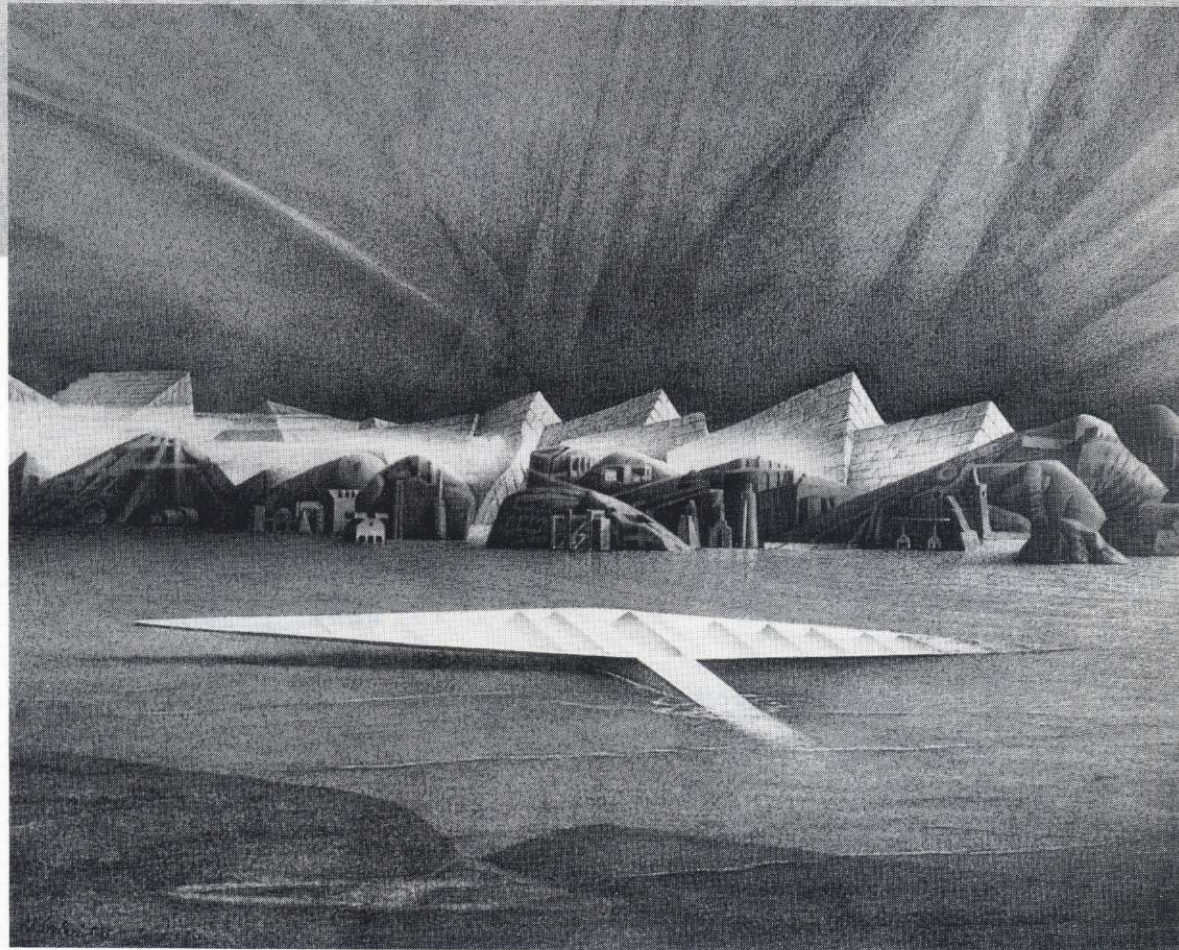


EROS EN POLEMOS

Massimo Scolari, Acropolis (1984)



De poëtica van het labyrint

Franco Rella

1.

In *Phaedrus*, het enige werk van Plato waarin de filosofie niet binnen maar buiten de stad, aan de oevers van de Ilisso beoefend wordt te midden van en overweldigende 'natuurlijke' aanwezigheid (zo natuurlijk dat ze welhaast uitzonderlijk lijkt), wordt gesteld dat de stad de plaats is waar het weten geoefend wordt of beter, de uitverkoren plaats van de vorming van het epistèmè.

Waarom zou de stad, waar het verschil en de onenigheid heersen, aan de oorsprong staan van een weten dat zichzelf buiten alle onenigheid plaatst? Van een weten dat zich juist door het overwinnen van de onenigheid rechtvaardigt? Hier, in deze tekst van Plato, wordt een therapeutische dimensie van de filosofie ingebracht die teruggaat op Pythagoras en die door Nietzsche aan het licht is gebracht. De filosofie vindt zijn oorsprong in 'de ziekte van de werkelijkheid', dat wil zeggen in de verlammeende waarneming van de onbedwingbare veelheid, van de herrie en de drukte die, zoals Schelling later zal zeggen, ertoe leidt dat de rede verstomt. De filosofie wordt geboren om deze ziekte te 'genezen', om orde te scheppen in die veelheid: om de immense zee van verschillen te herleiden tot de identiteit van het ware ding.

De Staat is een poging verder te gaan dan de sublimatie van het verschil en de stad zelf te veranderen in een plaats van orde, hiërarchie en identiteit: in deze offerhandeling worden niet alleen alle verschillen afgesneden maar ook het vanuit hen gestructureerde vertoog: het tragische vertoog dat tot uitdrukking komt in de grote poëzie en de grote kunst.

Phaedrus, geschreven na *De Staat*, vindt zoals gezegd plaats buiten de stad. Maar deze opschorting van de gebruikelijke context van de filosofie is ook de opschorting van haar gebruikelijke tijd en ruimte. Het is de definitie van een 'neutrale' plaats die op ideale wijze vooruitloopt op Plato's theoretisering van het *chora* in de *Timaeus*. Zoals de demiurg deze ruimte vult met vormen die de zichtbare werkelijkheid van deze wereld tot stand brengen, zo ook vult het vertoog van de filosoof de ruimte van *Phaedrus* eerst met illusoire vormen - die van de logografen en de dichters - en vervolgens met de vormen van het ware vertoog en verandert zo deze andere ruimte in een ideale stad: in de plaats van de *paideia* en de *psychogonia*,¹ kortom in de plaats van de opvoeding van de geest.

2.

De stad is dus een plaats van verlies en redding, van wanorde en orde; het is een aardse en hemelse stad, markt en *templum* in een afwisseling die de hele westerse cultuur doortrekt. De door Le Goff naar voren gebrachte tegenstelling tussen de middeleeuwse stad en haar 'buiten' - de woestijn, de oceaan, het woud - is nooit zuiver. Zeker, en denken we daarbij aan Dante, de gesloten en door haar muren beschermde stad bestaat, maar dit is de ideale stad van het verleden. Vandaag heersen er onrust, rijkdom, handel en ruil die de stad tot wanorde gebracht hebben om haar te veranderen in het rijk van Sardanapalus. Reeds in Boccaccio zien we een omslag plaatsvinden: de pest gaat te keer in de stad terwijl de gratie, de lichtzinnigheid en het vertoog erbuiten een plaats vinden. Deze ambivalentie lijkt constitutief te zijn voor de wijze waarop de mens de stedelijke ervaring heeft beschouwd en geleefd.

3.

Maar terwijl deze tweevoudigheid - de stad van Dis en de hemelse stad - in de middeleeuwen en lang daarna nog in evenwicht blijft en de 'vrede' meer in de stad regeert dan erbuiten, zien we in het moderne een radicale omkering. De stad bereikt een zo grote dichtheid van verschillen dat ze alleen nog aangeduid kan worden als labyrint. Door de stad lopen is voor Baudelaire wandelen in een woud vol gevaren en wilde beesten; voor Stirner en Dostojevski het afdalen in een gruwelijk onderaards rijk; voor Flaubert overspoeld worden door de golf van het immens nieuwe die van alle kanten op ons afkomt; voor Zola is het geconfronteerd worden met het onvoorstelbare en voor Musil de waarneming van de ondoordringbare dichtheid en de afgrondelijke leegte.

Waarom heeft de metafoor van de stad deze betekenis aangenomen? Waarom is het woud van overeenkomsten en verschillen dat in het verleden in categorieën of tenminste in ideeën geordend leek te kunnen worden, verdampt in een absolute en schrikwekkende identiteit?

Een opeenstapeling van waren, van dingen zonder ziel, zonder omtrek, kleur of warmte schijnt de mens te omgeven om hem op te sluiten in een ondoorkruisbare woestijn waarin het onmogelijk is enig referentiepunt te vinden. Valéry bevestigt dat deze gruwelijke onverschilligheid ook huist in de musea, de tempels van de cultuur en van het geheugen, waar, zoals in het grootste museum van de straat, de pervertering van iedere ruimtelijke en temporele verhouding zich opdringt, zozeer dat de dingen in hun werveling ononderscheidbaar worden als witgloeiende materie in een oven.

4.

Deze tragische waarneming van het onmogelijke van de metropool is de keerzijde van een krachtige poging deze pluraliteit te beschrijven in een universum van zin. Dit mechanisme is gebaseerd op de doordringende kracht van een metafoer die van de machine is afgeleid. Hier is het begin van het functionalisme. Ook deze omschrijving is echter niet sluitend. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een van de grootste beschrijvingen van de metropool in machine-termen, die van Zola die bijvoorbeeld in *Le Ventre de Paris* veeleer de nostalgie naar het verloren lichaam verwoordt. Een ander voorbeeld is de maniakale woede tegen het 'ornament', het 'meer' ten opzichte van de functie, dat alleen kan overleven in de stylering van de Jugendstil of in de door Benjamin beschreven interieurs die op exotische panorama's lijken die de droom van een elders uitdrukken die leidt tot een soort verbazing, misschien ook gewekt door een *petit fait-divers*, de misdaad die de beginnende industrie van de politieroman bezighoudt.

Dit samensmelten van machine en nostalgie komt op hallucinerende wijze naar voren in een zeer recente roman van Ernst Jünger, *Aladins Problem*. Hierin wordt de grote utopie voorgesteld van het onttrekken van de dood aan de wetten van de snelle consumptie van de machine: de necropool onttrokken aan de ritmes die de begraafplaatsen cyclisch ontworpen en waarin de 'oude' dood plaats moet maken voor de 'nieuwe' dood. Maar de grote necropool wordt zelf een machine. De reddingspoging verandert in een grandioze illusie die de nieuwe Aladin in de waanzin en de afzondering stort. De stad wordt zo buiten haar functioneren onleesbaar. Het geheugen heeft geen relatie meer met het heden, het is immers niet langer voorspelling, het denken dat een weg opent voor wat komen moet. Het geheugen wordt een monument dat alleen in schijn tegenover de constructies zonder geheugen staat die rondom ons verspreid liggen. In werkelijkheid is het medeplichtig: door zichzelf voor te stellen als een museumstuk ingekapseld in het aura van de esthetiek reproduceert het in feite dezelfde afwezigheid van 'reële' waarde.

Giambattista Piranesi, Frontispice van de Antichità Romane II

5.

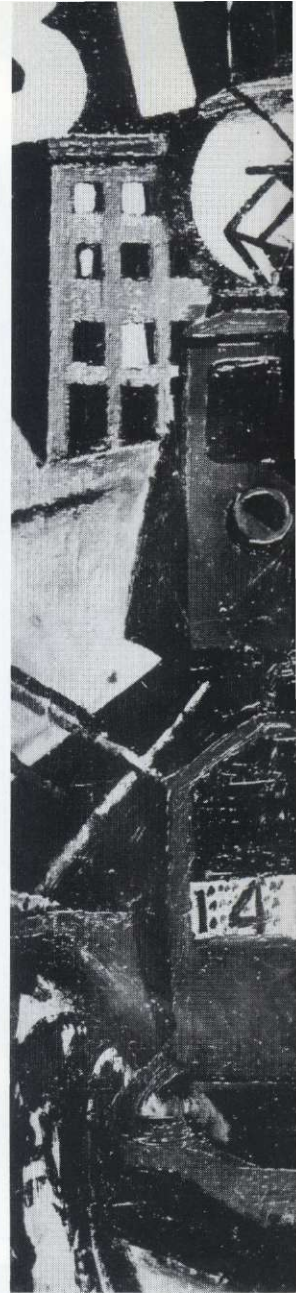
Toch is de stad, geleefd als een plaats van verlies, van pulverisering van de ervaring - van Proust tot *Blade-Runner* de plaats van de verloren en niet te herroepen tijd -, de stad is de plaats waar beelden overleven die in staat zijn weerstand te bieden aan de slijtage van dingen en begrippen. Beelden die zich verbergen en zich transformeren maar die in deze transformatie ook een nieuw leven vinden.

Maar dat is niet het probleem dat ik hier ter discussie wil stellen. Ik zou een definitie willen wagen, of beter een werkhypothese die onderbouwd zal moeten worden in een aantal opeenvolgende onderzoeken. *De stad is de plaats waarin, juist door de onenigheid die haar kenmerkt, een bijzondere en specifieke verhouding tot de waarheid mogelijk is.* Het is de plaats van een *apáte*, van een *kósmos apatelós*² die, zoals Parmenides gezegd heeft, de sterfelijken een toegangsweg tot het ware zijn biedt.³ Deze toegangsweg opent zich dus in het binnenste van de moderne stad, in het hart zelf van de metropolitaine cultuur.

6.

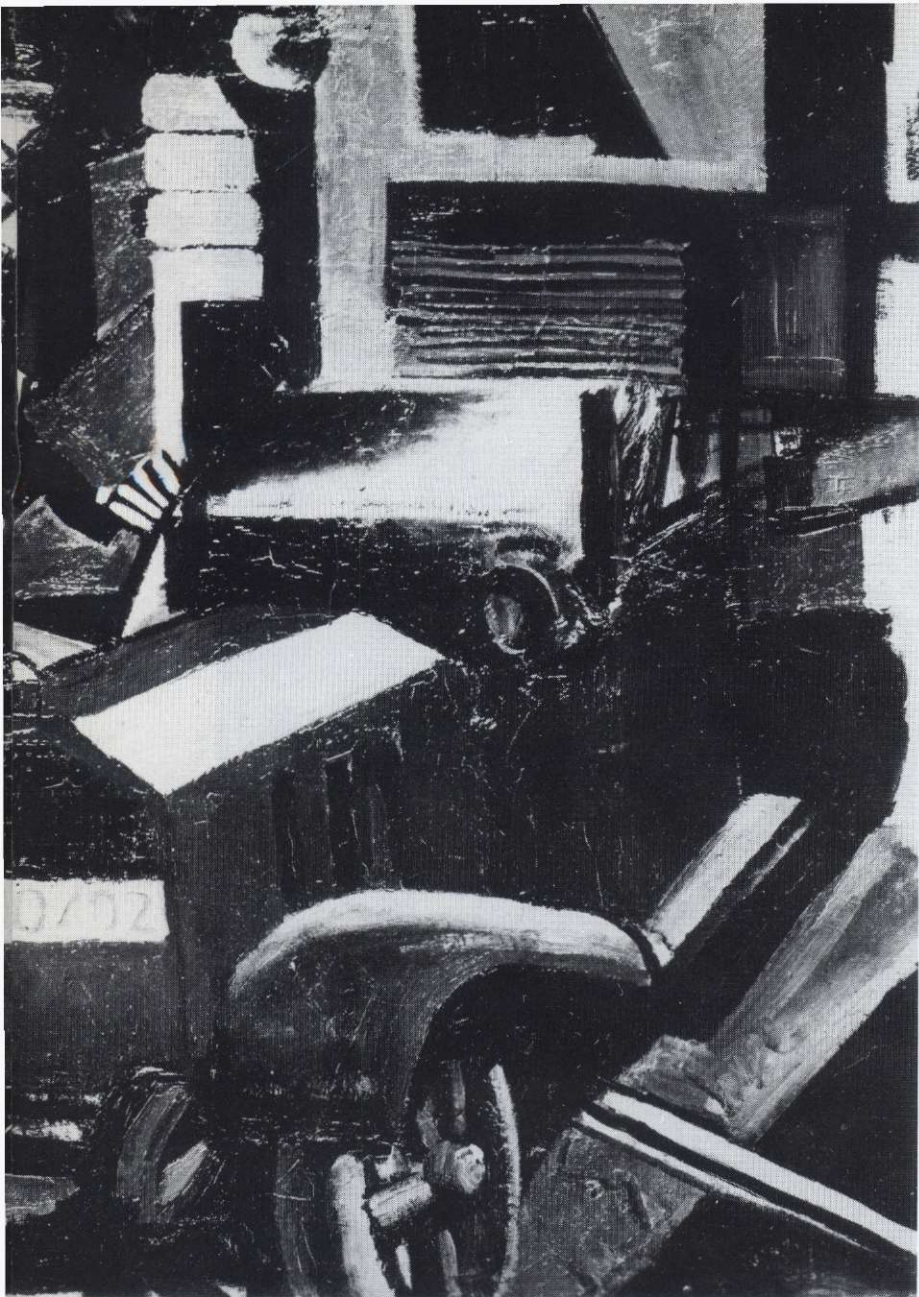
Aragon heeft het alleen voorvoeld: het gekriool van de goden van de nieuwe stedelijke mythologie die de tegenspraken die de abstracte metafysica niet kan vatten, uitspreken en zichtbaar maken. Vico herhalend stelt Aragon in een metropolitaine context in feite een 'metafysica van het concrete' voor, dat wil zeggen een niet abstracte en beredeneerde maar gevoelde en verbeelde metafysica die functioneert als een 'geschiedenis', een beweging die ons naar de grenzen van het zichtbare voert tot aan de waarneming van het aan gene zijde.

Zo schrijft Leopardi,⁴ nadat hij gesteld heeft dat de moderne steden lelijk zijn omdat ze alle ongeveer dezelfde vorm hebben, in een annotatie bij *Zibaldone* dat het licht gezien in de stad zeer aangenaam en stemmig is; in de stad waar het licht met schaduwen doorsneden wordt, waar het donker met het licht contrasteert, waar het licht soms geleidelijk afneemt als op de daken en waar ons vanuit sommige verborgen plaatsen het zicht op de lichtende ster ontnomen wordt. *De verscheidenheid en de onzekerheid dragen aan dit plezier bij, evenals het feit dat men niet alles kan zien en men derhalve vrijelijk met de verbeelding kan rondlopen in het niet-zichtbare.*



Mario Sironi, De vrachtwagen





(917)

Laten we bedenken dat Leopardi een van de laatste vertegenwoordigers van de neoplatonische traditie is, beter van de neoplatonische kenleer. Het 'met de verbeelding kunnen rondolen' betekent dus niet zich openen voor het fantastische maar het *via het beeld kennen* van datgene wat afgesneden blijft voor de 'rationele' blik, voor de zuivere rede die, zoals Leopardi zegt, een bron van onvermijdelijke waanzin is wanneer zij niet gemengd wordt met iets anders; net zoals het redeneren met de meest verfijnde exactheid over datgene wat slechts zichtbaar is 'een voortdurende bron van vergissingen is'. De verscheidenheid, de onzekerheid en het niet alles zien vormen zo dus de mogelijkheid om toegang te krijgen tot dat wat niet zichtbaar is. En heel het weten maakt volgens Novalis (een van die auteurs die de grote *Stimmungen* van het Moderne aangekondigd hebben) deel uit van deze verhouding van zichtbaar en onzichtbaar; en wel in het vermogen het onzichtbare door middel van het zichtbare te bereiken.

'En verder is het zeer aangenaam, en wel om bovengenoemde redenen', zo vervolgt Leopardi, 'te zien hoe een *ontelbare veelheid* van bijvoorbeeld sterren of personen (...) *op vele manieren, onzeker, verward, onregelmatig, ongeordend of in een zachte golving beweegt* (...) *net zoals een massa mensen dat doet*'.

Michel Tournier zegt dat een schrijver vaak een profeet is. Schlegel had reeds gezegd dat denken waarzeggerij is: voor-zeggen wat mogelijk is, wat moet gebeuren en nog niet gebeurd is. Leopardi spreekt in het hart van de Italiaanse provincie over de toekomstige kijk op de onberekenbare massa's; de massa zoals we haar terugvinden bij Zola en Canetti en in de grote contemporaine cinema.

7.

In zijn *Opera* komt Zola er zonder het te weten toe zijn eigen theoretische veronderstellingen (die van de schildering *en plein air*) te ondergraven om in de duistere diepte van het symbool vorm te geven aan een zichtbaarheid van de metropolitaine werkelijkheid. Met 'Het Slot' heeft Kafka ons de grootste metropolitaine roman van deze eeuw geschonken en wel door een weg naar de waarheid te tonen die door de schaduw gaat en die derhalve een verschuiving van de teofanie van het licht betekent, een teofanie die in onze cultuur de hele metaforiek van de waarheid bepaald.

De waarheid dwars door de schaduw. De openbaring van het ware door het licht is, hoewel dominant, niet altijd eenstemmig aanvaard geweest. Er bestaat ook een teofanie van de duisternis en de nacht (die van Juan de la Cruz en George Bataille). Maar we spreken hier niet over de keerzijde van het licht, over de duisternis of de nacht; we spreken hier over de schaduw en derhalve over een mengsel van licht en duisternis. Een grote metafoor bereikt derhalve het punt van transformatie.

8.

Wat betekent de metamorfose van een metafoor? Volgens Blumenberg bestaan er metaforen die naar niets anders verwijzen dan naar de oorspronkelijke vraag naar de zin van de wereld en de verhouding van de mens met de wereld die staat aan de oorsprong van de metafoor zelf van waaruit zich vervolgens een metaforische en begrippelijke keten en een serie van denksystemen heeft ontwikkeld. Alleen grote veranderingen leiden derhalve tot een betekenisverschuiving van een grondmetafoor, tot haar omkering. Het gaat dus niet zomaar om het overwinnen van een hindernis die voor de rede onneembaar is, zoals Plato in *Phaedo* en *Phaedrus* uiteenzette, een overwinnen door middel van een beeld dat als brug moet dienen om een leegte te overkomen waarvan de grenzen bepaald en vastgelegd zijn door dezelfde rede. Het gaat om een verandering van de rede zelf. Laten we voor wat de stad betreft eens bekijken welke metafoor haar punt van omkering bereikt heeft.

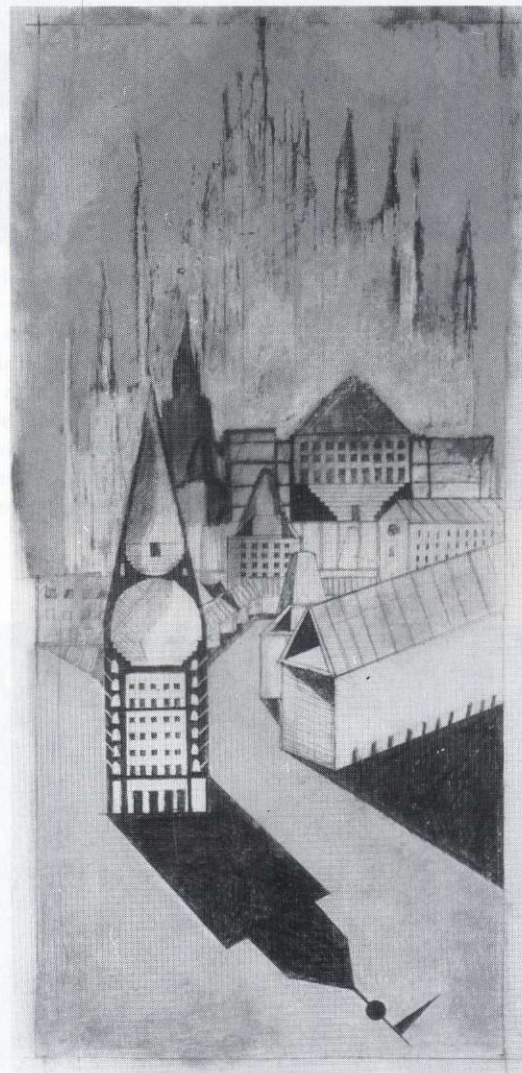
Welke figuur omvat de fragmentarische beelden die we tot nu toe hebben zien oplichten: het onontwarbare woud, de onweerstaanbare en golvende beweging, de onbeschrijflijke arabesk van de existentiële trajectorieën en de schaduw die dezelfde beelden naar een ander teken keert, het teken van een nieuw zienschap?

Laten we een hypothese wagen. De figuur die al deze beelden omvat is het Labyrint. Boven de ingang van de kathedraal van Chartres is een labyrint getekend. Alleen via het labyrint van de wereld is het mogelijk toegang te krijgen tot de *templum*, tot de afgesloten ruimte waarin volgens het Etymon van Heidegger een andere *tempum* heerst, een andere temporaliteit. Het Labyrint is de plaats van het verlies en alleen voorbij het Labyrint is het mogelijk verlossing te vinden. Maar is het wel mogelijk het Labyrint te verlaten? Of is het lot dat weggelegd is voor deze onvermijdelijke reis het verscheurd worden door de minotaurus of het waanzinnig worden, het zich vastklemmen tegen de vervallen en glibberige muren die afbrokkelen onder de druk van de vingers zonder echter een bres te openen naar een aan gene zijde?

Dante had het Labyrint verlaten voor 'een weerzien met de sterren'. Is een dergelijke uitkomst ook mogelijk voor de mens van de metropool? Bestaat er een ruimte die geen metropool is of er niet onmiddellijk is ingeschreven?

Benjamin spreekt in zijn *Berlijnse kroniek* van een dodelijk 'en face' met de stad, een confrontatie die een beslissende strijd om het eigen geheugen wordt met de individuele tijd en de collectieve tijd. En het is deze confrontatie die hem in *Berlijnse Jeugd* tot de overtuiging van een *wetenschap van het Labyrint brengt*, van een weten dat zijn oorsprong heeft in het Labyrint zelf.

'Zich niet kunnen oriënteren in een stad zegt niet veel. Maar verdwalen in een stad zoals men verdwaalt in een bos, dat is iets wat men moet leren'. Ook in *Het Slot* van Kafka spreekt men van een dergelijk *verirren* (verdwalen) dat onvermijdelijk leidt tot een *Irrsinniges*, tot die onzinnige of dwaze toestand die de zinloosheid van de macht van het slot uitmaakt. Wanneer K. verdwaalt in het lichaam van Frieda als in een vreemd land waar zelfs de lucht niet de karakteristieke kenmerken heeft van de lucht die men gewoon is in te ademen en waarin men alleen vooruit kan bewegen, voelt K. geen enkele angst maar integendeel 'de troostende gewaarwording van een mogelijk opkomen van de duisternis', van een mogelijk *Aufdämmern*.



Aldo Rossi, Stadsgezicht (1982)



Mario Sironi, Stedelijk landschap (1919)

Eros is de kracht die K. leidt in zijn eerste *Verirren*. Het is een erotische gewaarwording die bij de jonge Benjamin de eerste ervaring van een verdwaald zijn begeleidt wanneer hij - 'laat gebeuren wat moet gebeuren' - zich overgeeft aan het Labyrint van straten en hun verleiding: aan de liefde voor de dingen die binnen in het labyrint wonen.

Wanneer hij in het *Passagenwerk* probeert een theoretische definitie te geven van deze kunst of wetenschap van het Labyrint, stelt Benjamin ons een beeld voor, het beeld van het ontwakende waarmee *Op zoek naar de verloren tijd* van Proust aanvangt: de constellatie waarin droombeelden

en de macht van het begrip een verbond sluiten om de dingen vrij te kopen die wegzinken in de tijd van het verlies, om hen vrij te maken in een nieuw landschap waarin zij ons de warmte en liefde terug kunnen geven waarmee het ons gelukt is hen te omgeven.

Vanuit de amorfe uitgestrektheid van objecten, vanuit de opeenhoping van inerte dingen die het slingerende traject van het Labyrint schetsen, komen 'dingen' naar boven en met hen, zoals Rilke zei, 'de reddende figuur'.

9.

Beginnend bij het zienerschap van de verbeelding waarover Leopardò sprak, een zienerschap van het onzichtbare, zijn we via Benjamin, Proust en Rilke aangeland bij de transformatie (of de transfiguratie) van de metafoor van het Labyrint in een landschap. De 'constatering' van deze verandering lezen we misschien in een tekst van Dürenmatt.⁵ Als de minotaurus nooit het labyrint verliet hadden de jongelingen die er binnengevoerd werden naar alle waarschijnlijkheid maar een kleine kans hem te ontmoeten en nog minder om door hem gedood te worden. In de grote tuinen waaruit deze labyrintische ruimte ongetwijfeld bestond, doolde de minotaurus gelukkig rond, vegetariër, beschermd met zijn tweeledige natuur, tot aan de komst van Theseus, dat wil zeggen de ontmoeting met het vernietigende geweld van buiten.



John Soane, tentoonstelling van zijn werk
(1850)

Het vertoog van Dürrenmatt is duidelijk paradoxaal. Het is het symptoom van een veranderende geestelijke en kennende houding ten aanzien van de metafoor van het Labyrint. Als we deze paradox volgen en teruggaan naar de mentale uitingen, naar de werken en ervaringen die deze paradox tracht te verklaren, bevinden we ons tegenover de grootste *Stimmung* van de *Frühromantik* die het hele Moderne reeds aankondigt maar die we alleen in de crisis van het getechniseerde model van de late moderniteit (of post-moderniteit) geheel kunnen vatten.

Aeschylus had gezegd dat Zeus aan de sterfelijken het lot toebedeeld had dat het kennen het hebben van hartstochten zou betekenen, het hebben van ervaringen. Plato had deze uitspraak bestreden maar liet aan de neoplatonisten toch de erfenis na van een kennis die een epistèmè *ton erotikon* is: een erotisch weten (of een erotica van het weten). De *Frühromantik* bevestigt dat we een ding kennen wanneer we het liefhebben of wanneer het ons liefheeft: met andere woorden wanneer we er een complexe ervaring van doormaken die rede en gevoel

aandoet. Die ervaring is alleen mogelijk wanneer we in de kennisakte de complexiteit niet reduceren, wanneer we, zoals Schlegel zegt, de herrie en het gekriemel van de goden niet het zwijgen opleggen. En als, zoals Schelling zegt, de rede tegenover dit gekriemel verstomt, dan is het nodig figuren te vinden die het buiten de gebruikelijke codes om begrijpen zonder het te verstikken. Hoe moeten we het willekeurige van het leven én de wetenschappelijke geest, de natuurfilosofie en de kunst, het voorwaardelijke en het onvoorwaardelijke, de onmogelijkheid en de noodzaak van een volmaakte communicatie, hoe moeten we hen bijhouden?

Deze absolute antithesen die het denken tegemoet moet treden om een weten te produceren, betekenen geen verwarring maar, zoals Schlegel zei, die chaos waaruit een nieuwe wereld geboren kan worden: de chaos van de vormen, van hun affiniteit en hun diversiteit, van hun vermogen tot metamorfoserende dat gewonnen kan worden door de dubbele kracht van de ironie in de complexe figuur van de Arabesk.

'De hoogste schoonheid' - schrijft Schlegel (een schoonheid die hij in een ander fragment identificeert met 'het ding in zich') - 'beter nog, de hoogste orde is juist die van de chaos en precies van

die chaos die slechts wacht op het contact met de liefde om zich te ontploegen in een harmonische wereld' waarin het mogelijk is het ding te overdenken 'op een gevoelige en geestelijke manier'.

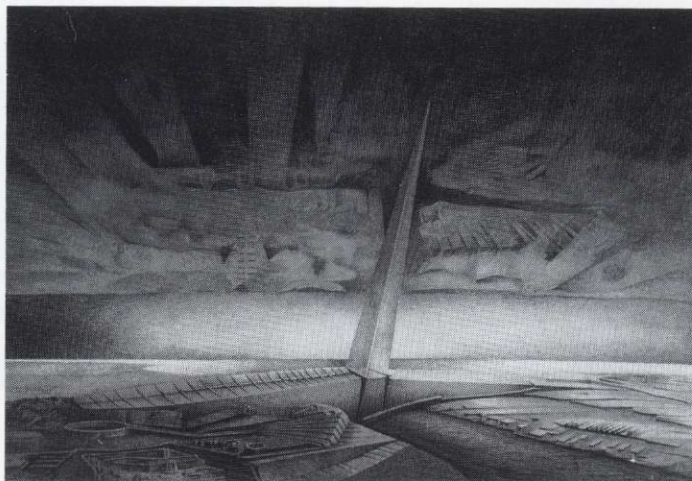
Schelling en Leopardi hebben kostbare aanwijzingen gegeven hoe een dergelijk denken zich zou kunnen vormen. Zoals Schelling zegt gaat het daarbij niet om een *zwak denken* maar om een *sterke filosofie* die "in staat is zich te meten met het leven en die verre van zich onmachtig te voelen tegenover het leven en haar wonderbaarlijke werkelijkheid en zich alleen bezig te houden met trieste aangelegenheden en eenvoudige ontkenningen en verwoestingen, integendeel uit de werkelijkheid zelf haar kracht put en die derhalve ook, opnieuw, iets werkzaam en consistent produceert".

Met deze tekst van Schelling zijn we teruggekeerd naar de productie van het nieuwe, in zekere zin naar een sterke filosofie van het ontwerp.

10.

Wanneer Valéry zich beklagt over het einde van de architectuur beklagt hij zich in feite het einde van dit project: te weten het einde van het vermogen een *plaats te ontwerpen waarin diversiteit en pluraliteit als zodanig een horizon van zin kunnen vinden*.

Als de stad het idee van het labyrint heeft gegenereerd en tevens de transformatie ervan van plaats van verlies tot plaats van kennis; als het denken, zelfs als dat tot nu toe in zijn meest marginale zones was, erin geslaagd is die andere ervaring van de stad te denken, wat kan in deze context dan de actie of de activiteit van de architect zijn? In een soort ontzaglijk en mon-



Massimo Scolari, Winterreise (1984)

strueus museum verzamelen wat een eigen heeft die als historisch gedefinieerd kan worden en heel de rest verloren laat gaan in de indifferentie van delen van een machine? Betekent dat niet een 'geschiedenis' voorstellen, een grote fictie die, zoals Eisenman zegt, de klassieke fictie blootlegt, er het metafysisch en naturalistisch fundament van deconstrueert en zich opent naar het geheugen van wat geweest is en naar de verwachting van wat moet komen?

Die 'geschiedenis' heeft niet alleen een deconstructieve waarde (dat is de grens van de Amerikaanse theoretisering die Derrida het dicht naderen) en niet slechts een temporele waarde. Deze grote fictie, deze fabel zou, als Schlegeliaanse arabesque, inderdaad de mogelijkheid moeten hebben vormen te herhalen om er juist via de herhaling, in de spelingen en afwijkingen, een realiteit te ontsluiten die tot nu toe steeds verduisterd is geweest.

De functionalistische logica wordt met zijn waarden schaak gezet door dit proces. Deze logica houdt van de herhaling maar niet van de recursiviteit: het komen en gaan van de vormen, het verzinken en weer boven komen van de zin.

Dit schaak zetten van de functionalistische logica door middel van de labyrinthische figuur van de recursiviteit beantwoordt ook zelf aan een preciese romantische *Stimmung*. Het is Novalis die zegt dat er een genot van het produceren bestaat en dat derhalve - vanwege het erotische plezier dat ermee verbonden is - 'iedere productie een polemisch werk is': het is dus *polemos*, conflict. En als, zoals Novalis zegt, 'de filosofie in strenge zin nostalgie is, verlangen om zich overal thuis te voelen', dan weten we dat dit huis, plaats van *eros en polemos*, de stad is, een plaats die, om Novalis nogmaals te parafaseren, 'in het brandpunt staat van onze tijd'.

Denken en ontwerpen zijn precies dit zich richten op het brandpunt van onze tijd, op het ritme en pulseren van de dingen die de grenzen trekken van onze actuele ervaring en die nieuwe ervaringen mogelijk maken.

Die reis is een avontuur dat een van de vele wegen schetst die de mensen afleggen. In haar zien we zich vreemde figuren vormen die het verblindende licht van de metafysica ons verhinderd had te ontdekken: de figuren van de schaduw, van het labyrint waaraan een nieuwe schoonheid wordt toegekend die zich alleen openbaart door onze woorden en onze tekens: dat zou men moeten voorstellen als het doel van onze reis, van een avontuur van de kennis.

Vertaling: Frans Sturkenboom

0. Franco Rella doceert literatuur aan de universiteit van Venetië. Hij schreef verschillende filosofische werken waarvan de meest recente "*La battaglia della verità*" en "*attraversa l'ombra*". Daarnaast schreef hij een roman. Op het moment werkt hij samen met Manfredo Tafuri aan het Instituto Universitario di Architettura di Venezia.

De crisis van het westerse denken in zoverre dit zich als een zelfsluitende en autarkische vorm van weten heeft opgeworpen (als synthetiserende dialectiek of als teofanie van het licht) vormt een van de terugkerende thema's, zo niet de leidraad, van zijn denken. Net als Heidegger treedt hij deze crisis tegemoet door de grens (de lijn die de rede trekt om zichzelf de identiteit van de waarheid te verschaffen) niet als sluiting te zien maar als opening naar een andere vorm van waarheid. Deze opening leest hij graag in de grote schrijvers van de moderniteit, van Baudelaire tot Kafka. Rella richt zich in zijn geschriften niet zozeer op de filosofie in de enge zin van het woord als wel op een algemene cultuurkritiek. Welk thema hij ook aansnijdt, of dat nu de melancholie, de nostalgie of de schaduw is, steeds vormt een lezing van de moderne literatuur de rode draad van zijn betoog.

In het onderliggende essay, de neerslag van een lezing die hij hield op de conferentie "The city: Form and Meaning" (Trent 1985) analyseert hij de stad als een metafoor van het weten en de geschiedenis van deze metafoor. Deze tekst verscheen eerder in Casabella 524 (1986) en in een uitgebreide versie als voorwoord bij "*La Fine del Classico e altri scritti*", een Italiaanse vertaling van de belangrijkste geschriften van Eisenman (Cluva e.d. Venezia 1987). Onze vertaling is gebaseerd op de Casabella-versie.

Franco Rella is in Nederland niet erg bekend. Recentelijk verscheen een vertaling van zijn artikel "La vertigine della mescolanza" onder de titel "Duizelingwekkend Amalgam, de strijd van de verzamelaar tegen de tijd" in het Museumjournaal (nummer 5&6, 1987).

1. *paideia* (gr.): opvoeding; *psychogonia* (Gr.): ontstaan/ontwikkeling van de psyche. (Noot van de vert.)
2. *apátē* (Gr.): bedrog; *kósmos apatelós* (Gr.): bedrieglijke wereld/wereldorde. (Noot van de vert.)
3. Zie hiervoor: Franco Rella, "*La battaglia della verità*"; Milaan 1986.
4. Giacomo Leopardi (1798-1837): lyrisch dichter en prozaschrijver wiens pessimistische levensvisie in zijn gedichten sterk tot uitdrukking komt. Van zijn prozawerken zijn de *Pensieri* in het nederlands vertaald. Amsterdam 1977. (Noot van de vert.)
5. Friedrich Dürrenmatt, "*Dramaturgie des Labyrinths*"; in "*Der Winterkrieg in Tibet*", boek I; Zürich 1981. (Noot van de vert.)