

“SEELE IST NUR EIN WORT FÜR EIN ETWAS AM LEIBE”

Giorgio de Chirico's fascinatie voor Ariadne als metafoor van de Dionysische en artistieke scheppingskracht

De tiende muze van Giorgio de Chirico (Volos 1888 – Rome 1978)

De lente van 1912 brengt *La lassitude de l'infini*, het eerste doek van Giorgio de Chirico waarin Ariadne figureert (fig. 1). Centraal op de voorgrond van dit expliciet horizontaal geconcipieerde werk ligt een standbeeld dat reusachtig is in vergelijking met de omringende gebouwen. De brede piazza waarop het beeld neerligt heeft James Soby Thrall geïdentificeerd als de Piazza Vittorio Emanuele in Turijn¹. In maart 1912 had de Chirico inderdaad zijn tweede bezoek gebracht aan deze Piëmontese stad. Ze herinnerde hem aan Friedrich Nietzsche (1844-1900), de filosoof wiens oeuvre en denken hij had leren kennen tijdens zijn verblijf in München van 1906 tot 1909 en die in Turijn het slachtoffer was geworden van een vlaag van waanzin. De obsessies van de filosoof, die zich Vittorio Emanuele II (1820-1878) waande en het ruitersstandbeeld van diens vader bewonderde vanop het Palazzo Carignano, evenals de herinnering aan het verlaten en zonovergoten Turijn zullen dan ook een diepe invloed uitoefenen op de jonge kunstenaar. Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit de talrijke *Piazza d'Italia* die de Chirico zal schilderen. Meer in het bijzonder markeert de Chirico's tweede verblijf in Turijn – na een eerste in juli 1911 – een definitieve verschuiving van zijn eerste werken, kalm en melancholisch, naar de door angst beheerste perspectivische zichten die hij zal beginnen schilderen eind maart.

Het standbeeld zelf doet niet echt uitdrukkelijk denken aan een klassieke voorstelling; we kunnen het enkel herkennen als Ariadne vanwege de typische houding van de slaapster: een neerliggende gedrapeerde vrouwelijke figuur met één knie omhoog en het hoofd rustend op een arm. Deze artistieke traditie van de slapende Ariadne vindt haar oorsprong in de Romeinse sculptuur die bewaard wordt in het Vaticaan, maar leeft ook verder in latere kopieën, bijvoorbeeld in het standbeeld van Ariadne dat in het paleis van Versailles naast de monumentale trap prijkt die uitgaat op de indrukwekkende tuin. Bij nader onderzoek blijkt Ariadne in *La lassitude de l'infini* trouwens een zeer getrouwe kopie te zijn van een plaastermodel dat de Chirico zelf had gemaakt – meteen het enige gekende beeldhouwwerk van hem vóór 1939-1940².

De Chirico ontwikkelt dit Ariadnethema vanaf de lente van 1912 tot de winter van 1913 in een reeks van zeven schilderijen, waaronder *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* (lente 1913, fig. 2). Ook deze Ariadnefiguur is gemodelleerd naar het plaasteren prototype dat de Chirico zelf had gemaakt, maar in de loop van het schilderen evolueert ze naar een meer klassiek type. In *Piazza con Arianna, L'après-midi d'Ariane* en *La statue silencieuse*, alle drie uit de zomer en de herfst van 1913, merken we verder een duidelijke invloed van het vroege 'kubistische' werk van Picasso, namelijk in de verregaande compositionele vernieuwingen en de typische verdeling van de lichaamsvolumes (figg. 3-5). Dit zijn de laatste werken uit de eerste fase van de Chirico's picturale oeuvre, dat hij zelf *pittura metafisica* doopt, waarin de figuur van Ariadne verschijnt. Zij zal echter opnieuw opduiken in de jaren '30, wanneer de Chirico een groot aantal werken produceert die gebaseerd zijn op vroegere metafysische thema's, waaronder ook een aantal terracottabeelden.

¹ Baldacci 1997:128.

² Ibid.

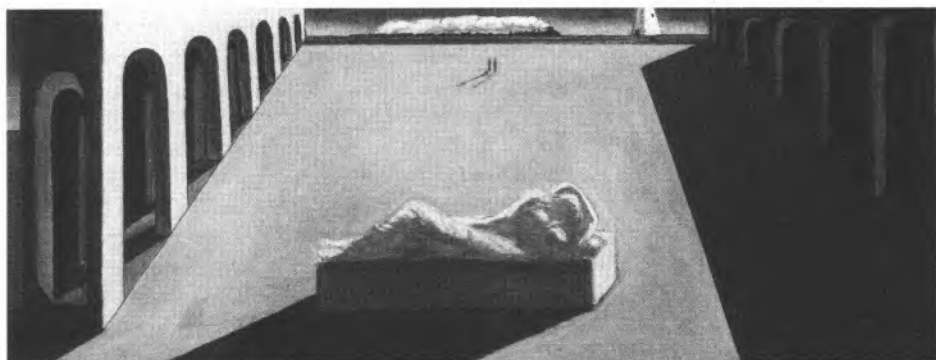


Fig. 1: Giorgio de Chirico, *La lassitude de l'infini* (1912). Privé-verzameling (uit: Baldacci 1997, p. 133).

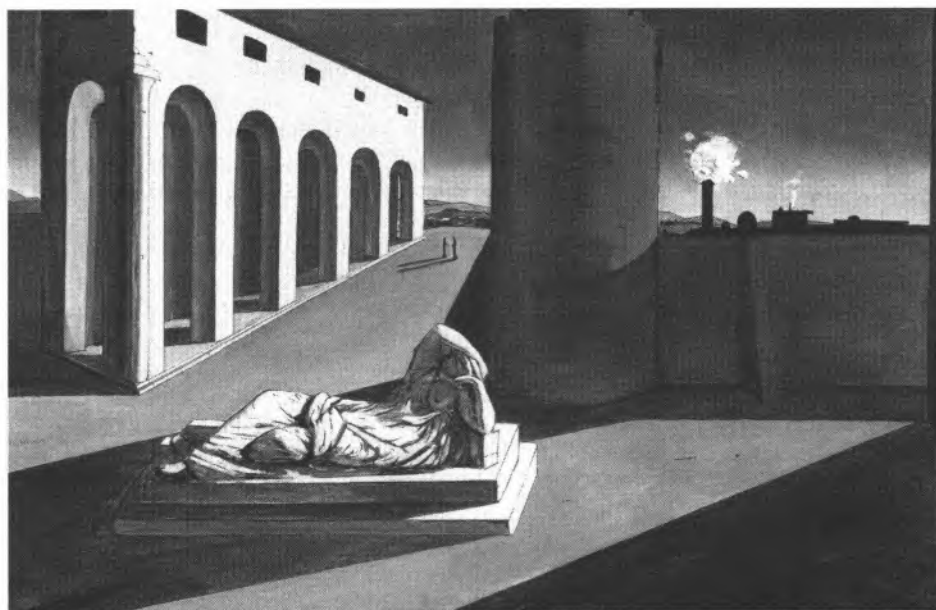


Fig. 2: Giorgio de Chirico, *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* (1913). Privé-verzameling (uit: Baldacci 1997, p. 168).



Fig. 3: Giorgio de Chirico, *Piazza con Arianna* (1913).
New York, Metropolitan Museum (uit: Baldacci 1997, p. 171).



Fig. 4: Giorgio de Chirico, *La statue silencieuse* (1913).
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (uit: Baldacci 1997, p. 173).



Fig. 5: Giorgio de Chirico, *L'après-midi d'Ariane* (1913). Privé-verzameling (uit: Baldacci 1997, p. 172).

De primaire Griekse mythe

Om te achterhalen waarom de figuur van Ariadne zo'n fascinatie uitoefende op Giorgio de Chirico, is het noodzakelijk een raakvlak te ontdekken tussen haar 'gecanoniseerde' betekenis in het kader van de antieke Griekse mythologie en de kunst van de Chirico zelf. Vooreerst werpen we dus een blik op de zogenaamde 'primaire' mythe³.

Het verhaal van de 'draad van Ariadne' is alom gekend. De volledige Griekse mythe van Ariadne en Theseus verloopt echter als volgt: Pasifaë, de vrouw van koning Minos van Kreta, wordt verliefd op een stier die Poseidoon naar haar man heeft gestuurd. Ze bedrijft de liefde met het dier en baart de Minotauros, half mens en half stier. Om deze vrucht van Pasifaë's overspel te verbergen, laat Minos het schepsel opsluiten in een labyrint dat speciaal wordt ontworpen door Daidalos. Teneinde de dood van één van zijn zonen door de handen van de Atheners te wreken, legt Minos Athene vervolgens op om elke negen jaar zeven jongens en zeven meisjes naar het labyrint te sturen, die uiteraard door de Minotauros gedood en verslonden zullen worden.

Wanneer dit ritueel voor de derde keer zal plaatsvinden, biedt Theseus zichzelf aan als vrijwilliger om de Atheense jongeren te begeleiden, en hij zwerft dat hij het monster zal verslaan. Wanneer nu hun schip aankomt op Kreta, wordt Ariadne, één van Minos' dochters, verliefd op de held en ze smeedt een plan om hem te helpen; ze zal er namelijk met een draad voor zorgen dat hij zich niet laat misleiden door het labyrint en zijn weg terugvindt.

Nadat Theseus de Minotauros heeft gedood, vlucht hij met de Atheense jongeren en met Ariadne, die zijn leven heeft gered. Ze bereiken het eiland Naxos en daar laat Theseus Ariadne om mysterieuze redenen achter, ongevoelig voor haar smeekbedes. Vervolgens ontwaakt Ariadne als het ware voor de tweede maal. Ze wordt namelijk gevonden door Dionysos, en overhaalt hem door haar schoonheid om met haar te slapen. Zo wekt hij haar metaforisch voor de tweede maal, waardoor hij een einde stelt aan haar lijden, en neemt haar mee naar de Olympos.

De draad of de slaap

Om de band van de Chirico met Ariadne te verklaren, hebben in het verleden heel wat onderzoekers zich blind gestaard op de eerste – en meest bekende – episode van het Griekse verhaal, waarin Ariadne aan Theseus een kluwen draad geeft, symbool van de lineaire of rationele intelligentie, om hem toe te laten de uitgang te vinden van het Kretenzische labyrint. Zij interpreteren de figuur van Ariadne dan ook als metafoor voor de noodzakelijke intelligentie om het enigma op te lossen. Giovanni Papini, Italiaans criticus en tijdgenoot van de Chirico, herkent bijgevolg in de Chirico de 'authentieke Theseus', de held die, in zijn zoektocht naar nieuwe waarden, zijn weg vond in het donkere labyrint met de hulp van een draad die hem was geschonken door een onbekende muze. Papini schildert de Chirico vervolgens af als een intellectuele avonturier⁴. Dit is trouwens vrij stereotiep voor de avant-gardisten uit die tijd, die er in het algemeen toe neigden om de link tussen de Chirico en Ariadne te zoeken in hun beider *strijd tegen* het labyrint. Zij zagen namelijk in de relatie tussen de kunstenaar en het mythische thema het symbool van de intellectuele melancholie in confrontatie met het mysterieuze enigma van het labyrint.

³ Ik spreek hier over de 'primaire' mythe, om duidelijk het onderscheid te maken met de mythe van de creatie die de Chirico – zoals zal blijken – op basis van deze antieke Griekse mythe zelf scheidt, en die we de 'secundaire' mythe zouden kunnen noemen.

⁴ Minemura 1999:54.

Zelf kan ik dit interpretatiekader niet onderschrijven. Essentieel aan de beelden van Ariadne in de Chirico's metafysische oeuvre is immers dat ze *slapen*. Met deze nadruk op de slaap van Ariadne focust de Chirico mijns inziens dan ook eerder op het tweede deel van de mythe, de episode waarin Ariadne, *verlaten* door Theseus, incarnatie van de lineaire ratio, ligt te slapen op de kust van Naxos, in afwachting van de komst van Dionysos. Voor een dergelijke interpretatie vind ik een parallel bij Nietzsche, die, zoals reeds aangehaald, een grote stempeel heeft gedrukt op de Chirico's gedachtenwereld.

Nietzsche en de wijnbouwer

De Ariadnemythe had vooreerst een grote persoonlijke betekenis voor Friedrich Nietzsche. De symboliek van de driehoeksrelatie tussen Theseus, Ariadne en Dionysos was hem namelijk zeer bekend. Onder zijn tijdgenoten werden deze mythische namen immers gebruikt om de relatie aan te duiden tussen Cosima Liszt, Hans von Bülow en Richard Wagner. Cosima, de dochter van Franz Liszt, was getrouwd met von Bülow, pianist, orkestleider en leerling van Wagner. Er ontstond tussen deze figuren een driehoeksrelatie, waarbij von Bülow, Cosima en Wagner van hun tijdgenoten respectievelijk de bijnamen Theseus, Ariadne en Dionysos kregen. Ook hier triomfeerde Dionysos, want Cosima verliet haar man voor Wagner. Nietzsche, die een intense intellectuele relatie onderhield met het nieuwe koppel, vatte vervolgens een onmogelijke liefde op voor Cosima en beeldde zichzelf in als een nieuwe Dionysos.⁵

Na verloop van tijd kreeg de figuur van Ariadne voor Nietzsche ook een meer symbolische betekenis, die in het kader van dit artikel van groter belang is. De traditionele interpretatie van de mythe wordt bij hem op zijn kop gezet. Ariadne's draad dient nu niet meer om iemand uit het labrynt te leiden, maar eerder er *terug in*. Ariadne is nu de ziel die, in de steek gelaten door Theseus, de held van de rede en de logica, de superheld Dionysos verwelkomt, de god van de aardse en lichamelijke mysteries. Zo lezen we in *Zarathustra* :

« *Diess nähmlich ist das Geheimniss der Seele : erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, - der Über-Held.* »⁶

« *Aber der Erwachte, der Wissende sagt : Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem ; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.* »⁷

Verder lezen we :

« *Oh meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben (...)* » « (...) *und darum willst du, oh meine Seele, lieber lächeln, als dein Leid ausschütten - in stürzende Thränen ausschütten all dein Leid über deine Fülle und über all die Drängniss des Weinstocks nach Winzer und Winzermesser! Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du singen müssen, oh meine Seele ! Siehe, ich lächle selber, der ich dir solches vorhersage : singen, mit brausendem Gesange, bis alle Meere still werden, dass sie deiner Sehnsucht zuhorchen, bis über stille sehnsüchtige Meere der Nachen schwebt, das güldene Wunder, um dessen Gold alle guten schlimmen wunderlichen Dinge hüpfen - (...) - hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn : das aber ist der Winzer, der mit diamantenum Winzermesser wartet, dein grosser Löser, oh meine Seele, der Namenlose dem zukünftige Gesänge erst Namen finden ! »⁸*

⁵ Baldacci 1997:135.

⁶ Nietzsche 1980-4 : 152.

⁷ Nietzsche 1980-4 : 39.

⁸ Nietzsche 1980-4 : 279-280.

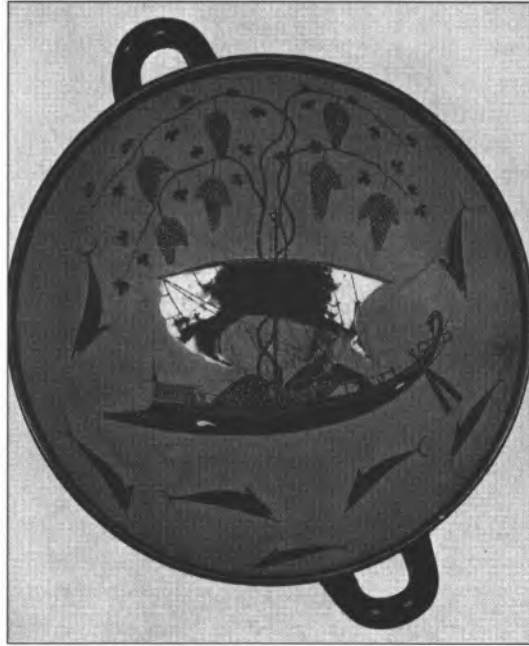


Fig. 6: Drinkschaal van Exekias (ca 530 v. Chr.). Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst (uit: P.E. Arias – M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst*, Munchen 1960, pl. XVI)



Fig. 7: Giorgio de Chirico, *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914). Paris, Centre Pompidou (uit: Baldacci 1997, p. 250).

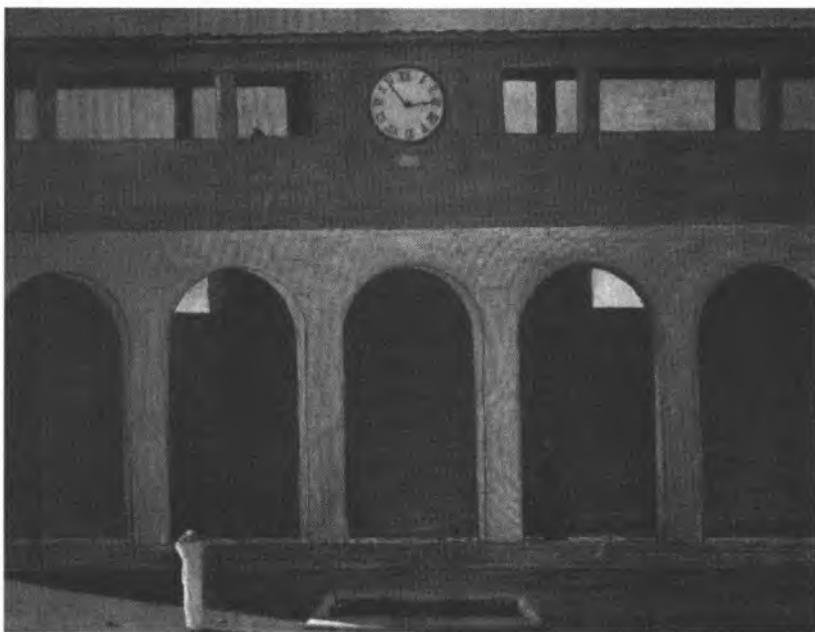


Fig. 8: Giorgio de Chirico, *L'énigme de l'heure* (1911). Privé-verzameling (uit: Baldacci 1997, p. 103).

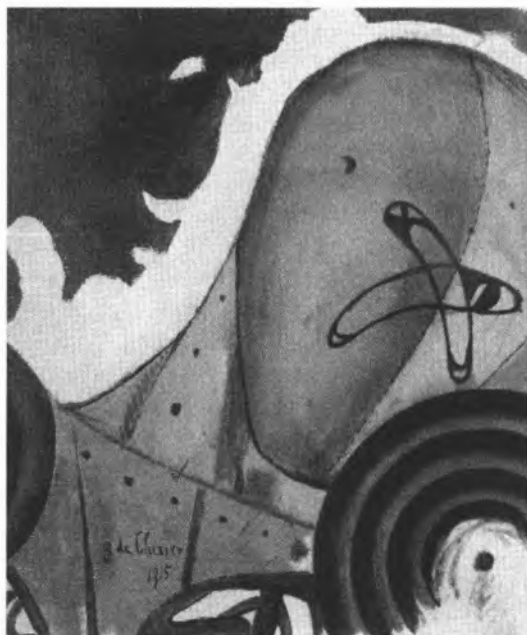


Fig. 9: Giorgio de Chirico, *La Prophétie du savant* (1915). Privé-verzameling (uit: Baldacci 1997, p. 283).

De wijngaardenier in het schip is Dionysos – zo wordt hij trouwens ook voorgesteld op Griekse vazen, bijvoorbeeld de drinkschaal van Exekias uit de zesde eeuw v. Chr., thans bewaard in München, die het schip van Dionysos toont, beladen met druiven (fig. 6). Hij is klaar om de ziel te bevrijden van het gewicht van haar rijpe vruchten en haar naar een nieuw labyrint te leiden. Zo fluistert hij in Ariadne's oor: « *Ich bin dein Labyrinth* »⁹.

Deze confrontatie met het labyrint staat symbool voor de verwerping van het traditionele kennisbegrip. In de Cartesiaanse traditie komt het verlangen naar kennis en begrip namelijk voort uit een nood aan zekerheid. De overwinning van Chaos en Tijd, Labyrint en Minotauros, is hierbij dan ook het ultieme doel. Descartes probeert met andere woorden de wereld te beheersen door alles wat heterogeen en veelvoudig is, te reduceren tot iets homogeen en eenvoudigs.

Nietzsche daarentegen noemt deze nood aan zekerheid lafheid. Hij vraagt zich af of er wel werkelijkheden bestaan buiten Chaos en Tijd, en of zij niet louter fictie zijn, geboren uit de angst om de wereld werkelijk te aanschouwen zoals zij is, namelijk contradictorisch en onstabiel. De prijs voor de overwinning van de chaotische wereld van de schijn is voor hem te hoog. Zo verliezen we namelijk het contact met de chaos binnenin onszelf, die de bron is van onze creativiteit, terwijl net creatie de werkelijke betekenis is van ons bestaan, de echte sleutel tot kennis. De meeste mensen vermijden dus het labyrint in hun zoektocht naar zekerheid, terwijl Nietzsche hen aanspoort om zich door Ariadne's draad te laten leiden tot in het labyrint.¹⁰

De kust van Naxos boven de Kretenzische zon

Ook de Chirico's 'Ariadnesymboliek' focust op het tweede deel van de mythe. Het eerste deel symboliseert immers de triomf van de logica, het tweede deel de ontdekking van het onbewuste en de terugkeer naar het labyrint. Dit hangt samen met het onderscheid tussen de pre-Dionysische en de post-Dionysische Ariadne, of tussen de Ariadne van Kreta en die van Naxos.

De draad van Ariadne staat symbool voor het concept van het lineaire en rationele intellect. Ariadne op Kreta vertegenwoordigt dan ook al wat verlicht en modern is, en dat het enigma oplost. Het kan bijgevolg bijna niet anders dan dat ze verliefd wordt op Theseus, de overwinnaar van het labyrint en de Minotauros, de Chaos en de Tijd. Maar in deze gedaante kan ze de Chirico niet bekoren. De kunstenaar focust veeleer op de Ariadne op Naxos, die verlicht is door intuïtieve intelligentie, de *fröhliche Wissenschaft* van Nietzsche, die ze bevaart terwijl ze slaapt, met gesloten ogen. Toshiaki Minemura verwoordt het als volgt:

« *Nel trasferimento da Creta a Naxos, Arianna rinasce; il suo lungo sonno in Naxos non è un semplice stato di sonno, ne viene meno la coscienza. In altre parole, questo sonno è una sorta di 'azione' permeata di una nuova interpretazione del mondo e di senso del tempo.* »¹¹

Naast deze expliciet 'Nietzscheaanse' interpretatie heeft Ariadne ook een symboolwaarde in het kader van de persoonlijke artistieke poëtica van de Chirico, die echter eveneens sterk getekend zal blijken door de invloed van Nietzsches filosofie, zij het eerder op een diepteniveau. De creatieve daad van de kunstenaar bestaat er volgens de Chirico namelijk in dat hij wat reeds in slapende toestand aanwezig is, de 'metafysische essentie der dingen', activeert en uit de materiële fenomenen distilleert. Met andere woorden, de mythische relatie tussen Ari-

⁹ Nietzsche 1980-6 : 401.

¹⁰ Harries 1988 : 36-40.

¹¹ Minemura 2000 : 54.

adne en Dionysos wordt bij de Chirico symbool van de relatie tussen metafysische essentie en kunstenaar, en metafoor voor de eigenlijke kern van zijn picturale poëtica, de creatieve daad zelf. Ariadne verbeeldt de metafysische essentie, de originele idee die in de ruwe materie sluimert en die een kunstenaar in zijn werk tot expressie brengt. Giorgio de Chirico identificeert zich bijgevolg met Dionysos, de incarnatie van het ongedeelde scheppingsvermogen, en niet, zoals sommigen verdedigen, met Theseus.

Deze nadruk op de slaap kan misschien associaties oproepen met de surrealisten en hun aandacht voor de Freudiaanse psychoanalyse. Het wekken van Ariadne, van de idee die reeds slapend in de materie aanwezig is, is bij de Chirico echter een intuïtie, en geen zoektocht. Daarin precies ligt het verschil tussen de interpretatie van de surrealisten en die van de Chirico. De surrealisten beschouwen het slapende als het onbekende en het intellectueel onontgonnen terrein, kortom als een labyrint, een raadsel dat moet worden opgelost. Bijgevolg kiezen zij voor de Ariadne van Kreta en de wetenschap van Freud in plaats van voor de Ariadne van Naxos en de filosofie van Nietzsche. Zij willen het duister overwinnen door een moderne lineaire zoektocht.

Ariadne als metafoor voor de metafysische essentie

Deze schets van een mogelijke parallel tussen de Ariadne uit de Griekse mythologie en de Chirico's kunst vraagt om verdieping. De vraag waarom precies Ariadne kan gelden als metafoor voor de Chirico's 'metafysische essentie', hebben we reeds oppervlakkig beantwoordt : omdat zij slaapt, en daardoor voor de Chirico de mythische incarnatie is van de metafysische essentie die reeds slapend in de dingen aanwezig is en die hij in zijn kunst tot ontwakens brengt. Maar om deze vraag grondiger te beantwoorden moeten we ons afvragen welke aspecten nu karakteristiek zijn voor deze essentie en hoe het komt dat ze zo'n centrale plaats innemen in de Chirico's kunst. Na grondig onderzoek van de Chirico's eigen geschriften en doeken alsook van de beschouwingen die anderen aan dit werk hebben verbonden, ben ik tot de conclusie gekomen dat we de Chirichiaanse metafysische essentie zouden kunnen omschrijven als de authentieke kern der dingen, die immanent is aan de materie, en die als functie van de algehele zinloosheid van de moderne wereld geconstitueerd wordt door een veelheid aan betekenissen. Net die pluraliteit van betekenis reveleert het gebrek aan logica en orde in de wereld en vormt het enigma. Uit deze poging tot omschrijving kunnen we volgens mij een aantal kernbegrippen distilleren, waarvan ik er een drietal uitgebreider wens te bespreken, met name *reductie* ('skelet'), *immanentie* en *oorspronkelijkheid*.

Reductie : hoe wordt iets tot 'skelet', 'essentie' of 'teken' ?

Aliënering : inspiratie en waanzin, revelatie en non-sens

Het moment van de artistieke inspiratie is voor de Chirico van kapitaal belang. Tot de essentie van de inspiratie behoort, naast momenten van verwondering, van verrassing en verrukking, ook het moment van de waanzin. Zo schrijft hij in *Le mystère de la création* :

« Pour qu'une oeuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine. »¹²

¹² De Chirico 1984 : 55.

Voor deze verwijzing naar het ogenblik van waanzin is de Chirico schatplichtig aan Arthur Schopenhauer (1788-1860). In 1919 schrijft hij :

« *Het gaat erom als principe af te leiden dat de waanzin een element is, immanent aan alle diepgaande kunstuitingen. Schopenhauer definieert waanzin als de mens zonder geheugen. Een scherpzinnige definitie. De logica van onze normale activiteit en van ons leven is in feite een leiddraad die ons voortdurend herinnert aan de relaties tussen ons en de wereld die ons omringt.* »¹³

Maar deze draad van herinnering staat op het punt te breken aangezien wij in de moderne wereld alles vanuit verschillende perspectieven bekijken. En het is dán dat we doorstoten tot het metafysische aspect van de dingen, dat we enkel waarnemen op uitzonderlijke momenten. Essentieel is dus precies dit aspect van vreemdheid, van vervreemding van de wereld en van alle meest banale voorwerpen. Om dit aspect te bereiken moet men volgens de Chirico de kunst bevrijden van elke traditie, elk onderwerp, elk idee, elke gedachte en elk achterhaald symbool. Nu kunnen we de werkelijke draagwijdte begrijpen van het volgende citaat van de Chirico :

« *De inspiratie van een werk, de conceptie van een doek zou iets moeten zijn dat geen betekenis heeft op zich noch qua onderwerp en dat kortom niets meer betekent gezien vanuit de menselijke logica.* »¹⁴

Het moment van inspiratie duidt de Chirico meestal aan als een 'revelatie', waarmee hij net doelt op dit loslaten van vaste 'gecanoniseerde' betekenissen en interpretaties. De onderdrukking van de betekenis in de kunst bij de Chirico moet dan ook worden begrepen als een afscheid van de vroegere schilderkunst die nu enkel wordt beschouwd als symbolische voorstelling, vastgeroest in een begrensde betekenispectrum. De non-sens die door de Chirico wordt uitgeroepen is immers precies datgene dat ons verder leidt, naar het loutere Niets van ons bestaan, om daar onze echte metafysische realiteit te vinden.

Mijns inziens kan het niet toevallig zijn dat de gemoedsgesteldheden die door de Chirico worden blootgelegd overeenkomen met diegene die centraal staan in de existentiële analyse van zijn tijdgenoot Heidegger. Het gaat om de angst, de zorgen, de inauthenticiteit van de wereld van 'men zegt', 'men weet', 'men denkt'. De moderne wereld wordt door de Chirico ervaren als een wereld waarin het menselijke subject zich beroofd voelt van zijn wereld, ontheemd. En terwijl Nietzsche uit deze tragedie een uitweg zocht door de *Wille zur Macht*, als impuls van het willen, en Heidegger hem daarom als ultieme metafysicus beschouwde¹⁵, lijkt er bij de Chirico geen uitweg te zijn. In die wereld van *Geworfenheit* en *Sorge*, staande aan de afgrond van het Niets, op de puinhoop van de moderne tijd, bouwt de Chirico zijn individuele metafysica op. Confrontatie met het Niets en verlies van betekenis zijn bij hem een *conditio sine qua non* om de werkelijke essentie van het Zijn te ontdekken.

Reductie en associatie : de wereld als semiotisch en linguïstisch systeem

Aangezien de Chirico tot het besluit is gekomen dat er geen overkoepelende betekenis meer in de wereld is en kan zijn, beschouwt hij de wereld voortaan in een nieuw licht, namelijk als geheel van afzonderlijke tekens. Een beslissende invloed hiervoor was Nietzsche, in de eerste plaats door zijn taal. De Chirico deed immers grote inspanningen om Nietzsches 'poëzie' te doorgronden, meer bepaald de vreemdheid van zijn taal die erin bestaat dat hij zelfs de meest

¹³ Cit. Schmied 1983 : 97.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Voor een bespreking van de *Wille zur Macht* en Heideggers interpretatie van Nietzsche, cf. infra.

onbeduidende dingen in een onverwacht licht doet verschijnen. De Chirico verwoordt zijn ervaringen als volgt :

« *Je me rappelle qu'après avoir lu l'oeuvre immortelle de Nietzsche Ainsi parlait Zarathustra je sentis dans différents passages de ce livre une impression que j'avais déjà éprouvée, étant enfant, quand je lisais un livre italien pour les petits, qui a pour titre Le avventure di Pinocchio. Etrange ressemblance qui nous révèle la profondeur de l'oeuvre : la naïveté n'y a rien à voir ; rien de la grâce naïve de l'artiste primitif : l'oeuvre a une étrangeté qui s'approche de l'étrangeté que peut avoir la sensation d'un enfant, mais on sent en même temps que celui qui la créa le fit sciemment.* »¹⁶

Deze 'vreemdheid' – we zouden voor de duidelijkheid misschien beter over een soort verwondering spreken – is voor de Chirico de kern van Nietzsches 'poëzie'. Ze openbaart zichzelf in Nietzsches manier van schrijven, die de lezer doet beseffen dat er in de wereld een massa vreemde, ongekende dingen zijn die hun eigen taal hebben, die kan worden vertaald in kunst. Door middel van deze veeleer psychologische dan logische benadering van de wereld geeft Nietzsche te kennen dat de non-sens van het leven ligt in de instabiliteit van de communicatiemiddelen waarover wij beschikken en in de polyvalentie van de taal. En het is precies deze instabiliteit die kan worden overgebracht naar kunst.

In zijn essay *Über Wahrheit und Lüge im au ermoralsichen Sinn* (1873) had Nietzsche zich rekenschap gegeven van het feit dat de instrumenten van de bestaande taal niet geschikt zijn om zijn ideeën adequaat uit te drukken. In de uitgave van 1886 van *Die Geburt der Tragödie* beklagt hij zich dan ook dat hij niet de moed heeft gehad om de Kantiaanse en Schopenhaueriaanse standaardformules aan de kant te schuiven :

« *Sie hätte singen sollen, diese 'neue Seele' – und nicht reden ! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte : ich hätte es vielleicht gekonnt !* »¹⁷

Deze spijt dreef hem ertoe de taal te ontwikkelen die kenmerkend is voor zijn laatste werken, in het bijzonder het 'waaninnige' proza van de Turijnse brieven. Het gaat hier om een taal die alles overgiet met een vreemd licht en het onderliggende, het 'watermerk' van de dingen waarneemt.

In dit licht vind ik de Chirico's merkwaardige vergelijking tussen *Pinocchio* en *Also Sprach Zarathustra* bij nader inzien zo vreemd nog niet. Beide werken roepen immers een onweerstaanbare verwondering op bij de lezer, samen met het besef dat ze intentioneel werden opgebouwd door een kunstenaar. Het gaat erom het enigma te vatten en te begrijpen van dingen die over het algemeen als onbeduidend worden beschouwd.

Het was dus door Nietzsches schrijven eerder dan door zijn argumentatie dat de Chirico ertoe kwam de werkelijkheid te begrijpen als een tekensysteem. Hij begreep dat Nietzsches nihilisme niet ophield bij een aanval op de waarheidsaanspraken van idealisme en positivisme, maar dat hij een hele semantische revolutie voorbereidde die ruimte creëerde voor nieuwe constructies.

Een gevolg van deze opvatting van de wereld als tekensysteem is dat de Chirico's doeken als het ware codes zijn met steeds weerkerende elementen. De kunstenaar bekleedt elk object en element met een bepaalde waarde, en bouwt zodoende een lexicon op. Door nu deze 'tekens' te combineren als in een syntactische structuur, construeert hij zijn taal. Dit heeft als gevolg dat de tekens die hij concipieert herhaaldelijk terugkeren in zijn werken als *signifiant* van hun welbepaalde *signifié*.

¹⁶ De Chirico 1984 : 54.

¹⁷ Nietzsche 1980-1 : 15.

In wat volgt zal ik de Chirico's kunst inderdaad beschouwen als een linguïstisch systeem met verscheidene niveaus : het enkelvoudig niveau, het lexicon, en het samengesteld niveau of de syntaxis.

Lexicaal niveau : solitudine plastica van het skelet of teken

Het enkelvoudige niveau van de taal, het lexicon, is het niveau van het afzonderlijke teken. Bijgevolg gaan we na wat het statuut van teken bij de Chirico werkelijk inhoudt, hoe iets tot teken wordt. Paolo Baldacci brengt het pijnpunt waar het in essentie om gaat als volgt onder woorden :

« *Since the object of painting is the visible forms of the world, how could one unveil the internal lack of sense of these forms if every natural being or thing defends its own nudity with the veil of appearance ?* »¹⁸

Of om het probleem zoals Herakleitos te verwoorden :

Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ, « de natuur houdt ervan zich te verbergen ».

De taak van de kunstenaar bestaat er volgens de Chirico in net dit verborgene manifest te maken. Zelfs in zijn vroegste manuscripten uit de Chirico immers de overtuiging dat kunst de ervaring van iets tot nog toe ongekends moet uitdrukken. Het is zinloos de wereld weer te geven 'zoals we haar waarnemen' of om – zoals de impressionisten – de effecten van het licht te schilderen, omdat dat dingen zijn die we sowieso waarnemen. De schilder moet daarentegen verkennen wat onder het uiterlijk waarneembare ligt. Hij moet met andere woorden de metafysische essentie der dingen openbaren.¹⁹

Teneinde dit te realiseren, is het noodzakelijk de sluier van het uiterlijk waarneembare op te lichten, of meer nog, om het object volledig uit zijn vertrouwde, gestandaardiseerde omgeving te rukken en de relaties met andere elementen in die omgeving te doorbreken. Enkel zo wordt het object gereduceerd tot skelet of 'eeuwig' teken, en komt de ware essentie tot uiting. Het object krijgt als het ware een tweede leven toegemeten, een waarachtig, gezuiverd leven als teken. Dit tweede leven, het resultaat van de reductie, noemt de Chirico de *solitudine plastica*. Het eerste voorbeeld van een dergelijk teken bij de Chirico is de architectuur. Door naar architectuur te kijken beseft hij immers dat het architectonische 'object' tegelijk concreet en abstract, buiten en binnen, licht en schaduw, volume en leegte is, dat het met andere woorden meerduidelijk is. Aangezien de betekenisloosheid waarin de metafysische essentie zich manifesteert door de Chirico wordt ingevuld als een pluraliteit van betekenissen zonder dominant, leende de architectuur zich dan ook perfect als metafoor voor deze metafysische essentie der dingen zelf die een veelheid aan betekenissen in zich draagt. En zo werd architectuur de eerste plastische metafoor van de *pittura metafisica*. Zij suggereert in de Chirico's werken dat alles een skelet heeft, een metafysische essentie, die kan gereveleerd worden door de vorm te bevrijden van het naturalistische en het vergankelijke, door de vorm te reduceren tot teken.

Deze procedure vergelijkt Giorgio de Chirico met de transformatie van objecten en personen in een droom. De droom is een 'metafysisch bewijs' van een zuivere en spectrale essentie, onafhankelijk van de zintuiglijke stimuli van de materie. Wij herkennen zaken en personen in onze dromen als overeenkomstig met de ons bekende realiteit, hoewel die in feite slechts een vage en immateriële gelijkenis vertonen met die realiteit. Dit komt doordat derge-

¹⁸ Baldacci 1997 : 287.

¹⁹ Hier volgt de Chirico de typisch Griekse tweedeling tussen de 'zichtbare dingen' (τὰ φανερά) en de 'onzichtbare dingen' (τὰ ἄδηλα) ; de eerste categorie wordt zuiver door ervaring waargenomen, terwijl de tweede een ander mentaal proces vereist dat profetisch gevoel verbindt met rede (λόγος).

lijke beelden niet worden opgeroepen door de zintuigen maar veeleer door de autonome activiteit van de geest. Deze gereduceerde, loutere essentie is wat de Chirico de 'inwendige architectuur van de materie' noemt. Gezuiverd van elk extern detail is het wezen of het ding bevrijd van de logische band van oorzaak en gevolg, en vergroot daardoor zijn mogelijke betekenissen. Immers, hoe minder gedetailleerd en specifiek iets is, hoe ruimer de mogelijke invulling ervan.

De revelatie die de Chirico zo hoog aanschrijft is bijgevolg niets anders dan het zich openbaren van deze inwendige anatomic van de materie, de metafysische essentie der dingen, aan de kunstenaar. Kunst moet voortdurend dit proces van denaturalisatie herhalen, van het weghalen van het overbodige, waarbij alle dingen en wezens worden gereduceerd tot hun naakte en spectrale innerlijkheid, tot 'teken', want enkel zo kan kunst de irrationele kracht die onder de sluier van de fenomenen (maar wel in de fenomenen zelf, cf. infra) ligt weergeven als non-sens en relativiteit van het geheel.

In de eerste Parijse periode (1911-1915) gebruikte de Chirico de methode van de zogenaamde 'esthetische filters' om de dingen te reduceren tot hun essentie, om hen te ontdoen van alle tijdsconnotaties en natuurlijke factoren zoals lucht, licht en dergelijke. Een object verwijst naar iets anders, maar is het niet helemaal. Levende wezens worden voorgesteld als schaduwen of standbeelden, standbeelden als kopieën of plaasteren afgietsels, heel wat objecten worden op het doek getekend in plaats van geschilderd, en worden vaak enkel opgeroepen door vormen die worden geassocieerd met deze objecten (bijvoorbeeld bakvormen in de vorm van een vis of een schelp zoals in *Portrait de Guillaume Apollinaire* uit 1914, fig. 7).

Syntactisch niveau : solitudine dei segni

De tweede vorm van 'eenzaamheid', de *solitudine dei segni*, situeert zich op het niveau van de syntaxis, de combinatie van lexicale elementen. Nu alles is gereduceerd tot zijn essentie, tot 'teken', worden deze tekens met elkaar gecombineerd in vreemde juxtaposities om nieuwe associaties en relaties te genereren.

Elke betekenis is afhankelijk van het linguïstische systeem waarin zij wordt geproduceerd. Geen enkel teken is in staat in en op zichzelf betekenis voort te brengen. Betekenis ontstaat enkel door het geheel van relaties dat een element onderhoudt met de andere elementen van het linguïstische systeem. Zo heeft bijvoorbeeld in het woordveld dat betrekking heeft op temperatuur het begrip 'koud' enkel betekenis door de relatieve relaties die het onderhoudt tegenover 'kil', 'koel', 'fris', 'warm', 'heet' enz. Dit besef, verwoord door de grote linguïst Ferdinand de Saussure (1857-1913), ligt eveneens aan de basis van de Chirico's *solitudine dei segni*. De Chirico plukt de tekens immers uit hun 'normale' of 'vertrouwde' context en plaatst ze in een nieuwe omgeving om zo nieuwe associaties, nieuwe relaties tussen de elementen tot stand te brengen en dus nieuwe betekenissen.

Deze twee vormen van eenzaamheid staan vanaf 1913-1914 centraal in de Chirico's poëtica. Voortaan is er geen duidelijke logische band meer tussen de verschillende iconografische componenten van het schilderij. Tot nog toe was zijn iconografie altijd gebaseerd op filosofische theorieën, gevoelens, gedachten en autobiografische episodes, misschien wel moeilijk om te decoderen en te interpreteren, maar nooit zozeer dat de werken verstoken leken van betekenis. Nu moet daarentegen een icoon niet langer beladen zijn met verwijzingen naar geschiedenis, kindertijd of filosofische concepten om tot de Chirico's lexicon te behoren; het kan gaan om de meest alledaagse objecten. Deze voorwerpen hebben immers de kracht om een vloed van associaties vrij te maken die voorbij het bereik van de logica gaan.

Immanentie als contaminatie van Nietzsche en Schopenhauer

Als we nu verder de precieze draagwijdte onderzoeken van de Chirico's 'metafysiek' (*pittura metafisica*), dan komen we vrijwel onmiddellijk tot de bevinding dat deze term niet duidt op een zekere transcendentie – zoals we wellicht zouden verwachten – maar wel integendeel op een radicale immanentie. De metafysische essentie der dingen is voor de Chirico immers geen absolute kwintessens die de ruwe materie overstijgt maar ligt daarentegen ingebed in de materie zelf. Deze schijnbare contradictie wordt opgehelderd wanneer we ons licht opsteken bij Nietzsche en Arthur Schopenhauer, twee filosofen die de Chirico's denken uitermate grondig hebben beïnvloed. Alvorens hiermee een aanvang te nemen voel ik mij echter genoodzaakt om – bij wijze van voorafgaande beschouwing – het traditionele beeld over Nietzsche als antimetafysicus enigszins te nuanceren.

De heimelijke metafysicus in Friedrich Nietzsche

We zouden ons immers kunnen afvragen hoe de Chirico erbij gekomen is zijn kunst *metafysisch* te noemen, terwijl hij juist Nietzsche als zijn grootste voorbeeld aanhaalt, de filosoof die nota bene bekend staat als anti-metafysicus bij uitstek, en die aan de oorsprong ligt van de spreuk «*Gott ist tot*»²⁰. Nochtans is dit niet zo tegenstrijdig als het lijkt. De sleutel tot de oplossing van het probleem ligt in een goed begrip van Nietzsches genuanceerde visie op metafysiek.

De stelling dat Nietzsche alle metafysiek verwerpt en ontkracht is immers slechts gedeeltelijk juist. Metafysiek heeft voor Nietzsche wel degelijk een zekere waarde, maar niet zozeer als bron van kennis, eerder als stimulans van het leven. Twee passages uit *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) illustreren dit:

«*Denn man könnte von der metaphysischen Welt gar Nichts aussagen, als ein Anderssein, ein uns unzugängliches, unbegreifliches Anderssein ; es wäre ein Ding mit negativen Eigenschaften. – Wäre die Existenz einer solchen Welt noch so gut bewiesen, so stünde doch fest, dass die gleichgültigste aller Erkenntnisse eben ihre Erkenntnis wäre : noch gleichgültiger als dem Schiffer in Sturmesgefahr die Erkenntnis von der chemischen Analysis das Wassers sein muss.*»²¹

Niettemin schrijft hij in hetzelfde werk :

«*Dann aber ist eine rückläufige Bewegung nöthig : er muss die historische Berechtigung, ebenso die psychologische in solchen Vorstellungen begreifen, er muss erkennen, wie die grösste Förderung der Menschheit von dorthier gekommen sei und wie man sich, ohne eine solche rückläufige Bewegung, der besten Ergebnisse der bisherigen Menschheit berauben würde.*»²²

Nietzsche verwerpt dus de traditionele inhoud van de metafysica, maar wil haar niet beroven van haar waarde als impuls.

Wieland Schmied wijst er dan ook op dat Martin Heidegger (1889-1976) het meest consequent over Nietzsche heeft nagedacht, in die zin dat hij in hem niet alleen de vernietiger heeft erkend, maar ook diegene die de Westerse metafysica heeft voltooid, niet alleen de nihilist maar ook diegene die het nihilisme heeft voltooid en overwonnen²³. Nietzsche heeft nihilisme immers gedefinieerd als een toestand waarin de ultieme waarden hun waarde verliezen, waarin het doel ontbreekt. Volgens Heidegger is een dergelijk nihilisme uiteindelijk

²⁰ Nietzsche 1980-3 : 481.

²¹ Nietzsche 1980-2 : 29-30.

²² Nietzsche 1980-2 : 41-42.

²³ Schmied 1983 : 104-106

gebaseerd op een 'retrait de l'Être', in die zin dat gedurende de hele geschiedenis van het Zijn, dat Zijn verhuld is gebleven en nooit tot onthulling is gekomen.

Het komt er uiteindelijk op neer dat er voor Nietzsche geen onveranderlijke eeuwige kennis van de waarheid bestaat. In zijn *Wille zur Macht* noemt hij de waarheid zelfs een 'fout' zonder de welke een bepaald soort levende wezens niet zou kunnen leven. Voor Nietzsche is de zichtbare wereld de enige, er is geen andere wereld dan diegene die wij voor waar houden, er is geen transcendentale waarheid die zal onthuld worden, geen hiernamaals, en zeker geen hiernamaals dat superieur is aan het bestaan op aarde. De 'ware' wereld die zo vaak geopperd wordt aan de 'zichtbare' of 'zintuiglijke' wereld is niets anders dan een menselijke projectie die voortvloeit uit psychologische noden. Nietzsche probeert alle waarden die wij in een transcendentale wereld projecteren te verbinden met ons eigen wezen en ze op te vatten als immanent aan dat wezen.

Nietzsche ontkracht dus de metafysiek als kennis, maar erkent ze als impuls. Hij blijkt heimelijk zelf een metafysicus te zijn die de oude vragen stelt maar geen andere diepgaande en gewichtige antwoorden vindt dan diegene die we eenvoudigweg niet kunnen ontcijferen.

These : Nietzsches esthetica van de schijn en metafysiek van de kunstenaar

In zijn werk *Die Geburt der Tragödie* (1872) heeft Nietzsche voor het eerst een esthetica van de schijn ontwikkeld en gesproken over een metafysiek van de kunstenaar. Naarmate deze idee van de schijn meer diepgang kreeg en aan betekenis won, werd ook de rol van de kunst en van datgene wat die kunst voortbracht steeds essentiëler in Nietzsches filosofie.

Zoals reeds aangehaald stelt Nietzsche schijn niet tegenóver realiteit, maar neemt hij haar voor realiteit. Aangezien er dus geen transcendentale eeuwige waarheid te grijpen valt, is de kunstenaar voor Nietzsche de enige authentieke schepper. Hij construeert de realiteit en heeft door zijn creatie op zeer hoog niveau deel aan het Zijn. Dat Zijn beschouwt Nietzsche als een bestemming, een worden ; niet als een έργον (een statisch resultaat) maar als een ένέργεια (een dynamische ontwikkeling). Zijn karakter is de *Wille zur Macht*.

De kunst, de act waardoor mensen kunnen deelhebben aan dat wordende Zijn, is dan ook voor Nietzsche de grootste stimulans van het leven. Kunst is de eigenlijke taak van het leven, zijn metafysische activiteit. Het is het enige antidotum tegen elke wil om het leven te ontkennen en is bijgevolg antinihilistisch bij uitstek. Nietzsche besluit dan ook «*nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt*».²⁴

Volgens Nietzsche bestaat er dus geen ene, eeuwige, onveranderlijke en transcendentale waarheid, wat als consequentie heeft dat het zijnde niet *is* maar *wórdt*, meer bepaald door de scheppende activiteit van de kunstenaar. We kunnen er even op wijzen dat deze visie werkelijk diametraal staat tegenover bijvoorbeeld de Platoonse vormenleer. Plato onderscheidt als het ware drie niveaus. Kunst bevindt zich op het laagste, het is schijn tot het kwadraat, aangezien kunst enkel de afbeelding is van het tweede en middelste niveau, de zintuiglijke realiteit, die zelf reeds schijn en afbeelding is, namelijk van de Vormenwereld. De zintuiglijke realiteit verhoudt zich bijgevolg tot het hoogste niveau, de wereld der Vormen, zoals het niveau van de kunst zich verhoudt tot dat van de zichtbare realiteit. In deze drieledige conceptie van de wereld voert Nietzsche mijns inziens twee grote ingrepen door. Hij elimineert zowel het laagste als het hoogste niveau, en behoudt enkel het middelste. Hierin vallen de drie Platoonse niveaus samen. Zintuiglijke en absolute werkelijkheid vallen samen in werkelijkheid tout court, aangezien er geen andere werkelijkheid bestaat dan de schijn, en deze 'schijn' bestaat

²⁴ Nietzsche 1980-1 : 47

enkel in zoverre ze wordt geschapen door de kunstenaar, zodat ook kunst en werkelijkheid (het heeft nu geen zin meer te differentiëren tussen zintuiglijk en absoluut) in elkaar overgaan. De realiteit wordt dus gemaakt, en poneert zichzelf niet als absoluut en eeuwig onveranderlijk gegeven.

Antithese : Arthur Schopenhauer : de wereld als wil en voorstelling

In zijn werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) behandelt Schopenhauer voor het eerst de relatie tussen droom en realiteit. Het onderscheid tussen beide is volgens Schopenhauer zeer onstabiel, aangezien zowel de droom als de zintuiglijke realiteit zuivere voorstellingen zijn van de geest, mentale constructies; echte realiteit situeert zich elders. Volgens Schopenhauer is achter de sluier van verschijningen immers een irrationele en unifiërende kracht werkzaam die de echte realiteit vertegenwoordigt. Deze kracht situeert zich dus onder de zintuiglijke sfeer en krijgt van Schopenhauer de naam *Wille*.

Hiermee probeerde Schopenhauer in feite een wereldconceptie te restaureren die Kant volledig had verworpen. Het onderzoek naar een absolute realiteit, onafhankelijk van de zintuigen en enkel toegankelijk voor de geest, was het twistpunt van het Westerse denken geweest sinds Parmenides het onderscheid had gepostuleerd tussen τὸ φαίνόμενον, wat toegankelijk is voor de zintuigen, en τὸ νοούμενον, *das Ding an sich*, dat enkel kan gedacht worden. Kant had een einde gesteld aan deze discussie door aan te tonen dat enkel zintuiglijke fenomenen het object van rationele kennis konden zijn en dat men *das Ding an sich* bijgevolg moest verwijzen naar het domein van de emotionele intuïtie en het geloof.

Door nu te stellen dat de fenomenale wereld, net als de droom, louter een mentale constructie is, heropende Schopenhauer het debat over de locus van de ware realiteit. Zelf identificeerde hij die als een irrationele kracht, de Wil, die door hem wordt voorgesteld als *Ding an sich*, een metafysische essentie. Voor Schopenhauer is ware kennis bijgevolg het vermogen om deze metafysische realiteit van de wereld te vatten, deze irrationele drijfkracht van de wil die zich achter en onder alle waarneembare fenomenen situeert. Bovendien verschijnen deze ideale vormen enkel aan de kunstenaar en het genie, die hen opvatten als universele essenties, als *dingen op zich*, in hun metafysische kwaliteit enkel toegankelijk voor gedachte en intuïtie, en ontdaan van de causale, ruimtelijke en temporele 'nexus' die de wereld van de voorstelling en de ordinaire kennis beheerst.

Net als Nietzsche erkent Schopenhauer de wereld dus als schijn, maar waar Nietzsche deze schijn tot enige werkelijkheid verheft, blijft Schopenhauer haar opponeren aan de absolute ware realiteit. Als we dit even toepassen op het Platoonse paradigma, blijkt dat Schopenhauer het derde en hoogste niveau niet elimineert zoals Nietzsche dat doet, maar er een enigszins andere inhoud aan geeft. Dit derde niveau is volgens Schopenhauer werkzaam onder het tweede niveau, de zintuiglijke werkelijkheid, en wordt door hem gedefinieerd als een irrationele en verenigende kracht, *die Wille*. Het tweede niveau is dus niet zozeer zoals bij Plato een flauw afkooksel van het hoogste, maar is als het ware een oneigenlijk superstraat dat de absolute waarde van het onderliggende en intrinsiek hogere niveau maskeert. Het eigenlijke statuut van de kunst tegenover de zintuiglijke, schijnbare werkelijkheid wordt door Schopenhauer niet expliciet besproken, aangezien dit derde niveau eerder verbonden is met het hoogste. De kunstenaar (en het genie) genieten namelijk het privilege in staat te zijn deze metafysische essentie, die zich op het hoogste niveau situeert, te filteren uit de zintuiglijke werkelijkheid, en dus als het ware te ontdoen van het oneigenlijke superstraat. Zowel bij Nietzsche als Schopenhauer is er dus sprake van een bijzondere toenadering tussen de uiterste niveaus,

maar waar dit bij Nietzsche leidt tot eliminatie en opsorping in het middelste, houdt Schopenhauer vast aan de oorspronkelijke Platoonse driedeling.

Voor alle duidelijkheid wens ik er tot slot even op te wijzen dat Nietzsches *Wille zur Macht* en Schopenhauers *Wille* niet met elkaar te verwarren zijn. Hoewel er wel degelijk grote raakvlakken zijn gaat het toch om twee fundamenteel onderscheiden concepten met subtiele nuanceverschillen. Nietzsches *Wille zur Macht* is de essentieel vitale impuls van het leven en de kunst, grondig in het leven ingebed en als dusdanig nauw verbonden met de originele wereldervaring, die grote voeling heeft met de mysterieuze en profetische oereenheid. Het is voor Nietzsche de kracht die hem toelaat ja te zeggen, het radicaal pessimisme van Schopenhauer en het nihilisme te vervoleindigen en te overwinnen. Schopenhauer vat zijn *Wille* eerder op als unifiërende kracht die onder de schijnbare realiteit aanwezig is en als dusdanig de absolute realiteit constitueert. Schopenhauers *Wille* situeert zich dan ook eerder op het ontologische vlak, terwijl Nietzsches *Wille zur Macht* eerder een antwoord geeft op ethisch-pragmatische vragen.

Synthese : Giorgio de Chirico's immanente metafysica en het Parisoordeel onder de kunsten

De Chirico heeft het fenomeen van de intuïtieve revelatie van de metafysische essentie ontdekt in Nietzsches *Ecce Homo* en de mechanismen ervan vervolgens verder bestudeerd door middel van Schopenhauer. Schopenhauer stelt dat enkel kunst in staat is om de mens een ware perceptie van de wereld als 'veruitwendiging' van de 'wil' te bieden, en dat de kwintessens van deze perceptie vertegenwoordigd wordt door de muziek. Alle andere kunsten bestaan uit afbeeldingen van het schijnbare, het fysische; enkel muziek kan *das Ding an sich*, de voorstelling van de *Wille*, we zouden kunnen zeggen het 'metafysische', manifest maken. Vooral Wagner is bij Schopenhauer dan ook de geprivilegieerde interpretator van de werkelijkheid.

Ook Nietzsche was in een vroege periode een volgeling van Schopenhauer geweest en had muziek toen beschouwd als de onmiddellijke voorstelling van de originele eenheid, van de irrationele drijfkracht van de wereld, de 'metafysische essentie'²⁵. Later echter beschouwde hij Schopenhauers irrationele positie als de laatste mislukte poging om *das Ding an sich* aannemelijk te maken.

Voor de Chirico, die Nietzsche had gelezen en als resultaat daarvan de kweeste naar het absolute en Wagner had verworpen, was het dan ook onmogelijk te geloven in Schopenhauers *Wille*, in een spirituele kracht onder of boven de materie, in een waarheid die men kon begrijpen en voorstellen en die de wereld volledig kon verklaren. Door nu de invloeden van Nietzsche en Schopenhauer met elkaar te verenigen, kwam de Chirico ertoe zijn eigen notie van de metafysische essentie van de wereld te formuleren. Metafysica is voor hem de afwezigheid van logica, de 'mythische' oorsprong van de wereld, waarin elke vorm en elk teken een mysterie is met oneindige mogelijkheden. Meer bepaald wist de Chirico de metafysische essentie der dingen te grijpen in haar hoedanigheid als 'spectrale' architectuur. Het gaat bij hem om het skelet der dingen, een essentie die in de materie zelf besloten ligt, en die een

²⁵ De Nietzsche van *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (!) ziet de ontwikkeling van kunst als een functie van de dualiteit tussen het Apollinische en het Dionysische. Zo is figuratieve kunst Apollinisch, terwijl muziek Dionysisch is, te vergelijken met de relatie tussen droom en dronkenschap. Apollon vertegenwoordigt het geloof in kennis, dus voor Nietzsche in illusie. Enkel Dionysos breekt de keten van die schijnbare kennis open en leidt zo naar wat we de 'metafysische essentie der dingen' zouden kunnen noemen. Voor Nietzsche bestaat er bijgevolg een kloof tussen figuratieve kunst en muziek. De zintuiglijke wereld is niet anders dan de materiële uiting van de *Wille* terwijl muziek het beeld van die Wil zelf is. Van daaruit is volgens Nietzsche de Griekse tragedie, geboren uit de geest van de muziek, de enige kunst die in staat is symbolen en mythen voort te brengen. (cf. Baldacci 1997:109 noot 48)

veelheid aan betekenissen in zich draagt. Hiervan is, zoals gezegd, de architectuur een uitermate geschikte metafoer, en bij de Chirico is het dan ook vooral de geometrische en architectonische muziek van de schilderkunst die *das Ding an sich* reveleert als een aspect van de bestaande materiële realiteit.

Hiermee zijn we doorgedrongen tot de essentie van de Chirico's metafysica: voor hem is de metafysische essentie der dingen niet transcendent, maar immanent. Hierin wordt duidelijk dat de Chirico's metafysische poëtica wel degelijk een synthese is van Nietzscheaanse en Schopenhaueriaanse invloed. De Chirico wijst Schopenhauers *Ding an sich* niet af zoals Nietzsche uiteindelijk wel doet, maar om deze essentie te identificeren werkt hij wel met Nietzscheaanse denkbeelden. Ook de Chirico aanvaardt slechts één realiteit, de zintuiglijke en dus tegelijk enige en absolute werkelijkheid, en hij is dan ook genoodzaakt de metafysische essentie te situeren in de materie zelf. Het *Ding an sich* verliest bij hem zijn transcendente status en wordt immanent.

Oorspronkelijkheid

Deze overtuiging van Giorgio de Chirico heeft een aantal consequenties voor zijn poëtica. Meer bepaald vloeit het concept van de *originarietà* of *oorspronkelijkheid* voort uit het principe dat de essentie der dingen immanent is. Hét absolute bestaat niet langer als eindpunt en resultaat van een geestelijke kweeste want als immanente essentie is het er altijd al geweest. Bijgevolg is er geen originaliteit mogelijk, niets kan nog echt nieuw zijn. Enkel oorspronkelijkheid kan gelden als criterium voor ware kunst. Van kapitaal belang in de artistieke theorie van Giorgio de Chirico is inderdaad het onderscheid tussen *originario* en *originale*. *Originario* (wat ik weergeef als 'oorspronkelijk') verwijst naar iets dat verband houdt met de oorspronkelijke oertoestand, de oorspronkelijke eenheid, terwijl *originale* ('origineel') verwijst naar iets dat verrassend en nieuw is. Het gaat hier dus om twee min of meer tegenstrijdige concepten.

De oorspronkelijkheidseis vindt bij de Chirico zijn uiting in zijn *primitivité* en zijn cyclische tijdsvisie met het Nietzscheaanse *eeuwige heden* en de *eeuwige terugkeer* als kernconcepten.

Primitivité

In juni 1913 schrijft de Chirico:

«*Alors comme l'homme qui de la lumière du jour se trouve dans l'ombre d'un temple et d'abord n'aperçoit pas la statue blanchissante, puis peu à peu la forme se révèle à lui toujours plus pure, ainsi le sentiment de l'artiste primitif renaît en moi.*»

«*Cette primitivité, ce frisson sacré de l'artiste qui touche une pierre ou un fragment de bois, qui le polit, le palpe, le caresse avec le sentiment sacré que l'esprit d'un dieu y habite...*»²⁶

De *primitivité* houdt dus in dat men creëert onder dezelfde omstandigheden als de primitieve kunstenaar, dat men goden genereert en mythen produceert, vervuld van het oorspronkelijke gevoel van mysterie en sacraliteit. Hiernaar gaat de Chirico op zoek. Dit is volgens hem dan ook geen onmogelijke opdracht, want hij ziet wel degelijk een gelijkenis tussen de primitieve en de metafysische kunstenaar:

«*La logica umana segna un limite, una frontiera, una fascia che cinge la pancia del mondo. Il primitivo si trova di quà dalla fascia, il pittore metafisico si trova di là: tutta l'arte logica (...) si trova sulla fascia stessa.*»²⁷

²⁶ De Chirico 1985: 21-22

Bovendien ziet de Chirico niet alleen een link tussen de primitieve en de metafysische kunstenaar op zich, maar ook tussen twee werelden : de prehistorische wereld, meer bepaald vóór de mens, deze eerste primitieve kunstenaar, op aarde verscheen, en de moderne wereld.²⁸ Vóór de mens op aarde verscheen, regeerde immers overal de Stilte, onzichtbaar en toch aanwezig. Deze wereld waar de god van de stilte heerst, waar zich vormen ontwikkelen die men kan beschrijven maar nog niet kan tekenen, deze wereld in de kiem is *in-fans*, een wereld waar de dingen zwijgen : als bron van de betekenis, reveleert ze de betekenis niet, als baarmoeder van de vormen zegt ze hun naam niet.

Maar deze prehistorische wereld waar de dingen vorm krijgen, is even goed de post-historische wereld, de wereld die afgesneden is van het verleden, de wereld van de Nietzscheaanse verlatenheid waarin de Chirico veroordeeld is te leven, een wereld waar de dingen be-roofd zijn van het culturele geheugen en niets meer willen zeggen. De moderne wereld is bij-gevolg een *nature morte*, een stilleven ; ze zwijgt omdat wij verleerd hebben om er de tekens van te lezen. Het leven versteent, de god Stilte heerst opnieuw zoals in de oorsprong, omdat de wereld verlaten is van goden en demonen.

Deze wereld voor de zondvloed, waardoor de Chirico als kind zo gefascineerd raakte door de lectuur van het boek *La Terre avant le Déluge* (1864) van Louis Figuier, presenteert zich voor de Chirico vervolgens als een dubbele projectie, namelijk van de wereld in de kiem die *in-fans* is én van de wereld van zijn eigen kindertijd, de stille baarmoeder (Griekenland) waaruit hij te vroeg is uitgedreven om zijn bestemming te kunnen vervullen. De Chirico integreert hier – zoals zo vaak – de structuren van zijn individuele bewustzijn in het globale kader van de culturele geschiedenis : de malaise die hij ervaart tegenover zowel de moderniteit als het totalitarisme vindt een groter kader in en wordt ook verklaard door de malaise *in der Kultur*.

Oorspronkelijkheidseis

De idee dat de moderne wereld in zekere zin te verbinden valt met de wereld voor de zondvloed, is van grote betekenis voor het zogenaamde oorspronkelijkheidsconcept. De Chirico stelt immers dat voor een kunstenaar uit zijn tijd niets diepgaand en puur genoeg kan zijn om hem het gevoel van vernieuwing te geven. De ervaring van het ongekende is de ervaring van het reeds gekende, de ontdekking kan niets anders meer zijn dan een herinnering. Men *ontdekt* enkel wat was *in-gedekt* : men vindt nog enkel wat er altijd al is geweest.

Deze idee kadert mijns inziens duidelijk in de Nietzscheaanse theorie van de eeuwige terugkeer. Uit deze cyclische conceptie van de tijd volgt net dat alles wat bestaat ook al altijd heeft bestaan. En dit betekent dat bij de Chirico niet het originele, maar het oorspronkelijke centraal staat. Kunst die de magische inhoud onthult van het teken dat in alles verborgen ligt, is *originario* en net zoals het sacrale karakter van de kunst van zogenaamd primitieve volkeren is deze kunst onderworpen aan meditatie-regels en -rites. De natuur wordt immers beschouwd als een onbeweeglijk geheel van tekens, zonder verleden of toekomst maar met een eeuwig heden. Deze natuur houdt haar ware essentie verborgen voor de gewone mens, maar de kunstenaar kan deze onthullen door intellectuele omzetting, door een proces van ironie, die natuurlijke verschijningsvormen verandert en afbreekt. De creatie van kunst ligt bijgevolg voor de Chirico in de uitdrukking van concepten door vormen, waarbij dit proces beheerst wordt door het intellect.

²⁷ De Chirico 1985 : 67

²⁸ Clair 1983 : 49-51

Cyclische tijdsvisie : het eeuwige heden

Als één van de invloeden van Nietzsche bij de Chirico vermelden de meeste onderzoekers de tijdskeuze in zijn metafysische werken, meer bepaald *der grosse Mittag*. Meestal houden ze het echter bij de vermelding van de term en geven verder geen uitleg over de betekenis van dit concept, hoogstens een obscure en onduidelijk reflectie. Zelf ben ik van mening dat het hier in feite om niets anders gaat dan om de Chirico's concept van het *eeuwige heden*, inderdaad ontleend aan Friedrich Nietzsche. Hiervan heb ik bevestiging gevonden in de volgende woorden van Karl Löwith over de *grand midi* van Nietzsches *Also sprach Zarathustra* :

« *Le silence maléfique du désespoir précède le silence du suprême bonheur. La dialectique du désespoir et de la libération, des abîmes et des hauteurs, de l'obscurité et de la lumière est finalement élevée à un 'tréfonds de lumière' dont le temps est un arrêt. C'est pour cela que le moment décisif du midi n'est ni bref ni long mais un nunc stans ou un éternellement. En lui vit le désespoir annoncé par le devin du rien qui se transforme en félicité.* »²⁹

Voor mij ligt de essentie van de Chirico als kunstenaar in zijn overwinning van tegengestelden, zijn voortdurende neiging tot *coincidentia oppositorum*³⁰. Telkens brengt hij twee polen die doorgaans aan elkaar worden geopponeerd bij elkaar. Het punt waarop deze polen elkaar raken constitueert bijgevolg de kwintessens van zijn artistieke theorie. Dit raakpunt vergroot hij vervolgens uit en plaatst hij buiten de tijd. Het behoort immers tot beide polen, en is tegelijk alles en niets. Het is niet één van de polen, maar ook niet beide. Zo is het heden noch verleden noch toekomst, maar het kan ze ook niet tegelijk zijn. Het is – letterlijk – een tijdloos punt, een punt buiten de tijd dat bijgevolg intrinsiek eeuwig is. Het heeft geen tijd.

De Chirico's ambitie om tegengestelden te verenigen vindt haar meest perfecte uitdrukking en realisatie in het middaguur. Op dat moment bereikt de zon het zenit. Dit is het beslissende keerpunt, waar paradoxen zich verenigen. Hierover schrijft Laurent Busine :

« *A mezzogiorno, dunque, nel momento in cui l'ordine del tempo si rovescia, si accumulano le contraddizioni apparenti. A quest'ora la luce è intensa a tal punto che acceca, il calore tanto pesante che fa soffocare ; a mezzogiorno il sole equivale al suo opposto. (...) Mezzogiorno riunisce gli opposti di un'avanzata – impossibile – dell'astro solare verso un altro – altrettanto improbabile –, di un instante che passa da un tempo all'altro, da una luce che acceca invece di illuminare e di un calore che fa morire invece di far vivere.* »³¹

Een metafoor voor het eeuwige heden ontwaar ik in *L'énigme de l'heure* (1910-1911, fig. 8). De zone van het zonlicht symboliseert volgens mij de tijd die nog komt, terwijl de schaduw zich uitstrekt in het verleden. De architecturale structuur die deze schaduw werpt verschijnt bijgevolg als symbool van het eeuwige heden. De scheidingslijn tussen licht en schaduw is het eeuwige moment waarop de mens leeft, terwijl hij zowel aan het verleden als aan de toekomst deelheeft. Dit wordt in het schilderij duidelijk weergegeven door de figuur die zich op deze grens bevindt. Dit werk blijkt dus in zijn geheel een metafoor voor de tijd te zijn ; door de fontein op de voorgrond vindt ook het Nietzscheaanse concept van de eeuwige terugkeer, dat we zo dadelijk zullen bespreken, zijn iconografische uitdrukking.

In de metafysische kunst bestaat geen verleden, heden en toekomst meer. Alles valt samen tot één eeuwig heden. Tot deze conclusie komt ook Alain Jouffroy :

²⁹ Cit. Schmieid 1983 : 104.

³⁰ Deze term is ontleend aan Paolo Baldacci, maar wordt door mij verbonden met een andere betekenisinhoud. Ik gebruik hem namelijk in de eerste plaats om de Chirico's neiging tot versmelting van verschillende – soms tegengestelde – polen aan te duiden. Zo verenigt hij in zijn picturale oeuvre voortdurend verschillende wetenschappelijke en filosofische invloeden, versplintering en melancholie naar de ongedeelde eenheid, modern en klassiek, alledaagse eenvoud en verheven traditie, autobiografie en mythologie.

³¹ Busine 2000 : 60-62.

« Alles geschieht dort gleichzeitig. Die Zeit flie t in sich selbst zurück. Die Zeit vernichtet sich selbst. Rimbaud wird Zeitgenosse von de Chirico, dieser selbst Zeitgenosse des Marquis de Sade und von Marat. Die Metaphysik hebt jedes Vorher und Nachher auf, verwandelt den Raum in einen Ort der Begegnung aller mit allen, einer Begegnung jedes Augenblicks mit allen Zeiten. Seit 1910 gehört die Dampflokomotive der gleichen Zeit an wie das Castello Estense in Ferrara³² und wie das Pferd, das der in Wahnsinn verfallene Nietzsche in Turin umarmte, der gleichen Zeit wie alle Bilder von Giorgio de Chirico. »³³

Eeuwige terugkeer

Vaak voorkomende iconografische motieven in de Chirico's vroege metafysische werken zijn de fontein, het Janushoofd, de staf en de sleutel. Deze tekens houden verband met het concept van de eeuwige terugkeer, waarvoor de Chirico opnieuw schatplichtig is aan Nietzsche. Beiden houden namelijk vast aan een cyclische tijdsconceptie en beschouwen de geschiedenis niet als een teleologische, lineaire evolutie met een begin- en een eindpunt, maar als een cirkelbeweging waarin zich steeds dezelfde natuurfenomenen herhalen³⁴.

Het Janushoofd met het dubbele gelaat komt voor in combinatie met de dubbele fontein. De figuur van Janus, de god van deuren en doorgangen, wordt geassocieerd met het thema van de mens in de tijd. Het ene gelaat van Janus kijkt immers naar de ingang (het begin), het andere naar de uitgang (het einde) – vandaar dat de eerste maand van het jaar, de maand op het keerpunt tussen het oude en het nieuwe jaar, naar hem is genoemd. Deze twee polen kunnen we even goed interpreteren als het verleden en de toekomst. Janus zelf is het moment dat het verleden en de toekomst scheidt (het eeuwige heden dus), terwijl zijn blik naar beide kanten is gericht. Volgens de Romeinse mythologie had Janus immers asiel verleend aan de verbannen Saturnus, en als dank daarvoor schonk deze hem de gave van een allesomvattende herinnering van het verleden en een goddelijke voorkennis van de toekomst. De fontein die onder het Janushoofd bruist is het beeld van die ononderbroken stroom van de tijd.

Janus' attributen zijn de sleutel die deuren opent, en de staf waarmee hij waakt over diegenen die door de deur voorbijkomen. De sleutel is het symbool van de aankomst, de geboorte en de toegang tot de deur, terwijl de staf – oorspronkelijk een herdersstaf – verwijst naar het vertrek.

Het verband tussen het concept van het eeuwige heden en dat van de eeuwige terugkeer ligt mijns inziens voor de hand. Indien men de tijd cyclisch opvat, en ervan overtuigd is dat de geschiedenis niets anders is dan de eeuwige herhaling van het identieke, dan is het vanzelfsprekend dat men in zekere zin niet meer kan spreken van verleden en toekomst, aangezien deze drie tijden typisch zijn voor een lineaire tijdsconceptie. Alles valt dan samen in een eeuwig heden, aangezien alles zich steeds herhaalt. Het eeuwige heden heeft volgens mij dus twee aspecten. Enerzijds is het het wankel evenwicht tussen twee polen, waarop deze polen (bijvoorbeeld heden en verleden) elkaar raken en in elkaar overgaan, een evenwicht dat als punt buiten de tijd staat, maar anderzijds omvat het concept ook de cyclus in zijn geheel, die zich steeds herhaalt, waarin alle polen versmelten en die zich als dusdanig voordoet als een eeuwig heden.

³² Dit is een verwijzing naar het schilderij *Le muse inquietanti* (1918) waar op de achtergrond het Ferrarese Castello Estense figureert.

³³ Jouffroy 1980 : 85.

³⁴ Zie hierover Isabelle Van den Poel: 'Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!'. Friedrich Nietzsches adaptatie van de Eleusinische mysteriecultus voor de gedachte van de 'ewige Wiederkehr des Gleichen', in *Tetradio* 9 (2000) 191-225 (nvdr).

Mnemosyne: kunst als initiatie

Deze concepten van de eeuwige terugkeer en het eeuwige heden liggen aan de basis van de grote waarde die de Chirico hecht aan het Griekse concept van Mnemosyne (Geheugen). Dit verklaart verder ook dat hij zijn kunst in feite beschouwt als een initiatie in de mysteriën van het universon, naar het voorbeeld van de antieke mysteriën.³⁵

In de mysteriën van de Oudheid nam de kandidaat actief deel aan de voorstelling van een mythische gebeurtenis. Hij evolueerde daarin van spanning en angst naar vrijheid en vreugde, en werd zo naar de waarheid geleid. Voor de Chirico functioneert een schilderij exact op dezelfde manier, waarbij de kunstenaar de rol op zich neemt van de oude ziener, de filosoof, de profeet en de dichter. Deze mensen hadden absolute kennis van het verleden, het heden en de toekomst. Zij riepen zichzelf tot god uit en deelden met de mysten het vermogen om te zien voorbij de zintuiglijke waarneming, wat hen toegang verschafte tot een wereld die voor normale stervelingen gesloten bleef. Ook de Chirico vond nu dat hij de taak en de mogelijkheid had om, in overeenstemming met het goddelijk recht, de geheimen van de wereld te openbaren.

Deze goddelijke blik van (de Chirico als) de profeet, de dichter en de filosoof is te danken aan Mnemosyne, de godin van het geheugen. In de Chirico's kunstbegrip als *evangelium* worden twee hoedanigheden van Mnemosyne-Memoria verenigd. In de Orfische leer bevrijdt Mnemosyne de mens namelijk van zijn individuele lotsbestemming via een anamnese (een 'opnieuw herinneren') die de ziel herenigt met haar goddelijk principe en haar bevrijdt uit de eindeloze cyclus van leven en dood. Dankzij Mnemosyne raakt de mens los uit zijn aardse ketenen en uit de eindeloze cyclus van wedergeboorte, en kan zijn ziel genieten van een eeuwige vereniging met haar goddelijk principe in de sterren. Volgens de Griekse mythologie is Mnemosyne verder de moeder van de muzen en van de kunst en inspireert zij de dichter die door poëtische creatie uit de chaos een stabiliteit schept, groter dan die van tijdelijke fenomenen.

Μνημοσύνη wordt in beide benaderingen dus niet begrepen zoals dit bij ons doorgaans het geval is, namelijk als de herinnering, de reconstructie van een bepaald feit uit het verleden in het heden, maar als een goddelijk vermogen dat deze tijdsverdelingen overspant en overstijgt. Als moeder van de muzen wekt zij geen individuele herinneringen op, maar

*« gives to the poet and prophet the privilege of seeing the immutability and permanence of reality, placing him in contact with the originary being, who reveals to men only the briefest glimpse of the true nature of time before hiding it immediately from view. »*³⁶

De onthullende functie van dit poëtische vermogen vinden we, weliswaar in een lichtjes andere vorm, terug in de filosofische, Platoonse anamnese.³⁷

³⁵ Baldacci 1997 : 288-293, Baldacci 1989 : 65-66.

³⁶ Baldacci 1997 : 291.

³⁷ Het is wellicht interessant om na te gaan wat het precieze nuanceverschil is tussen de Platoonse en de Orfische anamnese. Volgens het Orfisme is de ziel een goddelijk principe, de δαίμων, dat als een vonkje van de oorsprong in het lichaam komt, waar het gedoemd is om eeuwig te worden gereïncarneerd (de Platoonse metempsychose). Door zuiveringspraktijken waarin een belangrijke rol is weggelegd voor anamnese kan deze cyclus wel een eindpunt bereiken. Wanneer nu het lichaam sterft, kan de ziel van de myst immers kiezen tussen twee wegen: de ene weg leidt naar de bron van Λήθη (vergetelheid), de andere naar die van Μνημοσύνη. Wanneer de ziel van de eerste bron drinkt, keert ze door reïncarnatie terug naar de aardse levenscyclus. Enkel door van de tweede bron te drinken, kan de ziel terugkeren naar haar goddelijke oorsprong waarvan zij gescheiden werd door het lichaam. Baldacci besluit dan ook: "The order toward which Orphic memory tends is not a cosmic order but an interior one, a kind of anamnesis which allows it to transcend reincarnation through the possession of all the unconscious figures of which its previous lives are the symbolic representations." (1997:292). De Platoonse

De Chirico's kunst belichaamt mijns inziens meerdere aspecten van Mnemosyne. Ze is aan de ene kant een bron van poëtische revelatie en heeft het vermogen om de tijd te overstijgen door het oerverleden te versmelten met de toekomst in een soort van eeuwig heden. Hierin is de invloed van het 'panhelleense' Mnemosynebegrip duidelijk voelbaar. Anderzijds zijn er in de Chirico's kunst ook heel wat persoonlijke herinneringen – vooral jeugdherinneringen – aanwezig, die voortdurend verbonden worden met mythische tradities, waardoor zijn 'geheugen' ook verschijnt als een individuele anamnese die hem (opnieuw) inzicht verschaft in de algemene waarheden van de realiteit – wat eerder in de lijn ligt van het Platoonse concept.

Uit deze versmelting van individuele herinneringen en mythe blijkt dat kunst voor de Chirico fungeert als een soort van initiatierite waarin hij deelneemt aan een mythische voorstelling, die loutert en inzicht schenkt. In dit opzicht wordt ook het Orfische aspect van Mnemosyne overgenomen door de Chirico. Immers, in het Orfisme kan de ziel met de hulp van Mnemosyne bevrijd worden uit het domein van het onzichtbare, dat niet langer de Hades is, het rijk der schimmen, maar het aardse leven, aangezien dat het ballingsoord is van de ziel. Door deze verlossing kan zij vervolgens verenigd worden met haar goddelijke oorsprong. Evenzo geeft de metafysische kunst de Chirico's ziel de mogelijkheid om de grens van de verschijning (de ware sfeer van het onzichtbare) te overschrijden en door te dringen tot de metafysische essentie, die bij hem echter besloten ligt in diezelfde verschijning.

Zo kan hij in zijn kunst het onzichtbare ontcijferen en het object reduceren tot skelet of eeuwig teken. Hij geeft aan objecten immers een absolute waarde door het vergankelijke en het tijdelijke te scheiden van het statische en het eeuwige. Door deze spectrale voorstelling van voorwerpen bereikt hij picturaal de contractie van verleden en toekomst in een eeuwig heden. Ook de vreemde lijnen op het hoofd van zijn 'mannequins', bv. in *La Prophétie du savant* uit 1915 (fig. 9), zijn een symbool van deze eeuwigheid, een teken van ἐποπτεία, de superieure visie van de dichter, hem verleend door Mnemosyne, waardoor hij ziet in verleden en toekomst.

Besluit

De mythische band tussen Dionysos en Ariadne geldt in het oeuvre van Giorgio de Chirico als metafoor voor de relatie van de kunstenaar, in casu de Chirico zelf, tot de oorspronkelijke idee die sluimerend in de 'artistieke materie' aanwezig is, de metafysische essentie die hij uit dit ruwe materiaal dient te distilleren. Deze metafysische essentie wordt geconstitueerd door in hoofdzaak drie karakteristieken: ze heeft het statuut van *teken*, is *immanent* aan de materie en *oorspronkelijk*.

Elk van deze drie kenmerken kunnen we op metaforisch niveau verbinden met de figuur van Ariadne die in slaap verzonken op de kust van Naxos ligt, in afwachting van de komst van Dionysos. Zij is de incarnatie van het prototypische teken, de ware essentie, sluimerend aanwezig in de alledaagse werkelijkheid en in directe verbondenheid met de oorsprong, de ongedeelde oereenheid. Immers, zij slaapt, zij is in de zintuiglijke wereld (*immanentie*) maar tegelijk duidelijk onderscheiden ervan. Haar bewustzijn is elders en is niet ge-

anamnese houdt echter in dat men opnieuw de eeuwige waarheden leert kennen die de ziel reeds gezien heeft maar sindsdien is vergeten. Hier is het object van de anamnese niet langer het oorspronkelijke verleden, de oer-toestand, maar de waarheden die de werkelijkheid vormen. Mnemosyne wordt met andere woorden kennis. Het gaat hier om een individueel inzicht, en individuele kennis van vergeten waarheden, en niet zozeer om een spirituele vereniging met de grond van het bestaan, met de mysterieuze oorsprong. De draagwijdte van de Platoonse anamnese is volgens mij dan ook beperkter dan die van de Orfische.

bonden aan de temporele en causale nexus die de wereld van de zintuigen beheerst. Zij is met andere woorden 'buiten de tijd', we zouden kunnen zeggen 'in het Nietzscheaanse eeuwige heden', en aldus bevrijd van alle banale wereldlijke bijkomstigheden die een zuivere blik op de waarachtigheid van de metafysische essentie verhinderen (*teken*). Zij kan gewekt worden door de scheppende kracht van de kunstenaar, alias Dionysos, telkens opnieuw. Immers, het gaat niet om originaliteit in de kunst maar om authenticiteit of *oorspronkelijkheid*. Datgene wat reeds slapend aanwezig is, kan herhaaldelijk worden geschilderd of gebeeldhouwd; de enige vereiste is dat de oorspronkelijke visie wordt bewaard.

Hiermee geeft de Chirico in feite een eerste weerwoord tegen de overvloedige kritiek die zijn 'kopieën' van eerdere werken hebben opgewekt; dit zijn namelijk herhalings van de slapende visie die in de eerste, originele versie van het werk werd gewekt, niet van deze eerste versie op zich. Deze positieve houding van de Chirico tegenover herhaling komt volgens Toshiaki Minemura trouwens voort uit zijn bewondering voor Nietzsche's concept van de eeuwige terugkeer³⁸.

Dit alles staft mijn overtuiging dat de Chirico zich in het mythische complex rond Theseus, Ariadne en Dionysos inschrijft in de gedaante van de wijngod, stralend van extatische scheppingskracht, en niet van Theseus, de held van de lineaire ratio.

Nawoord : de aanwezigheid van Dionysos in het picturale oeuvre van de Chirico

Ik heb dit artikel gewijd aan de metaforische betekenis van Ariadne in het oeuvre van Giorgio de Chirico. Uitgaande van de mythologische band tussen Ariadne en Dionysos heb ik bovendien gepostuleerd dat de Chirico zich identificeert met de figuur van Dionysos, op basis van de suggestie dat Ariadne de metafysische essentie incarneert. Deze overtuiging impliceert echter dat niet alleen Ariadne, maar ook Dionysos, de andere pool van de dualiteit, aanwezig is in de Chirico's picturale werk.

Bij nader onderzoek blijkt dat we dit inderdaad kunnen veronderstellen. De Chirico's Ariadne-iconografie, geconcentreerd rond het principe van creatie, neemt een aanvang in 1913. Onder invloed hiervan ondergaat ook de mannelijke sculptuur een evolutie. Vóór 1913 functioneerden de mannelijke standbeelden (of silhouetten) uitsluitend als een tijdloze metafoor voor de kunstenaar-als-filosoof-en-interpretator-van-de-wereld. Deze betekenis verdwijnt niet helemaal, maar verschijnt vanaf het einde van 1912 in een complexere vorm, zodat het prototype van de nieuwe sculptuur verschillende iconische karakters verenigt, die allemaal een belichaming zijn van het principe van mannelijke creativiteit: de vader, de zoon, de dichter-filosoof, de ingenieur of de burgerlijke held en de politicus-creator (Cavour). Al deze verwijzingen zijn dus vertegenwoordigd in één enkel standbeeld. Dit houdt verband met de Chirico's liefde voor ontubbeling, voor de identificatie van zichzelf met iemand anders, een proces dat ook Nietzsche heeft ervaren, en beschreven in zijn 'waaninnige brieven' vanuit Turijn.

Mijns inziens is niet onmiddellijk Dionysos, maar in eerste instantie de figuur van de vader het achterliggende archetype dat al deze iconische figuren genereert. Evaristo de Chirico stierf namelijk toen zijn zoon Giorgio nog jong was, en uit diens latere werk blijkt duidelijk dat hij dit afscheid moeilijk heeft kunnen verwerken. Daarop wijst onder andere de aanwezigheid van allerlei voorwerpen die herinneringen oproepen aan zijn vader, maar ook een algemene voorkeur voor een melancholische en zelfs expliciet funeraire sfeer en thematiek in zijn schilderijen. Deze vaderfiguur wordt vervolgens enerzijds in verband gebracht met de

³⁸ Minemura 2000 : 57.

Oidipale reflex van jaloezie-bewondering-angst, en aan de andere kant met Dionysos, het symbool van de aardse vruchtbaarheid en creativiteit. Al deze psychische (en oneirische) associaties resulteren bijgevolg in een cirkel van beelden die elkaar overlappen en onderling verwisselbaar zijn.

Daarnaast vind ik de these van Willard Bohn getuigen van een opmerkelijk en scherpzinnig denkvermogen³⁹. Hij stelt namelijk dat de Nietzscheaanse dichotomie tussen het Apollinische en het Dionysische het essentiële onderliggende paradigma is van de Chirico's kunst en dat zijn volledige dramatis persona zich rond deze twee polen concentreert. Bij de Chirico is creatie immers het resultaat van de ultieme *coincidentia oppositorum*, in dit geval van de versmelting tussen het Apollinische en Dionysische. Immers, taferelen uit de lente, wanneer Dionysos naar de aarde terugkeert, bevatten een vrij expliciete sexuele symboliek, terwijl herfsttaferelen worden ondergedompeld in een funeraire sfeer.

Om deze complementariteit te verduidelijken werkt hij in zijn schilderijen met 'demonen'. Volgens hem bestaan er immers in het universum bepaalde elementaire krachten (zoals het Apollinische en het Dionysische) die doorheen de geschiedenis van de mensheid zijn belichaamd door opmerkelijke individuen, bijvoorbeeld in de politiek, de literatuur en ook de mythologie. Uiteindelijk komt het erop neer dat de Chirico de twee complementaire polen van creatie laat incarneren door personages die afkomstig zijn uit zijn drie favoriete historische periodes, namelijk de Oudheid, de Renaissance en het Risorgimento. Bovendien zijn ze geconcentreerd rond Griekenland en Italië, in zijn denken gepriviligieerde landen en de bakermat van de Westerse cultuur. Verder behoren ze tot drie hoofddomeinen van de menselijke activiteit : mythologie (religie), kunst en politiek. Deze personages worden met andere woorden duidelijk ingepast in een paradigmatisch schema dat we kunnen beschouwen als een celebratie van de menselijke creativiteit.

Stefanie DE CLERCQ

³⁹ Cf. Bohn 1981a, Bohn 1981b, Bohn 1981c.

Beknopte literatuurlijst

BALDACCI, PAOLO

1989 *De Chirico and Savinio: The Theory and Iconography of Metaphysical Painting*, in *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Emily Braun (ed.), London, Royal Academy of Arts, pp. 61-70

1997 *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, Boston, New York, Toronto & London, Little, Brown and Company

BOHN, WILLARD

1981a *Metaphysics and meaning. Apollinaire criticism of De Chirico Giorgio*, in *Art Magazine*, jg. 55, no. 7, pp. 109-113

1981b *Phantom Italy. The return of Giorgio de Chirico*, in *Art Magazine*, jg. 56, no. 2, pp. 132-135

1981c *Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method*, in *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 35-41

BUSINE, LAURENT

2000 *Los siete dormidos de Éfeso / I sette addormentati di Efeso*, in *Giorgio de Chirico. Metafisica del Tiempo / Metafisica del Tempo*, curada por / a cura di Jole de Sanna, Centro Cultural Borges, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 4 de abril – 12 de junio / aprile 4 – giugno 12, Buenos Aires, Ediciones Xavier Verstraeten, pp. 60-62

CLAIR, JEAN

1983 *Dans la terreur de l'Histoire*, in *Giorgio de Chirico*, William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 – 30 janvier 1983, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février – 25 avril 1983, pp. 39-54

DE CHIRICO, GIORGIO

1984 Manuscripten uit 1911-1914, gepubliceerd in *Giorgio de Chirico à Paris 1911-1914 – autres enquêtes sur la métaphysique et autres énigmes*, Maurizio Fagiolo dell'Arco, in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, no. 13, 1984

1985 *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Turin

HARRIES, KARSTEN

1988 *The Philosopher at Sea*, in AA. VV., *Nietzsche's New Seas-Explorations in Philosophy, Aesthetics, and Politics*, Michael A. Gillespie and Tracy B. Strong (eds.), The University of Chicago Press, Chicago-London, pp. 36-40

JOUFFROY, ALAIN

1979 *Die Metaphysik des Giorgio de Chirico*, in *De Chirico. Leben und Werk*, Wieland Schmied (ed.), München, Prestel-Verlag, 1980, pp. 73-98

MINEMURA, TOSHIKI

1999 *A la luz de Ariadna dormida / Nella luce di Arianna addormentata*, in *Giorgio de Chirico. Metafisica del Tiempo / Metafisica del Tempo*, curada por / a cura di Jole de Sanna, Centro Cultural Borges, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 4 de abril – 12 de junio / aprile 4 – giugno 12, Buenos Aires, Ediciones Xavier Verstraeten, pp. 53-59

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1980 *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1967-1977, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG

SCHMIED, WIELAND

1983 *L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in *Giorgio de Chirico*, William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 – 30 janvier 1983, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février – 25 avril 1983, pp. 93-110