

WOORDEN, WOORDEN, WOORDEN

BURKE, KANT EN SCHOPENHAUER OVER HET SUBLIEME, DE LITERATUUR EN DE FILOSOFIE

Bart Vandenabeele, Leuven

‘What do you read, my lord?’ Words, words, words. Hamlets antwoord op Polonius’vraag is wereldberoemd. Filosofen die gestoord worden bij hun al dan niet diepzinnige lectuur, gebruiken het dikwijls om op een luchtige manier te kennen te geven dat ze eigenlijk niet gestoord wilden worden of dat de persoon die hen uit die lectuur heeft gehaald toch te dom zou zijn om iets te begrijpen van wat ze aan het lezen waren. Men heeft deze passage in Shakespeares toneelstuk ook vaak gebruikt ter illustratie van het feit dat Hamlet zijn waanzin veinst en gewoon wat met die dwaze verrader Polonius aan het dollen is.

Er gaat, zo wil ik bij wijze van opening graag beklemtonen, echter een hele filosofie van de taal schuil achter deze dialoog uit Shakespeares *Hamlet*. Men heeft namelijk ten onrechte het vervolg van die dialoog genegeerd. Polonius

vraagt: ‘What do you read, my lord?’ en Hamlet antwoordt: ‘Words, words, words’. Polonius schrikt echter van Hamlets bizarre antwoord en vraagt vervolgens – en het is dit vervolg dat voor onze analyse van de verhouding tussen de literatuur en de filosofie van eminent belang zal zijn: ‘What is the matter, my lord?’ Hamlet, alluderend op het verraad en de moord die Polonius gepleegd heeft, antwoordt op ‘onschuldige’ wijze (Straks zal blijken dat Hamlets antwoord helemaal niet zo onschuldig is en integendeel op prototypische wijze getuigt van een centrale gedachte over taal in de Westerse metafysica): ‘Between who?’ En het is Polonius die Hamlet terugvoert naar de tekst die hij aan het lezen was: ‘I mean the matter that you read, my lord’. Indien we abstractie maken van de intriges die in Shakespeares stuk voorafgingen, is Hamlets antwoord echter helemaal niet zo bizar. Polonius’ vraag – ‘What is the matter?’ - wordt geïnterpreteerd als ‘Waarover handelt het verhaal dat je leest?’ en Hamlet wil specifiek weten in welke personages Polonius geïnteresseerd is: ‘Between who?’ De verwarring is compleet, wanneer Polonius antwoordt: ‘I mean the matter that you read, my lord’. Polonius, en vele commentatoren na hem, heeft evenwel niet door dat Hamlet hem al een antwoord op die vraag heeft gegeven. Polonius vraagt naar de materie van de tekst en dat zijn, zegt Hamlet, de woorden: ‘Words, words, words...’ Ik hoop dat u mij de frivoliteit van mijn Shakespeare-interpretatie wil vergeven. Ik wil ze echter gebruiken om iets van de ingewikkelde verhouding tussen de filosofie en de literatuur voor het voetlicht te brengen. Ik ben ervan overtuigd dat de verhouding tussen literatuur en kunst aan de ene kant en de filosofie aan de andere kant ten diepste verbonden is met het probleem van wat de materialiteit van een tekst is en op welke manier een tekst – in zijn materialiteit – gevoelens en passies, betekenissen en ideeën, of – om met Deleuze te spreken – percepten en concepten kan oproepen en creëren.

Vooraleer we de verhouding tussen de literatuur en de filosofie van naderbij kunnen bekijken, moeten we ons ten volle realiseren dat deze verhouding niet losstaat van, ten eerste, de geschiedenis van de esthetica, waarbij de meeste auteurs toch de voorkeur geven aan de kunst van het woord ten nadele van

het beeld. Ik wil aantonen dat dit meestal op verkeerde gronden gebeurt: namelijk vanuit een betekenistheorie die het belang van de materialiteit van de woorden ofwel miskent ofwel als ideaal een soort vergeestelijking propageert, die de ideale betekenis meent te moeten situeren in een ideale taal die de materialiteit als een last beschouwt die afgeschud moet worden. Op die manier kan de literatuur gemakkelijk ondergeschikt beschouwd worden aan de filosofie of zelfs als een soort opgang naar de filosofie gezien worden. Ten tweede, de discussie over de hiërarchie van de kunsten en de verhouding tussen de literatuur en de filosofie hangt samen met de analyse van de manier waarop esthetische gevoelens, het gevoel van het schone maar vooral het gevoel van het sublieme, kunnen worden opgewekt. Ik zal met dat laatste aanvangen, omdat ik meen dat het sublieme gevoel iets is wat literatuur en filosofie ten diepste bindt.

1. HET SUBLIEME GEVOEL VOLGENS BURKE EN SCHOPENHAUER

Het loont de moeite om de opvattingen van Burke en Schopenhauer met elkaar te confronteren om van daaruit een genuanceerder beeld te krijgen van de relatie tussen literatuur en filosofie. Volgens Burke, wiens ideeën van onschatbare waarde geweest zijn voor het denken van zowel Kant als Schopenhauer, zijn de beeldende kunsten beperkter dan de literatuur om te ontroeren. In de poëzie, die geen regelgebonden activiteit is maar een heuse zoektocht naar de mogelijkheden van het schrijven en van de taal, is het vermogen om te ontroeren vrij van figuratieve waarschijnlijkheden. In het vijfde deel van zijn zeer lezenswaardige *Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* legt Burke uit dat de kracht van woorden erin bestaat om hevig te kunnen ontroeren zonder zelfs de omweg van het beeld te maken. In de schilderkunst kunnen we om het even welke figuur uitbeelden; maar we kunnen in schilderijen niet zo fijnzinnig nuanceren en combineren als we dat in de poëzie kunnen. Door middel van woorden kunnen we combinaties maken die op geen enkele andere manier mogelijk zijn. Om een engel weer te geven in een schilderij, schilderen we een jongeling met vleugels. Maar,

zegt Burke, geen enkel schilderij kan zoiets groots als de toevoeging van één woord realiseren: “de engel des *Heren*”. Burke haalt een passage uit Miltons *Paradise Lost* aan waar de tocht der gevallen engelen wordt beschreven: “O’er many a dark and dreary vale / They pass’d, and many a region dolorous; / O’er many a frozen, many a fiery Alp; Rock caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death, / A universe of death”. Hoe zou men de gevoelsintensiteit van de laatste woorden in deze verzen uit Miltons *Paradise Lost*, kunnen schilderen? De prachtige gebundelde opeenvolging “rock, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades” zou niet de helft van haar effect bereiken, indien ze niet gevolgd werd door het onheilspellende “A universe of Death”. Dit is subliem, zegt Burke. Het sublieme effect wordt bereikt door het steeds opnieuw uitproberen van nieuwe, onverwachte en vaak gedurfde of quasi onbegrijpelijke combinaties. Denk aan Luceberts: “mijn duiveglans mijn glansende adder van glas”. Dergelijke woorden veroorzaken bij wie er open voor staat een *schok*. De kunstliefhebber ondervindt geenszins eenvoudigweg genot. Hij wordt op een manier ontroerd, beroerd, getroffen en verward door een wirwar van woorden. Het is onmogelijk om dit sublieme effect conceptueel te begrijpen. De sublieme schok grijpt ook geenszins vooruit op een intellectuele of ethische verrijking of verheffing. Het sublieme gevoel is bij Burke geen zaak van verheffing maar van *verheviging*, het is uitgestelde ontbering. Het getuigt van wat Lyotard ‘gebeuren’ noemt, er vindt plaats, er gebeurt, il arrive: men wordt geraakt, getroffen, men ervaart intense esthetische gevoelens zonder dat men zich daar werkelijk op kan voorbereiden of tegen kan wapenen. Kunstwerken zijn geen imitatie van de natuur, maar onoverzienbare velden vol onverwachte mogelijkheden, ze scheppen *Zwischenwelten* zou Klee zeggen, waar het vormeloze en ontzettende hun plaats opeisen.

Kant zal Burkes theorie van het sublieme afdoen als empirisme en fysiologisme. Nochtans neemt hij diens analyse van het sublieme gevoel als een paradoxale vermenging van lust en onlust, van pijn en genot over. Kant gaat echter voorbij aan wat misschien wel de interessantste gedachte van Burkes theorie is: dat het sublieme gevoel geen positief genot is, geen *pleasure*, maar eigenlijk het

gevoel van opluchting of verlichting is dat opwelt als we van een vreselijke pijn of angst worden verlost. Het sublieme gevoel is geen *pleasure*, het is *delight*. Het is het gevoel van de opschorting van de paniek of angst, van wat Burke *terror* noemt: het gebrek aan licht is angst voor het duister, de beroving van de ander is de angst voor de eenzaamheid. In het sublieme wordt deze radeloze paniek, deze angst uitgesteld. Het sublieme gevoel is echter niet in de eerste plaats verheffing boven die angstgevoelens, geen morele *katharsis* zoals Aristoteles nog dacht, maar een uitgestelde paniek, een opgeschorte beroving. Het gemoed wordt bedreigd door gemis: taal, licht, geluid, het leven, ineens dreigt alles weg te vallen: dat is *terror*. En plots is die bedreiging afgewend, is de terreur opgeschort. Dat is *delight*. Een ware schok dus, die ons confronteert met een verheving van onze gevoelswereld. Men zou hier van een *esthetische*, zinnelijke ‘katharsis’ kunnen spreken. In tegenstelling met Kant, heeft Schopenhauer zich, zonder dat hij er zich uitdrukkelijk rekenschap van geeft, laten inspireren door deze Burkeaanse analyse van het sublieme gevoel. Het sublieme gevoel is, zoals gezegd, volgens Burke een vorm van genot die verbonden is met het even ontsnappen aan wat ons bedreigt of beangstigt. Schopenhauer beschrijft het sublieme in § 39 van *Die Welt als Wille und Vorstellung* als een gevoel van overwinning of bevrijding van wat ons overweldigt of belaagt. Het gevoel van het sublieme is compleet verschillend van het schone. Het schone is het gevoel van een harmonie: heel even lijkt het subject met zichzelf ‘in orde’. Maar dit harmonieuze gevoel is uitdrukkelijk gebonden aan de contingente confrontatie met een particulier object. Die contingentie is heel belangrijk: ze vormt bij Schopenhauer, net zoals bij Kant, een tegengewicht tegen een hegeliaanse theorie die deze contingentie al te graag minimaliseert.¹ Deze zonsondergang, *dit allegro* van Mozart, *deze foto* van Jeff Wall is mooi. In het schone huist dus een merkwaardige, nooit in te lossen *belofte*: de gevoelde belofte van een zuiver schouwend subject, dat niet verstoord wordt door de aandrang en de misère van de wil. Het belangeloze esthetische genot in het schone garandeert als gevoel, telkens als het zich voordoet, een zuivere willoosheid, die zich nooit de facto zal kunnen realiseren als een permanente ver-

¹ Zie P. Guyer, *Kant and the Experience of Freedom. Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 180-183.

worvenheid. De zuiver esthetische gemoedstoestand zelf, zou men kunnen zeggen, is de vervulling van hetgeen ze belooft.² Het denken voelt zich als het ware volmaakt gelukkig. Dit geluk, of deze gelukzaligheid, die Schopenhauer in navolging van Epikuros als “de toestand van de goden” prijst, is slechts heel even mogelijk als een broos ogenblik van esthetisch genot, wanneer het gemoed bevrijd is van de slaafse onderwerping aan de wil en het tevens aan de drang tot conceptualisering weet te weerstaan. Het gemoed wordt zich, in het gevoel van het schone, bewust van de mogelijkheidsvoorwaarden van de eigen activiteit; niet in de vorm van een mystieke flits die oplicht voor het geestesoog van een bovenzinnelijke geest waarbij gezien zou worden wat achter de empirische verschijnselen schuil gaat, maar in de vorm van een *affect*, dat melding maakt van de voorwaarden van de activiteit van het denken. In het gevoel van het schone beleeft men, aldus Schopenhauer, heel even wat men had kunnen zijn indien men niet onderworpen geweest was aan de doeleinden van de wil. Dit gevoel duurt echter nauwelijks een ogenblik. Het is, zoals Stendhal en Adorno schrijven, een belofte van geluk. Voor men het helemaal beseft, is men opnieuw een willend individu dat belang stelt in het bestaan van het voorgestelde object en treurt om het verloren gegane esthetische genot.

In het sublieme lijkt zelfs dit kortstondige geluksmoment, of deze belofte van geluk, nooit helemaal te realiseren. Zowel bij Burke als bij Schopenhauer gaat het om het stilleggen of verminderen van het gevoel van onlust of angst. Wat die vreselijke angst in een lustgevoel kan omzetten heeft, volgens Burke, te maken met het terugdringen of uitstellen van het gevaar of de dreiging waaraan we blootgesteld zijn. Ook dit sublieme gevoel is in zekere zin een soort beroving (*privation*), maar dan een beroving in de tweede graad. Men wordt van de beroving beroofd. Onze persoonlijke nood mag niet de overhand krijgen. Alleen dan kan het schouwspel, hoe bedreigend ook, het object worden van een esthetisch toeschouwer. Alleen dan kan, zoals Schopenhauer zegt, dat wat ons als willend individu levensgevaarlijk bedreigt op een serene wijze genoten worden. De indruk van het sublieme *in optima forma* huist in die dubbele gewaarwording:

² Het gaat hier om een belofte die op geen enkele manier nagekomen dient te worden, die dus niks gemeen heeft met Searles ‘full blown promises’, en die vervuld zonder dat ze effectief vervuld dient te worden. Het gevoel van het schone is het gevoel van een mogelijke transcendentale harmonie van het subject als een autonome, willoze eenheid. Zie, in verband met de belofte: H. IJsseling, *Over voorwoorden. Hegel, Kierkegaard, Nietzsche*, Amsterdam, Boom, 1997, pp. 178-185.

als in-dividu voelen wij ons overweldigd en in paniek, als zuiver schouwend subject zijn we sereen en afstandelijk. Het is net door de aanblik van een macht die “onvergelijkelijk superieur is aan het individu”, dat het sublieme gevoel in al zijn intensiteit zal kunnen optreden.³ Het gaat echter niet zozeer om het zich verlustigen in de eigen mogelijkheden om op een esthetische wijze te kunnen genieten van iets wat ons in feite levensgevaarlijk bedreigt en met ontzetting slaat. Geen transcendentale trots dus, zoals volgens Hans Blumenberg⁴ het geval is. Het sublieme gevoel getuigt volgens Schopenhauer niet in de eerste plaats van de mogelijkheid om zich boven het bedreigende en beangstigende te verheffen, maar maakt in zijn schokkende kortstondigheid melding van een gespletenheid of dubbelheid (*Duplizität*) in het hart van de subjectiviteit zelf: wij zijn zowel wilend als voorstellend, wij zijn tegelijk driftmatig en schouwend, betrokken en afstandelijk, enzovoort. Niets kan deze splijting in het hart van het subject dichten. Het is deze onoverbrugbare kloof tussen drift en voorstelling, die op de schrijnendste en duidelijkste manier wordt ervaren in het sublieme. Het is een kloof die principieel onmogelijk kan worden gedicht en die zich enkel in het esthetisch-sublieme gevoel kan manifesteren. Het is geen gewaarwording die als een ogenblik van opeenvolgende inwendige voorstellingen aan een *Ich denke* kan worden gerapporteerd. Toch worden we het gewaar. Het is geen intellectueel inzicht en evenmin een sereen gevoel zoals het schone. Het is het gevoel van de onverenigbaarheid, de incommensurabiliteit van het willen en het schouwen, tussen de drift en de voorstelling, die onze subjectiviteit ten gronde karakteriseert.

Deze kortstondige intensifiëring van de emoties, die zich enkel in de vervaarlijke ontmoeting met het immense, het vreeswekkende of ontzettende kan voordoen, is voor Schopenhauer het sublieme gevoel *par excellence*. Geen overwinning van de drift dus, geen vergeestelijking, geen vervluchtiging van het lichaam. Deze Schopenhauer-lectuur, die in het sublieme enkel een soort vergeestelijking en oplossing van het driftmatige ziet, is halfslachtig. Zij gaat voorbij aan het wrange en gewelddadige dat het sublieme gevoel als gevoel (*Gefühl*) ten gronde kenmerkt: genot én pijn, vreugde én verdriet, rust én onrust.

³ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* in id., *Sämtliche Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (verder: WWV), I, 291: “Het is de indruk van het sublieme in optima forma. Hier wordt die indruk veroorzaakt door de aanblik van een macht die onvergelijkelijk superieur is aan het individu en het met vernietiging bedreigt.”

⁴ H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, pp. 58-69.

In het sublieme gevoel gaat het – in tegenstelling met het schone – niet langer om een vrij eenvoudig en harmonieus lustgevoel dat de belofte van een harmonieuze subjectiviteit nog in zich bergt, maar om een ambivalente en niet op te heffen vermenging van gevoelens. In het sublieme, zegt Schopenhauer, slagen wij er niet in om ons volledig boven onze angst- en paniekgevoelens te verheffen. Het is ten hoogste een kortstondige opschorting van die gevoelens. Voortdurend blijft de herinnering aan onze broze, willende individualiteit (*einer steten Erinnerung an den Willen*) meetrillen in het esthetische bewustzijn.⁵ Er is natuurlijk een zekere verheffing boven hetgeen ons als individu bedreigt, vereist, maar het sublieme gevoel is geen *product* van deze verheffing (*Erhebung*). Integendeel, het maakt precies melding van de *onmogelijkheid* om zich boven de wil te verheffen. De belofte die in het schone werd gevoeld; de belofte dat we ons zouden kunnen losmaken van de drift, wordt door de wrange ambivalentie van het sublieme gevoel vernietigd. Het volledige loskomen van de drift, de wil, is volgens Schopenhauer immers geen esthetische maar een ethische aangelegenheid. Het is een zaak van ascese of van mystieke contemplatie, en dus niet van esthetiek. Schopenhauers analyse van het sublieme hoeft dus niet beschouwd te worden als een opgang naar het ethische of religieuze. In zijn vluchtigheid – die vluchtigheid doet overigens niets af van de intensiteit van de beleving – is het sublieme gevoel onvermijdelijk gebonden aan een particulier object. We mogen niet vergeten wat we van Kant hebben geleerd: ‘*deze roos is mooi*’ is een esthetische appreciatie, ‘*de roos is mooi*’ niet. Wat voor het kantiaanse smaakoordeel geldt, geldt evenzeer voor het sublieme van Burke en Schopenhauer. Het sublieme kan slechts opwellen, indien wij geraakt worden door iets dat zintuiglijk, lichamelijk aan ons verschijnt. Dat betekent niet dat het schone en het sublieme niet onderscheiden hoeven te worden van het aangename of het prikkelende. Het betekent wel dat de zuiver esthetische gevoelens, het schone en het sublieme, onmogelijk kunnen ontstaan indien er geen zintuiglijk correlaat is dat die gevoelens opwekt. Het sublieme gevoel is dus een geweldige ontroering, die ontstaat naar aanleiding van een catastrofe in de *aisthèsis*. In het gevoel van het schone – dat volgens Kant, zoals men weet, huist

⁵ WWVI, 288.

in het raadselachtige samenspel van verstand en verbeelding – is er nog sprake van een soort compliciteit tussen het subject en het object. In het geweld van het sublieme spasme, is er evenzeer een zintuiglijke gewaarwording vereist. Maar dat spasme ontstaat doordat die gewaarwording de zintuiglijkheid boven en buiten haarzelf brengt zodat ze eraan ten onder dreigt te gaan.⁶

Volgens Burke zijn het de woorden, is het de materialiteit van een tekst, die er het beste in slaagt om sublieme gevoelens los te weken bij de kunstliefhebber. Schopenhauer deelt Burkes enthousiasme voor de poëzie slechts gedeeltelijk. Bij Schopenhauer staan de literaire kunsten wel hoger dan de beeldende kunsten in zijn hiërarchie, maar de hoogste literaire kunst is niet de poëzie maar wel het drama (en met name het treurspel), en de allerhoogste kunst is de muziek. Het treurspel is volgens Schopenhauer de hoogste graad van het sublieme en de muziek heeft iets schoon, zuiver en subliem tegelijk. De muziek is echter de machtigste van alle kunsten om *metafysische* redenen: in tegenstelling met de overige kunsten slaagt zij erin om het kloppende hart van de dingen, de wil, weer te geven. Het is echter merkwaardig dat ons genoeg bij het aanschouwen van een treurspel “de hoogste graad van het sublieme” genoemd wordt.⁷ De jonge Schopenhauer heeft in 1818 bij de eerste uitgave van zijn hoofdwerk geen moeite gedaan om het sublieme met de kunst te verbinden. De latere Schopenhauer doet dat expliciet. Men moet zich door de verbinding van het treurspel en het sublieme niet laten misleiden. Het ligt inderdaad voor de hand om het gevoel dat de toeschouwer van een treurspel beleeft, subliem te noemen. In een treurspel wordt men immers geconfronteerd met de macht van het toeval en dwaling, de ondergang van de rechtvaardigen en triomf van de kwaadwilligen.⁸ Deze uitbeelding van de vreeswekkende kant van het leven, noemt Schopenhauer de grootste poëtische prestatie die mogelijk is. De reden om het treurspel zo hoog te waarderen en het tot de allerhoogste artistieke prestaties van de mensheid te rekenen, is vrij verrassend. In het licht van zijn hele filosofie zou men geneigd zijn te denken dat het treurspel zo hoog aanschrijft omdat het de misère van het leven zo goed weet weer te geven. Dat is niet echter niet het belangrijkste. Het treurspel

⁶ Zie J.-F. Lyotard, ‘Anima minima’, *Postmoderne fabels*, Kampen, Kok Agora, 1996, pp. 144-145.

⁷ WWVII, 556. Zie ook A. Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen* in id., *Philosophische Vorlesungen*, München/Zürich, Piper, 1984-86, III, 210.

⁸ Zie WWVII, 556.

weet ons zo intens te beroeren omdat het in ons het inzicht wekt dat het mogelijk is om van het leven los te komen, om zich van het leven te onthechten en dat er iets in ons is dat het leven niet wil, iets dat het mogelijk maakt om op te houden verder van het leven te houden. Deze mogelijkheid vindt in de eerste plaats op het toneel zelf plaats: het hoofdpersonage wordt op een punt gebracht, waarbij hij of zij inziet dat verzaking nabij is. Een mooi voorbeeld hiervan vinden we opnieuw in Shakespeares *Hamlet*, wanneer Hamlet zegt: “there is a special providence in the fall of a sparrow – if it be now, ‘tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come; the readiness is all”. In elke grote tragedie is er een dergelijk keerpunt, waarbij de wil tot leven verzaakt wordt. Het merkwaardige is echter dat Schopenhauer het dagen van het inzicht dat het verzaken van de wil tot leven te verkiezen is boven de bevestiging ervan, met het gevoel van het sublieme verbindt. Essentieel in het gevoel van het sublieme is immers een vorm van weerstand of geweld, een vorm van overweldiging of bedreiging die de verheffing boven de wil net bemoeilijkt.

Wat er ook van zij, Schopenhauer heeft niet dezelfde aandacht voor de materie van de tekst als Burke. Hij deelt Burkes enthousiasme voor de literatuur, zoals gezegd, slechts gedeeltelijk. Waar het Schopenhauer om te doen is, is het toneelstuk op het podium en niet de tekst. Wat Schopenhauer interesseert is de handeling en de intriges tussen de personages. Het is echter toch in de *lyriek* en niet - zoals de meeste commentatoren ons nochtans willen doen geloven - in het treurspel dat men de beste voorbeelden van het sublieme gevoel aantreft. [In het treurspel is Schopenhauer te erg bekoord door de ethische dimensie ervan om zich aan de strikte voorwaarden van het esthetisch-sublieme gevoel te kunnen houden.] Het bewustzijn van de lyrische dichter, zegt Schopenhauer, wordt gevuld door hartstochten, affecten. Zijn gemoed is in sterke mate geagiteerd. Hij voegt er echter aan toe: “Tegelijkertijd wordt de zanger zich door de aanblik van de hem omringende natuur ervan bewust dat hij behalve subject van de wil, ook nog subject is van het zuivere, willoze kennen, waarvan de onverstoorbare zalige rust nu in contrast komt te staan met de aandrang van het nog steeds beknotte en

onbevredigde willen.” En het vervolg slaat de spijker op de kop: “Het is de gewaarwording van dit contrast, van dit wisselspel [...] die eigenlijk de lyrische toestand als zodanig uitmaakt.”⁹ Op die manier wordt aan Burkes analyse van het sublieme in de poëzie een andere wending gegeven: de lyrische dichter beleeft het gevoel van het sublieme en in zoverre hij erin slaagt om die contrastervaring, dat wisselspel van tegenstrijdige affecten over te brengen zal het sublieme opwellen in het gemoed van de lezer. Toch waardering voor de specifieke sublieme kracht van woorden dus, maar vanuit een subjectivistische positie geredeneerd. Het subject van de woorden - niet de woorden zelf - staat centraal. [Het is opmerkelijk dat Nietzsche, in *Die Geburt der Tragödie*, net deze analyse van Schopenhauer aangrijpt om kritiek op Schopenhauers subjectivisme te spuien. Schopenhauer komt hier net heel dicht in de buurt van Nietzsches theorie van de Griekse tragedie, die geboren wordt uit de antagonistische krachten, waarvan de mythische namen Apollo en Dionysos luiden. Wat in de lyrische toestand wordt beschreven, is immers een strijd tussen de tegenstrijdige hartstochten, tussen de gevoelens van onlust en ontzetting die het individu overheersen en de zuivere aanschouwingen van het serene esthetische subject. Net uit deze onbeslisbare strijd wordt de kunst geboren

2. DE LITERATUUR EN DE FILOSOFIE: DE WEERGAVE VAN ESTHETISCHE IDEEËN

Wat is het verband tussen de kunst en, specifiek nog: de literatuur, en de filosofie? Wat heeft onze analyse van het paradoxale gevoel van het sublieme precies opgeleverd om beter inzicht te verwerven in de literatuur en de filosofie? Om de verbinding tussen het sublieme aan de ene kant en het probleem van de verhouding tussen de literatuur en de filosofie te kunnen maken, moeten we terug naar de esthetica van Kant, en meer bepaald naar een van de interessantste trouvailles uit zijn *Kritik der Urteilskraft*, de esthetische Idee. De esthetische Idee is een notie die zowel op het sublieme gevoel als op de kunst, dus ook de literatuur betrekking heeft. Ofschoon een hele traditie ons dat heeft willen doen geloven,

⁹ WWVI, 349.

huist de kracht van het sublieme niet in zijn morele bestemming. De werkelijke kracht van het sublieme gevoel huist in het feit dat het op pijnlijke, maar toch affirmatieve wijze een Idee trotseert. Met de theorie van het sublieme, verwijderd Kant zich – en in zekere zin gaat hij hier veel verder in dan Burke – van elke filosofie van de cultuur en de smaak, misschien zelfs van elke esthetiek in de klassieke zin van het woord. De vraag die men zich voor een kunstwerk stelt, is immers niet langer – en wellicht is dat ook nooit zo geweest – of het kunstwerk ons bevalt of niet, of het van goede of slechte smaak getuigt of niet, maar of er iets artistieks gebeurt, of er daar zich ‘iets’ ontplooit dat verder reikt dan onze zintuiglijkheid kan vatten en ons gemoed in vuur en vlam zet.

Het sublieme gevoel wordt door Kant niet uitdrukkelijk met de kunst verbonden – dat is pas met Schopenhauer het geval – maar het is er wel degelijk op van toepassing. Indien men de paragrafen 43 tot 50 in de *Kritik der Urteilkraft* over kunst leest, dan merkt men heel interessante affiniteiten tussen de vraag naar de kunst en de vraag naar het gevoel van het sublieme. De titel van § 46 liegt er niet om: ‘De schone kunsten zijn de kunstwerken van het genie’. Wat is een genie volgens Kant? Het genie is het vermogen om *esthetische* Ideeën weer te geven. Het is deze theorie van de esthetische Ideeën die voor Schopenhauer wellicht een belangrijke drijfveer is geweest in het ontwerpen van een eigen kunstfilosofie.¹⁰ *Stricto sensu*, kan, volgens Kant, alleen de rede Ideeën voortbrengen. Zelfs de natuur, zegt Kant, is niet in staat om Ideeën weer te geven. Een Idee van de rede overtreft elk begrip van het verstand. Met een Idee van de rede kan geen enkele aanschouwing – dus geen enkele voorstelling van het verbeeldingsvermogen – perfect in overeenstemming gebracht worden. De *esthetische* Idee daarentegen – waarvan Kant zegt dat ze de tegenpool van de Idee van de rede vormt, is een voorstelling die “veel te denken geeft” en waarmee geen enkel concept adequaat kan zijn. De Idee van de rede is, technischer geformuleerd, indemonstrabel. Er komt geen enkele voorstelling mee overeen; geen enkele voorstelling is sterk genoeg om eraan te kunnen beantwoorden. De esthetische Ideeën zijn *inexponibel*: ze kunnen onmogelijk in concepten of woorden gevat worden. Het zijn net

¹⁰ Zie P. Guyer, ‘Pleasure and Knowledge in Schopenhauer’s Aesthetics’, in D. Jacquette (Ed.), *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 131, noot 9.

die esthetische Ideeën die ons bij de kunst en het sublieme brengen. Alhoewel Kant weigert om een kunstwerk subliem te noemen, hebben ze toch veel met elkaar gemeen. Vormen kunnen zover gebracht worden dat ze verwijzen, of toch een teken geven van iets dat die vormen, dat dat kunstwerk als het ware te buiten gaat en overstijgt. Een werk is een kunstwerk als het zich tot de uitersten van het voorstelbare neigt, met andere woorden als het teken van een (esthetische) Idee wordt. De esthetische Ideeën streven, zegt Kant, “minstens naar iets dat over de grens van de ervaring ligt”.¹¹ Nog belangrijker echter is dat de esthetische Ideeën, zoals gezegd, onmogelijk conceptueel gevat kunnen worden. Ze vormen de stof die elke mogelijke bepaling door het verstand kortsluit en de verbeelding met ontzetting slaat, omdat die tot het uiterste gedreven wordt; de Ideeën sporen de verbeelding aan om er meer bij te denken dan wat in een verstandsbegrip gevat kan worden.¹² De verbeelding wordt hier niet langer reproductief, maar wordt door en door *productief*: ze slaagt erin om entiteiten te produceren die het verstandelijk begripsvermogen overtreffen. Deze superieure *productieve* kracht is niet alleen, zoals Lyotard¹³ suggereert, essentieel om van een esthetische beoordeling te kunnen spreken, maar vormt tevens een *a priori* van de artistieke. Zonder de productie van esthetische Ideeën, die de limieten van de zintuiglijkheid bespoken en verleggen, kan er van een kunstwerk geen sprake zijn.

Deze gedachten kunnen we rechtstreeks met het sublieme verbinden. Het sublieme wijst op een onderbreking of verbreking van een zintuiglijke vorm, het heeft betrekking op het vormeloze, en geeft een teken van iets waar de zintuiglijkheid geen vat op krijgt. Het is wat Lyotard de ‘immateriële materie’ noemt. Een kunstwerk is echter geen zintuiglijk teken van iets wat de zintuiglijkheid overschrijdt, zoals Hegel dacht. Het kunstwerk is niet het zintuiglijk schijnen van de absolute Idee! Het kunstwerk getuigt echter van een onoverbrugbare kloof die er tussen onze eindige voorstellingsvermogen en de Idee heerst. Een kunstwerk is ‘allegorisch’ in de zin van Walter Benjamin: geen zintuiglijke weergave van het supra-sensibele, wat dat ook moge zijn. Het kunstwerk is het zintuiglijke, het sensibele in zijn naakte ongerepte toestand, dat wil zeggen in een staat die nog niet

¹¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AA, V, § 49, p. 314.

¹² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AA, V, § 49, p. 315.

¹³ J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 88.

door de determinerende cognitieve vermogens is aangerod en die zich verzet tegen het volledig opgaan in de Idee! Het kunstwerk in zijn naaktheid, dat wil zeggen in zijn schrijnende onvermogen (en onwil) om met de Idee samen te vallen. Het gaat hier echter om een onvermogen dat principieel onvermijdelijk en onophefbaar is, een tekort dat niet opvulbaar is en dat zich enkel en alleen in de bizarre vermenging van pijn en genot die het sublieme gevoel is, kan aandienen. Het sublieme betekent de kortsluiting van de schone vormen van de natuur, het getuigt van de chaos, die aan de natuur voorafgaat en haar totstandbracht. Men moet daar niet uit afleiden dat goede kunst perse fragmentarisch of chaotisch dient te zijn. Het sublieme kan men onmogelijk bewust totstandbrengen: *willens nillens* sublieme kunst willen maken is absurd. Het sublieme gevoel welt plots en onverwacht op, doorbreekt de zintuiglijke perceptie van het kunstwerk, doet de verbeelding hunkeren naar het vergroten van haar reikwijdte, betekent een gewelddadige kortsluiting van elke harmonieuze synthetische eenheid.¹⁴

Ook bij Schopenhauer speelt de verbeelding een grote rol in de aanschouwing van het kunstwerk, dat wil zeggen van de Idee. De Ideeën overstijgen, net als bij Kant, het empirische en het conceptuele. Ze vormen een pre-empirische en niet-conceptuele universaliteit. Het sublieme verwijst, zoals we hebben aangetoond, naar een limiet: de Idee. In het sublieme wordt men zich, volgens Schopenhauer, bewust van het (tegennatuurlijke) vermogen om een Idee proberen voor te stellen. Deze limietoperatie kan zich onmogelijk in concepten vertalen; het kan zich enkel in de gedaante van het sublieme melden aan een esthetisch gemoed in vervoering. “Het gevoel, met andere woorden, dat men onstuimige en duistere drang van het willen is [...] en tegelijk eeuwig, vrij en blijmoedig subject van het zuivere kennen”.¹⁵

De beleving van het vormeloze bereidt niet voor – zoals dat bijvoorbeeld bij Schelling het geval is – op de kennis van het absolute of het oneindige. In de schokkende gewelddadigheid van het sublieme wordt een dergelijke mogelijkheid net radicaal uitgesloten. In het sublieme worden we als het ware verscheurd en uiteengereten. In het samengaan van pijn en genot voelen we het onbeslisbare

¹⁴ Zie het schitterende artikel van F. Proust, ‘Les Idées esthétiques’, in H. Parret (Ed.), *Kants Ästhetik, Kant's Aesthetics, L'esthétique de Kant*, Berlin, De Gruyter, 1998, pp. 513-529.

¹⁵ WWVI, 289.

gevecht van de tegenstrijdige driften in onszelf. Dit is de *Geistesstimmung*, zou Kant zeggen, die typisch is voor het sublieme gevoel. (In het schone voelt men zich als het ware perfect gelukkig: men voelt zich even loskomen van de dagelijkse empirische belangen, neigingen en voorkeuren. De heterogeniteit van het sublieme staat daar ver vanaf.) De schrijnende ambivalentie die we in het sublieme op het spoor zijn gekomen, is tekenend voor wat zowel in de kunst, de literatuur als de filosofie gebeurt. De literatuur en de filosofie zijn betrokken op een esthetische Idee. Ze zijn geen zintuiglijke beelden van het absolute, maar zijn een onophoudelijke zoektocht naar datgene wat zich in het schrijven zelf altijd onttrekt maar er tegelijkertijd de mogelijkheidsvoorwaarde van vormt.

Komen we op een dergelijke manier niet te dicht in de buurt van de hegeliaanse gedachte die we net proberen te vermijden? Is de gedachte dat de literatuur en de filosofie betrokken zijn op een Idee niet al te hegeliaans? Geenszins. De erkenning van de onophefbaarheid van de kloof tussen de Idee en het kunstwerk, en de gedachte dat het openhouden van deze diepe kloof de mogelijkheidsvoorwaarde van een kunstwerk vormt, betekent net de kortsluiting van elke hegeliaanse dialectiek. De onvolmaaktheid, het onvoltooide dat in elk kunstwerk en in elk schrijven onvermijdelijk is (en het ook mogelijk maakt) is geen tekortkoming, geen onvolkomenheid die opgeheven of opgelost moet worden in de zuiverheid van een absolute geest. Voor Hegel is het feit dat de kunst nog beknot wordt door allerlei zintuiglijke beperktheden, de reden bij uitstek om van de opheffing of zelfs de dood van de kunst te spreken. Onze gedachtegang pleit echter voor de erkenning van deze beperkingen als de mogelijkheidsvoorwaarde om Ideeën te kunnen produceren. Geen dood van de kunst dus, maar kunst *die niet ophoudt te sterven*, die niet ophoudt om in zijn naaktheid te smeken om door Ideeën ingekleed te worden, en die niet ophoudt van dit sterven en van dit smeken te getuigen. Zowel de literatuur als de filosofie - het denken maar vooral het schrijven dus, of het denken als schrijven - getuigen van de naakte materialiteit van de woorden, de woorden die met hun diverse klankkleuren op de meest verrassende wijze allerlei tegenstrijdige gevoelens en associaties kunnen oproepen. Een kunstwerk, een gedicht, een filosofische tekst

enzovoort bereiden geen spiritualisering van het zintuiglijke voor, zoals Hegel dacht, geen opheffing van de materie van de tekst, maar zijn de ambivalente weergave van een onoverkomelijk verzet. Een verzet tegen de reductie van de materialiteit tot het geestelijke. Het schuren van de materialiteit langs de Idee, zonder dat ze er helemaal in opgaat. Uit dit voortdurende schuren langs de Ideeën wordt het sublieme - en dus de kunst, de literatuur en de filosofie - geboren.

De artistieke vormen zijn geestelijk, echter niet in hegeliaanse maar in kantiaanse zin. Kunstwerken, literaire én filosofische teksten worden beheerst door een *Geist*. De *Geist* is echter niet de hegeliaanse geest die erop uit is om uiteindelijk de waarheid achter de verschijnselen te onthullen en daartoe al het materiële en het zintuiglijke wil vernietigen, niet de geest die de “al te zintuiglijke” kunstwerken opheft om plaats te maken voor het absolute weten van de hegeliaanse filosofie. De *Geist* is veeleer die vlam die vervoert en ontzet. Die geweldige adem die door de woorden van een betoog giert en de toeschouwers ontroert of overweldigt. Het is dat wat Schopenhauer in zijn analyse van het treurspel “de hoogste graad van het sublieme” heeft genoemd. De geest is wat de mensen *geestdriftig* maakt, enthousiast dus – volgens Kant het esthetisch-sublieme gevoel bij uitstek. De ontelbare nuances van een kleur- of klankcontinuüm: het is dat wat van een kunstwerk een groot kunstwerk en van een tekst een grote tekst – dat wil zeggen, meer dan een cultuurproduct - maakt: deze begeesterende vlam die ons in verrukking brengt en met verstomming slaat. Elke tekst, ook een filosofische, zal hiervan getuigenis afleggen.

De woorden ‘zeggen’, klinken, raken immers altijd voor het denken kan toe-slaan. Ze zeggen altijd meer dan wat wij willen dat ze zeggen. Het is van dit zeggen ‘voor’ het zeggen, van deze me(d)edeelbaarheid zonder mededeling, dat de schrijvers en filosofen op sublieme wijze getuigenis afleggen. Door te schikken en te herschikken, door te verschuiven en te combineren, te bewegen en doen bewegen, door te *verplaatsen* kortom, want “ons verplaatsend wonen wij”.¹⁶

¹⁶ J.-F. Lyotard, ‘Domus et la mégapole’, in *L’inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, p. 210: “c’est à passer que nous demeurons”.

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg