

Paul Valéry. *Leonardo en Socrates*. Vertaald uit het Frans door Piet Meeuse. De Bezige Bij

Paul Valéry (1871-1945) staat bekend als een moeilijk schrijver en een hermetisch dichter, afkomstig uit de school van Mallarmé. Wie zijn werk wil begrijpen zal er enige moeite voor moeten doen. Dat geldt ook voor zijn essay *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), dat onlangs is vertaald samen met twee van zijn meest bekende dialogen, *Eupalinos ou l'Architecte* (1921) en *L'Âme et la Danse* (1921). Omdat men vergeten is de - op zichzelf zeer leesbare - vertalingen te voorzien van een inleiding, valt het nog niet mee onvoorbereid in dit proza door te dringen.

Neem nu de eerste regels van *Introduction*: „Wat er van een mens overblijft is wat zijn naam, en de werken die deze naam tot een teken van bewondering, haat of onverschilligheid maken, te denken geven. Wij denken dat hij heeft gedacht, en dit denken dat wij aan hem toeschrijven, kunnen we terugvinden in zijn werken: we kunnen dit denken herscheppen naar het beeld van ons denken”.

Hier staat meteen al zoveel dat essentieel is voor Valéry's essay, dat je eigenlijk de hele tekst gelezen moet hebben om het precies te begrijpen. Duidelijk is wel dat de Leonardo die Valéry ter sprake brengt, voor een belangrijk deel een eigen constructie is, een product van Valéry's denken dat zichzelf tot model heeft genomen om tot het veronderstelde denken van zijn onderwerp toegang te krijgen. In het essay gaat het dus minstens evenzeer over het denken van Valéry als over dat van Leonardo, wiens historische persoonlijkheid in de rest van het essay dan ook nauwelijks aan bod komt.

Dat is jammer voor wie in de eerste plaats belangstelling heeft voor de schilder van de *Mona Lisa*. Maar als men genoeg neemt met Valéry, dan kan het bezwaar beperkt blijven en krijgt de lectuur alsnog iets buitengewoon fascinerends. Leonardo neemt dan zijn plaats in naast of liever: tegenover Monsieur Teste, een ander personage dat Valéry ongeveer in dezelfde tijd heeft geschapen.

Monsieur Teste wordt door hem - in een voorwoord uit 1925 - een „monster” genoemd, iemand die in feite „onmogelijk” is, een louter denkbeeldig personage dat men niet gauw in het echt tegen het lijf zal lopen. Teste is een hypothetische constructie, maar tegelijkertijd leeft hij in ons allen, want Valéry is bij zijn constructie uitgegaan van de reële faculteiten van de menselijke geest. Als „demon van het mogelijke” belichaamt hij het antwoord op de - in het verhaal *Une soirée de Monsieur Teste* meer dan eens gestelde - vraag: „Wat kan een mens?”

Zowel *Une soirée* als *Introduction* schreef Valéry in de periode (1892-1917) toen hij nauwelijks publiceerde. Hij had destijds al een aantal gedichten op zijn naam staan, maar de eisen van de literatuur waren hem gaan tegenstaan. Gedichten of verhalen (voor romans had Valéry geen belangstelling) schrijft men immers niet alleen voor zichzelf, maar ook om een publiek te behagen. Het gevolg is dat een schrijver niet ontkomt aan concessies: lezers willen nu eenmaal geboeid worden, geïntrigeerd, geamuseerd. Literatuur bestaat voor een belangrijk deel uit het teweegbrengen van effecten. Voor Valéry was dat zelfs de essentie van het literaire schrijven en daarom had hij er zo'n hekel aan.

Wie voor een publiek schreef werd onvermijdelijk zichzelf ontrouw, hij

veranderde tijdens het schrijven in een ander. Wat nog werd versterkt door de rol die hij dank zij zijn publicaties ging spelen in het literaire bedrijf, dat Valéry later zou vergelijken met een „beurs" waarop niet in aandelen maar in „namen" werd gespeculeerd. Zijn stilzwijgen was een radicale poging hieraan te ontkomen, met de bedoeling het eigen ik in een zo zuiver mogelijke vorm te bewaren.

Met schrijven was Valéry overigens niet gestopt. Elke ochtend stond hij om vier uur op en schreef dan een paar uur lang in cahiers wat hem aan gedachten inviel, zonder de druk van een toekomstig publiek. De opzet was om in de grootst mogelijke vrijheid de eigen geest te exploreren. Met persoonlijke schroom of discretie had dat niet zo veel te maken, want de geest die Valéry tijdens die ochtendlijke uren aan het werk zette stond als het ware los van zijn biografie. Wat hij zocht was wat hij zelf het „zuivere ik" noemde, een ongerept bewustzijn, ontkomen aan de greep van gewoonte en psychologie. Uit dit merkwaardige streven was op zeker moment de figuur van Monsieur Teste ontstaan, een personage dat zijn uiterste best doet zo min mogelijk op een personage te lijken.

Waarschijnlijk kun je hem nog het beste vergelijken met Musils „man zonder eigenschappen". Monsieur Teste cultiveert een bewustzijn dat weigert zijn virtualiteit prijs te geven; het wil open blijven voor iedere mogelijkheid. Daarin schuilt ook zijn universaliteit. De mogelijkheden waaraan Monsieur Teste (net als Valéry in zijn cahiers) zijn bewustzijn blootstelt, zijn immers in principe aan iedereen gegeven. Het verschil is alleen dat de meeste, zo niet alle mensen zich ten slotte van hun mogelijkheden afsnijden, door zich tevreden te stellen met een eenmaal verworven identiteit.

Later zou Valéry inzien dat dit niet te voorkomen was. Maar in zijn jeugdige overmoed wenste hij nog niet aan het onvermijdelijke toe te geven. Hij bleef vasthouden aan het „zuivere ik", om van daaruit de mogelijkheden van de menselijke geest tot het uiterste te onderzoeken. Het is dit extremisme dat van Monsieur Teste een „monster" maakte, een „onmenselijk" wezen dat Valéry juist hierom zo mateloos kon fascineren.

Dezelfde „onmenselijkheid" vinden we terug bij zijn Leonardo. Maar met dit - essentiële - verschil, dat Leonardo tegelijkertijd een historisch personage was, bij wie de mogelijkheden (anders dan bij Monsieur Teste) niet „incommunicabel" bleven, maar hun neerslag vonden in tal van kunstwerken, plannen en ideeën. Dat het meeste daarvan nooit was voltooid of zelfs niet eens het begin van een praktische uitvoering had mogen beleven, maakte 't voor Valéry alleen maar aantrekkelijker. In resultaten was hij niet geïnteresseerd, het ging hem om de „methode", om de „operaties van de geest", waarvan de concrete resultaten (in de vorm van kunstwerken of wetenschappelijke kennis) het gevolg waren.

Valéry's Leonardo is een poging het renaissancistische ideaal van de *uomo universale* een nieuwe betekenis te geven in een wereld waarin voor een dergelijke universaliteit geen plaats meer leek te zijn. Maar dat betekende niet een terugkeer naar de metafysica, waarmee de filosofen eeuwen lang hadden gemeend het universum te kunnen doorgronden. Valéry was een scepticus, volgens sommigen zelfs een nihilist: het universele „systeem" dat hij Leonardo toeschreef, beschouwde hij dan ook als iets

strikt individueel, waardoor de grens tussen alwetendheid en solipsisme wel heel smal dreigde te worden.

Wat heb je aan een systeem dat alleen voor het eigen „zuivere" ik geldigheid bezit? In het geval van Monsieur Teste, een bewustzijnsmachine die zichzelf verbruikt zonder de wereld iets na te laten, zou het antwoord moeten luiden: niets. Maar dat gaat niet op voor de creatieve Leonardo en evenmin voor Valéry zelf, die via Leonardo meende de werking van de menselijke geest te kunnen achterhalen. Aan kunst en wetenschap lag volgens hem eenzelfde „methode" ten grondslag, die gebruik maakte van alle mogelijkheden van het denken, gecontroleerd door „een maximum aan bewustzijn". Valéry weigerde te geloven in genialiteit of inspiratie: het kwam aan op onbevange observatie en bewuste constructie, waarbij nooit uit het oog mocht worden verloren dat per definitie alleen provisorische resultaten mogelijk waren.

Het voornaamste verwijt dat Valéry de filosofen maakte, was dat zij hun constructies voor eeuwige waarheden versleten. Wetenschap en kunst daarentegen waren niet in die fout vervallen en bleven daardoor vrij van een blind geloof in eigen vindingen en maaksels; deze veranderden - bij de echte grote geesten - nooit in „idolen". Van de kunst waardeerde Valéry vooral dat zij, door zich niet aan eerder gevormde begrippen te vergapen, de „zintuiglijke subtiliteit en instabiliteit" wist te bewaren; van de wetenschap bewonderde hij de „imaginatieve logica", een combinatie van verbeeldingskracht en methodische gestrengheid zonder welke vooruitgang in de kennis onmogelijk zou zijn.

De aantrekkelijkheid van dit standpunt wordt pas ten volle duidelijk wanneer men het afzet tegen de gegroeide wetenschapspraktijk, waarin de specialisatie hoogtij viert. Valéry's Leonardo met zijn universele geest is als het ware een levend protest tegen de blikvernauwing die het wetenschappelijke specialisme onvermijdelijk met zich mee brengt. In zijn latere cultuurkritische geschriften heeft Valéry laten zien waar dat op uitliep: op een toenemende onderworpenheid van de moderne mens aan zijn eigen middelen. De wetenschappelijke op objectivatie gerichte manier van zien was hem de baas geworden. De nadruk op het bewustzijn, op de subjectiviteit, herinnerde eraan waar die objectivaties vandaan kwamen: de menselijke geest had ze zelf voortgebracht.

Alleen een nieuw universalisme kon weerstand bieden tegen de nadelige effecten van de moderniteit. Vandaar Valéry's veelvuldig herhaalde pleidooien voor de „geest" - dezelfde geest waaruit de moderne wereld was voortgekomen en die in de twintigste eeuw dreigde te bezwijken onder zijn eigen succes. Hoe effectief zulke pleidooien konden zijn, is een andere zaak. Valéry lijkt er zelf serieus rekening mee te hebben gehouden dat de „permanente deformatie van de geest" door de haast, de productiedwang en het professionalisme van de moderne tijd misschien een „herdefinitie van de mens" noodzakelijk maakte. Wat betekent dat voor nieuwe Leonardo's geen plaats meer zou zijn. Maar aan de andere kant is hij er nooit in geslaagd zijn vertrouwen in kracht van de „geest" kwijt te raken, hoewel de rampen van de Eerste Wereldoorlog hem hadden geleerd dat ook de Europese beschaving „sterfelijk" was, zoals men kan lezen in de beroemde aanhef van *La crise de l'esprit* uit 1919.

Dit inzicht heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen dat Valéry meer en meer oog kreeg voor de beperkingen van de geest en zijn vermogens. Dat blijkt bijvoorbeeld uit *Note et digression* (1919) waarin hij de radicaliteit van zijn eerdere essay over Leonardo danig relativeert, door de nadruk niet meer vóór alles op het bewustzijn te leggen. Ook in *Eupalinos* en *De ziel en de dans* is het accent onmiskenbaar verschoven. In deze speelse, maar nu ook wel wat gedateerd aandoende dialogen naar Platonisch model geeft Valéry zich er meer dan tevoren rekenschap van dat de geest onmogelijk buiten het lichaam kan bestaan. Het hoogste ideaal ligt daarom niet meer zozeer in een zuiver bewustzijn, als wel in een natuurlijke, waarlijk „klassieke" harmonie tussen lichaam en geest.

Veelzeggend is de spijt van Socrates die zich in de onderwereld realiseert zijn dagen in gepeins te hebben „verspild". Was hij maar kunstenaar geworden of architect! In de ene dialoog zijn het de architect Eupalinos en de scheepsbouwer Tridon die zich aanbieden als praktisch alternatief voor de onvruchtbaarheid van de louter theoretische geest; in de andere dialoog blijkt de fysieke zelfbeheersing van de dans een meeslepend tegenwicht tegen de „dodelijke luciditeit" van het exclusieve denken.

De hernieuwde waardering voor de praktijk strookt met Valéry's eigen ervaringen, want toen hij zijn beide dialogen schreef was hij weer volop begonnen met dichten en publiceren. Gedwongen door de omstandigheden, maar ook vanuit het besef dat het ware inzicht toch uitsluitend te bereiken valt in combinatie met de praktijk. Eigenlijk trok Valéry nu pas volledig de consequenties uit zijn *Introduction* van 1895, want ook Leonardo was nooit uitsluitend een man van de geest geweest, maar altijd óók een man van de daad. Het zuivere bewustzijn werd, zou je kunnen zeggen, een soort ideaal voor het handelen; het verloor zijn „insulaire" karakter om te veranderen in een geestelijk wapen tegen verstarring, tegen „machinisme", tegen het geloof in zelfgeschapen „idolen". En tegen het totalitarisme, dat tijdens het interbellum de grootste politieke bedreiging voor de geestelijke vrijheid ging betekenen en waarvan Valéry al in 1897 (naar aanleiding van het Wilhelminische Duitsland) een premature, maar achteraf gezien opvallend lucide analyse had gegeven.

Wat bleef was zijn beperkte belangstelling voor positieve resultaten, zoals hij ook in de literatuur nooit het voltooide gedicht heeft geplaatst boven de manier waarop het tot stand was gekomen. Elk werk, of het nu ging om wetenschap of om kunst, was voor hem een *work in progress*, ook als het schijnbaar werd afgesloten. Maar een werkelijke voltooiing was in zijn ogen onmogelijk, omdat er geen op voorhand gegeven doel bestond waarmee enig resultaat zou kunnen samenvallen. Achter elk resultaat school altijd een andere mogelijkheid. In feite breidde hij de onvoltooibaarheid van de kunst uit tot alle andere menselijke creaties en definieerde zo de hoogste graad van optimisme, waartoe een scepticus die zichzelf serieus neemt in staat mag worden geacht.

(*de Volkskrant*, 5-6-1992)