages, but 'the time the narration takes is not devoted to the occurrence itself, but to interludes';¹⁹ the mother is viewed from as many sides as possible, all at once – we are told about her love affairs, her husband, her children, her father, her mother, the war, the lighthouse – so that what in reality is a single space and a single time is distended for the reader, becoming a world of moments and places: 'We are dealing with attempts to fathom a more genuine, a deeper, and indeed a more real reality.'²⁰ As Bekaert writes in comparing the cloistered life and modernism: 'Time does not progress or pass; it is the means, the potential, to perpetually experience, approach, update the inexhaustible same thing.'²¹ The same applies in the *Recherche*. One need only recall the final

words: 'a place on the contrary prolonged past measure -- for simultaneously, like giants plunged into the years, they touch epochs that are immensely far apart, separated by the slow accretion of many, many days.'²² It is clear that Proust, in defeating the past, was attempting the impossible.

These are prototypical procedures, but it is the way they come into the world that makes all the difference. The condensation into a comprehensive experience of what are essentially fragments of reality (views and experiences contained within the Villa; Mrs Ramsay's minuscule memories in *To the Lighthouse*; ornamental overflow in the Gothic edifice of the *Recherche*) is emphatically utopian, in both literature and architecture, since 'it is constantly based on what is wrong with the world' (to echo Barthes).²³ But the difference lies in where the two disciplines situate this 'good

18. Le Corbusier and Jeanneret, op. cit. (note 6), 24.

19. Auerbach, op. cit. (note 16), 537.

20. Ibid., 540.

21. Bekaert, op. cit. (note 7), 16.

22. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, translated by C.K. Scott Montcrieff, Terence Kilmartin and Andreas Mayor (New York, 1981).

23. Roland Barthes, 'L'Utopie', in: idem, *Œuvres Complètes. Tome IV* (Paris, 2002), 531.

binnen de container van de Villa; minuscule herinneringen van moeder Ramsay in *To the Lighthouse*; ornamentele overvloed in de gotische structuur van de *Recherche*) is zowel voor de literatuur als voor de architectuur uitgesproken utopisch, want 'ze beroept zich onophoudelijk op wat niet werkt in de wereld' (met Barthes).²³ Maar het verschil ligt hierin, dat beide disciplines deze 'goede plaats' elders situeren – kort gezegd kijkt literatuur, als de engel van Klee (en van Benjamin), naar het verleden, terwijl architectuur vooruitblijkt. 'Het enorme veranderingstempo bracht des te grotere verwarring teweeg daar deze veranderingen in hun totaliteit ononverzichtelijk waren', schreef Auerbach over de literatuur van Woolf,²⁴ en dus hebben de literatoren de pretentie gehad deze splinterbom van de moderniteit binnen hun oeuvre terug aan elkaar te lijmen. Een dictatoriaal in de pas laten lopen van het verleden in de *Recherche* impliceert een premodern verlangen naar een stilstaande, overzichtelijke en dus gelukkige werkelijkheid. Een totaaldenken als dat van het Plan Voisin daarentegen gaat eveneens voorbij aan het initieel onverzoenbare, onverenigbare, transitieve karakter van het moderne, maar ziet dit voorbijgaan allesbehalve als problematisch. 'Het is de para-

dox van het moderne in de architectuur, dat het nieuwe niet om het nieuwe wordt gehuldigd, niet als de ongenadig lopende band van een vooruitlopende tijd, die met de woorden van Benjamin alleen maar puin achterlaat, (...) maar als een opheffen van de tijd om deze in het bewustzijn te overstijgen of te verdiepen.'²⁵ Beide disciplines slagen er in om de ervaring tot in het oneindige te concentreren, maar de oriëntatie van deze ervaring is onherroepelijk anders bij literatuur dan bij architectuur – er is een onvernietigbare rest bewustzijn die Woolfs leven-in-één-dag tot een tragische en elegische bezigheid maakt, die net bij de architectuur van Le Corbusier ontbreekt.

In literatuur is er sprake van moderne methodes, die door hun vernieuwing en hun utopische geladenheid bijdragen tot de Vooruitgang, maar die *in essentie* geboren zijn vanuit een herinnering aan een ongebroken wereld. De actuele realiteit van de stadsontwerpen van Le Corbusier halen zichtbaar een *brand new world* te voorschijn – de *Recherche* van Proust is een utopische beheersing van *le temps perdu*. 'De

23. Roland Barthes, 'L'Utopie', in: idem, *Œuvres Complètes. Tome IV*, Parijs 2002, p. 531.

24. Auerbach, op. cit. (noot 16), p. 492.

25. Bekaert, op. cit. (noot 7), p. 23.

place' – broadly speaking, literature, like Klee's (and Benjamin's) angel, turns to the past, whereas architecture looks ahead. 'The tremendous tempo of the changes proved the more confusing because they could not be surveyed whole',²⁴ Auerbach writes with reference to Woolf, and so the *littérateurs* aspired to glue the fragmentation bomb of modernity back together within their oeuvres. The dictatorial regimentation of the past in the *Recherche* implies a pre-modern yearning for a static, comprehensible and therefore happy existence. Totalistic thinking, such as that of the Plan Voisin, likewise neglects the initially irreconcilable, incompatible, transitory nature of the modern but, in contrast, regards this neglect as anything but problematic. 'The paradox of the modern in architecture is that the new is not celebrated for its newness, not as the merciless, forward-moving conveyor belt of time – which, in Benjamin's words, leaves only rubble... but as the exaltation of time in order to transcend or deepen it in consciousness.'²⁵ Both disciplines succeed in the infinite concentration of experience, but the orientation of this experience is irrevocably different in literature than it is in architecture – there is an indestructible residue of

consciousness that makes Woolf's life-in-a-day a tragic, elegiac thing, and that residue is precisely what is lacking in Le Corbusier's architecture.

In literature we find modern methods that serve Progress through their innovative elements and utopian portent, but *in essence* are born of the memory of an unbroken world. The up-to-date reality of Le Corbusier's urban designs puts a brand new world on display, whereas Proust's *Recherche* is the utopian domination of *le temps perdu*. 'The intensity of the identity of each individual day'²⁶ is present in a utopian sense in both of these arts – except that architecture, as always, is at the cradle of Utopia, while literature stands bowed at the grave of despair.

As always, architecture makes stories possible – the Villa Savoye tries to allow its occupants to inhabit the world in such a way that their movements and experiences will result in a novel like *To the Lighthouse*: the same transparency, the same simultaneity, the same struggle with modernity, which was long concealed in architecture, but came to full expression in literature.

24. Auerbach, op. cit. (note 16), 549.

25. Bekaert, op. cit. (note 7), 23.

26. Ibid., 16.

intensiteit van de identiteit van elke dag zelf²⁶ is bij beiden op een utopische manier aanwezig – alleen bevindt de architectuur zich zoals steeds aan de wieg van de utopie, terwijl de literatuur al over het graf van de wanhoop gebogen staat.

Zoals steeds maakt architectuur verhalen mogelijk – de Villa Savoye probeert zijn bewoners op een zodanige manier de wereld te laten bewonen, dat hun bewegingen en belevenissen een roman als *To the Lighthouse* tot resultaat zouden hebben: dezelfde transparantie, dezelfde simultaneïteit, dezelfde worsteling met de moderniteit, die door architectuur nog verborgen gehouden is, maar in de literatuur tot volle expressie zal zijn gekomen.

‘Ze stelde zich voor dat in de kamers van het hoofd en het hart van de vrouw die haar lichaam aanraakte kleitabletten met heilige inscripties, als in de grafzerken van koningen, waren opgesteld die, als je ze kon ontcijferen, je alles zouden leren, maar die nooit toegankelijk, nooit publiek gemaakt zouden worden. Bestond er een kunst, bekend aan liefde of vernuft, waarmee je in die geheime kamers kon doordringen?’²⁷ Het is de belangrijkste vraag in *To the Lighthouse*, maar er bestaat waarschijnlijk enkel een samengesteld antwoord op. Modernistische architectuur is die kunst die binnendringen eindeloos makkelijk

maakt, en ook eindeloos weet te rekken, maar die eenmaal binnen nauwelijks inscripties blootgeeft – het inschrijven laat ze over aan de literatuur.

Het werkelijkheidseffect van Roland Barthes, dat als ‘de grondslag van de esthetica van alle werken van de moderniteit’²⁸ werd beschouwd, zwelt bij deze auteurs uit de jaren twintig aan tot het trommelvlies van de representatie net niet barst – niet om het verhaal te ondersteunen door er werkelijkheid aan te verlenen, maar om *zelf* tot verhaal te worden. Het moderne is essentieel verhaalloos, of liever: modernistische werken hebben maar één verhaal, en dat is de moderniteit. Er hoeft geen werkelijkheid meer gesuggereerd te worden, omdat *alles* een kwestie van werkelijkheid is: het gaat er om het leven zelf, binnen het bewustzijn van de moderniteit, zo duidelijk mogelijk in het licht te stellen door het, *ad infinitum*, te compliceren – ‘Een kunstwerk zou ons altijd moeten leren dat we niet hebben gezien wat we zien’, schreef Paul Valéry.²⁹ Wat van belang is, is ‘de realistische rijkdom en

26. Idem, p. 16.

27. Virginia Woolf, *Naar de vuurtoren*, Amsterdam 1980, p. 55.

28. Roland Barthes, ‘L’effet de réel’, in: idem, *Œuvres Complètes. Tome III*, Parijs 2002, p. 26.

29. Paul Valéry, *Œuvres Complètes. Tome I*, Parijs, 1957, p. 1165.

‘She imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public. What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into those secret chambers?’²⁷ It is the paramount question in *To the Lighthouse*, but in all probability the only answer is a composite one. Modernist architecture is the art that makes it infinitely easy to ‘press through’ and infinitely extends that process, but reveals hardly any inscriptions in its inner chambers, for it leaves the inscribing to literature.

In the works of these authors of the 1920s, Roland Barthes’ reality effect, which has been called ‘the foundation of the aesthetics of all works of the modern period’,²⁸ swells and swells until the eardrums of the representation nearly burst – and does so not to support the narrative by lending it reality, but in order to become a narrative in its own right. The modern is essentially non-narrative, or rather, modernist works have just one narrative, and that is modernity. There is

no longer any need to suggest reality, because reality is *always* at issue; the aim is to shed the clearest possible light on life itself, within the consciousness of modernity, by complicating it *ad infinitum*: ‘A work of art should always teach us that we had not seen what we are seeing’,²⁹ wrote Paul Valéry. What is at stake is ‘nothing less than the wealth of reality and depth of life in every moment to which we surrender ourselves without prejudice’,³⁰ according to Auerbach. This is the intrinsic, utopian core of modernism, across the boundaries of the arts, which by its nature is not involved with the evolution of societies but takes the individual to heart, along with his representation of reality and of himself – and it is here that literature and architecture join hands. Though Le Corbusier’s social commitment ran deep and he wanted to provide *everyone* with good housing, his chief preoccupation is the individual, and the aesthetic, formalistic, workaday

27. Woolf, op. cit. (note 12), 70.

28. Roland Barthes, ‘L’effet de réel’, in: idem, *Œuvres Complètes. Tome III* (Paris, 2002), 26.

29. Paul Valéry, *Œuvres Complètes. Tome I* (Paris, 1957), 1165.

30. Auerbach, op. cit. (note 17), 552.

de vitale intensiteit van elk moment waar men zich onbedoeld aan overgeeft', volgens Auerbach.³⁰ Dit is de intrinsieke, utopische kern van het modernisme, over de grenzen van de kunsten heen, die zich dus niet mengt in de evolutie van samenlevingen, maar wel het individu, en zijn representatie van de werkelijkheid en van zichzelf ter harte neemt – het is ook hier dat literatuur en architectuur elkaar de hand reiken. Hoezeer Le Corbusier ook socialistisch geëngageerd was en *iedereen* van een goede woning wilde voorzien, zijn opperste bekommernis is die van het individu en zijn esthetische, vormelijke, alledaagse verwoering: 'Het moderne levensgevoel is een geest van geometrie, een geest van constructie en synthese.'³¹ De architect denkt aan zijn bouwheer en maakt een huis als een machine om *absoluut* modern in te zijn en ook alleen maar het actuele (en het vooruitstrevende) aan het moderne over te houden; de schrijver denkt aan zichzelf en maakt een verhaal als een mogelijkheid om het moderne tumult, en alles wat eraan vooraf is gegaan, te overzien – samen leveren zij de twee zijdes van dezelfde medaille, die gedragen moet worden om de toekomst tegemoet te kunnen treden.

Hoezeer er ook aan een cocon van moderne schoonheid, van intense ervaring, wordt gewerkt,

toch is er in deze literatuur een thematische hang naar het afrekenen met voorgaande generaties en samenlevingen, en in de architectuur een ondersteuning, een begeleiding van de totstandkoming van deze verzameling van moderne levens. Naast het technische en methodische niveau wordt het moderne ook hier op het maatschappelijke niveau begrepen als 'een globaal proces van vernieuwing en verbetering, van vervanging van en breken met het oude'.³² Zoals Benjamin over Proust schreef, worden 'de pretenties van de bourgeoisie door het gelach verbrijzeld',³³ maar niet terug overbouwd met iets anders, of het zou door het oeuvre als sloophamer zelf moeten zijn; 'l'oeuvre de Proust est beaucoup plus sociologique qu'on ne dit' (volgens Barthes, maar doet weinig meer dan beschrijven – literatuur zet revoluties in gang, maar trekt zich dan terug – architectuur bestendigt de afbraak),³⁴ door gebouwen op te richten waarbinnen de nieuwe, *betere* pretenties zich, langs het da-

30. Auerbach, op. cit. (noot 16), p. 494.

31. Le Corbusier & Jeanneret, op. cit. (noot 6), p. 97.

32. Verschaffel, op. cit. (noot 9), p. 8.

33. Walter Benjamin, 'Het Beeld van Proust',

Yang, 2-3 (1990), p. 13.

34. Roland Barthes, 'Une idée de Recherche', in: idem, *Œuvres Complètes. Tome III*, Parijs 2002, p. 921.

enchantment of that individual: 'The modern sentiment is a spirit of geometry, a spirit of construction and of synthesis.'³¹ The architect thinks of his client and builds a house like a machine, in order to be *absolutely* modern and retain only the most topical (and forward-looking) elements of the modern; the writer thinks of himself and writes a story as one way of understanding the modern tumult and all that preceded it. Together, they stamp the two sides of a single coin, an amulet for us to wear as we confront the future.

No matter how much effort it puts into creating a cocoon of modern beauty, of intense experience, this literature still shows a thematic tendency to sever ties with earlier generations and societies, and this architecture offers support or guidance in fashioning this collection of modern lives. Alongside the technical and methodological levels, the modern can thus also be understood on the societal level as 'a global process of innovation and improvement, of replacing and breaking with the old'.³² As Benjamin wrote, Proust gives us 'the pretensions of the bourgeoisie . . . shattered by laughter',³³ but not replaced with any new construction, except perhaps the very oeuvre used to demolish them;

'Proust's work is far more sociological than it is said to be,'³⁴ as Barthes tells us, but it does little more than describe. Literature unleashes revolutions only to withdraw from the fray, while architecture makes the demolition permanent by erecting buildings in which new, *better* aspirations can develop in the course of daily life.

Adolf Loos spent his entire life fighting this bourgeoisie, with its meretricious ornamentations: 'Let us no longer be ashamed that we are people of the nineteenth century, people who do not necessarily have to live in a house whose architectural style belongs in the past.'³⁵ Literary works, such as Proust's *Recherche* or Mann's *The Magic Mountain*, can likewise expose the deceitful, drowsy machinations of bourgeois society, and express hope for a new life of insight, understanding and authenticity, paradoxically

31. Le Corbusier and Jeanneret, op. cit. (note 6), 97.

32. Verschaffel, op. cit. (note 9), 8.

33. Walter Benjamin, 'On the Image of Proust', in: idem, *Selected Writings, Vol. 2: 1927-1934* (Cambridge, Mass. and London, 1999), 241.

34. Roland Barthes, 'Une idée de Recherche', in: idem, *Œuvres Complètes. Tome III* (Paris, 2002), 921.

35. Adolf Loos, 'De potemkinstad', in: Heynen, op. cit. (note 17), 28.

gelijkse leven om, kunnen ontwikkelen.

Adolf Loos heeft deze bourgeoisie, met zijn leugenachtige ornamentaties, heel zijn leven lang bestreden: 'Laten we ophouden ons ervoor te schamen dat we mensen uit de negentiende eeuw zijn, mensen die niet per se in een huis hooft te wonen dat qua bouwstijl in het verleden thuis hoort.'³⁵ Ook literatuur kan, zoals in de *Recherche* van Proust of *Der Zauberberg* van Mann, de bedriegelijke, ingedommelde intriges van de burgerlijke maatschappij blootleggen, en hopen op een nieuw leven van inzicht, begrip en waarachtigheid, paradoxaal genoeg door dit verwoestende verleden vast te leggen. Maar dan komt het mankement van de literatuur naar voren: ze kan op een elegische manier het verlies beschrijven en vastleggen, maar nooit zal ze *materieel* kunnen ingrijpen. Dat is precies wat architectuur wel kan, net omdat ze het zich niet kan permitteren om bij het verlies stil te blijven staan.

Walter Benjamin heeft deze mankementen beschreven, alweer vanuit het perspectief van de Eerste Wereldoorlog: 'Wie zal het zelfs maar proberen met verwijzing naar zijn ervaring de jeugd eronder te krijgen? (...) De ervaring heeft aan gezag ingeboet, en dat in een generatie die in de jaren 1914-1918 een van de vreselijkste

ervaringen van de wereldgeschiedenis heeft meegemaakt.'³⁶ Dat een wereldoorlog geen ervaringen en herinneringen nalaat, is inderdaad alleen maar op het eerste gezicht paradoxaal, en valt te verklaren door die andere omwenteling van de Industriële Revolutie, waar moeilijker een datum op te plakken valt. We zijn opnieuw begonnen, met veronachtzaming van al het oude, onder het mom van de Vooruitgang. Van alle kunstenaars hebben de architecten dat het beste begrepen: 'ze hebben ruimten geschapen waarin het moeilijk is om sporen achter te laten',³⁷ ze schamen zich, zoals Loos, niet langer voor de armoede en kiezen resoluut voor de (mogelijkheid van de) toekomst. Het is de literatuur en de literaire aspecten van architectuur, die (opnieuw met Benjamin) 'de massa een beetje menselijkheid schenkt, en die met rente en rente op rente terugkrijgt'.³⁸ Proust, Woolf en Mann hebben deze 'grote leegte' opgevuld met hun reusachtige, ontzaglijk dicht geweven romanconstructies; ze hebben de breuk van de moderniteit proberen

35. Adolf Loos, 'De potemkinstad', in: Hilde Heynen (red.), *Dat is architectuur!*, Rotterdam 2001, p. 28.

36. Benjamin, op. cit. (noot 3), p. 136.

37. Idem, p. 140.

38. Idem, p. 141.

enough by documenting the calamitous past. But this is where literature's failing comes to the fore: it can describe, document and eulogise this loss, but can never intervene materially. That is what architecture *can* do, precisely because it cannot afford to linger over loss.

Walter Benjamin described these failings, again from the perspective of the First World War: 'Who will even attempt to deal with young people by giving them the benefit of their experience? ... Experience has fallen in value, amid a generation which from 1914 to 1918 had to experience some of the most monstrous events in the history of the world.'³⁶ That a world war leaves behind no experiences or memories is, to be sure, only paradoxical at first sight, and can be explained by reference to that other great upheaval, the Industrial Revolution, to which it is more difficult to assign firm dates. We made a fresh start, disregarding the old, under the pretext of Progress. Architects have understood that, better than any other category of artist: 'They have created rooms in which it is hard to leave traces.'³⁷ Like Loos, they are no longer ashamed of poverty and boldly choose the future, or the possibility of the future. It is literature and the

literary aspects of architecture that (to quote Benjamin once again) 'give a little humanity to the masses, who one day will repay them with compound interest.'³⁸ Proust, Woolf and Mann filled this great void with the immense and awe-inspiring structures of their tightly-woven novels; they tried to patch over the rupture of modernity with concentrated experience – all of life in a single day! (as in *Mrs. Dalloway*), whereas Le Corbusier and his comrades-in-arms made transparent architecture that in no way seeks to connect with anything else, except with the future of the life-in-a-day. From the 1920s onwards, these were the axes on which the two arts went on turning.

Gradually, this schism began to fade or dilute, and some started jumping on and over and into the dividing lines between commitment and the absence of illusion (as Bekaert once said, Koolhaas has usurped Le Corbusier's throne),³⁹ but it is still the memory of this divide that determines how these two disciplines relate to one another.

36. Benjamin, op. cit. (note 3), 731.

37. Ibid., 734.

38. Ibid., 735.

39. Geert Bekaert, 'De odyssee van een verlicht ondernemer', *Wonen-TA/BK*, 13-14 (1982), 16.

slempen met geconcentreerde ervaring – het hele leven in één dag! (zoals in *Mrs. Dalloway*) – Le Corbusier en zijn strijdmakkers hebben transparante architectuur gemaakt die op geen enkele manier nog ergens aansluiting bij wil vinden, behalve bij de toekomst van het leven in één dag. Vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw is het hierrond blijven draaien binnen dit kunstenpaar.

Langzaamaan is dit schisma beginnen vervagen, is men op en rond en in de scheidslijnen tussen de affirmatie en de illusieeloosheid gaan springen – Koolhaas heeft, zoals Bekaert zei, Le Corbusier van de troon gestoten³⁹ – maar het is wel de herinnering aan deze kloof die beide disciplines hun positie ten opzichte van elkaar doet bepalen. De architectuur heeft, na het modernisme, veel van haar emancipatorische illusies verloren; op een gelijkaardige manier is in de literatuur het subject in diskrediet geraakt – het is de steeds hernieuwde uitwisseling tussen deze verwanten die, met het modernisme als kapitaal, rente en rente op rente kan opleveren.

39. Geert Bekaert, 'De odyssee van een verlicht ondernemer', *Wonen-TA/BK*, 13-14 (1982), p. 16.

After modernism, architecture lost many of its emancipatory illusions; in a similar way, the subject fell out of favour in literature. It is the perpetually renewed interaction between these two kindred arts which, thanks to the capital of modernism, can yield interest and compound interest.

Translation: David McKay, Bookmakers