

DE GEBROKEN SPIEGEL

Een essay over het ontstaan en de deconstructie van de moderne symboliek

Louis Dupré

De natuur, symbolische spiegel van een goddelijke werkelijkheid

Aan de noordkant van New York, hoog op de rotsachtige oever van de Hudsonstroom en vlakbij de George Washingtonbrug, ligt mijn geliefkoosd museum – 'the Cloisters'. In het midden van deze gereconstrueerde kloosters uit Zuid-Europa bevindt zich een ietwat mysterieuze zaal behangen met een reeks middeleeuwse tapijten die taferelen uit de legende van de eenhoorn uitbeelden. Deze zaal bezoeken is zowel een verrijkende als een onthutsende ervaring. Men treedt er een andere wereld binnen waar alles even symbolisch als werkelijk is, waar het natuurlijke en het geestelijke onlosmakelijk door elkaar gestrengeld zijn. De betekenis van de taferelen is duidelijk aangegeven, maar hun onuitputtelijke zin blijft ons ontgaan. Geen enkel symbool kan definitief worden bepaald op een manier die ons toelaat te zeggen : dit staat voor dat ! Alles blijft onbepaald, voortdurend oscillerend van het ene symbolische perspectief naar het andere. De natuur verschijnt hier als *zelf* (dit is intrinsiek) symbolisch. Precies het tegendeel van wat wij verwachten in de confrontatie met een moderne symboliek. Wij weten altijd dat de symbolische voorstelling een wel bepaalde zin heeft. Want ze is door de mens gemaakt. Die zin mag dan al duister zijn, of zelfs ondoordringbaar blijven, de vraag naar de zin is in principe beantwoordbaar. Geen ogenblik betwijfelen we de *menselijke* origine. Waar er zin is, daar is voor ons de mens aanwezig en de zogenoemde 'symbolische zin' is, meer dan alle andere, direct van de menselijke zingeving afhankelijk.

Dit wil helemaal niet zeggen dat in de middeleeuwse opvatting de werkelijkheid *uitsluitend* symbolisch is. Wél, dat werkelijkheid en symbool door elkaar liggen op één zelfde vlak van zingeving. Reeds lang geleden waarschuwde de Franse kunsthistoricus Emile Mâle tegen een *zuiver* symbolische interpretatie van de beelden in de middeleeuwse kathedraal. De beeldhouwer spot maar al te graag met het zuiver verhevene en tracht zijn eigen signatuur te plaatsen (zij het dan ook bedekt) waar hij ook maar de gelegenheid krijgt. De vrijheid van dit symbolische spel heeft haar oorsprong in het feit dat de wereld zelf intrinsiek symbolisch is – een *spiegel* van Gods eigen werkelijkheid. Heel typisch worden

middeleeuwse encyclopedieën veelal 'spiegels' genoemd: Zoals de twaalfde eeuwse Alain de Lille het samenvatte: *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum*. (Ieder schepsel van de wereld is voor ons, zoals een boek en schilderij, ook een spiegel). In dit vers hebben we al de begrippen die we in dit artikel zullen gebruiken.

Laten we het woord 'boek' eerst bekijken. De realiteit zelf is opgevat als een *schriftuur*: enerzijds de directe boodschap van God zelf, de 'Heilige' Schrift; en daarnaast het boek der natuur, leesbaar zelfs voor hen die het woord van de Openbaring niet kennen. Kennis is opgevat als een commentaar op deze boeken, een commentaar die des te meer nodig is daar elk woord zowel een onmiddellijke als een diepere, onuitputtelijke symbolische zin heeft. Door analogie en affiniteit kan alles naar alles verwijzen en deze verwijzingen kunnen eindeloos doorgetrokken worden. De taal was in de middeleeuwse levenstructuur een integraal deel van de realiteit. De wereld vond haar zin slechts door de band met het gesproken of geschreven woord. Zoals woorden dienen ontcijferd te worden en evenveel verbergen als ze openbaren, zo verbergen en onthullen de dingen zichzelf *als* 'taal' en door middel van de taal. Het is juist de taal die de dingen hun metaforische, dit is hun diepere, betekenis verleent. In die zin is de hele middeleeuwse cultuur er een van *exegese* – een ononderbroken dialoog – tussen het *schriftwoord* en het impliciete woord der natuur. Het eerste geeft aan het tweede zijn zin; het tweede aan het eerste zijn concrete inhoud. Wat Michel Foucault schrijft over de zestiende eeuw is eigenlijk nog meer toepasselijk op de middeleeuwen: "De grote metafoor van het boek (...) is niets anders dan de zichtbare achterzijde van een andere, veel dieperliggende overbrenging die de taal dwingt om aan de kant van de wereld te verblijven" (1). Voor de middeleeuwen ook was de taal het uitsluitend voorrecht van de mens. Zonder de mens zou de natuur zelf helemaal stom blijven. Maar die openbarende taal van de mens is zelf een *gave* en een die pas werkt dankzij een voortdurende verlichting van boven. Sint Bonaventura heeft het goed gezegd in zijn *Interarium mentis*: "Met betrekking tot haar doel dient de taal om uit te drukken, te leren, en te bewegen. Maar zij drukt steeds uit door middel van *een beeld* en zij leert door middel van een licht. Dit alles is slechts mogelijk doordat een inwendig beeld, licht en kracht van binnenin met de ziel verbonden zijn." (2). Pas door het goddelijke licht en de goddelijke kracht, meegedeeld aan de ziel, kan de natuur een eigen taal spreken en een spiegel worden van goddelijk leven. Taal en natuur blijven dan allerinnigst verenigd.

Juist aan deze eenheid zou op het einde van de middeleeuwen een einde komen. Gewoonlijk stellen we daar de nominalistische filosofie alleen voor verantwoordelijk. Voor haar immers heeft de werkelijkheid een zelfstandig karakter aangenomen, uitdrukking van een ondoorgrondelijk godsbesluit, waarvan men niet meer kan verwachten dat zij samenvalt met de logische structuur van

de taal. Haar *universalia*, evenals de daarop gebouwde logica, zijn niet meer dan een systeem van tekens. De in het scholastieke denken zo belangrijke 'verhoudingen' tussen de dingen die aan de werkelijkheid zelf een metaforisch karakter gaven, bestaan alleen in het denken — een denken dat uiteindelijk niet meer is dan een spreken.

Dit alles is inderdaad juist. Maar daarbij worden twee dingen uit het oog verloren. Het eerste is dat juist de betrekkelijke onafhankelijkheid van een gegeven werkelijkheid heel nieuwe mogelijkheden schiep voor de taal om zich zelfstandig te ontwikkelen. Voortaan vervult de taal een *bemiddelende* rol in het begrijpen van de werkelijkheid : zij stelt zich tussen het bewustzijn en het empirisch gegeven. Juist deze scheiding tussen het spreken (waarin de essentie van het denken ligt) en de natuur, stelt de sprekende mens in een heel eigen, betrekkelijk autonome situatie. In dit opzicht kwam het nominalisme tegemoet aan wat op het eerste gezicht zijn voornaamste tegenstrever lijkt — het Italiaanse humanisme. Ook voor de humanisten bezette de taal een vrij zelfstandige positie tussen de mens en de natuur. In plaats van zich onmiddellijk tot de natuur te wenden, keerden zij zich liever tot het symbolisch verleden waarin de klassieke schrijvers deze natuur reeds hadden ver-taald. Het is juist deze houding die de nieuwe natuurvorsers — zowel Descartes als Bacon — scherp zal afzetten tegen het humanisme. We vinden dus ook hier de symboliek van het boek en het belang van de exegese. Maar met een belangrijk verschil : waar er in de middeleeuwse symboliek geen scheiding had bestaan tussen taal en natuur (beide waren 'boeken'), komt de taal nu te staan als een afzonderlijke, veredelde en vermenselijkte entiteit — een menselijke spiegel van de natuur. De bronnen van dit humanisme liggen in de middeleeuwse visie van de werkelijkheid als zijnde zelf, intrinsiek metaforisch. Dante's denken, hoe origineel ook, staat nog stevig geworteld in een Thomistische metafysiek. Maar juist door de nieuwe betekenis die de taal bij hem krijgt in haar poëtische gestalte, komt zij ook bij hem en bij de hele traditie die hij inaugureert in een heel eigen positie te staan tegenover de 'gegeven' werkelijkheid. Hier zien we de taal *boven* de natuur uitstijgen. Daar — in het nominalisme — bleef ze in zekere zin beneden de maat. Maar in beide gevallen werkt ze zich op tot een zelfstandige werkelijkheid volledig aan de controle van de mens onderworpen die juist *door haar* in staat is zich een nieuwe werkelijkheid te scheppen.

Al te veel identificeren wij het humanisme met de terugkeer naar de klassieke oudheid. Maar dit is zeker niet zijn fundamenteelste trek. We zouden zelfs kunnen stellen dat het humanisme is begonnen met een nieuwe culturele waardering voor de volkstaal. Indien het bijna vanaf het begin zich tevens ook naar de Oudheid heeft toegekeerd, dan is dit omwille van een gelijkaardige sensibiliteit voor de waarde en betekenis van linguïstische uitdrukking die Renaissance humanisten in de geschriften van de ouden vonden. Nancy Struever schrijft : "De

retorische revolutie van de veertiende eeuw drukt onder meer uit wat Mario Praz de 'sensibiliteitsrevolutie' zou noemen. Fritz Saxl stelde dat de mensen van de renaissance tot het paganisme terugkeerden, omdat zij in hun literatuur types en een kunst ontdekten die gevoelens uitdrukten die een gelijkenis vertoonden met die welke ze wensten weer te geven. Het is dus het gevoel dat eerst in de poëtische ervaring ontdekt werd dat een nieuwe zin aan de klassieke retoriek verleende. De ontdekking van nieuwe teksten is niet vernieuwend, maar symptomatisch. Niet het vinden van nieuwe teksten, maar veeleer een frisse lectuur van deze teksten, zoals Cicero's *De inventione* door Brunetto Latini, of Cicero's *Brieven* door Petrarca, is van belang..." (3).

Het was inderdaad dezelfde Brunetto Latini die met de *dulce stil nuovo* – de poëzie in de volkstaal – de creatieve rol van het woord een nieuwe erkenning gaf. Dante, zijn geniale volgeling, zou deze scheppende kracht kritisch verantwoorden in zijn *De vulgari eloquentia*, een pleidooi voor de volkstaal. Het is moeilijk de invloed van dit werk, vooral dan na zijn herontdekking door de Florentijnse humanist Trissino in 1524, te overschatten. In haar metaforische vorm (best bereikt in de volkstaal) manifesteert de taal een goddelijke scheppingskracht in de mens. Door de beeldspraak bouwt hij zich een eigen, nieuwe wereld. Interessant is dat Dante de oorsprong van de volkstaal – en dus ook van het volle linguïstische scheppingsvermogen – plaatst bij het bouwen van de toren van Babel. De taken bij de constructie van dit reusachtige bouwwerk waren allengs zo gespecialiseerd geworden dat de arbeiders de namen van elkaars werktuigen niet meer kenden. Zo staat dan een daad van rebellie, een beslissing zich niet tevreden te stellen met de gegeven situatie van de mens, aan het begin van het menselijk vermogen om zich scheppend uit te drukken.

Enkele tientallen jaren later zou Coluccio Salutati de culturele primauteit van het woord bevestigen in *De laboribus Herculis* waar hij Hercules, de mythische held van de cultuur, tot patroon van de poëzie uitroept. Juist door de metafoor weet de mens zich van het bijzondere tot het algemene te verheffen, en daardoor de nieuwe wereld van de cultuur het aanzijn te geven. Het cultuurscheppend werk van Hercules moet dan ook op de eerste plaats in de taal worden gevonden. Later in de vijftiende eeuw zou Cristoforo Landino dan ook de poëzie de synthese van alle kunsten en het hart van het menselijk scheppingsvermogen verklaren. Deze humanistische traditie zou pas in de achttiende eeuw in het werk van Giambattista Vico een schitterende (maar, in zijn tijd, onopgemerkte) finale bereiken. Voor Vico is het juist de metaforische taal die de mens toelaat de dingen op een *menselijke* wijze te laten verschijnen. Veel meer dan het discursieve denken stelt de poëzie, het metaforische taalgebruik, de mens in staat om de wereld te zien als een spiegel – een spiegel van zichzelf...

Het loont de moeite even bij deze merkwaardige uitspraken stil te staan, want zij hebben een ongeëvenaarde invloed gehad op wat wij als de

fundamentele stelling van de moderniteit mogen beschouwen, namelijk dat de mens het uitgangspunt van alle zingeving en waardebeepaling is. Al heel vlug zou de scheppende rol van de taal overgedragen worden op de *mens* zelf die door de taal alles zijn kan wat hij wil. Het is de mens zelf die in het middelpunt van de geschapen wereld staat en die, in tegenstelling tot alle andere schepsels, zelf de ontwikkeling van zichzelf en van zijn omgeving mag bepalen. In Pico della Mirandola's *Oratio de dignitate hominis* spreekt de Schepper hem aldus toe : "De natuur van alle andere wezens is beperkt en gebonden binnen de perken van de door ons voorgeschreven wetten. Gij echter zijt beperkt door geen grenzen maar, in overeenstemming met uw eigen vrije wil waaraan we u toevertrouwen, zult gij voor uzelf de grenzen van uw natuur stellen. Wij hebben u geplaatst in het centrum van de wereld zodat gij vandaar gemakkelijker kunt waarnemen wat er in de wereld omgaat. Wij hebben u geschapen noch uit het hemelse noch uit het aardse, noch sterfelijk noch onsterfelijk, zodat gij met vrije keuze en in volle eer, als het ware maker en schepper van uzelf, uzelf de vorm kunt geven die gij verkiest". Treffend bij Pico en bij andere humanisten is, dat de symbolisch creatieve kracht van de mens religieus is gefundeerd. De mens is in staat zijn eigen symboolwereld te scheppen juist omdat hij een levend beeld is van de scheppende God. Nicolaas van Cusa heeft dit parallellisme duidelijk gesteld : "Zoals God de Schepper is van werkelijke dingen en van natuurlijke vormen, zo is de mens de schepper van rationele entiteiten en kunstmatige vormen die niets anders zijn dan gelijkenissen van zijn verstand — gelijk de schepselen gelijken op het goddelijke intellect." (4) Heel duidelijk zijn beelden en symbolen hier voortbrengselen van de geest — niet 'gegeven' door een voorbestaande natuur.

Voortaan wordt de geest zelf het voornaamste object van contemplatie. De geest kan zich echter niet rechtstreeks aan zichzelf openbaren. In de dramatische voorstelling van Juan Luis Vives' *Fabula de Homine* doet hij zulks bij middel van *maskers*, dat is, metaforische verschijningen die de mens van en voor zichzelf schept in de taal (5). Achter deze maskers construeert hij de natuur en mogelijkheden van het mens-zijn naar zijn eigen ideeën — en wel met zoveel succes dat de goden, tegenwoordig bij deze toneelvertoning, zich afvragen of het wel mensen, en geen goden, zijn die hier acteren.

De voorstelling, spiegel van de werkelijkheid

Niet toevallig schreven Pico en Cusanus over de mens als geestelijk middelpunt van de schepping, op het ogenblik dat de Copernicaanse revolutie de woonplaats van de mens uit haar centrale positie zou stoten om een nieuwe planeet rond de zon te worden. Juist het nieuwe accent op de *geestelijke*, eerder dan op de cosmische centraliteit van de mens zou Copernicus' theorie aanvankelijk denkbaar en nadien aanvaardbaar maken. In zijn opdracht aan Paus Paulus III

van de *Revoluciones* verklaarde Copernicus dat de wereld geschapen was voor de mens hoofdzakelijk om hem toe te laten haar intellectueel te begrijpen. Was daar de zonnemetafoor, reeds gebruikt door Plato en zozeer geapprecieerd door de Platonist die Paus Paulus zelf was, niet het meest passende symbool voor? Was het dan niet redelijk dat de zon, zinnebeeld van de menselijke geest, veel eerder dan de aarde, de nederige woonplaats van het menselijk lichaam, in het centrum van het heelal zou staan? Copernicus' theorie bleek helemaal aanvaardbaar te zijn: zij betekende alleen een *idealisering* van het materiële centrum naar het spirituele toe. De moeilijkheden met de Kerk zouden pas beginnen toen Bruno de Copernicaanse ontdekking opnam in de meer algemene relativiteit van een oneindig universum waar de zon en de zogenoemde vaste sterren even goed bewegen als de aarde en de planeten. Hier trok de Kerk de lijn omdat daarmee het hele traditionele wereldbeeld in gedrang kwam. In Bruno's visie was er geen nood meer aan een Eerste Beweger. Ieder hemellichaam beïnvloedde elk ander, van alle eeuwigheid, en geen enkel stond in een uitsluitende positie om de causale impuls van een eerste Beweger door te geven. Interessant is dat Bruno hierin nogmaals de centrale rol van de mens geconfirméerd ziet. In een oneindig heelal waar alles in beweging is, kan de mens, het geestelijke middelpunt, zijn eigen perspectief op de werkelijkheid kiezen. In een van zijn mythische dialogen beschrijft Bruno hoe de goden de mens handen en een verstand hebben gegeven om zelf zich een natuur te scheppen en daardoor te worden zoals de goden.

Het is duidelijk dat we op weg zijn naar een nieuwe symboliek, niet meer *gegeven* door God samen met de wereld, maar een symboliek waarvan de *mens zelf* de enige bron is — een symbolische projectie veeleer dan een symboliek van de bestaande werkelijkheid. Voortaan gaan *zin* en *wereld* hun eigen weg. De denkende mens informeert een lege ruimte met de beelden en figuren van zijn eigen conceptie. De nieuwe situatie van de mens was voorbereid in de beperkte kringen van een literaire en Neoplatoonse elite. De Copernicaanse cosmologie zou haar weldra algemeen aanvaardbaar maken. Aanvankelijk stond ze hoofdzakelijk in het teken van de taal. Maar heel vlug volgden andere voorstellingswijzen.

Schilders, beeldhouwers en architecten rond Siena en Firenze gaven de idee van de centraal projecterende mens plastische vorm en gestalte. De mens alleen geeft een zelfgekozen vorm aan de culturele wereld waarin hij wenst te leven. Tekenend daarbij is het centrale, subjectieve perspectief: het hele beeld wordt gezien vanuit een punt tussen de twee ogen van de beschouwer. Van daaruit zien we de dingen geleidelijk terugwijken op een geometrische, eenvoudige manier die aan de wetten van de waarneming beantwoordt. De vraag hoe de dingen *op zichzelf* zijn, wat er essentieel aan is vanuit een goddelijk standpunt, die zo'n grote rol had gespeeld, verdwijnt geleidelijk. In de Byzantijnse schilderkunst werden alle details van de waarneming, inclusief de vorm en kleur

van de ruimte waarin het beeld wordt voorgesteld, weggelaten en werd alles omhuld door een gouden licht, de kleur die volgens de Neoplatoonse leer het dichtst stond bij het licht van de geest. In de Renaissance wordt alles herleid tot een *voorstelling*, dat wil zeggen een conceptie die van *de mens* uitgaat. Het waarnemen bestaat niet meer in een eenvoudig *bij-de-dingen* zijn, maar in een reflectie van de dingen in een waarneming die ze een nieuwe en eigen gestalte geeft. De norm van de kunst ligt in de waarheid van de waarneming, niet van de werkelijkheid zelf. Het denken *zelf* wordt een *spiegel* – wat Shakespeare noemde “this glassy essence” – die de mens toelaat op *eigen* manier de werkelijkheid te denken en te herscheppen. Dit roept natuurlijk enorme kritische vragen op. In welke mate beantwoordt dit spiegelbeeld nog aan de werkelijkheid? Onze waarneming *zelf* beïnvloedt immers de verschijning der dingen. Vanaf Galileo wordt er dan een onderscheid gemaakt tussen *primaire* hoedanigheden die van de waarnemer alleen afhangen, en niet kunnen ‘gedacht’ worden, en *secundaire* kwaliteiten die vertrouwbare stenen zijn van de *geestelijke* opbouw van de werkelijkheid. Deze reconstructie werd sedert Galileo en Descartes gelijkgesteld met de geometrische, de meetbare kwaliteiten. Heeft dit onderscheid ons dichter bij de werkelijkheid gebracht? Nauwelijks! Want wie zou er nog durven beweren dat de mathematische abstractie van de natuur ons *de* werkelijkheid geeft. Dit is zelfs zo weinig het geval dat de *fysica*, waarvoor deze simplificatie was uitgevonden, haar echte successen pas begon te boeken nadat Newton haar gedeeltelijk had opgegeven.

Toch spreken de kunstenaars meer dan ooit, naar het model van de Ouden, over de kunst als een *navolging van de natuur*. Maar hoe volgt de kunst de natuur na? Juist door *zelf* ook een *scheppende houding* aan te nemen. Zoals Leon-Battista Alberti schrijft in zijn boek over de schilderkunst, nodigt de natuur ons uit om te doen wat *zijzelf* doet – namelijk *zelfstandig* te scheppen. Zodoende imiteren we haar pas echt *wanneer* we haar voorbij gaan en verbeteren. Trouwens de theorie dat echte *navolging* oorspronkelijk scheppen insluit en, om waardevol te zijn, altijd boven het model moet uitgaan, wordt door de humanisten ook tegenover de literaire modellen van de Oudheid gehandhaafd (6). Dit is ook de reden waarom de voornaamste taak van de kunstenaar bestaat in de compositie, in het ordenen van de verschillende voorwerpen volgens maat en eenheid. De kunstenaar moet alles weglaten wat hem niet betekenisvol toeschijnt. In een tweedimensionele voorstelling een driedimensionele ruimte weergeven, is in feite een herscheppen van de werkelijkheid in zuiver visuele termen. Dezelfde Alberti verklaart, wel heel typisch, Narcissus de uitvinder van de schilderkunst. Immers, zo schrijft hij, “Wat anders kunnen we schilderen noemen dan een gelijkaardige omhelzing in kunst van wat verschijnt aan de oppervlakte van het water in de bron?” Alberti’s analogie is ingewikkelder dan ik ze hier voorstel, maar de betekenis van de mens die in de kunst zijn evenbeeld omhelst,

is onmiskenbaar tegenwoordig.

De nadruk op het zelf-bewuste proces waarbij de kunstenaar de realiteit een eigen vorm geeft, haar nog slechts ziet in de spiegel van zichzelf, blijft ook na de Renaissance behouden. Deze visie culmineert in de romantische trend die de kunst als zuivere expressie opvat. In het voorwoord tot zijn drama *Cromwell* verdedigt Victor Hugo de 'navolging' van de natuur, maar op zo'n manier dat we het naturalisme zelf totaal overtreffen. "De waarheid van de kunst kan de absolute werkelijkheid niet zijn. De kunst kan niet het ding zelf geven." — Maar dan besluit hij dat kunst is "een spiegel die concentreert die, verre van ze te verzwakken, de kleurstralen verzamelt en samenbalt, die van een schijnsel licht maakt, van licht een vlam". Inderdaad het doel van de woordkunst is bijna goddelijk — in poëzie te scheppen, in de geschiedenis het verleden te doen herrijzen. Balzac zegt hetzelfde wanneer hij beweert dat de zending van de kunst *niet* is te copiëren, maar de natuur te *dwingen* haar mysteries te openbaren. De kunstenaar wil het geheim van God zelf stelen.

Zowel in het denken als in de plastische uitbeelding liet de symbolische voorstelling zich aanvankelijk helemaal leiden door rationele modellen, meestal van strikt mathematische en geometrische structuur. Maar al vlug bleek dat zulke enge voorstelling het projecterende subject niet aan zijn trekken liet komen. Ik heb reeds vermeld hoe een zuiver mathematische conceptie voor de fysica zelf ontoereikend bleek. Veel erger was het natuurlijk nog gesteld met de weergave van het organische gedeelte van de natuur. Zolang planten en dieren uitsluitend in mechanistische termen moeten worden bepaald, zijn een echte Botanica en zoölogie onmogelijk. Ook de kunst reageerde tegen de tirannie van het mathematische, en aan deze reactie danken we zowel de barok als de romantiek. Dit is niet de plaats om de lange ontwikkeling naar een meer vitale voorstellingstheorie te schetsen. Toch vermeld ik een paar namen die het filosofisch bewustzijn hier een heel andere richting hebben gegeven. Leibniz verklaarde de geest zelf tot een krachtpunt, een dynamisch uitstralingscentrum dat in zichzelf het hele universum weerspiegelt. Ofschoon de voorstelling nog wordt ontleend aan de mathematica — een monade is een zuiver abstract punt — is er hier geen sprake meer van mathematische gelijkheid. Elke substantie bezit haar uniek centrum, verschillend van elke andere, die de wereld op een unieke wijze refracteert.

Met Herder en Goethe zou deze dynamische voorstellingswijze haar volle beslag krijgen. Niet alleen het levende individu maar het hele volk, verbonden door de band van de taal, wordt een heel eigen uitstralingscentrum. Elk volk heeft zijn eigen geest, zijn eigen genie die al zijn uitdrukkingen — de wetenschappelijke en filosofische evenzeer als de literaire en artistieke — tot expressieve symbolen van een individueel en tevens complex leven maakt — vol spanningen en tegenstellingen, maar met een onuitputtelijke vitaliteit. Aldus

begon de *Sturm und Drang*-periode.

Van dan af zou ook het moment der ontwikkeling, de dynamiek van het leven, de symboolwereld gaan beheersen. In de literatuur kwam de roman, speciaal de *Bildungsroman*, centraal te staan. Velen volgen het spoor van Goethes *Wilhelm Meister*. Jean Pauls *Titan* en Novalis' *Heinrich von Oesterdingen* zijn de voornaamste vertegenwoordigers in Duitsland. Maar ook de Engelse dichters Wordsworth en Byron ondernemen soortgelijke zelf-betrokken ontdekkingsreizen. Met de historische roman wordt deze hele ontwikkelingsgeschiedenis getransponeerd op de grotere schaal van een volk, een stad of een stam. De schilderkunst vertoont eenzelfde neiging naar dramatische ontwikkeling. Geschiedenis, zo schrijft Josuah Reynolds in zijn *Discourses*, is het enige onderwerp van voldoende formaat om aan de eisen van het kunstwerk te beantwoorden. Een merkwaardige uitspraak gezien het feit dat Reynolds zelf, zoals trouwens de meeste van zijn land- en tijdgenoten, bijna uitsluitend portretten en landschappen schilderde! Maar het landschap zelf kreeg toen een historische diepte: tussen de bomen werden de ruïnes geschilderd die de geest van een grootser verleden moesten oproepen en het landschap tot 'uitdrukking', dit is tot *spiegel* van een communale geestestoestand verheffen.

De verbeelding, in de Franse klassieke tijd 'la folle du logis' genaamd, werd nu *de* scheppende faculteit bij uitstek. Zij alleen kon uitdrukking geven aan de onvoorspelbare spontaniteit van het leven. De Duitse filosofen van de romantiek, Fichte en Schelling, verklaarden de *Einbildungskraft* de bron van alle mentale activiteit. En die faculteit kwam best tot haar recht in de artistieke schepping. Aldus kreeg de kunst zelf een universele, metafysische betekenis. Zij alleen hield de laatste sleutel tot de werkelijkheid. Met de filosofie blijven we nog in het voorportaal; met de kunst alleen dringen we het heiligdom van de werkelijkheid zelf binnen. Maar welke werkelijkheid? De werkelijkheid van een *zelf* dat zich tot spiegel van de natuur heeft verklaard en zich geroepen voelt om daaraan symbolische uitdrukking te geven.

De versplintering van het moderne spiegelbeeld

Daar ligt juist de moeilijkheid. Want hoe sterk de mens ook affirmeert dat symbolische structuren projecties zijn van zijn eigen visie, hij wil toch uiteindelijk zekerheid dat een fundamentele, diepere werkelijkheid deze projecties verbindt tot een samenhangende cosmos. Zodra echter het geloof in een transcendente werkelijkheid op de achtergrond treedt, gaat het bindende element tenslotte ontbreken en devalueren deze symbolische structuren tot 'zuivere projecties', fragmenten van zingeving. Het heeft heel lang geduurd eer deze nihilistische tendens in de moderne cultuur tot uiting kwam. Een lange tijd nog stelde het subject zichzelf in de rol van een heroïsche schepper die, zelf *absoluut*,

absolute waarde kan toekennen aan zijn eigen scheppingen. Dit was het Prometheïsche, romantische tijdvak. Maar nadien verloor de 'transcendente' schepper alle vertrouwen in de realiteit van zijn eigen projecties en beschouwde hen als inhoudloze beelden en toevallige uitingen van heel beperkte, individuele visies. Men werd alle praat over *zelf*-uitdrukking van dit al te opgehemelde subject beu en vermeed meer en meer om nog te spreken over een subject dat duidelijk zelf te leeg was om echt inhoud aan zijn werk te geven.

In plaats daarvan ging men zich concentreren op het *kunstwerk* zelf — niet meer als een projectie maar als een deel van een nieuwe wereld die op zichzelf kan bestaan. En zo begon dan het zoeken naar een nieuwe op zichzelf bestaande werkelijkheid. Niet de werkelijkheid van een godgegeven natuur, maar ook niet meer die van een projectie. Een werkelijkheid die gewoon *daar is*, bijna buiten de bewuste mens om. Sommige kunstenaars hebben getracht om dit tot stand te brengen door een nieuwe onmiddellijkheid te creëren die niet, of zo weinig mogelijk, door de reflexieve processen van het bewustzijn is heen gegaan. Aldus hebben het surrealisme en het abstract expressionisme getracht uitdrukking te geven aan wat aan het klare denken en voelen voorafgaat. Andere kunstenaars streven ernaar de filter van de psyche helemaal te vermijden en zoeken naar het zuivere, het naakte voorwerp. In de zogenoemde minimale kunst heeft uitdrukking helemaal de plaats geruimd voor zuivere tegenwoordigheid. Alleen nog de fysieke vorm! Maar kan de vorm ooit zuiver zijn? Is hij niet altijd een mentale constructie? Wat ook het antwoord op deze vragen moge zijn, we hebben hier duidelijk het punt bereikt dat Ortega y Gasset reeds in 1923 beschreef als 'de ontmenselijking van de kunst'. Zelfs het 'onderwerp' in de gewone zin verdwijnt uiteindelijk bij deze vormoefeningen. Schilderijen heten dan: Studie 1, 2, 3, 4; gebeeldhouwde vormen: Structuur 1, 2, 3... De titel van een bekend schilderij van Frank Stella vat de hele trend samen: *What you see is what you see*. Aldus schijnt de theorie van het symbool zijn eindpunt bereikt te hebben, maar dit betekent helemaal geen terugkeer naar een 'voorgegeven natuur'. Integendeel! Het kunstwerk verwijst evenmin naar de wereld daarbuiten als het nog naar de geest van zijn schepper verwijst. Meer en meer verwijst het alleen nog naar zichzelf.

In dat opzicht is de ontwikkeling van de roman bijzonder leerzaam. Lukacs heeft aangetoond hoe de roman aan betekenis won toen er in het leven zelf geen *gegeven betekenis* meer kon worden gevonden. De samenhangende structuur — het feit dat er een begin, een midden maar ook een slot is — maakt de roman tot een eiland van *zin* in een oceaan van zinloosheid. De vorm zelf vraagt een zekere zinvolle coherentie. Wij kunnen misschien in de wereld doen wat we willen, maar de personages in een roman kunnen dat vast niet, want indien ze *helemaal* vrij waren in hun *doen* en laten zouden ze evengoed uit het verhaal kunnen wegwandelen. Maar deze patronen van vorm en betekenis ver-

schillen van de realiteit. De romancier weet dat en hij weet dat ook zijn lezer het weet. Hij gebruikt de figuren in de roman dan alleen maar om *zelf* (hij en zijn lezer) zin te vinden in het leven. Dat betekent dat de schrijver en de lezer de echte helden van het verhaal worden.

Wanneer schrijver en lezer zo zelfbewust afstand nemen van de mythische held, verkeert de stemming heel vlug tot ironie. Ironie overbrugt weliswaar de kloof, maar vergroot tevens de afstand. Uiteindelijk keert zij zich tegen de schrijver zelf en tegen het hele literaire bedrijf. Deze inkeer op zichzelf heeft geleid tot een nieuw soort complexe creaties dat nauwelijks nog de naam fictie verdient: anti-romans die toch willen doorgaan voor romans, sociale literaire kritiek die verschijnt in de vorm van een roman, verhalen over het schrijven van verhalen. Sommige schrijvers hebben het besluit getroffen dat het er in de literatuur uitsluitend om woorden gaat, woorden over woorden, niet over het leven, niet over de wereld. Woord-structuren worden daarbij even hermetisch en zelfbetrokken als de zogenoemde minimale kunst. Een symbool refereert alleen maar naar een ander symbool in hetzelfde verhaal. Aldus poogt de literatuur ook de referentie naar de buitenwereld overbodig te maken. Nabokov is hierbij wel de onbewuste grootmeester geworden en zijn romans (vooral: *Pale Fire*) het indruk- of afschrikwekkend voorbeeld. Toch slaagt de literatuur veel minder dan de plastische kunsten, in het scheppen van een volledig autonome symboliek. Uiteindelijk slaan woorden altijd op realiteit en kan hun zin niet worden herleid tot een zuiver verbale structuur. Taal spreekt, hoe onrechtstreeks ook, tenslotte over de wereld; zelfs wanneer ze alleen maar over zichzelf wil spreken. Maar naar gelang het literair werk meer en meer op zichzelf betrokken is, wordt deze betekenis steeds meer esoterisch en heeft zij nood aan interpretatie. In de jongste decennia heeft de literaire kritiek zo'n dominante plaats in onze literatuur ingenomen dat we het als het literaire genre van deze tijd zijn beginnen beschouwen. Wat Renan voorspelde, is nu werkelijkheid geworden: "In een zekere zin is kritiek belangrijker dan compositie geworden. Tot nogtoe heeft de kritiek een bescheiden rol als een dienaar en *pedis sequia* aanvaard; misschien is de tijd gekomen dat de kritiek zichzelf evalueert en uitstijgt boven datgene wat zij beoordeelt" (7). De literaire interpretatie heeft vandaag geen nood meer aan 'literaire' werken waarover zij zou schrijven: zij voorziet in haar eigen onderwerp. Een krantenartikel kan even goed als een gedicht dienen. De kritiek heeft ook de innerlijke weg genomen: zij neigt interpretaties te interpreteren. Ze slaagt erin in de wijsbegeerte, in de literatuur en in de kunsten de functie te vervullen de zin te herstellen welke stilaan verloren ging toen de symbolen tot projecties herleid werden, en toen de literatuur 'vormend' werd, of, zoals Goethe zei 'karakteristiek'.

Vandaag beleven we een ware explosie van symbolische creativiteit – wetenschappelijk, artistiek, literair, psychologisch. Zowel in het nieuwe als in de

veelvuldigheid lijkt ons cultureel universum op de 'big bang' van de schepping. We hebben de symbolische structuren bevrijd van alle banden met een *gevestigde* gegeven orde. *Wij* scheppen welke orde of zin er ook moge zijn in en door de symbolische productie zelf. Maar alles blijft een universum van fragmenten, waarin niet alleen de ene levenssfeer van de andere is gescheiden, maar zelfs het ene 'werk' van het andere. In de literatuur en in de kunsten neigt elke structuur ernaar een klein universum op zichzelf te worden, heldhaftig strevend naar een maximale onafhankelijkheid. Noch minder kunnen we op een authentische manier 'deelnemen' aan deze 'mini'-versa, beschouwd als een gemeenschappelijk bezit. De lezer, kijker of luisteraar wordt uitgenodigd, vaak gevraagd, om de privé-wereld van de kunstenaar in zijn eigen privé-wereld te recreëren. De esthetische kritiek beschouwt het niet meer als haar taak om de kloof tussen de luisteraar en de kijker enerzijds en de kunstenaar anderzijds te overbruggen. Hij breidt veeleer het aantal privé-mogelijkheden uit, vaak in een proces waarin de originele mogelijkheden ten voordele van de nieuwe van eigen makelij worden verduisterd.

De laat-moderne cultuur biedt ongetwijfeld een opwindend spektakel. Haar ongeremde creativiteit vereist reeds een hoge prijs. Symbolen en symbolische structuren, die traditioneel als bakens van zin hebben gefunctioneerd in onze reis door de tijd, zijn daar niet langer meer toe in staat. Eens we de taak op ons nemen om zulke structuren op goed geluk af te creëren, houden ze op voor ons een gids te zijn. Dan vervallen ze in spelletjes met woorden of vormen die de flikkering hebben van glasparsels, maar die er niet in slagen nog enige impact na het moment van hun verschijning te behouden. We worden achtergelaten met wat Eliot de 'heap of broken images' noemt. (8) Nog altijd in de armoede die deze 'glamour' heeft veroorzaakt, kunnen we het ons niet veroorloven het zonder deze wiebelende bakens te stellen. Zelfs voor deze esthetische symbolen met hun steeds wisselende perspectieven in een wankel universum brengen ze uiteindelijk een momentaan schijnsel van de eeuwigheid voort. Zij moeten nog altijd gewaardeerd worden als 'fragments against ruins' (Eliot).

NOTEN

¹Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Parijs, Gallimard, 1966, blz. 50.

²Bonaventura, *Iterarium Mentis in Deum*, 18.

³Nancy Struever, *The language of History in the Renaissance*. Princeton, University Press, 1970, blz. 47.

⁴De Beryllo, *Opera Omnia*. Vol. II. Leipzig, 1940, blz. 7.

⁵Ernesto Grassi, *Rhetoric as Philosophy*. Pennsylvania State University Press, 1980, blz. 11–12.

⁶Dat zien we speciaal in de brieven van Petrarca (*Le Familiari* I, 7: XX, 2; XXI, 15), in Poggio : *Storia del Ciceronianismo*, en in Pico della Mirandola (*Le epistole De imitatione di Giovan Francesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*); cf. Nancy Struëver, o.c., blz. 145–150.

⁷Ernest Renan, *Cahiers de jeunesse* (1845–46), Parijs, 1906, blz. 105.

⁸T.S. Eliot, *The Waste Land*, in : *Selected Poems*. Londen, Faber & Faber, 1954, blz. 51.