

Poëzie en waarheidsvraag : de beeldspraak in Rilke's Apollosonnetten

door

BERT SCHREURS

1. *Waarheid als homoïosis of aletheia?*

Zoals elke tekst ziet ook de literairezich geplaatst voor de vraag naar zijn waarheidsgehalte. Dat hij doorgaans als fictioneel wordt bestempeld, verandert fundamenteel niets aan deze toedracht aangezien ook het begrip „fictie” gerelateerd blijft aan dat van de waarheid.

Een discours geldt als fictief wanneer het zich niet aandient als representatie van een vooraf bestaande werkelijkheid, maar zelf een imaginaire wereld construeert. Als zodanig laat het zich niet door rechtstreekse vergelijking met de extraliteraire realiteit op zijn waarheid toetsen. Het predikaat „fictioneel” verwijst dus indirect naar een opvatting van de waarheid als adequatie van de logos met het zijnde en signaleert dat een als dusdanig gekarakteriseerde tekst zich aan onmiddellijke verifiëring onttrekt. In semiotische termen zou men kunnen stellen dat een fictionele uitspraak weliswaar een betekenis of signifië heeft, maar geen denotatieve referent. Door het ontbreken van deze laatste komt er echter volgens Ricoeur in het poëtische discours ruimte vrij voor een secundaire, connotatieve referentie, die zich wel degelijk op haar waarheidsgehalte laat toetsen¹. Het criterium daarbij is dan evenwel niet meer de empirische werkelijkheid, maar de emotieve, niet de waarheid der feiten, maar die der gevoelens. Terwijl nu de denotatieve verifiëring het predikaat „waar” of „onwaar” oplevert, leidt de connotatieve tot het oordeel „waarachtig” of „onwaarachtig”. Aldus blijft ook het poëtisch-fictionele discours onderworpen aan het primaat van de waarheid².

1. Vgl. P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, Paris 1975, p. 278v.

2. Vgl. hiertoe ook L. VERBEECK, *De literatuur naar de letter*. Wijsgerige beschouwingen bij Umberto Eco's 'De naam van de Roos', in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 47e jg., nr. 1, maart 1985, p. 16v. In plaats van de term „waarachtigheid” hanteert Verbeeck weliswaar het aristotelische waarschijnlijkheidsbegrip, zijn conclusie verschilt echter niet fundamenteel van de onze: „Gecontroleerd en bewaakt door de mimesis, blijft aldus ook de poëzie geheel ten dienste van de logos. Hier wordt het gewicht van het waarschijnlijkheidsprincipe eerst in zijn volle omvang duidelijk: het maakt deel uit van een strategie van de waarheid”.

Dit primaat is ingesteld door de filosofie, die de waarheid als haar denotatieve referent opeist. Het filosofische discours begrijpt zichzelf met andere woorden als de directe weg naar het ware en beschouwt de literatuur als een omweg. Dit betekent dat de waarheid die eventueel in een literaire tekst schuilgaat, voor de filosoof slechts aan het licht kan treden in de mate dat de „eigenlijke” betekenis van de eerstgenoemde in een „eigenlijke”, de connotatieve referentie in een denotatieve vertaald wordt. Deze vertaling is het werk van de interpretatie, die aldus een brug slaat tussen fictie en waarheid, tussen literatuur en filosofie. Hier rijst echter de vraag of interpretatie niet veeleer de usurpatie is van het literaire discours door het filosofische, of de tortuur waaraan elke tekst onderworpen wordt die weigert zich tot een of andere extratextuele waarheid te bekennen.

Deze superieure houding van de filosofen tegenover de literaire fictie treffen we reeds bij Socrates en Plato aan³. Zij drukt haar stempel op de hele geschiedenis van de westerse metafysica en wordt pas voor het eerst radicaal aangevochten door Nietzsche, die de begrippen „waarheid” en „fictie” in zekere zin omkeert: fictie noemt hij de leugen die de waarheid is⁴. Heidegger redeneert verder in deze richting en stelt denken met dichten, het filosofische met het literaire discours gelijk. Het denken is immers voor hem gericht op een waarheid die in de taal zelf besloten ligt, namelijk de waarheid van het zijn: „Die Sprache ist der Bezirk (templum), d.h. das Haus des Seins”⁵, heet het in ‘Wozu Dichter?’. Heidegger wil dus geen gebruik maken van de taal om naar extralinguïstische, transcendentale betekenissen te referen, maar tracht in haar „het dictaat van de waarheid van het zijn” te vernemen⁶. Vandaar zijn belangstelling voor dichters als Hölderlin en Rilke. Dit impliceert echter dat zijn waarheidsbegrip fundamenteel verschilt van het aristotelische homoïosis- of adaequatio-concept.

De waarheid van het menselijke denken berust voor hem immers niet meer op een overeenstemming met de metafysische ideeën van een „intellectus divinus”⁷, maar ligt in het woord zelf besloten, dat het zijn van het zijnde onthult. Waarheid moet derhalve als aletheia of on-verborgenheid worden opgevat. Als dusdanig vindt zij echter haar oorsprong in de verborgenheid van het geheim⁸.

3. Vgl. o.m. PH. LACQUE-LABARTHE, *Le sujet de la philosophie* (Typographies 1), Paris 1979, p. 17vv.

4. Vgl. *ibidem*, p. 15.

5. M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1972, p. 286.

6. Vgl. *ibidem*, p. 303: „Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens. In ihm kommt allem zover erst die Sprache zur Sprache, d.h. in ihr Wesen. Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins”.

7. M. HEIDEGGER, *VOM WESEN DER WAHRHEIT*, FRANKFURT A.M. 1976, p.8.

8. VGL. *IBIDEM*, p. 21VV.

Heideggers opvatting van de waarheid als dialectische eenheid van verborgenheid en onverborgenheid wordt door Lacan overgenomen. Volgens deze laatste lijdt het menselijke subject aan een fundamenteel zijnstekort, dat het onbewuste verlangen naar het Andere in het leven roept. Waarheid bestaan dan voor Lacan in dit verlangen, dat echter nooit bewust uitgesproken wordt, maar zich slechts manifesteert in symptomen. Deze fungeren dus als metaforen voor een onbewuste, onuitsprekelijke waarheid⁹. Het subject krijgt bijgevolg de functie van betekenaar in het discours van het Andere toebedeeld. Dit discours neemt de vorm aan van een „chaîne signifiante”, een aaneenschakeling van significanten, die zich op geen enkel ogenblik in vaste betekenissen fixeert. Het kenmerkt zich met andere woorden door pure enonciatie, die geen denotatie of referentie, maar enkel connotatie toelaat. Deze laatste manifesteert zich in de vorm van metonymie en metafoor. Onder metonymie verstaat Lacan de aaneenschakeling van betekenaars volgens het principe van de differentiële articulatie, die op zich betekenisloos is. Betekenis ontstaat pas op het ogenblik dat de barrière tussen de significantenketen en het domein van de signifié doorbroken wordt. Dit gebeurt door toedoen van de metafoor, die een betekenaar uit de metonymische keten verdringt en hem aldus tot een betekenis „degradeert”¹⁰. Terwijl nu voor Lacan in de betekenisloosheid van de significantenketen het zijn zich in zijn afwezigheid, d.w.z. als een gemis articuleert, manifesteert het zich in de metafoor in zijn aanwezigheid, d.w.z. als waarheid¹¹. Deze metaforische aanwezigheid van het zijn sluit echter zijn metonymische afwezigheid in in zoverre de metafoor op een spanning tussen een aanwezige en afwezige betekenaar berust.

Naast Lacan dient hier ten slotte Derrida als de belangrijkste Franse erfgenaam van heidegger vermeld te worden. Ook Derrida wijst immers de platonische tegenstelling tussen de waarheid van de filosofie en de fictie van de literatuur af. Hiertoe brengt hem een reflectie op het tekenbegrip. Volgens de traditionele tekenleer representeert een teken een zijnde dat afwezig is. Het heft zichzelf bijgevolg op in de aanwezigheid van dat zijnde. Derrida daarentegen vat het teken niet als representatie op, maar als spoor, d.w.z. als indruk van iets dat onherroepelijk afwezig blijft. Als dusdanig kan het nooit uitgewist worden door de aanwezigheid van het zijnde, maar maakt het deze veeleer pas mogelijk¹². Identiteit of aanwezigheid bij zichzelf

9. Vgl. PH. LACOUË-LABARTHE & J.-L. NANCY, *Le titre de la lettre (une lecture de Lacan)*, Paris 1973, p. 142vv.

10. Vgl. *ibidem*, p. 77v. Zie verder S. M. WEBER, *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1978, p. 59.

11. Vgl. PH. LACOUË-LABARTHE & J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 143.

12. Vgl. E. BERNIS e.a., *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida, Alphen aan den Rijn 1979*, p. 153vv.

is voor Derrida met andere woorden het resultaat van een differentiële articulatie of „différance”¹³. De idee van een „eigenlijke” betekenis, die aan de signifié een onherleidbare identiteit toekent, is derhalve een fictie, want van meet af aan is deze signifié in de positie van een significant geplaatst en verwijst hij naar andere betekenissen. In deze zin is elke betekenis per definitie metaforisch¹⁴ en vervalt het onderscheid tussen eigenlijk en figuurlijk taalgebruik, tussen het filosofische en het literaire discours.

Uit deze inleidende beschouwingen moge gebleken zijn dat in het denken van Heidegger, Lacan en Derrida de metafysische opvatting van de waarheid als adequatie van de logos met het zijnde, als transcendentiaal signifié of „eigenlijke” betekenis op losse schroeven komt te staan. Waarheid is voor deze denkers immers wezenlijk metaforisch omdat zij steeds verborgenheid, afwezigheid, differentie insluit. Dit alternatief waarheidsconcept zou ik nu willen toetsen aan twee gedichten van Rilke die door hun bijzondere beeldspraak de aandacht trekken. Bedoeld zijn de sonnetten ‘Früher Apollo’ en ‘Archaischer Torso Apollos’, waarmee respectievelijk het eerste en tweede deel van de bundel der ‘Neue Gedichte’ opent.

FRÜHER APOLLO

1 Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
 2 Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
 3 im Fröling ist : so ist in seinem Haupte
 4 nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

5 aller Gedichte uns fast tödlich träfe ;
 6 denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen,
 7 zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
 8 und später erst wird aus den Augenbraun

9 hochstämmig sich der Rosengarten heben,
 10 aus welchem Blätter, einzeln ausgelöst
 11 hintreiben werden auf des Mundes Beben,

12 der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
 13 und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
 14 als würde ihm sein Singen eingeflößt.

13. Vgl. o.m. J. DERRIDA, *La différance*, in : *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris 1968, p. 50.

14. Vgl. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris 1967, p. 136.

ARCHAÏSCHER TORSO APOLLOS

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

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

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

 12 und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 13 aus wie ein Stern : denn da ist keine Stelle,
 14 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

2. *De halve waarheid van de Apollosonnetten — een thematische verkenning*

'Früher Apollo' beschrijft naar alle waarschijnlijkheid een laat-archaïsch jongelingshoofd, het andere gedicht een vroeg-klassieke mannentorso. Beide beeldhouwwerken vond Rilke in de Griekse zaal van het Louvre opgesteld. Terwijl ze in formeel opzicht openingspositie en sonnetvorm met elkaar delen, sluiten de twee gedichten dus ook inhoudelijk nauw bij elkaar aan in zoverre elk van hen een vroeg-Griekse sculptuur evocert en deze als beeld van Apollo identificeert. Bij een onderlinge vergelijking van de titels springen echter ook meteen twee verschillen in het oog : de eerste roept de God in zijn gehele gedaante op, de tweede spreekt van diens torso. In het licht van dit onderscheid krijgen ook de tijdsattributen 'Früher' en 'Archaïscher', die op het eerste gezicht met elkaar synoniem lijken, een verschillende betekeniswaarde. Het vroege wordt hier immers als het oorspronkelijk-gave gekarakteriseerd, het archaïsche daarentegen als het late overblijfsel daarvan. De 'Archaïscher Torso Apollos' vormt dus als het ware het spoor van een verdwenen 'Früher Apollo'.

De tweevoudige complementariteit die uit de titels spreekt, wordt dan binnen de gedichten verder uitgewerkt. Dit geldt vooreerst voor de relatie van geheel en deel, waarbij zich echter een merkwaardige omkering voordoet : het eerste sonnet, dat blijkens de titel Apollo in zijn ganse gestalte wil evoceren, beschrijft in feite slechts diens hoofd, terwijl het tweede niet enkel over een torso, maar ook over het daar-

aan ontbrekende hoofd en geslacht spreekt. De relatie van geheel en deel die tussen beide titels bestaat, herhaalt zich dus binnen elk sonnet tussen titel en strofencorpus of omgekeerd, zodat we hier kunnen spreken van een chiaistische encscenering van totaliteit en fragment, van aanwezigheid en afwezigheid. Geen van beide gedichten slaagt er met andere woorden in binnen zijn eigen grenzen Apollo volledig aanwezig te stellen: datgene wat in het ene sonnet van de god zichtbaar wordt, valt in het andere op door zijn afwezigheid. Is echter Apollo als aanvoerder der Muzen, als god van de inspiratie en de poëzie niet per definitie een afwezig-aanwezige, of om met Lacan te spreken een gespleten subject, d.w.z. een subject dat zich door zijn spreken ontdubbelt in een bewust subject van de uitspraak of de betekenis en in een onbewust subject van de uiting of de betekenaar. Men zou dan kunnen uitgaan van de veronderstelling dat 'Früher Apollo' dat bewuste subject, 'Archaischer Torso Apollos' daarentegen dat onbewuste aan het woord wil laten. In die richting wijst alleszins het feit dat het eerste sonnet uitdrukkelijk over Apollo's dichterschap handelt, terwijl dit in het andere ogenschijnlijk genegeerd wordt. De zingende God maakt hier plaats voor een stom toeziende. Spreekt echter uit deze woordenloze blik niet de onbewuste, onuitsprekelijke waarheid van het Andere?

Vooraleer op deze vraag dieper in te gaan, wil ik hier eerst nog even het andere aspect belichten waaronder de Apollosonnetten als complementair kunnen beschouwd worden, namelijk het tijdsperspectief. Ik heb er reeds op gewezen dat de titels in hun onderling verband een enge relatie tussen oorsprong en overblijfsel, tussen beginperiode en natijd suggereren. Ook deze relatie wordt binnen de sonnetten verder uitgewerkt. De tijdsevotatie in 'Früher Apollo' heeft als referentiepunt het „jetzt" van het twaalfde vers, dat het heden van het ontluikende dichterschap indiceert en als receptief moment van inspiratie voorgesteld wordt. Vanuit dit prille begin wordt op het expressieve moment van het „Singen" (v. 14) geanticipeerd, dat „später erst" (v. 8) zal plaatsvinden. Aan deze tegenstelling tussen heden en toekomst, tussen de ongerepte leegte van de aanvang en de volheid van de bloeitijd gaat echter in het gedicht een synthese van beide tijdsmomenten vooraf. De inleidende vergelijkingszin beschrijft immers hoe doorheen de kaalheid van een vroege voorjaarsmorgen de komende lente in volle glorie zichtbaar wordt. In de totale afwezigheid kondigt zich met andere woorden een totale aanwezigheid aan. Deze synthese herhaalt zich in de daaropvolgende hoofdzin en wordt hier op Apollo's dichterschap toegepast, waarbij echter merkwaardig genoeg elke tijdsaanduiding vermeden wordt: in het hoofd van de dichtergod is er namelijk niets aanwezig wat een plotselinge uitstraling van de „Glanz aller Gedichte" zou

kunnen verhinderen. Ook hier vormt dus een absolute afwezigheid, die in het „nichts” van het vierde vers tot uitdrukking komt, de mogelijkhedenvoorwaarde voor een eventuele manifestatie van een totale aanwezigheid, dit keer echter buiten de tijd. Men zou hierin een illustratie kunnen zien van datgene wat Heidegger onder het „aanwezen” van het zijn verstaat, dat volgens hem zowel het tegenwoordig aanwezige als het ontegenwoordig aanwezige, d.w.z. het afwezige in zich verenigt¹⁵. In de eerste vijf verzen van ‘Früher Apollo’ wordt met andere woorden de categorie van de tijd, die pas de disjunctie van aan- en afwezigheid mogelijk maakt, herleid tot die van het zijn, waarin volgens Heidegger aan- en afwezigheid coïcideren.

Nu rijst de vraag of ook in de ‘Torso’ een dergelijke nivellering van tijdsverschillen, of liever gezegd een opheffing van de tijd in het zijn plaatsvindt. Zoals reeds uit de titel enigszins gebleken is, werpt de spreker zich hier op als representant van de laatwesterse beschaving, die met een overblijfsel van zijn culturele oorsprong geconfronteerd wordt. Deze antithetische tijdsstructuur geldt evenwel slechts voor het octaaf, dat zowel de vroegere als de huidige toestand van het beeldhouwwerk evoceert. In het sextet komt het daarentegen tot een symbiose van beide: Apollo’s ontbrekende, onbekende blik treedt hier uit de torso te voorschijn, de verzonken oorsprong openbaart zich in het late overblijfsel. Met een verwijzing naar Derrida zouden we ook kunnen stellen dat het spoor deoorsprong *is* of dat de oorsprong slechts in de differentiële structuur van het spoor, d.w.z. als het afwezig-aan-wezige te ervaren is¹⁶.

3. *De waarheid in beeld gebracht — een taalfilosofische benadering*

Tot hiertoe werden enkele thematische aspecten van de Apollosonnetten belicht, waarbij een tweevoudige, chiatistisch uitgewerkte complementariteit tussen beide gedichten werd vastgesteld. Deze vloeit voort uit het feit dat de twee Griekse sculpturen niet in hun loutere aanwezigheid beschreven worden, maar als spoor of teken van een afwezigheid — geïnterpreteerd worden. De thematiek van deze sonnetten lijkt aldus verband te houden met datgene wat Heidegger als het „aanwezen”, Lacan als het „Andere” en Derrida als de „différance” bestempelt. De met deze begrippen aangeduide problematiek situeert zich voor de drie genoemde denkers binnen het domein van de taal. Dit in acht genomen zou ik van de hypothese willen uit-

15. Vgl. M. HEIDEGGER, Holzwege, p. 320v.

16. Vgl. o.m. J. DERRIDA, La différence, p. 50 & 61.

gaan dat niet alleen 'Früher Apollo', dat expliciet over het dichterschap handelt, maar ook de 'Torso' over de mogelijkhedenvoorwaarden van een waarachtig spreken reflecteert en zelf een dergelijk spreken in praktijk tracht te brengen. Indien deze hypothese gegrond blijkt, dan zou een analyse van het poëtische taalgebruik in de Apollonsonetten een antwoord moeten kunnen geven op de vraag: hoe kan de waarheid van het aanwezen, van het Andere, van de *différance* aan het licht worden gebracht, indien zij zich uiteindelijk aan elke vorm van aanwezigheid onttrekt en dus ook niet tot een betekenis gehypostaseerd of als signifié gerepresenteerd kan worden? Enkel een „betekenisloos”, niet-representeerd spreken zou dan in staat zijn iets van deze waarheid te onthullen. Als een dergelijk spreken, zo zal ik in hetgeen volgt trachten aan te tonen, dient zich in de Apollonsonetten de beeldspraak aan, en meer bepaald de vergelijking en de metafoor.

3.1. 'Früher Apollo': de parabolische verberging van het zijn

Laten we eerst de rol van de twee bovengenoemde stijlfiguren in 'Früher Apollo' onderzoeken. Dit gedicht opent met een uitvoerige vergelijking, waarin een natuurfenomeen als beeld voor Apollo's dichterschap aangewend wordt. Comparatief- en hoofdzin zijn duidelijk door de vergelijkingspartikels „wie” en „so” aangegeven en bovendien door een dubbelepunt van elkaar gescheiden. In beide zinnen neemt verder de werkwoordsvorm „ist” een opvallende plaats in: de bijzin eindigt ermee, de hoofdzin begint ermee wanneer men het inleidende partikel „so” niet in aanmerking neemt. De eerste „ist”-vorm is echter door het voorafgaande „ganz” (v.2) positief gemarkeerd, de tweede daarentegen negatief door het daaropvolgende „nichts” (v.4). Op grond van deze vaststellingen zouden we de uitvoerige vergelijking van de eerste vijf verzen tot de volgende nucleus kunnen reduceren: „Wie... ganz... ist: so ist... nichts”. Aldus verkrijgen we een duidelijke juxtapositie van het volle zijn en het niet-zijn, die echter met een inhoudelijke gelijkstelling gepaard gaat. In dit verband dringt zich een verwijzing naar Ricoeur op, die aan het koppelwerkwoord „is” in het poëtische discours een dialectische waarde toekent en het als paradox van „is/is niet” opvat. De grammaticale indicatie van deze paradox is volgens hem het vergelijkingspartikel „als”: „zijn als” zou tegelijk „zijn” en „niet zijn” betekenen¹⁷. De inleidende vergelijking van 'Früher Apollo' vormt

17. Vgl. P. RICOEUR, op cit., p. 321 & 388.

als het ware een schoolvoorbeeld van deze theorie. Haar functie zou er dan in kunnen bestaan aan het begin van een gedicht dat op zijn beurt het oeuvre der 'Neue Gedichte' opent en bovendien over de oorsprong van het dichterschap handelt, de paradoxe status van het poëtische „is” aan te geven en zodoende de eigen waarheidsnorm van het literaire discours in te stellen. Dit discours, zo suggereert de vergelijking, heeft het niet over de zijnden in hun aanwezigheid, maar over het aanwezen van het zijn, dat de tegenstelling van aan- en afwezigheid overstijgt. Deze preliminaire poëtologische zelfbepaling uit zich in een reflectie op de betekeniswaarde van de uitdrukking „ist”. Volgens Heidegger kunnen we immers het wezen van het zijn slechts ten volle begrijpen vanuit de derde persoon enkelvoud van het gelijknamige koppelwerkwoord¹⁸. In zijn poging dit wezen onder woorden te brengen moet het gedicht een beroep doen op de paradox van de vergelijking, die op het moment zelf dat zij de ekwivalentie van twee termen poneert, hun onherleidbare differentie in haarduele structuur articuleert. Het onmiskenbare merkteken van deze differentie is de dubbele punt van het derde vers, die als het ware een onoverkomelijke barrière vormt tussen de beide tegen- gestelde, maar elkaar uiterst dicht genaderde „ist”-vormen en hun uiteindelijke fustie moet verhinderen. Door haar paradoxe structuur belet de vergelijking met andere woorden de representatie of hypostasering van het zijn in de identiteit van één enkele ultieme betekenis, maar articuleert zij het daarentegen in de differentie van twee betekenaars. Dit differentieel spoor verwijst echter niet meer naar de waarheid of onverborgenheid van het zijn, maar is veeleer teken van zijn fundamentele verborgenheid. Dit ondoorgrondelijke geheim van het zijn is datgene wat de voor ons mensen onzichtbare „Glanz aller Gedichte” uitmaakt en waarvan dus elk afzonderlijk gedicht slechts een glimp of een spoor bevat. Indien immers deze glans in zijn absoluutheid aan het licht zou treden, dan zou hij voor ons „fast tödlich” zijn. Daarom houdt hij zich verborgen in het hoofd van Apollo, de god der inspiratie of, om met Heidegger te spreken, de „Hirt des Seins”¹⁹. Samenvattend kunnen we zeggen dat de inleidende zin van 'Früher Apollo' door zijn unieke combinatie van inhoud en uitdrukkingwijze lijkt te suggereren dat het parabolische

18. Vgl. M. HEIDEGGER, Einführung in die Metaphysik, Frankfurt 1983, p. 96 : „In dem 'ist' eröffnet sich uns das Sein in einer vielfältigen Weise” ; p. 98 : „Die bestimmte und einzelne Verbalform 'ist', die dritte Person des Singular im Indicativ des Praesens, hat hier einen Vorrang. Wir verstehen das 'sein' nicht im Hinblick auf das 'du bist', 'ihr seid', 'ich bin', oder 'sie wären', die alle doch auch und ebenso gut verbale Abwandlungen des 'Seins' darstellen wie das 'ist'. 'Sein' gilt uns als Infinitiv des 'ist'. Umgekehrt verdeutlichen wir uns unwillkürlich, fast als sei anderes nicht möglich, den Infinitiv 'sein' vom 'ist' her”.

19. M. HEIDEGGER, Holzwege, p. 321.

spreken, d.w.z. het spreken in gelijkenissen als de specifieke uitingsvorm van de onwaarheid of verborgenheid van het zijn dient beschouwd te worden.

De vergelijking van de eerste vijf verzen gaat dan in de volgende zes in een metaforische beschrijving over, die de strikte scheiding tussen natuurbeeld en Apollohoofd opheft. Daarbij wordt zowel het ene als het andere door middel van synecdoche in vier bestanddelen ontleed. De beide aldus verkregen woordreeksen of isotopieën worden dan op metonymisch-metaforische wijze met elkaar in verband gebracht. Zo ontstaan de dwarsverbindingen „Schatten” - „Schaun”, „Lorbeer” - „Schläfe”, „Rosengarten” - „Augenbraun” en „Blätter” - „Mund”. Nu valt het meteen op dat ook in dit tweede, metaforische gedeelte van het gedicht de werkwoordsvorm „ist” voorkomt, en wel in het zesde vers. Dit enkelvoudige „ist”, dat door het voorafgaande „kein” negatief gemarkeerd is, contrasteert evenwel met het tweevoudige, positief-negatieve „ist” van de vergelijking. Mogen we daaruit afleiden dat het metaforische spreken in tegenstelling tot het parabolische niet rechtstreeks naar het geheim van het zijn verwijst, maar veeleer de waarheid van het zijnde aan het licht tracht te brengen door in dat zijnde of aanwezige de negativiteit of afwezigheid van het zijn te laten doorschemeren? In deze richting wijst ook het feit dat de metafoor van de schaduw in Apollo's blik een antithese vormt met het voorafgaande beeld van de glans in diens hoofd. De „Schatten” is immers precies datgene wat het fatale te voorschijn treden van de „Glanz”, d.w.z. de vernietigende openbaring van het zijnsgeheim moet verhinderen, en dit is volgens Heidegger de waarheid van het zijnde: in hun onverborgenheid verbergen de zijnden het zijn. Dit inzicht brengt Heidegger tot de volgende paradoxe bewering omtrent de *aletheia*: „Indem sie Unverborgenheit des Seienden bringt, stiftet sie erst Verborgenheit des Seins”²⁰. De metafoor zou dus de waarheid van het zijnde onthullen door dit niet in zijn loutere aanwezigheid, maar in zijn verhouding tot het verborgen zijn te evoceren. Deze conclusie vindt steun in de theorie van Lacan, volgens welke de metafoor het zijnde niet representeert in een signifié, maar het veeleer inschrijft in de differentieële articulatie van de significant²¹.

De metaforische beschrijving van de twee middelste strofen wordt dan in het twaalfde vers afgebroken. Hier ontbreekt ineens elke vorm van beeldspraak. Deze stijlverandering gaat met een inhoudelijke ommezwaai gepaard. Terwijl immers de zes voorafgaande verzen bij middel van een vegetatieve metaforiek op het toekomstige spreken

20. Ibidem, p. 311.

21. Vgl. PH. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, op. cit., p. 77v.

van de dichtergod anticiperen, toont het twaalfde vers ons de Apolokop in zijn tegenwoordige naakte en zwijgende toestand. In tegenstelling tot het metaforische middendeel, waarin het zichbaar aanwezige als teken van het afwezige geïnterpreteerd werd, verschijnt dus in dit beeldloze vers het aanwezige in zijn pure aanwezigheid, in zijn onverbloemde objectiviteit. Nu is het opmerkelijk dat ook hier de werkwoordsvorm „ist” opduikt. Ditmaal gaat hij echter niet vergezeld van een ontkenning en is hij dus positief gemarkeerd. Daarmee onderscheidt hij zich zowel van het tweevoudige, positief-negatieve „ist” van de vergelijking als van het negatieve „ist” van de metaforische beschrijving. Aldus geeft de zogenaamde „eigenlijke” rede van het twaalfde vers te kennen dat het haar slechts te doen is om de aanwezigheid van het zijnde, om zijn representatie in een betekenis, een aanwezigheid die tegen de fundamentele differentie of afwezigheidsrelatie van de significantenketen dient gevrijwaard te worden. In 'Früher Apollo' wordt met andere woorden het niet-figuurlijke taalgebruik als de specifieke uitdrukkingwijze van het metafysische aanwezigheidsdenken ontmaskert, een denken dat lijdt aan „Seinsvergeessenheit”²². Dit taalgebruik getuigt immers niet van de waarheid, maar van datgene wat Heidegger als „die Irre” bestempelt, een begrip waarmee hij de „Umgetriebenheit des Menschen weg vom Geheimnis hin zum Gangbaren”²³ bedoelt.

Op deze „Irr-” of dwaalweg vertoeft het gedicht echter slechts voor de duur van één enkele regel, want reeds het dertiende vers brengt een nieuwe metafoer aan. Die bestaat erin dat de glimlach van de Apolokop als een vorm van drinken uitgelegd wordt, d.w.z. als een receptief moment, dat de latere expressiviteit van de dichtergod zal mogelijk maken. De zichtbare glimlach wordt met andere woorden door de metaforische beschrijving tot teken van een afwezigheid gestempeld. Zoals de vegetatieve metaforiek van de tweede en derde strofe op Apollo's toekomstig uitdrukkingvermogen anticipeert, onthult dus ook de metafoer van de drinkende glimlach een verborgen aspect van het dichterhoofd, namelijk zijn aanvankelijke receptiviteit.

Deze verdere metaforische ontsluiting van het zijnde brengt evenwel een hernieuwde verberging van het zijn mee, zoals uit het slotvers moge blijken. Dit bevat immers een irreeële comparatiefzin, die net als de inleidende vergelijking een paradox tracht te verwoorden. Deze laatste bestaat erin dat de vroege, zwijgende Apollo zijn toekomstig „Singen” nu reeds als het ware „eingeflösst” of toegediend

22. M. HEIDEGGER, Holzwege, p. 336.

23. M. HEIDEGGER, Vom Wesen der Wahrheit, p. 24.

krijgt. De dichterlijke inspiratie wordt daarmee als ondoorgrondelijke coïncidentie van zwijgen en spreken, van oorspronkelijke leegte en rijpe overvloed, van totale afwezigheid en totale aanwezigheid uitgelegd. Zij gaat met andere woorden uit van het zijn zelf, dat zich in de paradoxen en conjunctieven van dit sonnet verborgen houdt. De dichter verschijnt hier aldus als diegene die door het zijn geïnspireerd wordt, in wiens hoofd het zijn zich verbergt. Deze verberging of „epoche”²⁴ van het zijn dwingt hem tot een metaforisch spreken, dat de waarheid van het zijnde aan het licht brengt. Het feit dat het sonnet begint en eindigt met een vergelijkingszin, terwijl het tussenliggende gedeelte door de metafoor beheerst wordt, illustreert uit dit standpunt het heideggeriaanse inzicht dat de waarheid van het zijnde in het geheim van het zijn ingebed blijft. Of anders geformuleerd: de interactie van inhoud en vorm in ‘Früher Apollo’ suggereert dat de metaforische onthulling van het zijnde noodzakelijk met een parabolische verhulling van het zijn gepaard gaat.

3.2. ‘Archaïscher Torso Apollos’: de metaforische ontsluiting van het zijnde

Na mijn poging om uitgaande van ‘Früher Apollo’, dat men als een poëtologisch gedicht kan bestempelen, het specifieke waarheidsgehalte van de dichterlijke beeldspraak nader te bepalen, wil ik ten slotte nog een blik werpen op het andere Apollosonnet en nagaan in hoever de bovenstaande conclusies door dit laatste bevestigd worden.

De ‘Torso’ vertoont een afwisseling van eigenlijke en figuurlijke rede, en wel zodanig dat zowel het octaaf als het sixtet door twee beeldloze verzen of cola omlijst worden, terwijl hun binnenverzen door metafoer en vergelijking gedomineerd worden. Zo wordt in het eerste en achtste vers het ontbreken van hoofd en geslacht op onverbloemd-directe wijze vastgesteld. Deze nuchtere constatering van de onvolledigheid van het kunstwerk houdt zich aan het empirisch waarneembare en getuigt zodoende van een aanwezigheidsdenken dat binnen de metafysische oppositie van aan- en afwezigheid gevangen blijft. De objectiverende voorstelling van de twee genoemde verzen zet zich dan voort in het negende, waar ditmaal echter niet meer de ontbrekende delen van de sculptuur, maar de reëbel voorhanden torso in zijn pure materialiteit geëvoceerd en droogweg als „dieser stein” aangeduid wordt.

De hele strategie van het gedicht is er evenwel op gericht de ogenschijnlijke onvolledigheid van het Griekse beeldhouwwerk te weer-

24. M. HEIDEGGER, Holzwege, p. 311.

leggen door aan te tonen dat de aanwezige torso het afwezige hoofd in zich draagt. Daartoe worden in de binnenverzen van octaaf en sextet twee metaforische isotopieën — een licht — en een beweginsisotopie — ontplooid, die het opake en statische karakter van de steen tegenspreken en zodoende zijn verborgen waarheid in de letterlijke zin van het woord aan het licht trachten te brengen. Zo wordt in het octaaf de blik van het verdwenen hoofd door middel van een reeks metaforen met de glans van de torso vereenzelvigd. Deze overdracht wordt op haar beurt plausibel gemaakt door de begeleidende metafoor van een schroefbeweging, die het hoofd in de torso laat verdwijnen. In het sextet herhaalt zich deze tweevoudige operatie, zij het in tegengestelde richting: de teruggeschroefde blik wordt hier weer uit de torso te voorschijn gehaald doordat de glans van het steenoppervlak als een alzijdig zien uitgelegd wordt. Op deze wijze onthult de metaforische beschrijving de waarheid van de aanwezige torso, die daarin bestaat dat hij drager is van Apollo's afwezige blik. Deze laatste kan echter in zijn afwezige aanwezigheid niet meer beschouwd worden als de concrete oogopslag van het ontbrekende hoofd, d.w.z. van een zijnde, maar slechts als de blik van het zijn zelf, dat in zijn aanwezigheid de oppositie van aan- en afwezigheid overstijgt. 'Archaïscher Torso Apollos' beschrijft met andere woorden hoe de laatwesterse, aan „Seinsvergeessenheit” lijdende mens in de confrontatie met zijn Griekse oorsprong getroffen wordt door datgene wat Heidegger als de „lichtblik van het zijn”²⁵ bestempelt. De waarheid die door de metafoor van dit gedicht aan het licht gebracht wordt, is dus het aanwezen van het zijn in het aanwezige zijnde.

Nu was ik bij de interpretatie van 'Früher Apollo' tot de conclusie gekomen dat de metaforische onthulling van het zijnde een parabolische verhulling van het zijn impliceert. En inderdaad vertoont ook de 'Torso' drie korte vergelijkingen, respectievelijk in het derde, elfde en dertiende vers. Verwijzen die zoals de twee comparatiefzinnen in het andere sonnet naar het geheim van het zijn? Laten we om te beginnen de eerste vergelijking — „wie ein Kandelaber” — van naderbij bekijken. Haar functie bestaat erin drie verbale metaforen met elkaar te verbinden, namelijk „die Augenäpfel reiften”, „sein Torso glüht en „sein Schauen (...) glänzt”. De eerste metafoor kenmerkt Apollo's afwezige blik als een rijp, sterk ontwikkeld gezichtsvermogen²⁶. Bovendien wekt zij de connotatie van glans, die vervol-

25. Vgl. M. HEIDEGGER, Holzwege, p. 312: „Es bleibt fragwürdig, ob der *Blick des Seins*, und dies sagt der Blitz (Heraklit, Frag. 64), in unseren Bezug zur Wahrheit des Seins einschlägt (...). Dringt noch ein *Lichtblick* durch die Wirre der Irre zu uns aus dem, was 'ὄντα und εἶναι griechisch sagen?”

26. ;Vgl. H. TURK, Die Sprache des 'unbeherrschten Schauens'. Zur Metaphorik in Rilkes 'Archaïscher Torso Apollos', in: Fügen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Hrsg. von M. FRANK u.a., Freiburg 1980, p. 225.

gens door de tweede metafoor geëxpliciteerd en van de oogappels op de torso overgedragen wordt. Het gemeenschappelijke betekenselement/*glanzend*/ wordt ten slotte door de derde metafoor uitdrukkelijk met de blik van de god verbonden. De metaforische aaneenschakeling van de werkwoorden „reiften” „glüht” en „glänzt” op basis van het recurrente seem /*glanzend*/ heeft aldus tot gevolg dat het „Schauen” van de afwezige „Augenäpfel” op de aanwezige „Torso” overgegaan lijkt. Deze gecompliceerde metaforische operatie wordt nu door de vergelijking van de torso met een kandelaber of lantaarn gecamoufleerd en zodoende plausibel gemaakt. De „overdracht” van de glans wordt hier immers voorgesteld als het terugdraaien van de brandende pit in een lantaarn. Daardoor ontstaat de indruk dat datgene wat het gedicht slechts op metaforisch wijze, d.w.z. op het niveau van de significantenketen kan bewerkstelligen, zich binnen de beschreven sculptuur, d.w.z. op het niveau van de referent afspeelt. Het subtiele metaforische spel van de differentie wordt met andere woorden door de vergelijking tot een signifié gehypostaseerd en aldus toegedekt.

Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor de twee andere vergelijkingen: de bewering van het elfde vers als zou de torso „flimmern” of glinsteren vormt een verdere verbale metafoor die de glansisotopie voortzet. Doordat echter dit vermeende glinsteren van het steenoppervlak met dat van roofdierhuiden vergeleken wordt, wordt zijn metaforisch karakter verdoezeld en verschijnt het als een reële, empirisch waarneembare eigenschap vande torso. De derde vergelijking ten slotte vormt de directe tegenhanger van de eerste. Terwijl deze laatste immers de metaforische transformatie van de blik van het hoofd in de glans van de torso als centripetale schroefbeweging op het niveau van de referent situeert, heeft de vergelijking van de steen met een flikkerende ster tot doel de omgekeerde transpositie van de glans in een alzijdig zien als centrifugale explosiebeweging van de torso zelf uit te leggen. De functie van de drie vergelijkingen in dit sonnet bestaat er dus in de waarheid van de torso, die door de metaforiek aan het licht gebracht wordt, weer te verhullen. Dit doen zij door de waarheid van de significant, die zoals eerder aangetoond werd tevens de waarheid van het aanwezen of van de „différance” is, voor waarheid van de signifié of van het aanwezige uit te geven. Ook in dit gedicht blijkt dus de metaforische onthulling van het zijnde met een parabolische verhulling van het zijn gepaard te gaan.

Tot besluit van deze interpretatie zou ik nog een aparte beschouwing willen wijden aan de slotzin van de „Torso”: „Du musst dein Leben ändern”. Zoals ik eerder te verstaan gaf, behoort die op het eerste gezicht tot het register van de eigenlijke rede, dat we reeds in het eerste, achtste en negende vers hebben aangetroffen. Ondanks

het ontbreken van beeldspraak onderscheidt deze zin zich nochtans van de drie genoemde verzen voor zover hij een gebod uitdrukt. Zoals Turk in zijn interpretatie van dit sonnet opmerkt, spreekt een gebod immers niet over het zijnde, maar evenals de metafoor over het niet-zijnde²⁷. Het representeert met andere woorden geen aanwezigheid, maar verwijst veeleer naar datgene wat aan het zijnde ontbreekt en als tekort of gemis ervaren wordt. Ook het gebod houdt dus een ontkenning van het aanwezigheidsdenken in en behoort als dusdanig tot de taal van het aanwezen. De instantie die aan het slot van 'Archaïscher Torso Apollos' tot ommekeer maant, is dan ook als het zijn zelf op te vatten, dat uit de afwezige-aanwezige blik van Phoibos Apollon spreekt. Deze oorspronkelijke blik van hetzijn treft, zoals gezegd, de late erfgenaam van het Griekse denken en legt hem, om een laatste maal met Heidegger te spreken, „het dictaat van de waarheid van het zijn”²⁸ op. De dwingende oproep tot levensverandering is immers de conclusie die zich onvermijdelijk opdringt aan het einde van een gedicht dat zelf de metaforische verandering van het zijnde op exemplarische wijze demonstreert. De uitspraak „Du musst dein Leben ändern” laat zich bijgevolg als het gebod van de metafoor bestempelen. Zij maant de toeschouwer-lezer er namelijk toe aan van een autonoom, zelfgenoegzaam subject van de signifié in een heteronoom, verlangend subject van de significant te veranderen.

27. Vgl. *ibidem*, p. 227.

28. Cf. noot 6.