

VAN FONTANEL TOT GRAF
 Rilkes gevecht met wat onvatbaar is

Stefan Hertmans

"Was wäre das für ein Unsinn: lebende Dinge?"
 "Nun", beharrte ich, "meine leben. Das ist also
 der Unterschied".

(Geschichten vom lieben Gott)

1.

Soms lijkt het wel alsof Rainer Maria Rilke, volgens een nu in vergetelheid geraakte methode uit de hermetische leer, de wereld van de dingen daadwerkelijk kon *lezen*. Tegenwoordig maken we er ons vlugger van af: we spreken in bijna alle dergelijke gevallen van het 'dingen lezen' gewoon over semantiek, - de semantiek van een gevel, de semantiek van de mode, de semantiek van een zopas opgegraven gotische steen. Maar semantiek is vertaalde informatie, hij impliceert een geëncultuureerd 'vertaalprogramma' dat uitstekend in onze functionalistische denkpatronen past, en doorgaans niets met de indringende intuïtie te maken heeft, die voor Rilke zo belangrijk was.

Het *Schauen* van Rilke, waarover al zoveel exegeten hebben geschreven, van Herman Uyttersprot tot Käte Hamburger, bevatte een visionair surplus. Dichten werd voor Rilke steeds meer een ontologisch leesproces, het ontwikkelen van een *Wesensschau*, om met de fenomenologie te spreken. *Percevoir, c'est croire à un monde*, zei Merleau-Ponty.

2.

In het korte herinneringsproza *Urgerausch* (1), ongetwijfeld één van Rilkes intrigerendste prozateksten, vertelt de dichter dat hij zich het maken van een primitieve grammofoon herinnert. Zijn leraar fysica liet de studenten een rol van karton maken, waarop vervolgens was werd gestreken. De rol in contact gebracht met

een borstelhaar, dat op zijn beurt vastzat aan een papieren trechter. Als iemand in die trechter riep terwijl een ander de rol aan het draaien bracht, ontstond een grillig, door de geluidstrillingen ontstaan spoor in de was. Als die was dan stolde, kon je het borstelhaar weer over de rol laten lopen, en hoorde je, vaag en als van ver, de herhaling van de kreet of het uitgesproken woord. Dit betoverde Rilke op een onwezenlijke manier; via allerlei bochten en ratiocinaties baant hij zich ten slotte een weg naar de essentiële huiver, die hij in de diepte van dit verschijnsel had gezien: want wat zou er gebeuren, als dit borstelhaar over de kroonnaad van een scheidel zou worden geleid - zou een oerklank ontstaan? Welk vreselijk geluid zou uit de diepte, uit de geschiedenis van het menselijk lichaam opstijgen? Zou deze klank de grote synesthesie waar Rilke van droomde, het geheim van de klank in het lichaam blootleggen?

In *Marges* (2) trekt Jacques Derrida de aandacht op een tekst van Michel Leiris (*Tympan*) die op zeer gelijkende manier eenzelfde ervaring beschrijft: ook Leiris herinnert zich de betovering van de wasrol en de vreemde synesthesie, die door het zichtbaar worden van de klank ontstaat; eenzelfde fascinatie drijft hem steeds weer naar het griffen van het klankspoor (3). De *tympan* geeft deze hele dubbelzinnigheid in haar etymologische differentiatie al volledig weer: in het Nederlands duiden we er onder meer het met doek bespannen raam van de handpers of de tamboerijn mee aan, terwijl het in het Frans ook trommelvlies betekent; het gaat in elk geval telkens over een gespannen huid, waarop tekens ontstaan die ofwel zelf akoestisch zijn, ofwel visueel, als spoor, naar een akoestisch verschijnsel verwijzen. Derrida grijpt deze metafoor gretig aan en 'tympaniseert' vervolgens de hele filosofie (4); het trommelvlies wordt een limiet, een huid waarop tekst ingeschreven wordt, een drempel (limen); een andere betekenis van timpaan is overigens bovendorpel. Deze drempel leidt naar het labyrint van het inwendige oor; en de penetratie van het geluid in het lichaam blijkt dan weer van oudsher ook seksuele connotaties te hebben.(5) De componist György Ligeti heeft de stem ooit een prothese genoemd, een akoestische uitstulping van het lichaam, die via het oor in een ander lichaam kan dringen. De diepte van het lichaam, waarin de stem naar binnen kan vallen als in een afgrond ("pays profond de l'ouïe", zegt Leiris), wekt de indruk alsof ieder mens zijn persoonlijke Hades in zich meedraagt, zijn ondoordringbare onderwereld, dat donkere en extatische *Binnen* dat Georges Bataille obsedeerde.

Nu neemt Rilkes primaire grammofoon in dit geheel een bijzondere plaats in: hij verbindt het spreken en het schrijven letterlijker dan ooit tevoren, omdat het één rechtstreeks, door de fysionomie van de klank omzet in het andere, in een spoor op een oppervlak: het spreken schrijft zichzelf, zonder bemiddeling van de hand,

rechtstreeks op het oppervlak in. Daardoor wordt, in de woorden van Gilles Deleuze, de 'surface' tot één van de intrigerendste suggesties van een verdwenen diepte: "le plus profond, c'est la peau"; en D. Anzieu spreekt over een 'surface d'inscription'. In al deze ervaringen worden huid, stem en inscriptie op elkaar betrokken; de oude tweedeling tussen gesproken en geschreven woord komt in dit perspectief op zeer aanschouwelijke manier te vervallen: want beide vallen samen in de kreet die zelf een spoor trekt in de was.

Met deze verbinding staan we voor één van de boeiendste synesthesieën, die we als beeld voor het literaire schrijven kunnen bedenken. De lichamelijke penetratie, de sexuele betekenis van klank en oor, waarop Derrida wijst, en die bij Leiris gesuggereerd wordt, komt bij Rilke weliswaar niet aan bod, maar hij maakt het thema dan weer letterlijker lichamenlijk vanwege zijn verlangen de naald op het lichaam zelf te laten lopen en aldus via de kroonnaad de oudste klank van het lichaam zelf te laten spreken. Het is moeilijk deze gedachte niet meteen te verbinden met Kafka's machine uit de *Strafkolonie*, en met een beetje goede wil laat de primitieve grammofoon zich inschrijven in het bizarre legertje 'celibataire machines' waarover ik het elders had (6). Maar terwijl Rilkes inscriptie bedoeld is om het lichaam zelf te beluisteren, het tot klinken te brengen, is die van de sadistische opziener bedoeld om het lichaam tot zwijgen te brengen en om een taal van buitenaf op de huid te griffen. Misschien maakt dat de industriële machines zoveel boeiender voor de literatuur dan de technologische: ze kopiëren menselijke theatraleiteit en tragiek; hun antropomorfe trekken tonen ons een karikatuur van onze dwaaze en verheven verlangens.

Het is duidelijk dat in al deze inscripties, die eigenlijk voor het oog verschijnen, het *luisteren* mee is opgenomen als een verloren wensdroom: elke geschreven letter, elk teken verwijst naar de eerste keer dat het werd uitgesproken. Zo lijkt de letter dan ook op het lichaam: hij toont een buitenkant, een oppervlak, en verbergt een donkere, niet meer achterhaalbare geschiedenis, iets inwendigs dat onbegrijpelijk borrelt in de duisternis van zijn oorspong. In de verschijning van de letter vallen het luisteren naar iets onhoorbaars en het kijken naar iets onzichtbaars samen; het schrift wordt een teken voor al het onvatbare, verzonken leven, waarnaar het telkens, bij zijn steeds weer ontwaken in de spraak, verwijst; millennia stapelen zich op achter de oudste substantieven; Babel rijst op achter elk geschreven woord.

Maar ook de klank blijft door dit besef voorgoed in zijn betovering gevangen; wat de timpaan voor Derrida aan geheime, rituele lichamenlijkheid verbergt, toont zich bij Rilke in het bijna stamelend vermoeden in één van zijn laatste gedichten, namelijk *Gong* - bijna een synoniem voor Derrida's timpaan:

Gong

Nicht mehr für Ohren ...: Klang,
 der, wie ein tieferes Ohr,
 uns, scheinbar Hörende, hört.
 Umkehr der Räume. Entwurf
 innerer Welten im Frein ...,
 Tempel vor ihrer Geburt,
 Lösung, gesättigt mit schwer
 löslichen Göttern ...: Gong!

Summe des Schweigenden, das
 sich zu sich selber bekennt,
 brausende Einkehr in sich
 dessen, das an sich verstummt,
 Dauer, aus Ablauf gepresst,
 um-gegossener Stern ...: Gong!

Du, die man niemals vergisst,
 die sich gebar im Verlust,
 nichtmehr begriffenes Fest,
 Wein an unsichtbarem Mund,
 Sturm in der Säule, die trägt,
 Wanderers Sturz in den Weg,
 unser, an Alles, Verrat ...: Gong! (7)

Gong

Niet meer voor oren, ... klank,
 die als een dieper oor
 ons, schijnbaar horenden, hoort.
 Omwenteling der ruimten. Ontwerp
 van innerlijke werelden in het vrije ...,
 Tempels voor hun geboorte,
 oplossing, verzadigd van moeilijk
 oplosbare goden ...: Gong!

Som van het zwijgende, dat
 zich tot zichzelf bekennt,

bruisende inkeer in zichzelf,
 van dat wat van zichzelf verstomt,
 Duur, uit het verloop geperst,
 om-gegoten ster ...: Gong!

Jij, die men nooit vergeet,
 die zichzelf uit verlies voortbracht,
 niet langer begrepen feest,
 wijn aan de onzichtbare mond,
 Storm in de zuil die draagt,
 val van de wandelaar op de weg,
 de onze, aan alles, verraad ...: Gong!

De ervaring van de klank, in de onomatopée telkens direct voelbaar, toont een bijna brute, onverwachte essentie die het bewustzijn schokt; de uiterst geconcentreerde reductie van Rilkes late lyriek, dit "met de vingers wijzen naar een geur" zoals het in de *Sonette an Orpheus* wordt genoemd, legt de fenomenaliteit van de klank zelf bloot: hij lijkt als het ware uit de stroom van de wereld opgetild en tussen haakjes gezet - een 'Wesensschau' is het resultaat, het proberen vatten van de essentie van het fenomeen klank, door een soort ervaring van het 'eerste horen' weer op te roepen. Dit te proberen zeggen kan alleen maar een hommage aan het *onzegbare* opleveren, - dat spook dat door het modernisme waarde: de klank van de gong, het hameren op de timpaan, op het trommelvlies, het schrijven of krassen op de huid: dit alles is 'niet meer voor oren' en toch 'klank'. De obsessie van het onbeschreven blad is niet langer aan ons besteed: we willen horen wat de tekens zeggen, het trommelvlies is nooit meer een onbeschreven vlies.

In het gedicht *Gong* komt dan ook Rilkes half uitgebroede droom uit *Urgeräusch* in zijn filosofisch doorgedachte, maar daardoor ook net onuitsprekelijke vorm te voorschijn: het slaan op de gong wordt "wijn aan de onzichtbare mond". De schok die daaruit ontstaat, maakt ook de 'tweede', inwendige klankwording los die elke dichter kent: het innerlijk beginnen klinken, de gedachte die de klank vooruit ijlt. *Gong*, trommelvlies en beschreven blad verbergen een fenomenale verschuiving van onbeschrijfbaarheid naar onhoorbaarheid, die zich voltrekt op het gespannen, geheimzinnige vlies. Luisteren raakt dan ook, in Rilkes *Elegien*, onderhuids verbonden met de moeilijk vatbare connotatie van het 'schreckliche', dat ook de engelen omgeeft.

Wat houdt dit 'vreselijke' in? Rilkes "panisch angstcomplex, dat zijn zinnen als het ware heeft gescherpt om overal, in het kleine, het 'Unscheinbare' en a fortiori in deze uiterste eenzaamheid 'das Schreckliche' te speuren en te ondergaan", zoals Herman Uyttersprot het stelt - "datzelfde 'schreckliche' dat in de eerste Elegie nagenoeg geïdentificeerd zal worden met 'das Schöne': "Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang"? (8)

De *conceetti* die op deze manier in Rilkes lyriek ontstaan, vertonen alle trekken van het picturaal maniërisme uit de zestiende eeuw: eender welk *conceitto* je onderzoekt, het hele kunstwerk begint te bloeden van betekenis (9), maar tegelijk vertonen ze een raadselachtigheid, een subliem tekort, dat soms het effect nog versterkt door de tragische onmacht die ons steeds overvalt als we de esthetische ervaring willen beschrijven: de beperking van het menselijk bevattingsvermogen doorkruist de ervaring zelf. Precies deze onmacht wordt in het gedicht *Gong* zo pijnlijk duidelijk in de herhaalde drie puntjes.

Meer nog dan in het luisteren vertoont deze problematiek van het 'schreckliche' zich in wat wellicht het meest ondoordringbare begrip in Rilkes hele oeuvre vormt, namelijk dat van het *Schauen*. Vanaf de vroegste bundels tot in het enigma van het grafscript: het beschouwde object blijft onvatbaar, onpeilbaar voor het oog, en het is slechts via een moeizame en uiterst intellectuele dialectiek tussen beschouwer en object, dat de aanvankelijke onzichtbare boodschap te voorschijn komt, en de esthetische onmacht enigszins door een lyrische objectbeschrijving wordt getranscendeerd. Daar kom ik verder nog op terug.

In de *Geschichten vom lieben Gott* vertelt Rilke over een meisje dat aan het "naar binnen storten van de blik" sterft (10): ook het zien stort dus in deze oerwereld van het menselijk lichaam naar binnen, net zoals de klank dat via het oor doet. Oog en oor zijn openingen die een verwoestend ontvangen toelaten; het oor verscheen ons daarnet als een vaginale opening, maar het oog is nog ambivalenter. Enerzijds is het ook een vrouwelijke opening. Bij Michel Leiris vinden we een *passus* die zich in deze duistere betovering laat inschrijven: het spelletje 'crever l'oeil à quelqu'un' waarin een geblinddoekte het gevoel gegeven wordt dat hij met zijn uitgestoken wijsvinger iemands oog uitsteekt (11), uitmondend in een nogal navrante bekentenis over de afkeer die het vrouwelijk geslachtsorgaan hem inboezemt.

In *Batailles Histoire de l'oeil* herinnert het oog echter aan een teelbal - wordt er zelfs rechtstreeks mee geassocieerd bij de dood van de stierenvechter Granero, en wordt later op gruwelijke wijze letterlijk door de vagina omsloten: bij de dood van de priester namelijk, als Sir Edmond diens oog heeft uitgestoken en Simone dit in haar vulva duwt: "Mijn ogen, zo leek me, richtten zich op van ontzetting: ik

zag in de behaarde vulva van Simone het bleekblauwe oog van *Marcelle*, dat me aankeek en tranen van urine weende" (12). Kijken en seksualiteit worden hier zo intens met elkaar verknoopt, dat de ogen zich lijken op te richten.

Hier is de thematiek van het naar de beschouwer terugkijkende voorwerp, de blik die wordt teruggekaatst door het bewustzijn, een spiegeling van eschatologische afgronden geworden, zowel fysiek als semantisch. In dit soort van inzichtssprongen komt een reeds bij Rilke aanwezig geheim in zicht: de inzichtsschok in iets essentieels levert steevast een spiegeleffect op waardoor de beschouwer zichzelf naakt, in zijn verwondering ziet staan; de filologische houding van het *vragen* loopt als een obsessie door de beleving van dergelijke fysieke processen.

Net zoals het lichaam via oog en oor voornamelijk als een open lichaam wordt ervaren, blijft de vraag, het filosofische corpus hier in essentie ook open, en blijft de blik op de *Wesensschau* op het beschouwen van de 'laatste naaktheid' gericht - die van het verborgen innerlijk: navrant en engelachtig tegelijk. De onuitputtelijke dynamiek die hiermee ontstaat tussen het zichtbare en onzichtbare, leidt ons als vanzelf naar de fenomenologische waarnemingsleer van Maurice Merleau-Ponty. Deze spanning tussen het zichtbare en het onzichtbare, die Rilkes hele poëzie domineert, vindt men als het ware in extenso becommentarieerd in Merleau's *Le Visible et l'Invisible* (13).

De herformulering van de ontologische dichotomie, zoals ze bij Heidegger aan de orde is (die tussen zijn en niet-zijn; zie: *Was ist Metaphysik?*) tot een ambivalentie van het zichtbare en het onzichtbare, geeft de probleemstelling van concreetheid, die haar via de mogelijkheid tot metafoorvorming uitstekend geschikt maakt om als drager van Rilkes beste *Gedankenlyrik* te fungeren.

Rilkes 'terugkeer tot de dingen', de grote fenomenologische maxime van zijn rijpe lyriek, wordt volledig duidelijk in zijn pogingen om in elk beschouwd object naar binnen te dringen: dichten wordt een ontologisch gericht leesproces; 'percevoir, c'est croire à un monde' (Merleau-Ponty). Het is niet misplaatst *percevoir* hier met *percer* te verbinden.

Het *Schauen*, die intense obsessie van *Malte Laurids Brigge*, als een incantatie herhaald als hij op zijn Parijse kamertje zit en de grote stad probeert te beschrijven ("ik leer kijken, ik leer kijken"), hangt ten nauwste samen met een verlangen naar Ich-Verlust, die Rilkes naijver op engelen en dingen verklaart. De *Neue Gedichte* worden in dit perspectief meestal ook gelezen als een Rodin-achtige oefening in het doordringen in de steen, een oefening die Rilke reeds helemaal 'geprogrammeerd' heeft in zijn opstellen over Rodin.

Maar ook in de vroeger geschreven en hier reeds vermelde *Geschichten vom lieben Gott* duikt dit thema in zijn volledige ambivalentie op: daar namelijk waar Rilkes latere fascinatie voor Rodin geprefigureerd wordt in een intuïtief aanvoelen van Michelangelo's beroemde beelden van gevangenen, die hij in de *Accademia*

te Florence heeft gezien: dit vechten van menselijke lichamen om uit de steen te breken, verscheen meteen als de vormgeworden beeldspraak van zijn lyrisch probleem, en de steen werd een synoniem van het onzichtbare, de nacht van de materie, van het nog-niet-gewordene. Vooral de sterk analytische beschrijvingen in de *Neue Gedichte* tonen van regel tot regel Rilkes inspanning om de dingen uit hun semantische 'ruis' te voorschijn te lezen tot ze zichtbaar worden en in het gedicht gaan klinken. Het geoefende, door de *noëmatische reflectie* gestuurde oog (14), leert steeds dieper doordringen in het beschouwde object en mondt uit in een uitgesproken synthetische blik. Het eerste gedicht van het tweede luik van de *Neue Gedichte* toont dit overtuigend aan:

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust sich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern. (15)

Archaïsche Apollo-tors

Wij kenden niet zijn fabelachtig hoofd,
 waarin de oogappels rijpten. Maar
 zijn torso gloeit nog als een kandelaar,
 waarin zijn blik, slechts wat teruggeschroefd,

standhoudt en glanst. Anders kon de boeg

der borst je niet verblinden, en in het zachte draaien
van de lendenen kon niet een glimlach naar
dat middelpunt gaan, dat het verwekken droeg.

Anders zou deze steen een ogenblik ontsteld staan
onder de waterval der schouders,
en zou hij niet glinsteren als roefdierhuid;

en brak hij niet uit al zijn randen
als een ster: want er is geen plek,
die jou niet ziet. Je moet je leven veranderen.

Uit het zichtbare lichaam leest Rilke niet alleen het hoofd te voorschijn, hij laat dit onzichtbare hoofd zelfs de hele tors overwoekeren, doorstralen, totdat het object talloze ogen heeft en zo vanop elke plek terugkijkt naar de toeschouwer, die zich aldus bewust wordt van zijn subject-karakter in de wereld, en zelf gelouerd wordt door deze inzichtsschok, in die mate dat hij weet dat hij vanaf dit ogenblik zijn leven definitief moet veranderen.

Precies dit teruggaan naar de dingen zelf verschijnt in Rilkes artistieke de-ontologie als een ascetische oefening in het Schauen - een bijna middeleeuwse *Andacht* die als vanzelf naar de transcendentie voert, waar elk voorwerp hem lijkt over te spreken.

Maurice Merleau-Ponty: "Teruggaan naar de 'dingen zelf' betekent teruggaan naar deze wereld die aan de kennis voorafgaat en waarover de kennis altijd *spreekt* en ten opzichte waarvan elke wetenschappelijke bepaling abstract, aanduidend en afhankelijk is, precies zoals de geografie dit is ten opzichte van het landschap waarin wij allereerst hebben geleerd wat een bos, een weide of een rivier is" (16).

Hoe moet dit Schauen zijn oorsprong, de eerste blik terugvinden, waarin het aflezen van de wereld weer mogelijk wordt? *Geografie*, zoals ze daarmee bij Merleau-Ponty voorkwam, duikt ook bij Rilke op als het intermediair obstakel tussen beschouwer en object; het is alsof de geoefende blik het landschap moet 'ontkleiden' om het bewustzijn van zichzelf te hervinden. In de *Geschichten vom lieben Gott* vinden we een passus die haast naadloos bij Merleau's bemerking over het landschap aansluit: "Het van een kaart aflezen heeft de mensen bedorven. Daar is alles overzichtelijk en vlak, en als ze de vier windstreken aangeduid hebben, denken ze dat alles klaar is. Maar een land is geen atlas. Het heeft bergen en afgronden. Het moet ook boven en onder aan iets grenzen" (17).

De werkelijke ervaring van het landschap, waarover de 'eerste blik' glijdt,

heeft niets te maken met de abstracties van de atlas, want "Rusland grenst aan God", zegt de ik-verteller aan zijn vriend Ewald, - boven en onder namelijk. Om het met een parafrase van Merleau te zeggen: *deze noësis*, deze zingeving door het kijken, maakt het land tot *noëma* (18); de wereld waarin we bewust kijkend wonen wordt leesbaar door wat voorbij zijn grenzen ligt en verondersteld moet worden: *horizo*, Grieks voor begrenzen, wordt hier meteen ook beladen met een drempelbetekenis, een verlangen tot overschrijding. Ook het landschap blijkt begrensd door een soort timpaan dat ons van het onzichtbare afscheidt.

Het 'voltooide' in het blikveld treedt in een dialectische productiviteit met het 'onvoltooide', een werkzaamheid die in het soort synthetische inzichten uitmond't waar Rilkes werk bol van staat. In *Malte Laurids Brigge* heet het: "En op het ogenblik dat hij dit denkt, de eenzame in zijn nacht, denkt en inziet, bemerkt hij een schaal met vruchten op de vensterbank. Onwillekeurig neemt hij er een appel uit en legt die voor zich op de tafel. Hoe bevindt mijn leven zich om deze vrucht, denkt hij. Omwille van alles wat af is, neemt het niet gedane in waarde toe en wordt groter." (19)

In het besef van het voltooide (dat als het *onzichtbare* opdoemt) terwijl toch slechts het onvoltooide kan bevat worden (dat als het zichtbare voor ons verschijnt), toont zich telkens weer de synthetiserende tendens van Rilkes visie. Deze 'synthese' wordt beslopen in talloze beeldspraken; een verlangen naar verloren essenties zweeft erdoor over elk gedicht, maakt er nu eens de kracht, dan weer de zwakte van uit. Maar het werkt telkens weer, zoals in het geciteerde Apollogedicht, via een soort eidetische reductie, die het object opzoekt en isoleert in de grote onzichtbaarheid waaruit het slechts fragmentarisch, als de gevangenen te Florence, te voorschijn treedt. In het verhaal over Michelangelo uit de *Geschichten vom lieben Gott*: "Lang stond Michelangelo voor het nog in de steen verhulde voorhoofd. Plots bemerkte hij daaronder twee reusachtige ogen in steen, die naar hem keken. En Michelangelo voelde zijn vorm groeien onder de invloed van die blik." (20)

De blik zelf wordt *ingeklammert*: Michelangelo ziet dan ook zoiets als 'God' naar hem terugkijken. Dit soort van reducties is constitutief voor het overgrote deel van Rilkes metafoorconstructies; in nagenoeg al zijn lyrische bewegingen wordt de wereld slechts begrijpbaar via een dialoog met het ongrijpbare.

Ten slotte heeft Rilke zich in alle stadia van zijn dichterlijke ontwikkeling in het verwonderd zijn getraind; hij gebruikt de verwondering (het kunstmatig oproepen van het 'eerste zien') als aanzwengeling voor zijn beschrijvingen van Michelangelo's beelden, Rodins sculpturen, Cézannes schilderijen, het Zuidzwitserse landschap, Parijs, etcetera. Deze verwondering door het eerste zien verschijnt ook bij Merleau-Ponty als het signaal voor eidetische reductie, als de schok waardoor het ik zichzelf als zijn-in-de-wereld kan ervaren. Dit onzichtbare wordt bezongen

Noten

- (1) *Urgeräusch*, in R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, (Werkausgabe) Ff. am Main, Insel Verlag, 1976, Bd. 11, pp. 1085-1093.
- (2) J. Derrida, *Marges*, Paris, Ed. de Minuit, p. I-XXV.
- (3) Michel Leiris, *Tympan*, gecit. naar J. Derrida, *Marges*, t.a.p.
- (4) *Tympaniser* is ook populair Frans voor *uitjouwen*.
- (5) "(...) et le conduit auditif (est) un vagin. La parole est le sperme, indispensable à la fécondation. (Conception par l'oreille, donc, on disait toute la philosophie)." J. Derrida, *Marges*, p. VI. Van hieruit loopt een rechte lijn naar alle verbale conceptieverhalen zoals over de heilige Maagd, of dat van de ketterse Arius.
- (6) In *Publieke Innerlijkheid*, verschijnt voorjaar 1989.
- (7) R.M. Rilke, *S.W.* Bd. 3, p. 186-187.
- (8) Herman Uyttersprot, *Praags Cachet*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1963, p. 24.
- (9) Arnold Hauser, *Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965.
- (10) R.M. Rilke, *S.W.* Bd. 7, p. 328. Eigenlijk wordt ze, door de onhoudbaarheid van het 'Schauen' ertoe gedreven 'jene Stille' op te zoeken 'darin die Gedanken wahrscheinlich nicht mehr gestört werden' - door in een 'diepe stille vijver' te verdrinken.
- (11) Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 80-81: "On bande les yeux du patient et on lui dit qu'on va lui faire 'crever l'oeil à quelqu'un'. On le conduit, l'index tendu, vers la victime supposée, porteuse, à hauteur d'un de ses yeux, d'un coquetier rempli de mie de pain mouillée. Au moment où l'index pénètre dans le mélange gluant, la victime feinte pousse des cris. J'étais le patient en question, et ma soeur la victime. Mon horreur fut indescriptible. La signification de l' "oeil crevé" est très profonde pour moi. Aujourd'hui, j'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale ou comme une blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contaminé."
- (12) G. Bataille, *Histoire de l'oeil*, geciteerd in de vertaling van Paul Claes, *Het Oog*, Leuven, Kritak, 1987, p. 57.
- (13) M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- (14) M. Merleau-Ponty, *Voorwoord tot de fenomenologie van de waarneming*. Ingeleid, vertaald en geannoteerd door dr. R. Bakker, Baarn. Het Wereldvenster, 1977. Merleau-Ponty citeert Husserls *Logische Untersuchungen, I, Prolegomena zur reinen Logik*, waar de noëmatische reflectie wordt gedefinieerd als de reflectie "die bij het object zelf verwijlt en er de oorspronkelijke eenheid van ontvouwt in plaats van deze voort te brengen."
- (15) R.M. Rilke, *S.W.* Bd. 2, p. 557.
- (16) M. Merleau-Ponty, *Voorwoord*, p. 35-37.
- (17) R.M. Rilke, *S.W.* Bd. 7, p. 310.
- (18) Ik citeer, ter verheldering, uit de Nederlandse vertaling van Merleau-Ponty's *Voorwoord*, noot 14 van de bezorger (p. 38): "De termen 'noësis' en 'noëma' zijn ontleend aan het Grieks. Noësis betekent letterlijk: het denken in actieve zin - ik denk iets - en noëma is het produkt van het denken: het gedachte. Bij Husserl hebben deze begrippen een bijzonde-

re betekenis gekregen: Noësis het geven van zin, terwijl het noëma is wat het resultaat is van die zingeving, het voorwerp dat dank zij die zingeving intentioneel aan het bewustzijn verschijnt. Het noëma behoort dus principieel bij de 'noësis'."

Zie verder in dit verband J. Derrida, *Marges, La forme et le vouloir-dire*, p. 190.

(19) R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S.W. Bd. 11, p. 929.

(20) R.M. Rilke, *Geschichten vom lieben Gott*, S.W. bd. 7, 'Von einem, der die Steine be-
lauscht', p. 348.

(21) R.M. Rilke, *ibid.* 'Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt', p. 395.

(22) De roos verschijnt in Rilkes werk als symbool, later als de kern van hele allegorieën, tenslotte als een litotes voor het open en toch ondoordringbaar karakter van de dingen (zie onder meer *Die Rosenschale*, het grafschrift, *Les Roses (Quatrains Valaisans)* het gedicht *Heute will ich dir zu liebe Rosen ...* etc. Zie ook in verband met de roos als symbool in Rilkes werk: W. Roggeman, *Lithopedia, Rilke revisited*, Brussel, Manteau, 1979, p. 132. Wellicht kan ook de complexiteit van Paul Celans *Niemandrose* verhelderd worden vanuit Rilkes late lyriek.

(23) Er is heel wat te doen geweest over de juiste weergave van Rilkes grafschrift. Zie onder meer Joachim Wolff, *Rilkes Grabschrift* Heidelberg 1983. Ik geef het hier precies weer zoals het op de grafsteen in Raron staat.

Vertaling van de geciteerde fragmenten en gedichten van R.M. Rilke door S.H.

PERSONALIA

Cornelis Verhoeven publiceerde dit jaar *Eerstelingen* (Eburon), *Stilstaan bij het water* (Van Spijk), *Sporen achterlaten* (Van Loghum Slaterus) en *Het medium van de waarheid* (Ambo). *Stefan Hertmans* is de auteur van onder meer *Gestolde wolken*, waarvoor hij de Multatuli-prijs (Amsterdam) ontving

Frank R. Ankersmits *Denken over geschiedenis* verscheen in 1984

Raoul Bauer is de auteur van onder meer *De geniale mislukking van de Middeleeuwen* (1985)

Jacques De Visschers jongste boek *Het geperverteerde verlangen. Ethiek en metafysiek in Shakespeare's 'Macbeth'* verscheen eerder op het jaar

Binnenkort in DE UIL VAN MINERVA

Antoon Braeckman, *Het oudste Systeemprogramma van het Duitse Idealisme*

R. Zwijnenberg, *Leonardo da Vinci en de eenheid van kunst en wetenschap*

Gerald Holton, *Hebben wetenschappers een filosofie nodig?*

Louis Dupré, *Sociale structuren en structurele ethiek*