

Het lot van de metafoor bij Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe en Lyotard

Samenvatting:

Volgens Heidegger behoort de metafoor tot de metafysica, dus tot de traditionele filosofie die vanuit een tweedeling tussen een zintuiglijke en een bovenzintuiglijke wereld denkt. In afwijking van een wijdverbreide veronderstelling meent Heidegger bovendien dat echte dichtkunst – die van Hölderlin – niet aan metaforen doet. Wanneer we vanuit deze kritische opmerkingen Kants derde Kritiek lezen, blijkt Kant inderdaad van de dichter een verzinnelijking van het bovenzintuiglijke te verwachten. Wel maakt Kant duidelijk dat hierbij slechts sprake kan zijn van een indirecte presentatie. Bovendien lijkt Kant de grenzen van de metafysica te doorbreken als hij wijst op de rijkdom aan associaties die in de esthetische ideeën van het genie besloten ligt. Nu heeft ook Heidegger willen aantonen dat de verbeelding bij Kant een opening naar een niet-metafysisch denken biedt. Franse differentiedenkers hebben hierop voortgebouwd. Maar terwijl Heidegger ervan uitgaat dat het kunstwerk altijd een gestalte vormt, meent Lacoue-Labarthe dat juist sinds Hölderlin ook een ‘defiguratie’ aan de orde is. En Lyotard heeft in de eerste plaats – ongeacht Heideggers verdict – gemeend zijn filosofie te kunnen verduidelijken met behulp van een metafoor. In de tweede plaats heeft hij aandacht gevraagd voor een ander probleem: hoe kan de taal, in plaats van te verwijzen naar het ‘hogere’, recht doen aan datgene wat als het ware ‘onder’ de taal ligt?

1. Inleiding

In ons dagelijks taalgebruik doen we vaak een beroep op metaforen. We spreken dan ‘overdrachtelijk’ en ‘figuurlijk’, we doen aan ‘beeldspraak’. We gebruiken een beeldende uitdrukking op zo’n manier dat deze iets zegt over iets anders. Het gebruik van metaforen bespaart ons menige droge en lange omschrijving. Mensen kunnen ervoor kiezen een metafoor in te zetten omwille van de efficiëntie, maar eventueel ook omwille van de schoonheid. De metafoor die in een taal voortleeft is vaak het resultaat van een mooie vondst. Sommigen menen dan ook dat de metafoor vooral kenmerkend is voor de literatuur en bij uitstek voor de poëzie. Het gedicht zou vooral bestaan uit (door woorden opgeroepen) beelden, die we door interpretatie moeten ‘overdragen’ op een veronderstelde realiteit achter die beelden.

De filosofie heeft zich meestal negatief opgesteld tegenover de metafoor: het overdrachtelijke karakter zou maar verwarring stichten en het beeld zou maar afleiden. Deze houding leidde tot twee verschillende strategieën: de filosofie trachtte de metafoor ofwel van zich af te stoten ofwel aan zichzelf onderhorig te maken. Vanuit de eerste strategie wordt gezegd dat de metafoor echte kennis in de weg staat. Metaforen omvatten slechts vage beelden, terwijl echte kennis op toetsbare feiten en adequate concepten berust. In de tweede strategie geldt de metafoor als een gebrekkige, maar nuttige poging om met behulp van de beeldende verwoording iets over de ‘echte’ werkelijkheid duidelijk te maken – sommige filosofen zeggen: om met behulp van het zintuiglijke het bovenzintuiglijke te doen oplichten. Deze poging kan nooit volledig slagen, maar de goede verstaander, dat wil zeggen de filosofie, ‘weet’ hoe de metafoor begrepen moet worden. De twee strategieën hebben één ding gemeen, namelijk de veronderstelling dat de filosofie de zuivere kennis of de achterliggende werkelijkheid uitspreekt. De filosofische taal zou dus zelf niet metaforisch zijn.

In deze discussie heeft Martin Heidegger een verrassende positie ingenomen. In de eerste plaats doet de ‘echte’ dichtkunst volgens hem niet aan metaforen. En in de tweede plaats keurt ook Heidegger de metafoor af, maar dan omdat deze geheel en al verbonden zou zijn met de metafysica. Kernachtig is zijn uitspraak in *Unterwegs zur Sprache* (1959) over de

frase ‘Worte, wie Blumen’ die Hölderlin in zijn elegie ‘Brot und Wein’ gebruikt. Heidegger stipuleert:

‘We zouden in de metafysica blijven hangen als we dit noemen door Hölderlin in de wending “woorden als bloemen” voor een metafoor zouden houden’ (GA 12, 195).¹

Volgens Heidegger is er bij Hölderlin zeker wel sprake van poëzie, sterker nog, hij noemt Hölderlin ‘de dichter van de dichters en van de *Dichtung*’ (GA 39, 214), maar deze poëzie kan niet vanuit de metafoor worden begrepen. De notie ‘metafoor’, zo zegt Heidegger hier bovendien, behoort tot de metafysica. Met deze term doelt Heidegger op de traditionele filosofie, die volgens hem gekenmerkt wordt door het vergeten van het zijn, of preciezer gezegd, door het vergeten van de ‘ontologische differentie’ tussen het zijnde en het zijn.

Het verband tussen de metafoor en de metafysica had Heidegger twee jaar eerder, in *Der Satz vom Grund*, ook al gelegd: ‘Het metaforische is er slechts binnen de metafysica’ (GA 10, 72). In de omliggende tekst bij deze uitspraak zet Heidegger uiteen wat hem stoort aan de notie metafoor: de metafoor zou de ‘overdracht’ betekenen van het zintuiglijk waarneembare ‘naar het niet-zintuiglijke vernemen, dat wil zeggen het denken’. Maar aan deze ‘overdracht’ ligt de vooronderstelling ten grondslag dat het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke twee van elkaar gescheiden werelden vormen. Heidegger bestrijdt dit. Hij stelt enerzijds dat als het horen van een fuga van Bach enkel zou bestaan in een zintuiglijk proces, namelijk het opnemen van de indrukken op ons trommelvlies, we helemaal geen fuga van Bach zouden horen. Anderzijds meent hij dat het denken zelf ook een vorm van horen en met de blik ontwaren is. Met haar tweedeling tussen het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke zit de metafysica volgens Heidegger op een dood spoor. De metafysica begrijpt de twee kanten van de tweedeling met behulp van begrippen als lichaam en geest, natuur en rede, enzovoort, maar dus steeds weer als zijnden, terwijl ze daarbij het zijn vergeet (dat volgens Heidegger dus niet een afgescheiden bovenzintuiglijke wereld vormt, maar op spanningsvolle wijze met de zijnden verbonden is). Kortom, in Heideggers visie is de metafoor een typisch metafysische notie, omdat ze een brug legt van zintuiglijke verschijnselen naar bovenzintuiglijke ideeën, twee sferen die de metafysica eerst van elkaar heeft gescheiden.²

Vanuit Heideggers kritische stellingname wil ik allereerst Kants *Kritik der Urteilskraft* onderzoeken. In deze derde Kritiek schrijft Kant immers over de dichtkunst en over metaforen en daar kan dus worden nagegaan of en op welke wijze Kant het door Heidegger gewraakte metafysische denkkader hanteert. Vervolgens wil ik Heideggers boek *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929) bij de discussie betrekken. In dit boek heeft Heidegger willen aantonen dat Kant in zijn *Kritik der reinen Vernunft* de verbeelding zo heeft opgevat dat dit een breuk met de metafysica impliceert. Deze interpretatie van Kants eerste Kritiek heeft verschillende latere Franse ‘differentiëdenkers’ bij hun lezing van Kants derde Kritiek geïnspireerd. Niettemin nemen sommigen van hen afstand van Heideggers visie op de metafoor en de dichtkunst. Interessante voorbeelden daarvan die ik aan een kort onderzoek zal onderwerpen, vinden we bij Lacoue-Labarthe enerzijds en Lyotard anderzijds.

¹ Ik citeer Heideggers werken steeds – in eigen vertaling – uit de *Gesamtausgabe* (bij Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., vanaf 1975). Na de afkorting GA volgt het nummer van de band en daarna dat van de pagina’s.

² Zie voor een grondige behandeling van de verhouding tussen de metafoor en de filosofie bij Heidegger en Derrida: Gert-Jan van der Heiden, ‘Heidegger Thinking (without) Metaphors: On “The house of Being” and “Words, as Flowers”’, in: Arthur Cools, Walter van Herck, Koenraad Verrycken (eds), *Metaphors in Modern and Contemporary Philosophy*, University Press Antwerp, Antwerp, 2013, 227-241.

2. De metafoor in Kants kritische metafysica

In de Index van Kants werken komt het woord ‘metafoor’ niet voor. Maar dit lijkt een kwestie van terminologie te zijn, want we zullen zien dat Kant wel verwante termen gebruikt, zoals ‘symbool’ en ‘overdracht’. Als Kant in § 49 van zijn *Kritiek van het Oordeelsvermogen* het werk van de dichter beschrijft, blijkt dit er bovendien precies in te bestaan dat de dichter uitdrukkingen verschaft die we normaliter metaforen noemen. ‘De dichter’, aldus Kant, ‘tracht rede-ideeën van onzichtbare entiteiten – het rijk der zaligen, de hel, de eeuwigheid, de schepping e.d. – te verzinnelijken’ (210, B 194).³ We mogen aannemen dat Kant hier bij uitstek Dante op het oog heeft, wiens *La Divina Commedia* als een verzinnelijking van hemel en hel kan worden beschouwd. Iets verder in dezelfde § 49 bespreekt Kant in gelijksoortige termen een passage uit een gedicht van de Pruisische koning Friedrich II (‘Frederik de Grote’, 1712-1786). De twee belangrijkste versregels uit deze passage luiden als volgt: ‘Zo werpt aan ’t einde van haar baan de goede zon / Nog even een mild licht over de horizon’. De ‘grote koning’, zo legt Kant uit, ‘verlevendigt’ ‘zijn rede-idee van een kosmopolitische gezindheid nog aan het eind van het leven’ met behulp van een ‘attribuut’ dat door de verbeelding wordt aangereikt, namelijk de voorstelling van het milde licht van de ondergaande zon (211, B 196). Ook in dit voorbeeld wordt een idee van de rede, iets bovenzintuiglijks, voorzien van een zintuiglijke voorstelling. Kant begrijpt de metaforen die de dichter inzet dus inderdaad zoals Heidegger ze heeft omschreven, namelijk als zintuiglijk-beeldende verwijzingen naar het bovenzintuiglijke.⁴

Kant veronderstelt echter niet dat zintuiglijke beschrijvingen een rechtstreekse, volledige en adequate presentatie van de bovenzintuiglijke ideeën van de rede kunnen leveren. Kants kritische filosofie houdt precies in dat dit onmogelijk is. Dat is de reden waarom Kant in § 59 van de derde *Kritiek* de term ‘symbool’ introduceert. Het probleem dat Kant tracht op te lossen is het volgende. ‘Om de realiteit van onze begrippen aan te tonen’, zegt Kant, ‘zijn aanschouwingen vereist’. Deze veraanschouwelijking van een begrip – door Kant ook aangeduid als hypotypose, presentatie (*Darstellung*) en onderwerping aan de blik (*subiectio sub adspectum*) – stuit bij empirische begrippen en zuivere verstandsbegrippen niet op principiële problemen, maar als het om ideeën van de rede gaat, zo stelt Kant, ‘verlangt men iets onmogelijks, want er kan geen enkele aanschouwing worden gegeven die er op adequate wijze aan beantwoordt’ (249, B 254-255). Kants kritiek trekt immers een scheidslijn tussen aan de ene kant de natuur, zich manifesterend in aanschouwingen, die door een samenwerking van zintuigen en verstand gekend kunnen worden, en aan de andere kant de bovenzintuiglijke ideeën (bijvoorbeeld het oneindige of vrijheid), die enkel door de rede gedacht kunnen worden. Zelfs met een reeks van aanschouwingen kan het idee niet worden weergegeven, omdat het bovenzintuiglijke nu eenmaal alle zintuiglijk-aanschouwelijk dingen of gebeurtenissen transcendeert.

³ Ik geef steeds eerst het paginanummer van de Nederlandse vertaling: Immanuel Kant, *Kritiek van het Oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009 en daarna het paginanummer van de B-uitgave van Kants *Kritik der Urteilskraft*. De Nederlandse vertaling heb ik op enkele plaatsen naar eigen inzicht aangepast.

⁴ Bij Kant zijn het niet alleen de dichters die metaforen gebruiken, hij doet er zelf als filosoof eveneens een beroep op. Een voorbeeld: in een passage waarin hij wil onderstrepen dat de kunst niet kan bestaan zonder een ‘mechanisch’, ‘volgens regels begrepen’ en ‘schools’ aspect beschrijft hij de opponenten van deze gedachte als ‘onnozele zielen’, die geloven ‘dat je beter op een paard met de kolder in de kop kunt paraderen dan op een afgericht paard’ (205-206, B186).

Toch kan de behoefte bestaan om ideeën van de rede met behulp van aanschouwingen ten minste enigszins te verduidelijken en te verlevendigen. Wat we met dat doel voor ogen wel kunnen doen, zegt Kant, is een ‘symbolische presentatie’ geven. Ook dan dragen we een zintuiglijke aanschouwing aan, maar dienen we te beseffen dat deze aanschouwing slechts een ‘indirecte’ presentatie van het idee van de rede kan vormen. Het is ons reflecterende oordeelsvermogen dat beslist of een bepaalde aanschouwing als een symbolische, dus indirecte presentatie van een bepaald idee mag gelden. Wat het oordeelsvermogen in het geval van een symbolische presentatie doet, aldus Kant, is ‘analoog’ aan de procedure waarmee het oordeelsvermogen de verbinding legt tussen een aanschouwing en een begrip van het verstand, dat wil zeggen bij de – minder problematische – directe presentatie. De analogie ligt niet in de inhoud van de aanschouwing als zodanig, maar in de reflectie door het oordeelsvermogen, of zoals Kant zegt: bij de symbolische presentatie gaat het om de vorm of regel van de reflectie (249, B 255).

Wat Kant met de analogie of formele regel bedoelt wordt duidelijk uit de twee – opvallend genoeg politieke – voorbeelden die hij geeft van een symbolische presentatie: 1. Een ‘monarchale staat’ die door ‘innerlijke volkswetten’ wordt beheerst, is een idee van de rede die, zo meent Kant, symbolisch kan worden gepresenteerd door een bezielde, dus levend, lichaam als aanschouwing. 2. Een monarchale staat die daarentegen door ‘één enkele absolute wil’ wordt beheerst, is een idee van de rede die symbolisch kan worden gepresenteerd door ‘een machine (bijvoorbeeld een handmolen)’ als aanschouwing. Want, zo licht Kant het tweede voorbeeld toe, ‘er bestaat weliswaar geen gelijkenis tussen een despotische staat en een handmolen, maar wel tussen de regels om over de causaliteit van beide zaken te reflecteren’ (250, B 256). We mogen aannemen dat Kant bedoelt dat het reflecterende oordeelsvermogen een analogie zal vaststellen tussen de vanuit één punt aangedreven beweging van de handmolen (denk aan de oude koffiemolen) en de door één absolute wil beheerste staat in de despotie. En in het eerste voorbeeld zal het gaan om een analogie tussen de samenwerkende delen van een levend lichaam enerzijds en de samenwerkende politieke machten in een volk anderzijds.

Het symbool is dus niet een *afbeelding* van het idee, maar een zintuiglijk beeld waarvan het reflecterende oordeelsvermogen kan zeggen dat de formele aspecten ervan een zekere analogie met de formele aspecten van het idee vertonen. Het is zijn kritische filosofie die Kant gebiedt om zo voorzichtig te zijn: immers, wanneer we zouden zeggen dat het idee door iets aanschouwelijks, dus door de natuur, correct en volledig wordt afgebeeld, komen we te dicht bij de gedachte dat natuur en rede met elkaar samenvallen – maar dan kan de rede niet meer tegen de natuur ingaan, hetgeen in Kants ogen uiteindelijk vooral omwille van de ethiek noodzakelijk is.

Kant gaat nu nader in op de taal, dat wil zeggen op symbolen die metaforen zijn. Hij kent aan het symbool een verrassend groot bereik toe. Hij constateert: ‘Onze taal zit vol met dergelijke indirecte presentaties volgens een analogie, waarbij de uitdrukking (...) louter een symbool voor de reflectie bevat’. De voorbeelden die hij geeft, zoals ‘grond’, ‘afhangen’, ‘voortvloeiën’ en ‘substantie’, zijn opmerkelijk, want dit zijn geen willekeurige woorden uit ‘onze taal’, maar termen die met name in de filosofie als kernbegrippen fungeren. En zo moet ook het kernbegrip van de theologie als een symbool worden begrepen: Kant noemt ‘al onze kennis van God louter symbolisch’. Wat bij al deze ‘symbolische hypotyposen’ plaatsvindt, wordt door Kant precies met behulp van de term ‘overdracht’ uitgelegd, namelijk als ‘de overdracht (*Übertragung*) van de reflectie over een voorwerp van de aanschouwing op een heel ander begrip, waarmee misschien nooit een aanschouwing direct kan corresponderen’ (250-251, B 257).

Kant geeft hier dus toe dat niet alleen de dichtelijke taal, maar ook ‘onze taal’ in het algemeen en zelfs de filosofie en de theologie tot in hun kern mede worden gevormd door

metaforen. Dat is nogal een concessie, waaruit Kant helaas geen expliciete conclusie trekt. In feite zegt hij hier dat het veronderstelde begrippelijke taalgebruik van de filosofie helemaal niet afgegrensd is van het metaforische taalgebruik. Maar ondergraaft dit niet ook de veronderstelde tweedeling van een zintuiglijke en een bovenzintuiglijke wereld? We zullen deze kwestie bij Kant in een andere context nog eens tegenkomen.

Kant stelt zich in deze § 59 echter niet ten doel de kwestie van het symbool in de taal op te lossen – hij wil hier de stelling onderbouwen dat het schone als een symbool van het ‘zedelijk-goede’ mag gelden. We kunnen constateren dat de symbolische presentatie in dit geval nog een slag gecompliceerder wordt. Wat nu als symbool moet dienen, is het schone. Maar het schone is niet een zintuiglijk waarneembaar ding zoals een handmolen of een levend lichaam. Het schone is zelf reeds een oordeel, uitgesproken door het reflecterende oordeelsvermogen. Dit oordeelsvermogen noemt iets ‘schoon’ op grond van de constatering dat tussen de verwerking van het zintuiglijke door de verbeelding (het bijzondere) aan de ene kant en de (onbepaalde algemene) begrippen van het verstand aan de andere kant een harmonie bestaat. De stelling dat het schone een symbolische presentatie van het zedelijk-goede levert, betreft dus in feite een reflectie van de tweede orde, waarin de formele kenmerken van het schoonheidsoordeel worden vergeleken met die van het *idee* van het zedelijk-goede. Maar ook tussen deze twee abstractere zaken onderkent het reflecterende oordeelsvermogen volgens Kant inderdaad een analogie. Kant werkt deze analogie uit op vier punten, waarvan ik er slechts één als voorbeeld weergeef: vrijheid. Vrijheid is zowel bij het schone als bij het goede aan de orde, en wel als volgt: het schoonheidsoordeel spreekt uit dat de vrijheid van de verbeelding in overeenstemming is met de wetmatigheid van het verstand, terwijl het goede een vrijheid van de wil veronderstelt die in overeenstemming is met de algemene wetten van de rede (252, B 259).

We zien dat een analogie geen identiteit betekent: er bestaan zowel overeenkomsten als verschillen. Dit is belangrijk vanwege Kants kritische filosofie. Kant wil plausibel maken dat tussen het schone en het goede wel een symbolische relatie, dat wil zeggen een analogie bestaat, maar géén identiteit (zoals Plato meende). Het schoonheidsoordeel kan immers iets betreffen wat door de natuur wordt aangereikt, terwijl het goede een zaak van de rede is, en deze gebieden en hun bijbehorende vermogens mogen niet aan elkaar gelijk worden gesteld. Tegelijkertijd zien we dat ook in het symbool of de analogie nog steeds dezelfde tweedeling aan de orde is: het schoonheidsoordeel over iets uit de fenomenale orde wordt vergeleken met het zedelijk-goede als noumenaal idee. Hiermee volgt Kant dus inderdaad de uitgangspunten van de metafysica. Maar inmiddels is ook duidelijk dat het om een kritische metafysica gaat. Een metafoor kan niet een afbeelding van een idee vormen.

3. De overstroming van de metafysica bij Kant

Voor zover de ‘verzinnelijking’ – dus ook de metafoor – door de dichters wordt aangereikt, blijkt Kant daaraan een hoge status toe te kennen. In § 53 vergelijkt Kant de verschillende schone kunsten op hun ‘esthetische waarde’. Dit leidt ertoe dat hij ze in een rangorde plaatst. In die rangorde kent hij de hoogste plaats toe aan de dichtkunst. Een van zijn argumenten is dat de dichtkunst ‘haar oorsprong vrijwel geheel dankt aan het genie en zich het minst door voorschriften en voorbeelden laat leiden’ (223, B 215). In Kants ogen vindt de dichtkunst haar oorsprong in een beperkt aantal geniale dichters. We zullen zien dat Kant zijn gedachtegang zo uitwerkt dat hierbij ook de metafoor ter sprake komt.

Om te beginnen definieert Kant het genie als ‘het talent (de natuurlijke gave) dat aan de kunst de regel geeft’, of met iets meer woorden, als ‘de aangeboren aanleg (*ingenium*) van het gemoed *waardoor* de natuur de kunst de regel geeft’ (202, B 181). Het genie geeft de regel aan de kunst, maar daaraan voorafgaand bestaan er geen regels die iemand kan volgen om een genie te worden, dus de eerste eigenschap van het genie is volgens Kant

‘originaliteit’. De regel geven betekent niet dat het genie vertelt hoe kunst gemaakt moet worden. Het genie maakt kunst, in de vorm van concrete producten, en het geven bestaat erin dat deze producten van het genie ‘*exemplarisch*’ zijn. Het zijn de ‘gewone’ kunstenaars die uit deze producten de regels afleiden die zij moeten toepassen bij hun eigen productie van kunst. Het genie is helemaal niet in staat uit te leggen hoe hij tot zijn producten komt, want hij doet dat ‘als natuur’ (203, B 182). Aldus staat het genie aan de oorsprong van de kunst, niet van de wetenschap. Een wetenschapper, zoals bijvoorbeeld Newton, kan alle stappen die hij moest zetten vervolgens ook demonstreren en uitleggen, waarna wij dat allemaal kunnen leren, zodat wij uiteindelijk als leerlingen de meester kunnen evenaren. Newton verdient het dan ook niet een genie te worden genoemd, Homerus daarentegen wel, juist omdat hij niet kan aangeven hoe zijn ideeën in zijn hoofd opkomen en met elkaar samenhangen. Kortom, het geniale valt noch te onderwijzen (*lehren*) noch te leren (*lernen*). ‘Men kan niet geestrijk leren dichten’, aldus Kant (204, B 184).

Kant spreekt niet voor niets van ‘geestrijk’. ‘Geest’ (*Geist*) is bij Kant de specifieke benaming voor het vermogen van het genie. Kant definieert de ‘geest’ als ‘het vermogen om esthetische ideeën te presenteren’ (209, B 192). Het esthetische idee is geen idee van de rede, maar van de verbeelding, die in dit geval als productief moet worden beschouwd. Tegen de achtergrond van zijn kritische filosofie is het belangrijk op te merken dat Kant het esthetische idee aan de natuur, en zodoende aan het zintuiglijke bindt. Bij het esthetische idee betekent het woord ‘idee’ dus niet dat we het bovenzintuiglijke binnentreden. Wel bezit de productieve verbeelding volgens Kant ‘een zeer krachtige capaciteit om uit de stof die de werkelijke natuur haar geeft als het ware een andere natuur te scheppen’ (209, B 193). De voornaamste reden waarom Kant de vondsten van het genie niettemin *ideeën* noemt, is dat zij een verzinnelijking trachten te verschaffen ‘in een volledigheid waarvan in de natuur geen voorbeeld te vinden is’. In de verhouding tussen de esthetische ideeën en de natuur kunnen we dus drie aspecten onderscheiden: a) deze ideeën gaan in volledigheid de natuur te boven, b) ze bergen de mogelijkheid in zich ‘als het ware een andere natuur’ te scheppen, dus de gegeven natuur te transformeren, c) maar ze blijven principieel gezien aan de natuur als het geheel van het fenomenale gebonden, wat ze bieden is een nieuwe verzinnelijking.

In lijn met de nauwe relatie die Kant tussen de dichtkunst en het genie heeft gelegd, merkt hij voorts op dat het de dichtkunst is ‘waarin het vermogen van de esthetische ideeën zich in zijn volle omvang kan tonen’ (210, B 194). Dit vermogen lijkt zelfs onbegrensd te zijn. Het esthetische idee kan ‘een massa’ of ‘onafzienbaar veld van verwante voorstellingen’ oproepen (211, B 195). Kant geeft het voorbeeld van ‘de adelaar van Jupiter met de bliksemschicht in zijn klauwen’ als een ‘attribuut van de machtige hemelkoning’. De aldus uitgebeelde adelaar is dus een symbolische presentatie van de ‘machtige hemelkoning’. We kunnen wel bedenken hoe dit symbool een onafzienbaar veld van verwante voorstellingen in het spel brengt, dat wil zeggen – als we een en ander in de taal onderbrengen – van verwante metaforen. Kants voorbeeld is verbonden met een netwerk van andere metaforen, zoals: ‘de roofvogel laat zich als een steen naar beneden vallen’, ‘kom als de bliksem naar huis, jongen!’, enzovoort. Maar het woord ‘hemelkoning’ is zelf eveneens een metafoor – Kant kwalificeerde ‘al onze kennis van God’ immers als ‘louter symbolisch’. Nu, als het ‘veld’ van metaforen inderdaad onafzienbaar is, roept dit de vraag op of het toch nog ergens eindigt, dus of er nog aanduidingen bestaan die vrij blijven van het metaforische. Maar opnieuw laat Kant na toe te geven dat de scheidslijn tussen de metaforische taal en de verwoording van het bovenzintuiglijke helemaal niet kan worden getrokken.

Kant gebruikt hier niet alleen het woord ‘onafzienbaar’, maar ook het woord ‘onnoembaar’: het esthetische idee laat ons bij een begrip ‘veel onnoembaars denken’ (212, B 197). En daarmee komen we op de paradoxale rol van de taal in Kants visie op de dichtkunst. In zijn toelichting op het esthetische idee – het startpunt van alle schone kunsten, dus ook van

de dichtkunst – kent Kant aan de taal opvallend genoeg zowel armoede als rijkdom toe. Allereerst omschrijft hij het esthetische idee als een voorstelling die ‘veel te denken geeft’, zonder dat een taal deze voorstelling ‘volledig kan bereiken en begrijpelijk maken’ (209, B 192-193). Evenzo zegt Kant dat esthetische ideeën ‘de verbeelding de impuls geven om er (...) meer bij te denken dan zich in een begrip, dus in een specifieke talige uitdrukking, laat samenvatten’ (211, B 196). Zowel de begrippen als de taal zijn dus als het ware te armoedig om de volheid van het esthetische idee weer te geven. Maar aan de andere kant wordt de dichtkunst in hoge mate gevoed door de esthetische ideeën van het genie. Het medium waarin de geniale dichter zijn esthetische ideeën tot uitdrukking brengt is nu eenmaal de taal. En deze esthetische ideeën voeren het ‘onafzienbare veld’ van metaforen met zich mee, waardoor de taal een enorme rijkdom in zich bergt. Dit is dus de paradox: de hoogste graad van vrijheid in de kunstzinnige omvorming van de natuur wordt behaald in de taal van de dichter, en deze vrijheid produceert zo’n rijkdom aan talige uitdrukkingen, dat deze niet in een bepaalde talige uitdrukking kan worden gevat. Taal die noch door begrippen noch door taal kan worden gevat. Een netwerk aan metaforen zonder synthese. Taal die buiten zijn oevers treedt.

Er zou dus alle reden zijn om te concluderen dat de dichtkunst de metafysische tweedeling overschrijdt – zoals Heidegger dat later van Hölderlins dichtkunst zal zeggen. Kant zegt zoiets echter niet. Kant houdt vast aan de metafysica. Hoeveel vrijheid en rijkdom het esthetische idee, c.q. de dichtkunst met haar metaforen, ook met zich meebrengt, voor Kant gaat het erom dat dit alles uitzicht biedt op het bovenzintuiglijke:

‘Ze [de dichtkunst] sterkt de geest doordat ze die zijn vrije, spontane en van de bepaaldheid van de natuur onafhankelijke vermogen laat voelen om die natuur als verschijning volgens gezichtspunten te beschouwen en te beoordelen die de natuur niet uit zichzelf in de ervaring aanbiedt, [...] en om haar dus ten behoeve van en, om zo te zeggen, als schema van het bovenzintuiglijke te gebruiken’ (223, B 215).

4. Kant gelezen door Heidegger

Wat we als differentiedenken kunnen kwalificeren, betekent in het algemeen het streven om vanuit de geschiedenis van de westerse filosofie tot een ander denken te komen. Van de voorbeelden die Heidegger hiervan heeft gegeven, is er in het kader van dit artikel één van bijzonder belang, omdat dit Kant betreft.

In zijn boek *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929) leest Heidegger Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Heidegger gaat ervan uit dat Kant tot een fundering van de metafysica wilde komen en daartoe in deze eerste Kritiek een onderzoek naar de mogelijkheid van ontologische kennis deed. Volgens Heidegger gaat het Kant in dit ontologische onderzoek om de vraag naar het overschrijden (de transcendentie) van de menselijke, dus eindige zuivere rede naar het zijnde, zodat dit zijnde object van ervaring kan zijn (GA 3, 15-17 en 160). Kant neemt nu aan dat menselijke kennis van het object voortkomt uit ‘twee stammen’, namelijk zintuiglijkheid en verstand – waaraan hij wat raadselachtig toevoegt: ‘die misschien uit een gemeenschappelijke, maar ons onbekende wortel ontspringen’ (KdrV, A 15/B 29). Heidegger meent dan ook dat het hoofdstuk over ‘het schematisme van de zuivere verstandsbegrippen’ het kernstuk van de eerste Kritiek vormt, omdat dat hoofdstuk over deze onbekende wortel van zowel zintuiglijkheid als verstand handelt. Inderdaad is volgens Kant voor het leggen van de verbinding tussen de zintuiglijke aanschouwing en het verstandsbegrip een schema nodig, en dit schema is een product van de transcendentale verbeelding. De schema’s, zegt Kant, zijn de voorwaarden waaronder de zuivere verstandsbegrippen pas een betrekking op objecten en dus betekenis kunnen krijgen. Het raadsel blijft gehandhaafd: Kant noemt het schematisme ‘een in de diepten van de menselijke ziel verborgen kunst’ (KdrV, A 141/B 180).

Heidegger concludeert dat de onbekende wortel van ontologische kennis bij Kant in de verbeelding ligt. Het is de verbeelding die het vermogen tot transcendentie naar het zijnde bevat. De verbeelding, het vermogen tot aanschouwelijke presentatie, wordt door Heidegger dan ook tevens omschreven als het vermogen tot geven: dit vermogen geeft ons het zijnde (GA 3, 130). Heidegger constateert dat Kant afwijkt van de traditionele metafysica, want terwijl de metafysica de grondslag van ontologische kennis in de *ratio* of *logos* zoekt, zoekt Kant die in de transcendentale verbeelding. Deze onbekende wortel in de diepte van de menselijke ziel is volgens Heidegger verontrustend voor de metafysica. Door zijn radicale manier van vragen kwam Kant bij zijn *grondlegging* van de metafysica in feite bij een *afgrond* uit, aldus Heidegger (GA 3, 160 en 168).⁵

Heidegger heeft alleen Kants eerste Kritiek besproken, maar in zijn eigen exemplaar van zijn boek *Kant und das Problem der Metaphysik* heeft hij aangetekend dat zijn uitleg door de derde Kritiek wordt bevestigd. In deze zeer korte aantekening lijkt Heidegger aan te nemen dat de verbeelding ook in de derde Kritiek het vermogen tot transcendentie naar het zijnde is (GA 3, 250). Nu valt daar wel wat op af te dingen. In de derde Kritiek is het niet meer de verbeelding die de verbinding legt tussen zintuiglijkheid en verstand. Daardoor kan de verbeelding ook niet meer als de gemeenschappelijke wortel van deze twee vermogens worden opgevat. Het is nu het oordeelsvermogen dat de verbinding legt tussen de verbeelding enerzijds en het verstand of de rede anderzijds. Toch is Heideggers veronderstelling dat de verbeelding als het vermogen tot het geven van het zijnde functioneert ook voor Kants derde Kritiek niet geheel onjuist, mits we die veronderstelling inperken tot de productieve verbeelding van het genie. Dit is dan ook de schakel geworden waarlangs Heideggers ‘Kant-boek’ uit 1929 over de eerste Kritiek inspirerend heeft gewerkt voor een heideggeriaanse interpretatie van Kants derde Kritiek.

Om hiervan één voorbeeld te geven: Éliane Escoubas stelt dat wat Kant het oordeelsvermogen noemt ertoe tendeert ‘samen te vallen’ met de verbeelding (DS 77-78).⁶ Dit brengt Escoubas ertoe het oordeelsvermogen – maar ook het onderscheid dat Kant maakt tussen het schone en het sublieme – buiten beschouwing te laten en verder enkel nog over de verbeelding te spreken. De verbeelding, zo concludeert zij, is het vermogen dat het zijnde in zijn vorm geeft, en daarmee is de verbeelding het vermogen van het geven als zodanig, van het *es gibt* van de ontologische differentie (DS 83-84). Volgens Escoubas is de verbeelding ‘de kantiaanse naam voor het Zijn’ (DS 94). Deze interpretatie is niet bepaald gebaseerd op *close reading* van Kants tekst, maar wel filosofisch interessant omdat ze de kantiaanse en de heideggeriaanse wijze van denken met elkaar weet te verbinden.

5. Lacoue-Labarthe: de gedefigureerde overdracht

Ook Lacoue-Labarthe heeft zich in zijn lezing van Kants derde Kritiek door Heidegger laten inspireren. Zoals uit de titel van zijn essay ‘La vérité sublime’ moge blijken, heeft Lacoue-Labarthe gemeend dat het sublieme bij Kant zo kan worden uitgelegd dat het samenvalt met Heideggers opvatting van de waarheid.⁷ Ik heb aan dit essay elders uitvoerig aandacht besteed en laat het nu buiten beschouwing.⁸

⁵ Hier ligt de reden waarom Heidegger de eerste druk van Kants *Kritik der reinen Vernunft* (de A-uitgave uit 1781) verkiest boven de tweede druk (de B-uitgave uit 1787). Kants herzieningen in de B-uitgave maken volgens Heidegger duidelijk dat Kant uiteindelijk voor de transcendentale verbeelding als ‘onbekende wortel’ is teruggeweken en het primaat van verstand en rede heeft hersteld.

⁶ DS staat voor: J.-F. Courtine et al., *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988.

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, ‘La vérité sublime’, in: J.-F. Courtine et al., *Du sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988, 97-147.

⁸ Zie mijn artikel ‘Zag Heidegger het sublieme over het hoofd?’

De filosofische ontwikkeling van Lacoue-Labarthe wordt echter gekenmerkt door een toenemende kritiek op Heidegger. Deze kritiek treedt onder andere naar voren in de discussie die Lacoue-Labarthe met Heidegger aangaat omtrent Hölderlin, de poëzie en de metafoor. De eerste aanzet tot deze kritiek is te vinden in Lacoue-Labarthes boek *La poésie comme expérience* (1986). Dit boek is in hoofdzaak gewijd aan Celan, maar heeft tevens betrekking op Hölderlin, aangezien Celans gedichten volgens Lacoue-Labarthe een dialoog aangaan met Heideggers dialoog met Hölderlin.⁹

Volgens Lacoue-Labarthe staat de poëzie van Hölderlin en Celan voor de ‘cesuur’ van de taal – hij spreekt ook wel van de ‘catastrofe’ van de taal. Lacoue-Labarthe bouwt voort op wat Hölderlin in zijn Opmerkingen bij de twee door hem vertaalde tragedies van Sophocles de ‘tegenritmische onderbreking’ noemde: de schone eenheid van de voorstelling wordt in deze tragedies door het spreken van de blinde ziener Teiresias onderbroken. Hölderlin meent dat deze cesuur in de voorstelling noodzakelijk is om het publiek ervan te doordringen dat de ‘categorische omkering’, de afwending van goden en mensen van elkaar, heeft plaatsgevonden. De consequentie daarvan is volgens Hölderlin dat de mens zich niet meer op een goddelijke wereld, maar op de aardse wereld moet richten: de categorische omkering ‘dwingt’ ons ‘meer beslist naar de aarde’, aldus Hölderlin.¹⁰

Lacoue-Labarthe concludeert dat de traditionele schone taal van de poëzie bij Hölderlin en Celan een ‘catastrofe’ (letterlijk: het onderste boven keren) ondergaat: de dichtkunst is naar de aarde ‘gecatastrofeerd’. Deze poëzie zegt het bestaan, zegt het eindig-menselijke, en dat verandert haar taal: de taal van de poëzie wordt letterlijker. Deze ontwikkeling vindt overigens niet alleen bij Hölderlin plaats. Lacoue-Labarthe verwijst naar Walter Benjamins boek over de vroege Romantiek. Benjamin laat zien hoe de visie van de ‘vroeg-romantici’ (de groep rond het tijdschrift *Athenäum*, geleid door de gebroeders Schlegel, een groep waarvan Hölderlin overigens geen deel uitmaakte) op de poëzie uiteindelijk bij het proza uitkomt. Benjamin vat hun visie samen in de formule: ‘De idee van de poëzie is het proza’ en stelt dit bovendien gelijk aan het principe van de ‘nuchterheid’ bij Hölderlin.¹¹ Lacoue-Labarthe op zijn beurt spreekt van een ‘prozaïsche verletterlijking’ bij Hölderlin (HPP 67).¹² Na Hölderlins terugkeer uit Bordeaux wordt zijn poëzie volgens Lacoue-Labarthe ‘rigoreus letterlijk’. Hij omschrijft Hölderlins poëzie uit deze periode als volgt:

‘Karakteristiek voor zijn poëzie uit die tijd, een poëzie die meer en meer ontwricht raakt en fragmentarisch wordt – en tevens raadselachtiger –, is haar extreme precisie, haar weerloze helderheid, zodat men er doorheen ziet schemeren wat Benjamin “de naakte rots van de taal” noemde’ (HPP 86-87).

Een bevestiging voor deze lezing vindt Lacoue-Labarthe niet alleen bij Benjamin maar ook bij Jean-Pierre Lefebvre. Deze merkte op dat Hölderlin na zijn terugkeer uit Frankrijk ‘een kat een kat noemt’ en bijvoorbeeld zijn verblijf in Bordeaux ‘met een bijna fotografische precisie’ oproept, hetgeen Lefebvre tot de conclusie brengt dat Hölderlin ‘buitengewoon prozaïsch is geworden’. Vanuit zijn eigen bekendheid met Bordeaux voegt Lacoue-Labarthe toe dat men bijvoorbeeld in Hölderlins grote gedicht ‘Andenken’ een ‘verbazingwekkende topografische precisie’ kan aantreffen. Hij vat dit alles samen als ‘de – overigens wanhopige – zin voor

⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris, 1986/1997, 50.

¹⁰ Friedrich Hölderlin, ‘Sophokles-Anmerkungen’, in: J.Ch.F. Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. Johann Kreuzer, Meiner, Hamburg, 1998, 106 (cursivering door Hölderlin).

¹¹ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, id., *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974, 100-101.

¹² HPP staat voor Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Galilée, Paris, 2002.

realiteit bij de late Hölderlin'. Nu, dit alles wordt volgens Lacoue-Labarthe volledig gemist door Heidegger: 'Heidegger ontwijkt de realiteit die Hölderlin juist met zoveel moeite trachtte te benaderen' (HPP 87-89).

Wat betekent dit nu voor de metafoor? Duidelijk is dat Lacoue-Labarthe nog minder dan Heidegger gelooft dat de poëzie 'metafysische' metaforen aanreikt, dus metaforen waarmee het zintuiglijke iets over het bovenzintuiglijke duidelijk zou moeten maken. De verschuiving van de poëzie naar het prozaïsche, naar de precisie, naar de realiteit, naar 'de kat is een kat', brengt met zich mee dat metaforen die naar het 'hogere' verwijzen alleen nog maar hoogdravend klinken en belachelijk worden. Maar menen Heidegger en Lacoue-Labarthe dan beiden dat de poëzie enkel nog de realiteit uitspreekt? Bij Heidegger is dat alvast niet het geval. In feite stelt Heidegger in zijn *Der Ursprung des Kunstwerkes* dat het kunstwerk altijd een gestalte presenteert. En Lacoue-Labarthe neemt precies op dit punt afstand van Heidegger door te zeggen dat de gestalte (de figuur) altijd gepaard gaat met een 'defiguratie' – een woord dat hij best in het Duits wil vertalen, al zal het dan een neologisme zijn: *Entgestaltung*. Lacoue-Labarthe legt uit:

'Defiguratie is niet het wegdrukken en nog minder de opheffing (*Aufhebung*) van de figuur. Het ding een naam geven betekent niet dat het idee, het begrip of het wezen achterhaald of leeg wordt verklaard in naam van "het reële" of "het concrete". Het betekent veeleer dat ze gemarkeerd worden, maar als een holte of een negatief in de fotografische zin van het woord' (HPP 106-107).

Nu, is een taal met gedefigureerde figuren een taal zonder metaforen? Maar de taal bevat nog steeds verwijzingen. Lacoue-Labarthe spreekt hier van een idee, begrip of wezen, maar dit kan breder worden getrokken. De taal voert in elk geval een zekere spanning met zich mee. Als deze spanning te vergelijken valt met het meekomen van een fotografisch negatief, kunnen we zeggen dat het om taalgebruik gaat dat binnen de zintuiglijke sfeer blijft. We hebben dan te maken met een zintuiglijke figuur die niet naar het 'hogere', maar naar een andere zintuiglijke gegevenheid verwijst. In het verwijzen als zodanig, de overdracht, het voeren, de 'foor' van het een naar het ander, ligt het probleem dus niet. Daarom kunnen we ook van overdrachtelijk taalgebruik spreken wanneer de overdracht niet van een lagere naar een hogere wereld verloopt, maar van het ene naar het andere deel van de aardse wereld. We kunnen zelfs accepteren dat metaforen naar begrippen verwijzen, mits we mogen aannemen dat die begrippen op hun beurt weer naar die aardse wereld terugverwijzen. Laten we dit *down to earth*-metaforen noemen.

6. De metafoor bij Lyotard

Vanaf het eind van de jaren '70 werd Lyotard bekend als filosoof van het postmodernisme. Opmerkelijk genoeg ging dit bij Lyotard gepaard met een grote belangstelling voor de filosofie van Kant. Op één punt sluit Lyotard veeleer aan bij Heidegger, namelijk bij diens gedachte van de 'gebeurtenis', maar verder staat Lyotard nogal kritisch tegenover Heidegger, zoals bijvoorbeeld blijkt in zijn boek *Heidegger en 'de joden'*.¹³ Of Lyotard bekend was met Heideggers bezwaren tegen de metafoor is niet zeker, maar als dat het geval was, deelde hij die bezwaren kennelijk niet. Hij ziet er geen probleem in een metafoor te presenteren juist als hij zijn postmoderne filosofie wil karakteriseren.

¹³ Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Galilée, Paris, 1988. Nederlandse vertaling: *Heidegger en 'de joden'*, vertaald door Cécile Janssen, Dick Veerman en Edo Klement, Kok Agora, Kampen, 1990.

Een korte introductie. In zijn belangrijkste boek uit zijn postmoderne periode, *Le différend* (1983), noemt Lyotard ‘de Kant van de derde Kritiek en de historische-politieke teksten’ en ‘de Wittgenstein van de *Philosophische Untersuchungen* en de postume werken’ de ‘prologen van een eerbiedwaardige postmoderniteit’ (D 11). Wat Kant betreft laat Lyotard zich echter kritisch uit over diens ‘transcendentale antropologisme’ (D 12). Waar Kant een onderscheid maakte tussen vermogens van de mens, reconstrueert Lyotard dit dan ook als een onderscheid tussen ‘zinsfamilies’ of ‘vertooggenres’ in de taal. Wat Kant bijvoorbeeld met het verstand enerzijds en de praktische rede anderzijds op het oog heeft, valt wat Lyotard betreft onder het onderscheid tussen ‘cognitieve’ en ‘prescriptieve’ zinnen. Lyotard meent nu dat deze ‘zinsfamilies’ heterogeen zijn ten opzichte van elkaar, terwijl ze tegelijkertijd in bepaalde relaties tot elkaar staan – Wittgenstein gebruikte op dit punt de metafoor van een ‘familieverband’ tussen de ‘taalspelen’. Volgens Lyotard is hiermee meteen ook de probleemstelling van Kants *Kritik der Urteilskraft* geschetst:

‘In de Inleiding van de derde *Kritiek* wordt de verstrooiing van de zinsfamilies niet alleen erkend, maar zodanig gedramatiseerd dat nu het probleem wordt gesteld om ‘overgangen’ (*Übergänge*) tussen deze heterogene zinsoorten te vinden. En het oordeels-‘vermogen’, verschijnt daar, juist vanwege zijn alomtegenwoordigheid (...), als een vermogen tot ‘overgangen’ tussen de verschillende vermogens’.¹⁴

Nu gaat het bij Kant in de derde Kritiek steeds om een overgang tussen verstand en praktische rede, dus tussen twee vermogens. Lyotard meent bij Kant echter een veel groter aantal ‘zinsoorten’ te kunnen aanwijzen, bijvoorbeeld ook de dialectisch-argumentatieve zin van de theoretische rede, of de poëtische zin die een idee van de verbeelding verwoordt. Tegen deze achtergrond legt Lyotard ons zijn metafoor voor:

‘Vraagt u mij nu om op mijn beurt een object te presenteren voor het idee van de overgangsrelaties tussen de vermogens (...), een object dat een geschikte presentatie zou leveren om de verstrooiing van de vermogens geldig te verklaren, maar dat zelf slechts een symbool kan zijn, dan zou ik een archipel willen voorstellen. Ieder van de zinsfamilies zou dan een eiland zijn en het oordeelsvermogen een reder of een admiraal, die expedities van het ene eiland naar het andere lanceert met als doel om wat op het ene eiland is gevonden (uitgevonden, in de oude betekenis) op het andere te presenteren, zodat het daar als een ‘alsof’-aanschouwing zou kunnen dienen om de zinnen van dat eiland geldig te verklaren. Deze interventiemacht, door oorlog of door handel, heeft geen object, geen eigen eiland, maar vraagt een milieu, namelijk de zee, de *Archipelagos*, de oerzee, zoals de Egeïsche Zee vroeger heette’.¹⁵

De metafoor van de archipel biedt Lyotard de mogelijkheid zijn stellingname in verschillende filosofische discussies te verduidelijken.¹⁶ Allereerst neemt het postmodernisme afscheid van

¹⁴ J.-F. Lyotard, *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Galilée, Paris, 1986, 32. Nederlandse vertaling: *Het enthousiasme. Kants kritiek van de geschiedenis*, vertaald door Frans van Peperstraten en Dick Veerman, Kok Agora, Kampen, 1991, 48 (vertaling gewijzigd). Lyotards boek *L'enthousiasme* berust voor een deel op de Kant-notities in zijn boek *Le différend*, Minuit, Paris, 1983. De geciteerde passage is in *Le différend* te vinden op pg. 190, met als enige verschil dat Lyotard daar niet spreekt van ‘familles de phrases’, maar van ‘genres de discours’.

¹⁵ J.-F. Lyotard, *L'Enthousiasme*, a.w., 33. Nederlandse vertaling: *Het enthousiasme*, a.w., 48-49. In *Le différend*, a.w., 190 (zie de aantekening in de vorige noot).

¹⁶ Vermoedelijk is Lyotard zich er niet van bewust dat Hölderlin in de periode 1799-1803 een lang gedicht schreef onder de titel ‘Der Archipelagus’. Zie Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und*

het eenheidsdenken: als reder of admiraal heeft het oordeelsvermogen geen eigen eiland van waaruit het de andere eilanden zou kunnen overheersen. Evenmin zijn de eilanden door dammen (zoals de Nederlandse ‘Deltawerken’) aan elkaar geklonken. Terwijl Kant in de derde *Kritiek* nog een brug trachtte te leggen tussen de gebieden die onder de wetgeving staan van respectievelijk het verstand en de rede, staat Lyotards metafoor voor nog minder vastigheid: geen brug, maar een boot, waarachter de zee zich steeds opnieuw sluit. De metafoor betekent niet dat het universalisme uitgesloten is, maar wel dat het slechts op bepaalde eilanden van belang kan zijn, met name op het eiland van de prescriptieve zinnen (de ethiek) en op dat van de cognitieve zinnen (de wetenschap). Maar bijvoorbeeld het eiland van de kunst zou zich daar niets van aan hoeven te trekken. Toch betekent het postmodernisme ook geen relativisme. Weliswaar kent elk eiland eigen regels voor de behandeling van de voor dat eiland relevante gevallen, maar de reder en de admiraal verzorgen voortdurend contacten en transacties tussen de eilanden, zodat deze steeds weer gedwongen worden op elkaars bevindingen te reageren. Aldus staat de archipel voor een zeker pluralisme, als pluralisme zoiets betekent als: heterogeniteit tussen zaken die wél relaties met elkaar onderhouden. Lyotard heeft het pluralisme – of de metafoor van de archipel – overigens nooit betrokken op het samenleven van verschillende bevolkingsgroepen. Zijn stelling is primair dat de taal deze archipel manifesteert.

Eén aspect aan deze metafoor is misschien minder snel duidelijk. We zijn geneigd het woord ‘archipel’ te begrijpen als verwijzend naar een cluster van *eilanden*. Maar Lyotard wijst erop dat het woord ‘archipel’ is afgeleid van het oude Griekse woord *archi-pelagos*, letterlijk ‘oerzee’, een term waarin veeleer de zee centraal staat. Bovendien is de zee in Lyotards uitleg niet alleen het ‘milieu’ tussen de eilanden, het water dat door het varende oordeelsvermogen wordt benut om steeds opnieuw scheidingen en verbindingen tussen de eilanden aan te brengen, maar ook een oppervlak waaronder iets anders ligt: de zee is het reservoir waaruit de eilanden ooit zijn opgerezen of nog kunnen oprijzen.

De achtergrond van deze gedachte ligt in Lyotards notie ‘geschil’ (*différend*). Een geschil is allereerst aan de orde in de verhouding tussen de eilanden onderling: doordat ze verschillende ‘talen’ hanteren, zullen de eilanden in principe ‘langs elkaar heen praten’ en kunnen er conflicten ontstaan waarbij het ene eiland zijn taal aan het andere probeert op te leggen. Maar daarnaast kan ook van een ‘geschil’ worden gesproken als het gaat om de verhouding tussen de gevestigde taal (alle eilanden samen) en dat wat (nog) niet zegbaar is. Lyotard redeneert vanuit een sociaal-politieke geschiedenis van de taal. Op sommige momenten in die geschiedenis is een zienswijze relevant of zelfs onontkoombaar geworden die vooralsnog op geen enkele van de bestaande eilanden goed tot uitdrukking kan worden gebracht. Dit betekent dat een geheel nieuw idioom moet worden gevonden, of, uitgedrukt volgens de metafoor van de archipel: dat een nieuw eiland moet opkomen, waarin een nieuwe soort van zinnen als geldig wordt beschouwd. Kortom, de zee staat niet alleen voor het onderscheid tussen de zinsfamilies of vertooggenres onderling, maar ook voor het ‘opvissen’ en doen verschijnen – Lyotard spreekt van ‘uitvinding’, inventie – van een nieuwe soort van zinnen, mogelijk leidend tot een nieuw eiland.

Briefe, Erster Band, Carl Hanser Verlag, München, 1970, 270-279. (Heidegger vermeldt dit gedicht, maar bespreekt het niet: GA 53, 86). Maar bij Hölderlin lijkt het woord ‘archipel’ niet te fungeren als een ‘symbool’ of metafoor voor iets anders, zoals dat bij Lyotard het geval is. Hölderlin noemt in dit gedicht de verschillende eilanden en deelgebieden van Griekenland vanwege hun bijdragen aan de oude Griekse geschiedenis en besteedt daarbij bovendien verreweg de meeste aandacht aan Athene, maar maakt geen punt van hun onderlinge verhoudingen.

Aan het eind van *Het Enthousiasme* verbindt Lyotard zijn metafoor van de archipel, of liever van de zee, met een metafoor die gekozen is door Philippe Lacoue-Labarthe en Jean-Luc Nancy, namelijk die van de moeder:

‘(...) wat zij gewaagd hebben (ten onrechte volgens mij) met de naam ‘Moeder’ aan te duiden, lijkt dat niet een beetje op wat ik, Kants wirwar van ‘overgangen’ volgend, met een “zee” heb gesymboliseerd?’¹⁷

Lacoue-Labarthe en Nancy gebruiken hun metafoor in een heel andere context. Het probleem dat zij aan de orde stellen is dat van de vorming van een identiteit bij het kind, of liever dat van de psychoanalytische theorie daarover. Lacoue-Labarthe en Nancy plaatsen de psychoanalyse voor een politiek dilemma: ofwel zij ondersteunt de identificatie van het kind met de vader, en groepsgevijs wil dat zeggen met de leider, of in meer abstracte termen met een mythische gestalte of figuur – hetgeen uiteindelijk betekent dat zij een totalitair politiek bestel ondersteunt – ofwel zij brengt ‘een andere problematiek van de identificatie’ in het spel en bewandelt een weg die ‘voorbij het principe van de identiteit’ voert.¹⁸ Dit laatste zou een identificatie zijn die niet op basis van een figuur tot stand komt maar op basis van een ‘onmiddellijke, zintuiglijke aanwezigheid’, dat wil zeggen in een relatie tot ‘de moeder’:

‘(...) deze betrekking van een subject tot de subjectiviteit zelf in de figuur van een vader impliceert als oorsprong, of onder het mom van oorsprong, de *geboorte* (of om precies te zijn: de *gave*) van deze betrekking. En een dergelijke geboorte impliceert de *terugtrekking* van wat noch subject noch object noch figuur is, hetgeen men op voorlopige en simplificerende wijze ‘de moeder’ kan noemen. Achter de politiek (als we die met de vader gelijk moeten stellen) ‘de moeder’: men kan zich gemakkelijk voorstellen tot welke *Schwärmerei* dat aanleiding kan geven’.¹⁹

Het is niet zonder meer duidelijk waarom Lyotard opmerkt dat Lacoue-Labarthe en Nancy hier iets ‘ten onrechte’ met de naam ‘Moeder’ aanduiden en waarom Lacoue-Labarthe en Nancy zelf voor mogelijke dweperij waarschuwen. Laten we aannemen dat de aanhalingstekens ‘de moeder’ tot een metafoor maken. We kunnen in elk geval de vraag stellen of dit hun schets minder schematisch maakt: identiteit ~ vader, niet-identiteit ~ ‘moeder’. Toch moet ook worden erkend dat achter deze schets een zinvol idee schuilt: als identificatie onvermijdelijk is, dan toch het liefst – hoe paradoxaal de formule ook klinkt – een identificatie met een terugtrekking van identiteit.

Lyotard legt dus een verband tussen zijn archipel, die ook een ‘oerzee’ is, en deze aan de identiteit voorafgaande ‘moeder’. We dienen ons overigens te realiseren dat Lyotard een Frans woordenspel voorlegt, omdat er bijna geen verschil hoorbaar is tussen ‘le mer’ (de zee) en ‘la mère’ (de moeder). Maar inhoudelijk bestaat dit verband erin dat beide metaforen uitdrukking geven aan het nog niet, of niet langer, tot stand komen van een gefixeerde identiteit, van een volledig gearticuleerd ‘zo en zo zijn’. Beide metaforen zijn dus paradoxaal. Zowel de ‘zee’ als de ‘moeder’ fungeren als metaforische uitdrukkingen voor wat vooralsnog niet goed kan worden uitgedrukt, of anders gezegd als figuren voor het figuurloze. Deze preoccupatie met stilte, het ongezegde, het figuurloze, het onidentificeerbare, enzovoort, is

¹⁷ J.-F. Lyotard, *L’Enthousiasme*, a.w., 111. Nederlandse vertaling: *Het enthousiasme*, a.w., 119.

¹⁸ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, ‘Le peuple juif ne rêve pas’, in: A.R. Bodenheimer et al., *La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Colloque de Montpellier, Seuil, Paris, 1981, 58, 60.

¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, ‘Ouverture’, in Luc Ferry et al., *Rejouer le politique*, Galilée, Paris, 1981, 26.

een relatief nieuw verschijnsel in de westerse filosofie. Het is echter de vraag of dit nog onder de term ‘metafoor’ kan worden gevat.

7. De infrafoor bij Lyotard

Lyotard heeft na zijn vroege werk *Discours, figure* (1971) nooit meer uitvoerig over poëzie geschreven, maar wel over literatuur, bijvoorbeeld over Joyce en Kafka, en over schrijven. We hebben nu weliswaar gezien dat Lyotard zonder veel gêne een metafoor gebruikt, maar ook dat hij met deze metafoor ten dele verwijst naar zinnen die er nog niet zijn, of anders gezegd, naar zaken die nog niet in welgevormde zinnen tot uitdrukking kunnen worden gebracht. Lyotard meent dat het schrijven hiervan toch getuigenis kan afleggen.

Ook hier bouwt Lyotard voort op Kants derde Kritiek en wel bij uitstek op het onderdeel over het sublieme (§§ 23-29). Bij het sublieme is de verhouding omgekeerd aan die bij het genie. Was er bij het genie sprake van (esthetische) ideeën van de verbeelding met een zodanige rijkdom dat zelfs de rede er geen vat op krijgt, bij het sublieme blijft daarentegen de verbeelding in gebreke, slaagt ze er niet datgene wat de zintuigen aanbieden in een vorm te synthetiseren, met volgens Kant als positief gevolg dat onze aandacht zich des te meer op de ideeën van de rede richt. Kant schrijft dan ook dat ‘het wetboek der Joden wellicht geen subliemer plaats bevat dan het gebod: “Gij zult u geen gesneden beelden maken, noch enige gestalte van wat boven in de hemel noch van wat beneden op aarde is (...)”’. Want, zo legt Kant het beeldverbod uit: ‘als de zintuigen niets meer voor zich zien, blijft toch het onmiskenbare en onuitwisbare idee van de zedelijkheid over’ (B 124-125). Lyotard laat de kwestie van de moraliteit echter buiten beschouwing, hij leest Kants esthetica van het sublieme als de sleutel tot een begrip van de avant-garde kunst: als ‘een abstracte of minimale esthetica van het “bijna niets” dat de vorm tart’.²⁰

In verschillende teksten betreft Lyotard dit onvermogen tot vormgeving op de taal. Zo zegt hij in het Voorwoord van zijn boek *Lectures d'enfance* dat het schrijven altijd iets tracht te vangen dat zich niet laat schrijven.²¹ In een van de essays in dit boek, onder de titel ‘Voix’ (stemmen), grijpt Lyotard terug op een onderscheid dat door Aristoteles is gemaakt, namelijk tussen de gearticuleerde betekenisgeving waartoe de mens in staat is en de kreet of klank waarmee het dier slechts lust of pijn kenbaar kan maken. Aristoteles wijst er allereerst op dat de menselijke spraak (*lexis*) behalve uit betekenisvolle elementen (zoals het zelfstandige en bijvoeglijke naamwoord en het werkwoord) ook bestaat uit betekenisloze elementen (zoals de letter op zich genomen). Vervolgens stelt hij dat het dier enkel in staat is betekenisloze kreten te uiten die zelfs geen letters vormen. Hoewel Aristoteles behalve van *phonè asemos* (betekenisloos stemgeluid) ook van *phonè semantikos* (betekenisvol stemgeluid) spreekt, verdicht Lyotard het onderscheid waar het hem om gaat tot dat tussen *lexis* en *phonè*: de menselijke stem is in staat gearticuleerde betekenis over te brengen (*lexis*), terwijl de dierlijke stem enkel geluid voortbrengt dat pijn of genot aanduidt (*phonè*). Bij de *phonè* is er geen sprake van betekenis, maar hoogstens van een teken. Ook kan enkel de *lexis* de *logos* herbergen, terwijl de *phonè* zonder *logos* blijft. Lyotard verlaat hierbij echter de oppositie tussen mens en dier: Lyotard plaatst de *phonè* op één lijn met de *in-fantia*, letterlijk de niet-sprekendheid, van het jonge kind. Het is in deze zin dat Lyotard van ‘kindheid’ (*enfance*) spreekt.

Lyotard benadrukt nu dat we twee verschillende verleidingen moeten weerstaan: we moeten de *phonè* enerzijds niet tot de metafysische entiteit van het ‘absoluut andere’ hypostaseren, maar anderzijds ook niet in de gearticuleerde betekenisgeving van de *lexis* omzetten. Deze tweede verleiding, aldus Lyotard, zou een beroep kunnen doen op een

²⁰ J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique de sublime*, Galilée, Paris, 1991, 98.

²¹ J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris, 1991, 9.

‘verhandeling over tropen’, waaronder de ‘metafoor en metonymie’.²² Inderdaad heeft Aristoteles de metafoor uitdrukkelijk als een zaak van de betekenisvolle elementen van de lexis aangeduid. Maar volgens Lyotard bestaat er geen metafoor of overdracht waardoor de phonè uiteindelijk toch op het toneel van de lexis zou verschijnen. Want van de phonè valt geen lexis te maken zonder de phonè als phonè geweld aan te doen. Met andere woorden, de verhouding tussen lexis en phonè is er een van een onophefbaar ‘geschil’, zoals ook de verhouding tussen alle ‘eilanden’ samen (de op een bepaald moment gevestigde taal) en dat wat onder het ‘zeeoppervlak’ ligt (het op dat moment nog niet zeggbare) een geschil kon worden genoemd. Maar wat we wel kunnen doen, aldus Lyotard, is schrijven. Het is dan weliswaar onvermijdelijk zich in de lexis op te houden, maar, zo meent Lyotard: ‘Ieder schrijven (*écriture*) is deze *épreuve* [zowel poging als beproeving als bewijs, FvP] om door middel van de gearticuleerde lexis getuigenis af te leggen van de onbuigzame phonè’.²³ Lyotard meent dat de phonè de lexis kan infiltreren door er timbre aan te geven. In de stem die keurig probeert te articuleren vormt de phonè het emotionele timbre. Op deze manier kan de phonè zich laten horen, ongeveer zoals een verstekeling in het scheepsruij door het maken van ongewone geluiden zijn aanwezigheid verradt.

Lyotard geeft het schrijven hier een opdracht mee die tegengesteld is aan het bezigen van metaforen. De dichter heeft niet tot taak door middel van zijn taal het ‘hogere’ te verzinnelijken, ons naar het ‘meta’ te leiden, maar het timbre van de kindheid te laten klinken en zo tevens de kindheid van de lezer te raken en te doen meetrillen. De phonè verwijst niet naar een ‘meta’, maar bevindt zich in eerste instantie *diesseits*, *en deça* van de taal, ligt in het ‘infra’ van de taal.

Lyotard heeft dus op twee manieren afstand genomen van het verdict van Heidegger: hij ziet er in de eerste plaats geen probleem in een metafoor te gebruiken, zij het niet om iets over het bovenzintuiglijke te zeggen, maar om een bondige uitdrukking te geven aan een filosofische problematiek. En in de tweede plaats schuift hij een heel ander probleem naar voren: niet hoe we de metafoor en de metafysica vermijden, maar hoe we mee kunnen laten spreken wat we de ‘infrafyfika’ zouden kunnen noemen. Het vooralsnog onzegbare en de ongearticuleerde phonè vragen niet om metaforen, maar veeleer om ‘infraforen’ in de taal.

De stelling van Lacoue-Labarthe – de hedendaagse poëzie kenmerkt zich door aardse metaforen, door figuren die tegelijkertijd gedefigureerd worden – betreft niet de kwestie waarvoor Lyotard aandacht vraagt, maar is daarmee wel goed verenigbaar. Samen zeggen ze dat de inzet van het schrijven om zo te zeggen verlaagd is: van het hogere naar het aardse en zelfs naar het ondergrondse. Maar dat woorden als ‘foren’, als verwijzingen naar iets anders kunnen worden opgevat is onvermijdelijk. We zouden hiervoor het woord ‘metafoor’ kunnen blijven gebruiken, op voorwaarde dat we aan ‘meta’ simpelweg de betekenis ‘iets anders’ toekennen.

Als we metaforen moeten bestrijden, dan dus niet omdat ze voor iets anders staan, maar voor zover ze in dienst worden gesteld van een drietal mogelijke illusies: de metafysische illusie dat het bovenzintuiglijke adequaat verwoord kan worden, de politieke illusie dat een figuur een volk naar de vervulling van zijn eigenheid kan leiden en de talige illusie dat behulp van taal alles te zeggen valt.

Frans van Peperstraten

²² Ibid., 139.

²³ Ibid., 146.

Literatuur

- Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, id., *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974.
- J.-F. Courtine et al., *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988. (afkorting DS)
- Gert-Jan van der Heiden, 'Heidegger Thinking (without) Metaphors: On "The house of Being" and "Words, as Flowers"', in: Arthur Cools, Walter van Herck, Koenraad Verrycken (eds), *Metaphors in Modern and Contemporary Philosophy*, University Press Antwerp, Antwerp, 2013, 227-241.
- Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., vanaf 1975. (afkorting GA)
- Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Erster Band, Carl Hanser Verlag, München, 1970.
- Friedrich Hölderlin, 'Sophokles-Anmerkungen', in: J.Ch.F. Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. Johann Kreuzer, Meiner, Hamburg, 1998, 94-109.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2006.
- Nederlandse vertaling: *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris, 1986/1997.
- Philippe Lacoue-Labarthe, 'La vérité sublime', in: J.-F. Courtine et al., *Du sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988, 97-147.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Galilée, Paris, 2002. (afkorting HPP)
- Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, 'Le peuple juif ne rêve pas', in: A.R. Bodenheimer et al., *La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Colloque de Montpellier, Seuil, Paris, 1981.
- Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, 'Ouverture', in Luc Ferry et al., *Rejouer le politique*, Galilée, Paris, 1981.
- Jean-Francois Lyotard, *Le différend*, Minuit, Paris, 1983. (Afkorting D)
- Jean-Francois Lyotard, *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Galilée, Paris, 1986.
- Nederlandse vertaling: *Het enthousiasme. Kants kritiek van de geschiedenis*, vertaald door Frans van Peperstraten en Dick Veerman, Kok Agora, Kampen, 1991.
- Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Galilée, Paris, 1988.
- Nederlandse vertaling: *Heidegger en 'de joden'*, vertaald door Cécile Janssen, Dick Veerman en Edo Klement, Kok Agora, Kampen, 1990.
- Jean-Francois Lyotard, *Leçons sur l'Analytique de sublime*, Galilée, Paris, 1991.
- Jean-Francois Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris, 1991.

²⁴ Dit artikel berust op een compilatie en revisie van twee eerdere artikelen: 'Het lot van de metafoor. Van Kants kritische filosofie naar het differentiedenken van Lacoue-Labarthe en Lyotard', in: *De Uil van Minerva. Tijdschrift voor Geschiedenis en Wijsbegeerte van de Cultuur*, vol. 23 (2010), nummer 4, 219-235 en 'Sea and Earth. Metaphor in Kant, Lyotard and Lacoue-Labarthe', in: Arthur Cools, Walter van Herck, Koenraad Verrycken (eds), *Metaphors in Modern and Contemporary Philosophy*, University Press Antwerp, Antwerp, 2013, 259-278.