



Geert Bekaert

Le réel du discours

Eupalinos ou l'architecte¹

Als er één tekst is die het thema van het symposium 'Poiësis en architectuur' als zijn element heeft verkozen, dan is het de dialoog *Eupalinos ou l'architecte* van Paul Valéry. Ik heb deze tekst leren kennen in de mooie uitgave van Gallimard² uit 1944 – het jaar voor de dood van Valéry – waarin eveneens de dialogen *L'âme et la danse* en *Dialogue de l'arbre* zijn opgenomen. Ik vermeld deze titels even omdat dans en boom twee Valériaanse onderwerpen zijn die nauw met ons thema samenhangen. Terwijl ik Valéry's tekst aan het lezen was, kreeg ik het verslagboek van het Darmstädter Gespräch van 1951 *Mensch und Raum* met de zondagse rede van prof. dr. Martin Heidegger uit Freiburg, 'Bauen, Wohnen, Denken', ter bespreking toegestuurd. Het toeval bracht voor mij die teksten met een leeftijdsverschil van dertig jaar in een haast natuurlijk verband bij elkaar.

Onlangs heeft Massimo Cacciari dit verband gethematiseerd in zijn artikel met de verschoven titel 'Eupalinos ou l'architecture' (niet l'architecte),

1

Een enigszins aangepaste versie van deze tekst is eerder gepubliceerd in de afscheidsbundel voor Geert Bekaert, *Wonen tussen gemeenplaats en poëzie*, Rotterdam, 010, 1993.

2

Een Nederlandse vertaling door Piet Meeuse verscheen in 1991 onder de titel *Leonardo en Socrates* bij De Bezige Bij in Amsterdam.

verschenen in *Critique* nr. 476-477 van januari-februari 1987, De verschuiving, bewust of niet, is in onze context niet onbelangrijk.

Het is verleidelijk om Cacciari's thesis, of de vergelijking Heidegger-Valéry in het algemeen, tot uitgangspunt te nemen, maar ik vrees dat de tekst van Valéry dan onderbelicht zal blijven. Cacciari leest Valéry Heideggeriaans. Hij doet dat op een zo handige en stimulerende wijze dat men bijna gaat geloven dat het zo hoort. Ik geloof ook dat het confronteren van die twee auteurs (Heidegger was negentien jaar jonger dan Valéry) zinvol kan zijn, zoals het ook zinvol zou zijn Valéry te confronteren met auteurs als Barthes, Deleuze, Derrida, Cioran, of Bataille. Ik kan me echter niet aan de indruk onttrekken dat de al te directe interpretatie van Cacciari van uitspraken van Valéry met behulp van bepaalde Heideggeriaanse begrippen de tekst van Valéry geweld aandoet. Ik houd het bij Valéry's tekst.

Valéry's tekst is van een andere orde dan die van Heidegger. Hij is in de eerste plaats tekst, vorm, constructie, uitgave. Valéry speelt met gedachten als met bouwstenen. Hij ontwikkelt ze niet. Hij geeft geen uiteenzetting. Het spreken, het schrijven in woord en wederwoord, het ophouden, het onderhouden van het spreken en schrijven, het zorgvuldige, intelligente, maar ook speelse en parodische, spreken en schrijven is belangwekkend. Zijn gedachten over *poiésis* zijn de tekst zelf. Buiten de tekst bestaan ze niet. Zijn benadering van architectuur is de architectuur van zijn tekst.

'Le réel d'un discours', zegt Socrates in *Eupalinos*, 'c'est après tout cette chanson, et cette couleur d'une voix, que nous traitons à tort comme détails et accidents

– Het reële van een vertoog is tenslotte dit gezang, en deze kleur van de stem, die we ten onrechte als details en toevalligheden beschouwen.’ Elders zegt Valéry: ‘Het hoogste doel van de kunst is charme, betovering.’

Het meest voor de hand liggende zou dan ook zijn de tekst zelf voor te lezen, hem te beluisteren. Hij is er retorisch of poëtisch genoeg voor. Maar daarin is op ons symposium niet voorzien. Het voorlezen/‘voordragen’ van de 127 bladzijden in de vermelde mooie uitgave zou te veel tijd in beslag nemen. Maar wat dan wel?

Valéry beknopt navertellen is onmogelijk, hem samenvatten nog onmogelijker. Zijn systeem uiteenzetten is al evenzeer onmogelijk, want dat is er niet, of als het er is (als een soort wens), sluit het ook zijn afbraak in. Zoals de gebouwen van Loos niet te fotograferen zijn, zo zijn de teksten van Valéry niet te vertalen. Ze hangen aan hun taal vast. Hun werkelijkheid ligt in hun verschijning, hun vorm, hun klank, hun lichaam. We kunnen hier alleen maar, volgens de methode van Valéry zelf, ‘à la mode des artilleurs’, enkele schoten rond het doel lossen, rond het doel dat we niet kennen, dat eeuwig mysterieus blijft, waarvan we niet eens weten of het bestaat. De tekst blijft als tekst onbereikbaar. Geen enkele constructie of deconstructie is in staat hem op te heffen.

Eupalinos ou l'architecte is een gelegenheidstekst, zoals overigens het overgrote deel van Valéry's produktie. Dit gelegenheidsaspect is zelfs wezenlijk voor zijn opvatting over de functionaliteit van een tekst. Hij werd geschreven op bestelling van de architecten Louis Suë en André Mare als inleiding op de monumentale uitgave van hun werk *Architectures (...) la présentation d'ouvrages d'architec-*

ture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure, contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français, een poging om de Wiener Werkstätte in Frankrijk te naturaliseren. Het boek verscheen bij de Editions de la Nouvelle Revue Française in 1921. (In hetzelfde jaar verscheen *Ins Leere gesprochen* van Loos. *Vers une architecture* van Le Corbusier verscheen in 1923).

Valéry had precies 115.800 leestekens ter zijner beschikking, niet één meer of minder. In een brief aan Paul Souday merkt hij op: 'Il est vrai que c'étaient des caractères somptueux.' Het ging om luxueuze lettertekens! De overgrote proefvellen geven de auteur de indruk dat hij een boek uit de zestiende eeuw in handen heeft en dat hij zelf sinds vierhonderd jaar dood is.

In diezelfde brief staan overigens nog andere opmerkingen die voor ons thema interessant kunnen zijn: 'Het zijn werken op bestelling', zegt Valéry, 'waarin ik een waarachtige gedachte niet in het gunstigste licht kon plaatsen. Ik heb geprobeerd te laten zien dat de zuivere gedachte en het zoeken naar de waarheid op zich niets anders kunnen nastreven dan de ontdekking en de constructie van een *vorm*.' De hele poësis is een notedop: découverte, construction, forme.

Valéry betreft er expliciet de filosofie bij: 'De tegenstelling ligt niet tussen een filosoof en een kunstenaar, maar tussen een kunstenaar en een filosoof die niet aan een *perfecte* vorm toekomt, die niet beseft dat *alleen deze* het object kan zijn van een rationeel en bewust onderzoek.' Beeldhouwers hebben er zich nooit over beklaagd dat ze ook beelden moesten maken voor de stompe driehoeken van een tempelfronton. In een brief van 1934, elf jaar na de vorige, komt Valéry nogmaals op

Eupalinos terug. Het aantal tekens herinnert hij zich nog precies. Aanvankelijk schrikte deze beperking hem af. Maar als dichter gewend aan een vaste vorm, ontdekt hij dat alle moeilijkheden op te lossen zijn door de soepele vorm van de dialoog, waarbij ook een repliek zonder betekenis kan worden ingevoerd of weggelaten.

De naam *Eupalinos* vindt hij in een encyclopedie. Het is niet meer dan een naam. Maar een naam heeft hij nodig. De *poiësis* is niet anoniem. Ze is het werk van een 'meester', 'van wie de kunst aan wezens en dingen een duur geeft langer dan vele eeuwen en een waarde van contemplatie en interpretatie vergelijkbaar met een gewijde tekst'.

Die naam is gebonden aan het werk, niet aan de persoon. 'Nooit kan men van het werk tot de mens besluiten, maar van het werk tot het masker en van het masker tot de machine.' De auteur is een schrijfmachine. Van zichzelf zegt Valéry: 'Je ne suis pas celui que je suis – Ik ben niet degene die ik ben... Ik besta om iets te vinden', iets te maken. 'Wat een werk maakt is niet degene die er zijn naam aan geeft. Wat een werk maakt heeft geen naam.' Een naam is niets anders dan 'een handige notatie van een virtuele verzameling partiële verbindingssystemen'.

(*Eupalinos* schijnt in werkelijkheid meer een bruggenbouwer dan een bouwer van tempels te zijn geweest. Valéry is nooit in Griekenland geweest en met het school-Grieks dat hij kende kon hij Plato's dialogen niet in het Grieks lezen, in vertaling leken ze hem vreselijk lang en vervelend.)

Deze aantekeningen van Valéry zijn meer dan anekdotisch. Ze laten Valéry's verhouding tot de tekst

zien. Niet de werkelijkheid van het Griekse landschap of van Plato's tekst is voor hem belangrijk, maar de vorm die zijn tekst aanneemt. In zijn *Triomphe de Manet* zegt Valéry over de dichtkunst van Mallarmé, zijn grote voorganger en vriend: 'Verre van de wezens en de dingen te willen reconstrueren door de literaire bewerking en de ijverige beschrijving, begreep hij [Mallarmé] dat de poëzie ze uitputte; hij droomde dat ze geen andere bestemming hadden, dat hun geen andere zin kon worden toegedacht dan door haar te worden verbruikt. Hij dacht dat de wereld gemaakt was om uit te monden in een mooi boek.' En Valéry zou er geen moeite mee hebben gehad als we het mooie boek door het mooie gebouw zouden vervangen.

De werkelijkheid is slechts aanleiding en materiaal voor 'le réel du discours'. Elke tekst is voor Valéry gelegenheidstekst of andersom: elke gelegenheid is een tekst waard, kan een tekst genereren, zoals een stuk steen (in Valéry's optiek) een beeld in zich draagt, meer nog, op een beeld wacht.

Reeds in een van de oudste teksten van Valéry, die niet toevallig over architectuur of beter over de architect gaat, *Paradoxe de l'architecte*, van 1891, komt die overtuiging naar voren. Hij zegt daarin over Flaubert dat 'il taillait les mots longuement comme des pierres dures – dat hij de woorden langdurig als harde stenen bewerkte'. En hij voegt eraan toe, gecursiveerd: 'le héros (...) conçoit en dehors du monde – de held concipieert buiten de wereld.

Voor Valéry is de reële wereld de taal. 'Honneur des hommes, Saint LANGAGE', zegt hij in het lange gedicht *La Pythie* van 1919. Ik citeer de laatste strofe die de hele Valériaanse poëtië samenvat:

De eer van de mensen, Heilige TAAL,
Profetisch en paraat vertoog,
Mooie ketens waarin zich boeit
De god in het vlees verdwaald,
Verlichting, gulheid!
Zie hier een wijsheid spreken
En een verheven stem weerklinken
Die weet als ze klinkt
Niet meer een stem van iemand te zijn
Evenzeer van de golven als van de bossen!

Er kan dan ook geen poiēsis bestaan buiten de taal. De poiēsis is waar de taal door de lichamelijke participatie haar actuele en universele betekenis krijgt. In zijn *Dialogue de l'arbre* spreekt Valéry van een 'étrange voeu de trame universelle', een vreemde wens van een universele structuur, waarin het individuele wordt opgeheven. En in zijn bekende gedicht *Le cimetière marin* (onlangs in het Nederlands heruitgegeven) luidt het: 'ouvrages purs d'une éternelle cause'. In het reeds geciteerde *Paradoxe de l'architecte* beschrijft hij de ziel van de toekomstige architect als 'een muzikale, lange tijd geborgen in de zuivere eenzaamheid van haar droom'.

Deze zelf gekozen zuivere eenzaamheid van de dichter, de maker, de 'constructeur', ontkoppelt zijn werk van de geschiedenis buiten hem. Er is een andere werkelijkheid dan die van de geschiedenis. Valéry heeft wel een bundel teksten uitgegeven met de titel *Regards sur le monde actuel*, waarin hij soms verbazend scherpzinnige analyses geeft van actuele toestanden, maar die actuele wereld is in de eerste plaats toch de wereld van de geest, een universele wereld waarin de verwijzingen naar

de anekdotische wereld rondom hem, waarin hij zich overigens met groot gemak, zij het afstandelijk, bewoog, op een opvallende wijze ontbreken.

Paul Eluard en André Breton, de surrealisten, hebben zich ooit geamuseerd met het parafraseren van teksten van Valéry door een bepaald woord door zijn tegendeel te vervangen en op die manier de volstrekte vrijblijvendheid van Valéry's uitspraken te ridiculiseren. Eigenlijk deden ze niet veel anders dan Valéry's methode toepassen.

In *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, geschreven in 1932 in opdracht van de Maatschappij voor Geneeskunst, ook al een 'enfant de la hâte', een kind van de haast, zegt Valéry: 'Onder personen die elkaar voldoende kennen om zich niet te vergissen over de verhouding van ernst en onernst die hun dialoog uitmaakt, komt alles neer op een partij zonder gevolgen. Zoals de koningen die op de speelkaarten zijn geschilderd, worden de ernstigste onderwerpen op het tapijt gegooid, heropgenomen, gemengd met al de nietsen van de wereld en het ogenblik.' Geen ideeën worden in een dialoog de lezer aangeboden. De ideeën zijn niet meer dan bijkomstigheden van het spel waarvan het essentiële de snelheid van de uitwisseling is. En dan komt de prachtige zin: 'Ces messieurs perdent vivement leur temps.' Zoals wij nu, verliezen die heren (snel en) levendig hun tijd. 'Nos propos font des ronds à la surface de nos ennuis – Onze gesprekken maken rondjes op het oppervlak van onze verveling.' Of prozaïscher, want ook dat kan Valéry: 'La façon de parler en dit plus que ce que l'on dit (...). Le fond n'a aucune importance (...) essentielle – De wijze

van spreken zegt meer dan wat men zegt. De inhoud heeft geen enkel wezenlijk belang.' Zoals het dubbelzinnige object dat Socrates in *Eupalinos* van het strand opraapt, is elke zin een aanleiding tot overpeinzingen, tot taalspelen. Wanneer men ervan verzadigd is, wordt hij terug de zee in gegooid. Maar zijn raadsel laat de geest niet los. Snel stappend rent Socrates landinwaarts 'zoals iemand in wie de gedachten na lang heen en weer gewoel in alle richtingen, zich eindelijk schijnen te oriënteren en zich samen te voegen tot één enkele idee die terzelfder tijd zijn lichaam de beslissing ingeeft tot een heel bepaalde beweging en een besliste allure.'

Zo is het terrein vrij voor *Eupalinos*. *Eupalinos* is geen architectuurtraktaat, nog minder een architectuurfilosofie. Het best kunnen we onze tekst omschrijven als een poëtica, geen poëtica van een bepaalde discipline, maar een poëtica van de geestelijke activiteit waarin 'de onvermijdelijke wijzen waarop de geest functioneert' worden blootgelegd.

Deze poëtica van de geest wordt in de *hades*, de onderwereld, het rijk van de schimmen, het domein van de filosofie, uitgedacht en dus ook gerelativeerd. Het denken is hier immers volkomen 'vrij', ongebonden. Het kan niet meer 'denken in materialen' en dus, in de opvatting van Valéry, eigenlijk niet echt meer denken. 'Nous ne savons que ce que nous savons faire – We kennen alleen dat wat we kunnen maken.' Het kennen in de onderwereld is louter verwijzen geworden, herinnering. Het is overgeleverd aan zichzelf. Het beschikt niet meer, zoals bij de levenden, over een lichaam, het kan er niet meer in- en uitgaan, afstand nemen. De levenden

zijn immers gemaakt 'd'une maison et d'une abeille – van een huis en een bij'.

Het huis waaraan de levenden eeuwigheid willen verlenen, en dat daardoor aanleiding is tot het oprichten van wanhopige monumenten van steen of van gedachten, is niets dan vergankelijkheid en waanzin. Maar het onstelpbare, dwaze verlangen om het tegen de tijd te beschermen maakt de mens tot mens, is hem en niemand anders eigen en brengt de poiësis op gang. 'Il n'y aurait pas d'hommes sans amour – Zonder liefde zijn er geen mensen', zegt Socrates, en hij laat zijn gedachten verder dwalen: 'En waarvandaan hebben wij het eerste idee en de energie voor deze immense inspanningen die zovele beroemde steden en nutteloze monumenten hebben opgericht, die de rede bewondert maar nooit in staat zou zijn geweest ze te bedenken?' Elders spreekt Valéry van 'cet éclair qui illumine instantanément des années'.

Het fatum van de mens is zijn poiësis, zijn liefde (het ontdekken en erkennen van het andere), het maken van het andere, het besef van het onbestaande, het onbekende, het verborgene, het *mogelijke*. Hier komen we dan dicht bij het begrip van de techniek van Heidegger. In een commentaar bij zijn *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, voor het eerst verschenen in 1894 en levenslang zijn 'credo' gebleven, zegt Valéry: het leven is niet interessant, maar het maken. Leven is 'se transformer dans l'incomplet – zich veranderen in het onvoltooide'. 'La construction (...) implique les conditions a priori d'une existence qui pourrait être TOUT AUTRE – De "constructie" vooronderstelt de a priori-voorwaarden van een bestaan dat HEEL ANDERS zou kunnen zijn.'

Architectuur wordt in deze optiek, samen met de muziek, het paradigma bij uitstek van het 'werk van de geest', de 'mogelijkheden van de geest' in de materie. Dit wordt uitdrukkelijk gesteld in zijn *Paradoxe de l'architecte*, maar ook in vele andere teksten uit zijn dagelijkse *Cabiers* of in zijn inleiding op het melodrama *Amphion* (waarvoor Honnegger de muziek schreef). *Amphion* is een zang op de constructieve kunsten, muziek en architectuur. De tragische Amphion, zoon van Zeus en Antiope, krijgt, in de versie van Valéry, van Apollo de lier, waardoor de god het menselijk geslacht gunstig wil zijn. Bij de bouw van de Apollotempel te Thebe speelt Amphion op zijn lier en de stenen voegen zich eigener beweging op hun plaats.

La marche des pierres

O miracle, o merveille!

Le roc marche! La terre est soumise à ce dieu,

Quelle vie effrayable envahit la nature?

Tout s'ébranle, tout cherche l'ordre

Tout se cherche un destin!

O mirakel, o wonder!

De rots loopt! De aarde is onderworpen aan deze god,

Wat een ontzettend leven heeft de natuur in zijn greep?

Alles wankelt, alles zoekt de orde

Alles zoekt een lot!

'Als een prooi worden het werk en de schoonheid achtervolgd.' Maar ook Amphion wordt als een prooi gegrepen. Wanneer het werk voltooid is, zoeken de muzen, van wie de één niets anders is dan hoop, een

andere meester. En nadat een versluiserde vorm Amphion zijn lier had afgenomen, verschuilt hij zijn gezicht in de schoot van wie hij niet weet of het de liefde is of de dood.

In zijn presentatie van *Amphion* bekent Valéry: 'De architectuur heeft een grote plaats ingenomen in de eerste liefdes van mijn geest. Mijn jeugd beeldde zich met passie de daad van het bouwen in [l'acte de construire] (...) en de idee zelf van *de constructie*, die de overgang van wanorde naar orde is, het gebruik van het wisselvallige om te komen tot de noodzaak, zette zich in mij vast als het mooiste en meest complete type van handelen dat de mens zich kan voorstellen. Een voltooid gebouw geeft ons in één oogopslag een summa van intenties, uitvindingen, inzichten en krachten weer die zijn bestaan impliceren; het brengt het gecombineerde werk van het willen, kennen en kunnen van de mens aan het licht. Als enige onder alle kunsten, en in een ondeelbaar ogenblik van visie, laadt de architectuur onze ziel op met het gevoel van de menselijke vermogens als geheel.'

Het gebouw in *Eupalinos* is aanvankelijk de Griekse tempel, maar verder ook het schip. Zowel Eupalinos van Megara als Tridon de Pheniciër zijn kunstenaars met een verrassende geest, die de kracht van Orpheus bezitten en werken 'à la manière de dieu'. Van Eupalinos wordt gezegd dat hij 's'élévait à la suprême connaissance de son art'.

We benaderen de architectuur via de architect. Hij is het 'die het zien in het zichtbare verandert'. Phaidros doet verslag van zijn gesprekken met de architect. Hij praat, zoals Adorno over Valéry opmerkt, vanuit het atelier, niet vanuit het kunstwerk.

De tempel wordt niet als resultaat beschreven, in formele, archeologische of kunsthistorische zin. De vorm zelf wordt niet ontleed. Vorm is vorm-geven, poiësis. En deze omvat alles. Eupalinos beheerst niet alleen het stoffelijke materiaal, maar ook de levende uitvoerders. De arbeiders zijn voor hem gewillig materiaal bij het realiseren van zijn kunstwerk omdat hij hen zo weet te inspireren dat ze als het ware een romantische broederschap vormen die met enthousiasme de bevelen (die geen bevelen meer zijn) uitvoert. In zijn toespraken tot de arbeiders blijven van de eigen nachtelijke worstelingen om het idee geen sporen over. 'Hij gaf hun alleen maar maten en getallen.'

Phaidros vat zijn verhaal samen: 'Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification – Ik maak geen onderscheid meer tussen het idee van een tempel en dat van zijn bouw. Als ik er een zie, zie ik een bewonderenswaardige handeling, eervoller nog dan een overwinning en meer tegengesteld aan de ellendige natuur.' 'Le détruire et le construire sont égaux en importance – Afbreken en opbouwen zijn van hetzelfde belang, er zijn zielen nodig voor het een en voor het ander; maar opbouwen is mijn geest het dierbaarst.'

Deze poiësis van de architectuur – een tautologie –, deze architectuur wordt in de verdere dialoog via een aantal op het eerste gezicht verrassende wendingen uitgewerkt, maar alle verwijzen ze bij nadere bestudering evenzeer naar de fundamentele thema's van Valéry's poëtica.

Het eerste voorschrift hiervan luidt: 'Il n'y a point de détails dans l'exécution – In de uitvoering bestaan geen details' of, in de termen van Mies van der Rohe, god is in

het detail. Een voorschrift van de vakman moet voor een filosoof als Socrates precieuze stof tot nadenken geven. Het is een 'lingot d'or brut', een baar zuiver goud, tenminste 'als het waarachtig zuiver is, en onmiddellijk ontsproten aan de arbeid, in een korte flits van de geest die zijn ervaring samenvat, zonder zich de tijd te gunnen om te fantaseren'.

Hierop haakt Socrates in met zijn uiteenzetting over 'le réel d'un discours'. Het werkelijke van elk vertoog is zijn vorm, de wijze waarop het wordt geformuleerd. Het voorschrift geldt overigens voor alle domeinen, alleen niet voor de filosofen, 'wier grote ongeluk is dat ze de werelden die ze zich hebben voorgesteld nooit ineen zien storten, omdat ze eenvoudigweg niet bestaan'.

Toch is heel de delicate zorg voor de duurzaamheid (la durée) van het gebouw, die in de zorg voor het detail tot uitdrukking komt, niets vergeleken met de aandacht die Eupalinos besteedde 'quand il élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son oeuvre – toen hij de emoties en de trillingen van de ziel van de toekomstige beschouwer van zijn werk uitwerkte'. En in een prachtige passage gaat Phaidros door: 'Il préparait à la lumière' – hoe dit te vertalen? – 'Hij bereidde het licht een weergaloos instrument, dat het verspreidde, helemaal doordrenkt van intelligibele vormen en haast muzikale eigenschappen, in de ruimte waar de mensen zich bewegen.'

Het tweede voorschrift van de poëtica van Eupalinos luidt dan ook: 'Il faut que mon temple meuve les hommes comme le meut l'objet aimé – Mijn tempel moet de mensen bewegen, zoals ze door een bemind object worden bewogen.' Valéry zegt 'mouvoir' en niet 'émouvoir'.

Even verrassend als verhelderend haakt Socrates hierop in met de herinnering aan een vriend die voor het goed gebouwde lichaam, 'le corps si bien fait', van Alcibiades uitriep: 'En le voyant, on se sent devenir architecte! – Bij het zien van dit lichaam voelt men zich architect worden!'

Deze herinnering vormt een aanzet tot de ontwikkeling van gedachten over de lichamelijkheid (de materialiteit, de zintuiglijkheid) van de poiësis, van het dichtelijke en de dichter, en dus ook over de inherente vergankelijkheid ervan. 'Ce qu'il y a de plus beau ne figure pas dans l'éternel – Het allermooiste komt in het eeuwige niet voor. Niets moois kan van het leven worden gescheiden en het leven is dat wat sterft.'

Schoonheid is evenwel geen bedwelming, geen roes. Socrates heeft de vervoering gekend. Uit ervaring weet hij 'dat onze zielen, in de schoot zelf van de tijd, in staat zijn om zich heiligdommen te scheppen die ontoegankelijk voor de duur zijn, inwendig eeuwig, voorbijgaand aan de natuur; waar ze eindelijk zijn wat ze kennen, waar ze verlangen wat ze zijn, waar ze zich geschapen voelen door wat ze beminnen en dit licht voor licht teruggeven, stilte voor stilte, zich ontvangend en zich gevend zonder iets te ontlenen aan de materie van de wereld of van de Uren.' Deze afgronden 'veronderstellen het leven, dat ze opschorten'.

'Maar deze wonderen, deze aanschouwingen en vervoeringen helderen in mijn ogen', zegt Socrates, 'ons merkwaardig probleem van de schoonheid niet op. Ik kan deze hoogste staten van de ziel niet vasthechten aan de aanwezigheid van een lichaam of van eender welk object dat ze oproept.'

Deze beweringen lokken het verwijt van Phaidros uit dat de filosoof Socrates steeds de schoonheid, de poïësis, heeft misprezen. Het zal op het einde van de dialoog leiden tot een soort bekering van Socrates, die een anti-Socrates wordt, een 'constructeur' in plaats van een filosoof.

Opnieuw wordt het voorbeeld van de architect opgevoerd om aan te tonen dat de inwendige gedachte niet van de uitwendige handeling kan worden losgemaakt. 'A force de construire', bekent Eupalinos glimlachend, 'je crois bien que je me suis construit moi-même. – Door te bouwen, heb ik geloof ik mezelf gebouwd.'

En Eupalinos voegt er als verheldering een bekentenis aan toe: 'Luister eens, Phaidros, deze kleine tempel die ik voor Hermes heb gebouwd, op enkele schreden hiervandaan, als je wist wat die voor mij betekent! Waar de voorbijganger alleen een elegante kapel ziet – het stelt maar weinig voor: vier zuilen, een heel eenvoudige stijl – heb ik de herinnering geplaatst van een heldere dag van mijn leven. O zoete metamorfose! Deze delicate tempel, niemand beseft het, is de mathematische afbeelding van een Korinthisch meisje, dat ik gelukkig heb bemind.'

Door het begrip dat Phaidros voor hem toont is Eupalinos bereid hem al zijn geheimen toe te vertrouwen. Maar ze zijn onuitspreekbaar, ze onttrekken zich aan de taal. Wat erover kan worden verteld is eerder vervelend, betrokken als het is op de zuivere techniciteit van het vak.

Maar ook hier kan de analogie van architectuur en muziek enige opheldering brengen. Er zijn, zegt Phaidros, gebouwen die stom zijn, gebouwen die spreken en, heel zeldzaam, gebouwen die zingen.

Gebouwen die niet spreken, verdienen slechts minachting. Ze zijn nog minder dan een hoop stenen 'die het scherpzinnige oog amuseren door de toevallige orde die ze ontlenen aan hun val'.

De gebouwen die helder spreken, verdienen onze achting, zoals bijvoorbeeld een gevangenis die de strengheid en de rechtvaardigheid van de wet uitdrukt. Waarop Socrates repliceert, en dat is typisch Valéry, dat hij niet eens weet hoe zijn gevangenis eruitzag.

Maar Phaidros gaat door met het verhaal van Eupalinos die de schoonheid bezingt van de half-natuurlijke wonderbaarlijke theaters van de havens en de kust. De scheepsconstructies zijn Valéry sinds zijn jeugd in Sète blijven boeien. Hoe indrukwekkend ook, ze kunnen niet met het zuivere kunstwerk dat helemaal aan één man te danken is, zoals de tempel aan Eupalinos, worden vergeleken. 'Zelfs als we, tegen onszelf in, een vrij moeizame inspanning moeten leveren, is het nodig om zich enigszins aan de bekoringen van het leven en aan de onmiddellijke genietingen te onttrekken.' 'Ce qu'il y a de plus beau est nécessairement tyrannique – Het aller-mooiste is noodzakelijkerwijze tiranniek. De echte schoonheid is even zeldzaam als onder de mensen de mens in staat is om tegen zichzelf in te gaan, dat wil zeggen zich een zeker zelf te kiezen en zich dat op te leggen – de choisir un certain soi-même et de se l'imposer.'

In extase beschrijft Eupalinos dan een architectuur die zou kunnen participeren in de zuiverheid van de muzikale klank dankzij de architect die (geholpen door Minerva) beschouwend tot het uiterste van zijn wezen en dus tot het uiterste van de werkelijkheid zou zijn doorge-

drongen. Dat kan Eupalinos zich alleen als droom, niet als wetenschap voorstellen. 'Je ne suis pas en possession d'enchaîner, comme il le faudrait, une analyse à une extase – Ik ben niet in staat om, zoals het hoort, een analyse aan een extase te verbinden.'

De extase overvalt de kunstenaar. Maar niet de extase is creatief. 'O allerbelangrijkst ogenblik en uiterste verscheuring! (...) Deze overdadige en mysterieuze gunsten, verre van ze als zodanig in ontvangst te kunnen nemen, alleen maar afgeleid uit het grote verlangen, naïefweg gevormd uit de uiterste aandacht van mijn ziel, moet ik tegenhouden, o Phaidros, en zij moeten wachten op mijn teken. Nadat ik ze heb gekregen door een soort van onderbreking van het leven (aanbiddelijke opschorting van de gewone duur), wil ik ook nog het ondeelbare opdelen en de geboorte zelf van de Ideeën matigen en onderbreken (...) om vrij te zijn. Waar het bovenal op aankomt is – d'obtenir de ce qui va être – iets te krijgen van *wat zal zijn*, dat het met al de kracht van zijn nieuwhed voldoet aan de redelijke eisen van *wat is geweest*.'

De geest is een lichamelijke, zintuiglijke geest. Hij denkt in de materie. Hij leeft, zoals Valéry in zijn *Discours en l'honneur de Goethe* zegt, van het zien. 'Il vit de voir.' En elders: 'Laisse l'oeil vivre de sa vie.' Hij citeert Goethe: 'Ik heb nooit aan een gedachte gedacht.'

'Als ik een woning ontwerp', zegt Eupalinos, '[voor de goden of voor een mens] en als ik die vorm met liefde betracht, me inspannend om een object te creëren dat de blik verblijdt, dat de geest onderhoudt, dat met de rede en de talrijke geplogenheden overeenkomt, ik zal je dit vreemde ding zeggen *dat het me voorkomt dat mijn lichaam*

van de partij is. 'Corps' is natuurlijk een veel architectonischer begrip dan ons 'lichaam'.

En Eupalinos gaat nog even moraliserend door. De mensen weten het lichaam, dit wonderlijke instrument, niet in zijn volheid te gebruiken. 'Nu beest, dan weer geest, beseffen ze niet welke universele verbindingen ze bevatten.' Door het lichaam maken ze deel uit van de wereld, zijn ze steen, zijn ze boom.

Elke morgen wordt de muze van het lichaam door Eupalinos in een lang gebed aangeroepen: 'Instrument van leven, dat gij zijt, gij zijt voor elk van ons het enige object dat zich met het universum kan vergelijken.' En hij eindigt: 'Maar dit lichaam en deze geest, deze onoverwinnelijk actuele aanwezigheid en deze scheppende afwezigheid die het zijn betwisten en die tenslotte moeten worden samengebracht; maar dit eindige en dit oneindige dat we aanbrenge, ieder volgens zijn natuur, moeten zich nu verenigen in een wel geordende constructie (...) waarvan de winst deze onvergankelijke rijkdom is die ik volmaaktheid noem.'

Na zijn lang stilzwijgen neemt Socrates het woord om aan de hand van de relatie architectuur-muziek de 'volmaaktheid' van lichaam en geest in het werk uit te diepen. Muziek en architectuur onderscheiden zich van de andere kunsten door het feit dat ze ons in zich opnemen. 'Wij zijn, wij bewegen ons, we leven in het werk van de mens.' We kunnen eruit weggaan en erin terugkeren. (Ook hier liggen aanknopingspunten voor een Heideggeriaanse benadering.) Deze twee kunsten sluiten de mens in de mens op, of beter, ze sluiten, ze nemen de mens in zijn werk op, en de ziel in haar daden en in de produkties van haar daden.

Door twee kunsten omgeeft de mens zich op twee verschillende wijzen met wetten en innerlijke wilsbeschikkingen (*de volontés intérieures*). 'En elk ervan vult onze kennis en onze ruimte met kunstmatige waarheden en met wezenlijk menselijke objecten. Door middel van getallen en getalsverhoudingen brengen ze geen fabel in ons tot leven, maar de verborgen kracht die alle fabels maakt.'

'Muziek en architectuur doen ons aan heel andere dingen dan zichzelf denken. Ze zijn in deze wereld als monumenten uit een andere wereld, ofwel als voorbeelden, hier en daar verspreid (uitgezaaid), van een structuur en een duur die niet van de wezens zijn, maar van de vormen en de wetten.' De architect legt aan de steen intelligibele vormen op. Hij geeft een figuur aan de wetten of hij leidt uit de wetten zelf hun figuren af.

Dit kan hij echter niet zonder het woord. 'Pas de géométrie sans la parole – Geen geometrie zonder het woord. Zonder het woord zijn de figuren toevalligheden en manifesteren noch dienen ze de kracht van de geest.' De taal zelf is 'constructeur'. Het altaar van de taal heeft, zoals dat van de architectuur, drie zijden: die van het gewone woord 'dat verdwijnt in het brood dat men vraagt, in de weg die men aanwijst; die van het verheven woord waaruit een kristallijne vloed van eeuwig water vloeit; tenslotte die van de strenge en subtiele, onmenselijke, helderheid en eenvoud, die van de getallen, die onder de woorden de simpelste zijn'.

En dan volgt de bekentenis van Socrates/Valéry: 'Er was in mij een architect die de omstandigheden niet tot het einde toe hebben gevormd.' Een meditatie aan het strand, een persoonlijke herinnering van Valéry zelf,

leidt hem tot het onderscheid tussen een werk van de natuur en dat van de mens.

De structuur van elk mensenwerk is wanorde. Het is het gevolg van een gedachte en denken is 'déranger quelque chose', iets verstoren. De mens maakt iets door abstractie, door een groot deel van de eigenschappen die hij gebruikt te miskennen of te vergeten. Wijn of melk of water drinkt men uit een zelfde beker van glas, onyx of aarde en van de meest uiteenlopende vormen. 'Wie deze beker heeft gemaakt, heeft slechts grofweg zijn substantie, zijn vorm en zijn functie op elkaar kunnen afstellen. Want de intieme onderwerping van deze drie dingen en hun diepste verband kan alleen het werk zijn van de voortbrengende natuur (nature naturante).' De ambachtsman kan zijn werk niet doen zonder een orde te schenden of te verstoren, door de krachten die hij op de materie toepast om haar aan te passen aan de idee die hij wil nabootsen en aan het gebruik dat hij voorziet. Hij wordt er dus onvermijdelijk toe gebracht dingen te maken waarvan het geheel van een lager niveau van complexiteit is dan de delen, zoals in een leger in slagorde elke soldaat oneindig veel complexer is dan de orde van het geheel.

Alleen de filosoof wil alles omvatten. De mens (die wil leven) kan slechts handelen omdat hij kan vergeten en zich tevreden kan stellen met een deel van de kennis die zijn particuliere grilligheid (bizarrerie) is; deze kennis is een beetje groter dan nodig. Juist dat beetje toont aan dat levende wezens niet exact zijn aangepast aan de zuivere nuttigheid. Zoals honden naar de maan blaffen, zo proberen de mensen (les humains) de eeuwige stilte van deze oneindige ruimten die hen afschrikken te vullen of te verbreken.

De dingen die de mens maakt komen voort uit 'daden van een gedachte'. De principes zijn onderscheiden van de constructie (niet in tegenstelling tot de hogere uitspraak dat de idee van de tempel niet van zijn constructie kan worden losgemaakt), ze worden aan de materie opgelegd door een vreemde tiran die ze hun meedeelt door zijn daden. 'Het kenmerkende van de mens (le fait de l'homme) is te scheppen in twee tijden waarvan er een verloopt in het domein van het zuiver mogelijke, in de schoot van de subtiele substantie die alle dingen kan nabootsen en ze eindeloos kan combineren.'

Langs deze weg komt Valéry bij de Vitruviaanse categorieën: nuttigheid, schoonheid, duurzaamheid. Nuttigheid is gericht op het lichaam, schoonheid op de ziel en duurzaamheid op de omringende wereld waarin het object moet standhouden tegen zijn lot om te vergaan (destin de périr). Deze drie kenmerken van het volledige 'werk' worden alleen door de architectuur vereist en tot hun hoogste punt gebracht.

Zij die daarin slagen hebben geen reden bescheiden te zijn. Zij hebben het middel ontdekt om noodzaak en kunstgrepen onontwarbaar met elkaar te mengen en uit de grootste strengheid de grootste vrijheid te laten ontstaan. Hun geheim is bekend. Ze stellen in de plaats van de natuur, waartegen de andere kunstenaars zich verzetten, een natuur die min of meer aan de eerste is onttrokken, maar waarvan al de vormen en wezens niets anders zijn dan daden van de geest; goed omschreven daden bewaard door hun namen. Op die wezenlijke manier construeren ze werelden die volmaakt zijn in zichzelf, die zich soms zover van de onze verwijderen dat ze onvoorstelbaar worden, maar deze soms ook zozeer

benaderen dat ze gedeeltelijk met de werkelijkheid samenvallen.

In het voorbeeld van de Pheniciër dat Phaidros nu aandraagt, wordt een nieuw aspect van de poiësis geïntroduceerd: het volmaakte werk kan geen herhaling zijn van het bestaande, maar is een voortdurende verdieping van de onbekende delen van de kunst, door de zaken bij hun oorsprong, in hun zintuiglijke ervaring, te hernemen. Het merendeel redeneert met behulp van begrippen die niet alleen 'toutes faites' zijn, maar die door niemand zijn gemaakt. Niemand is ervoor verantwoordelijk en ze zijn dan ook voor niemand dienstig. Alleen 'les clartés personnelles' kunnen universeel zijn. Alleen zij stellen de kunstenaar in staat de keuze van zijn vorm te maken: 'want het is aan de vorm om van de weerstand van de natuur te nemen wat nodig is om vooruit te komen, maar alleen zoveel te nemen dat zijn beweegreden zo weinig mogelijk gehinderd wordt'.

'De diepste blikken van de mens zijn voor de leegte. Ze komen samen over het Al heen.' De mens leert zijn hubris niet af. 'Welke ziel zou aarzelen om het heelal overhoop te halen om iets meer zichzelf te zijn?' Wij kennen aan al het andere slechts het recht toe om ons te bevallen. Wij geloven dat alle dingen, en de hele weelde van de Tijd, slechts een hapje zijn voor onze mond, en wij kunnen het omgekeerde niet denken. Wij verdedigen ons, de schimmen, met illusies tegen het niet-bestaan, zoals de levenden zich met illusies tegen het bestaan verdedigen.

De God die Socrates heeft gezocht is niets anders dan een woord uit een woord geboren dat naar het woord terugkeert. De cirkel wordt alleen doorbroken door de

daad. Het is in daden en in de combinatie van daden dat we het meest rechtstreekse gevoel van de tegenwoordigheid van het goddelijke moeten vinden en het beste gebruik van dit deel van onze krachten dat onnuttig is voor het leven, en dat bestemd schijnt te zijn voor een onbepaalbaar object dat ons oneindig overtreft. Het is door de daad dat men zich op de meest natuurlijke wijze in de plaats van God kan stellen. En van alle daden is het bouwen de meest complete.

Tegen het einde van de dialoog vat Socrates dan samen wat *poiësis* voor hem is en laat hij meteen zien hoezeer de uitweidingen van de dialoog in een samenhangende structuur passen, zelf een constructie zijn.

‘Een werk vraagt de liefde, de meditatie, de gehoorzaamheid aan uw mooiste gedachte, de uitvinding van wetten door uw ziel, en zoveel andere dingen van uzelf, waarvan ge niet vermoedde dat ge ze bezat. Dit werk komt voort uit het meest intieme van uw ziel, en toch mag het niet met u worden verward.’

Het scheppingsverhaal van de grote ‘formateur’, die de chaos heeft bedwongen, is een verhaal van de organisatie van de ongelijkheid, van het instellen van verscheidenheid. De constructeur die Socrates zich voorstelt vertrekt vanuit deze gegeven orde die hij verstoort en aanvult. ‘Il ne faut pas que les dieux demeurent sans toit, et les âmes sans spectacles – De goden mogen niet zonder dak blijven, noch de zielen zonder schouwspel. Het marmer kan niet in de nacht van de aarde begraven blijven. Ceders en cipressen moeten zich niet tevreden stellen met te verrotten, ze kunnen welriekende balken worden. Het geld van de rijken moet niet lui blijven slapen in de koffers.’

Tegenover al die aanwezige verwachtingen zegt de constructeur: 'Je suis l'acte – ik ben de daad.' Ik ben diegene die ontwerpt wat u verlangt, iets exacter dan u het zelf doet. De hele wereld wint erbij. Zelfs als ik me vergis zal mijn mislukte werk een stap zijn naar het schonere. (Phaidros: 'Een geluk dat je een dode architect bent, Socrates!') En nadat Socrates een authentiek stuk architectuurtraktaat ten beste heeft gegeven, besluit hij, ironisch of cynisch: 'Maar hier (in de onderwereld) is er geen "nu", en alles wat we hebben gezegd is evengoed een natuurlijk spel van deze onderwerelden, als de verbeelding van een bepaalde retor uit de andere wereld die ons voor marionetten heeft gehouden!'

'Daarin [in dat spel, in die eeuwige metamorfose] bestaat heel precies de onsterfelijkheid', antwoordt Phaidros. Dat is het laatste woord: onsterfelijkheid, poiësis.

5 november 1987