

Er is kunst

-in het werk van Levinas tot en met Totalité et Infini

Scriptie van:

Henk Jan Bouwmeester
Kerkstraat 388 b
1017 JB Amsterdam
020-4215728

henkjan@hetgelaat.nl

Faculteit der Wijsbegeerte,
afstudeerrichting: Filosofie van de Mens- en Cultuurwetenschappen
april 1997 – april 1998
Begeleider: Prof. Dr. A.J.Leijen

*Hun afgoden zijn zilver en goud,
het werk van mensenhanden;
zij hebben een mond, maar spreken niet,
zij hebben ogen, maar zien niet,
zij hebben oren, maar horen niet,
zij hebben een neus maar ruiken niet,
hun handen – maar zij tasten niet,
hun voeten – maar zij gaan niet,
zij geven geen geluid met hun keel.*

Psalm 115

En het overblijfsel verwerkt hij tot een god, tot zijn gesneden beeld...
Jesaja 44:17

Hij keek toe, en zie, de braamstruik stond in brand, maar werd niet verteerd.
Exodus 3:2

Inhoud

Inhoud	4
Inleiding	5
De l'existence a l'existant	11
La réalité et son ombre	25
La transcendance des mots	38
Totalité et Infini	43
Conclusie	69
Afkortingen	77
Bibliografie	78

Inleiding

Een interdisciplinaire scriptie die een combinatie moet worden tussen de studie wijsbegeerte en de studie Nederlandse Taal- en Letterkunde, is op een aantal manieren voorstelbaar: taalkunde en logica bijvoorbeeld, of 'filosofie in de Nederlandse literatuur', of 'Nederlandse filosofen'. Taalkunde was mijn onderwerp niet, en de andere twee zouden resulteren, niet in een filosofische scriptie, maar in neerlandistiek of geschiedenis. Mijn interesse en doel was een filosofische scriptie. Dan beland je al gauw in 'literaire kunst' (onder weglating van 'Nederlands'), en van daar al snel in 'kunst'. Om van dat 'kunst' weer terug te komen bij iets filosofisch en 'letterkundigs' is de stap naar 'Taal en Kunst' snel gemaakt. En van daar naar Levinas is –zelfs bij heel marginale Levinas-consumptie– een kleine stap. Vragen als 'hoe verhouden Levinas' kunstopvattingen zich tot 'het Spreken van de Ander'¹ en vermoedens als 'het kunstwerk kan de beschouwer aanspreken zoals de Ander dat doet', blijken al snel of te veel onderzoek te vergen, of gewoon niet waar te zijn. Welke de vraag ook zou worden, duidelijk werd al snel dat er nergens een systematisch onderzoek was gedaan naar *wat* Levinas' kunstopvattingen eigenlijk zijn. Dat was de eerste vraag dus die onderzocht diende te worden. Het beantwoorden van deze vraag breidde zich al snel uit naar een op zich staand onderzoek. Vandaar dus ook dat de aanvankelijke vraag voor dit onderzoek luidde: 'Wat zijn de kunstopvattingen van Levinas?'. Zelfs de beantwoording van deze vraag bleek nog te uitgebreid: voor een systematisch onderzoek is een lectuur (en begrip) van *al* Levinas teksten vereist.

1. Een interessante studie hierover vind men in Die Passion des Sagens. Zur Deutung der Sprache bei Emmanuel Levinas und ihrer Realisierung im philosophischen Diskurs van Thomas Wiemer. Met name het tweede deel, met als onderitel 'Levinas' Auffassungen von Kunst und Dichtung unter dem Eindruck seiner Sprachdeutung' is in dit verband erg interessant. De nadruk ligt in deze studie echter –zoals de titel al suggereert– op het spreken en niet op de kunst. Ook in het tweede deel wordt 'de kunst' daardoor in de schaduw gesteld (...unter dem Eindruck...). Mijn opzet is de kunst de overhand te laten hebben.

Zich te beperken tot een lectuur van Levinas' teksten over de kunst, blijkt ook onmogelijk te zijn: deze teksten zijn niet zomaar losse teksten over kunst, maar teksten over kunst die passen in een 'filosofischdiscours', in Levinas' filosofie dus. Dankzij deze plaatsing van die over kunst handelende teksten in Levinas' filosofie werd duidelijk op welke manier het onderzoek beperkt moest worden. Bij zo'n eerste 'plaatsing' blijkt er een duidelijke breuk in Levinas' filosofische werk te liggen, direct na Totalité et Infini (TI²). De teksten van Levinas over de kunst die na TI zijn verschenen³ wekken een heel ander indruk dan de teksten voor TI. Hoe 'duister' Levinas filosofie soms ook moge zijn, de teksten van voor TI worden tot op zekere hoogte nog gekenmerkt door een soort filosofische 'gründlichkeit'. Na TI begint Levinas (in ieder geval in de teksten over de kunst) een spel te spelen van heen-en-weer gaande bewegingen waarin in het één zonder waarschuwing vooraf –zonder 'gründliche' verklaring– kan veranderen in het andere. Waarin in de tekst zelf een rol speelt in het beschrevene, waarin in het zeggen en het gezegde een spel spelen waarin het gezegde ontzegd wordt en het ontzegde gezegd⁴. Dit spel mag dan 'duister' zijn en misschien wel minder 'gründlich' –het heeft wel degelijk een basis. Het begrippenpaar 'Zeggen' (dire) en 'Gezegde' (dit) is een belangrijk thema geworden in Levinas' werk na TI en vindt zijn uiteindelijke vorm in Autrement

2. Zie voor een lijst van gebruikte afkortingen en de bibliografie achterin, p.77.

3. Zoals 'Poésie et réssurrection. Notes sur Agnon', 'De l'être à l'autre' (over Paul Celan), 'Roger Laporte et la voix de fin silence' (allen in Noms Propres (NP)), zoals de teksten (op één na) uit Sur Maurice Blanchot, zoals een aantal teksten uit de tweede druk van En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, zoals een aantal teksten uit de bundels Difficile liberté (bv. 'La poésie et l'impossible') en Hors sujet (bv. 'De la signifiante du sens') en zoals de teksten en het voorwoord in L'humanisme de l'autre homme.

4. Dit spel begint Levinas in het voorwoord van TI –in feite al behorend tot de werken na TI– al te spelen: *Maar het 'woord vooraf' dat tracht het scherm te doorbreken dat door het boek zelf tussen auteur en lezer is opgetrokken, wordt niet gegeven als een erewoord. Het is enkel gelegen in het wezen zelf van de taal, dat bestaat in het steeds weer ongedaan maken van de uitspraak door het woord vooraf of de uitleg achteraf, in de herroeping van het gezegde, in de poging zonder omhaal opnieuw te zeggen wat in het onvermijdelijke ceremonieel waarin het gezegde behagen scheidt, reeds werd misverstaan.* (TI:xviii) Zie over de 'ontzegging' of het herroepen dat het voorwoord doet ook het voorwoord van L'humanisme de l'autre homme.

qu'êtré ou au-delà de l'essence (AE). Dit paar, voor TI nog zo goed als niet gebruikt en na TI uitgewerkt, geeft een 'tweedeling' aan in Levinas' werk die hij zelf als volgt omschrijft: *Die omkering* [het zijnde boven het zijn, ipv andersom zoals bij Heidegger] *blijkt pas een eerste stap te zijn van een beweging die (...) betekenissen zal laten betekenen van gene zijde van de ontologische differentie (...). Dat is de filosofische stap die gaat van 'Totalité et Infini' naar 'Autrement qu'êtré'*.⁵ Deze scheiding –die in de toon alleen al van de teksten over kunst van na TI naar voren komt– heeft, voor zover ik het onderzocht heb, ook grote invloed op de visie van Levinas op de kunst. Ik vermoed dat de kunstfilosofie van Levinas van voor TI, zoals ik hem hieronder zal onderzoeken, na TI niet zal veranderen. Wat wel verandert is de manier waarop Levinas de kunst zal benaderen. Van *wat* de kunst is of betekent, naar *dat* en *hoe* de kunst betekent, dus van de vraag naar de ontologische status van de kunst, of naar een esthetica, naar de vraag hoe de kunst functioneert in een (filosofisch) denken en daarin betekenis heeft en krijgt. Ik zal mij in onderstaand onderzoek beperken tot dit 'wat'. Dat betekent dus dat ik uit het werk van Levinas tot en met TI een kunstfilosofie zal trachten te destilleren. Dit resulteert in een chronologisch onderzoek. Van Levinas' eerste opmerkingen in zijn eerste werken over de kunst tot de (schaarse) opmerkingen over de kunst in TI. Zoals Levinas zelf zegt is TI een eerste stap, waarop de tweede (van TI naar AE) volgt. Ook die eerste stap heeft een begin en een eind en de ontwikkeling die in deze stap plaatsvindt (de beweging van de stap) zal waarschijnlijk van invloed zijn op Levinas' visie op de kunst. Vandaar dus een chronologisch onderzoek dat vertrekt vanuit de vraag: *Is er uit het werk van Levinas tot en met Totalité et Infini een kunstfilosofie te destileren, en zo ja, hoe ziet die er uit, en, welke plaats neemt die in in het werk tot en met Totalité et Infini?*

Dit betekent dat ik Levinas' opmerkingen over de kunst zal plaatsen in het kader van het werk waarin die opmerkingen gedaan worden. Deze opmerkingen zijn verspreid over verschillende artikelen en boeken. Ik licht daaruit de belangrijkste

5. In het 'Voorwoord bij de tweede editie' (uit 1977) van De l'existence à l'existant (EE) op p.12.

om de minder belangrijke –minder uitgebreid of minder ‘van belang’⁶– daarin te laten figureren ter illustratie of verduidelijking. Bij deze ‘opmerkingen’ van Levinas over de kunst moet nog een onderscheid gemaakt worden tussen een aantal redenen voor Levinas om aan kunst te refereren⁷. Ten eerste als voorbeeld: Levinas haalt bij tijd en wijle bepaalde kunstwerken aan (soms beeldende kunst, soms muziek, maar meestal literatuur) om zijn filosofische gedachten te illustreren of te staven. Ten tweede kunst als ‘ontologisch’ gebeuren. De eerste reden om aan kunst te refereren blijft voor en na TI gelijk, alhoewel er zelfs in de beweging van de eerste stap (tot en met TI) al een verschil is aan te wijzen in het aanhalen van kunstwerken. In TI wordt het kunstwerk vaak gebruikt om een filosofische ‘waarheid’ te illustreren, vaak in de vorm van ‘zoals ... schrijft’ of ‘à la ...’. Frappant is wel, en de reden hiervoor zal duidelijker worden bij de behandeling van de kunst als ontologisch gebeuren, dat in TI de auteurs of hun werken vaak worden aangehaald als het gaat om de dood, het verschrikkelijke of de angst⁸. In de werken voor TI worden auteurs en hun werken vaker aangehaald als autoriteit. In *Le temps et l'autre* bestaat Levinas het zelfs te zeggen: *Maar het lijkt mij wel eens*

6. In sommige artikelen zijn de opmerkingen over de kunst dermate terzijde dat ze pas begrijpelijk worden door ze in het licht van een ander artikel (meer ter zake m.b.t. de kunst) te plaatsen –waar ze overigens dan weer een en ander kunnen verhelderen.

7. M.Lescourret zegt het in haar biografie van Levinas (*Emmanuel Levinas*) als volgt: *Blijkens de talloze verwijzingen en vermeldingen overal in zijn werken, was zijn inzet bij het lezen [van literatuur] speculatief, ontologisch en antropologisch van aard.* (p.40) De pagina's 37 tot 41 uit deze biografie handelen in hun geheel over Levinas literaire kennis.

8. TI:211, *Zo is het ook in een verhaal van Edgar Allan Poe, waarin de muren die de verteller insluiten onophoudelijk dichterbij komen en waarin hij de dood beleeft met zijn blik die als blik [etc.]* TI:64, *Een situatie geschapen door die honende wezens, communicerend via een labyrint van toespelingen en bijbedoelingen die Shakespeare en Goethe in scènes van tovenarij en hekserij laten verschijnen...* TI:207, *Macbeth wenst dat de vernietiging van de wereld in zijn nederlaag en in zijn dood (and wish th'estate o' th' world were now undone) of , dieper nog, Macbeth wenst dat het niets van de dood van een leegheid is die even totaal is als die welke geheerst zou hebben als de wereld nooit geschapen was.* Niet overal echter: TI:195, *...ofwel deze “onbewogen natuur die schittert in haar eeuwige schoonheid”, naar de uitdrukking van Poesjkin...* en op TI:167, *Maar Proust bewonderde de keerzijde van de mouwen van een japon van een voorname dame...*

*dat de hele filosofie niets is dan een mediteren over Shakespeare.*⁹ Het voert te ver om hier alle vindplaatsen van dit soort citaten te vermelden. Levinas zelf zegt dat de literatuur een belangrijke bron vormt voor het filosofische denken en de filosofische problemen¹⁰. Het is opvallend dat Levinas nauwelijks verwijst naar andere dan de talige kunsten. Soms spreekt hij van het ‘schilderij’ of het ‘standbeeld’, maar maar zelden gaat het om een specifiek werk. Ook naar muziek verwijst Levinas meestal alleen maar vanwege het ritme van de muziek, of het geluid of de klank, en niet naar een specifiek stuk¹¹. Misschien heeft dit er mee te maken dat Levinas in zijn opvoeding meer gelezen dan ‘gezien’ of ‘gehoord’ heeft. Misschien ook wel met het feit dat de literatuur of de poëzie dicht bij de filosofie staat, in ieder geval wat betreft het materiaal waarvan ze gemaakt zijn: taal. Het is echter in dit onderzoek niet mijn bedoeling de persoonlijke of filosofische redenen van Levinas voor zijn *gebruik* van kunst te achterhalen. Mijn onderzoek richt zich op de filosofische status van de kunst in de filosofie van Levinas, neerkomend op de vraag ‘*wat is of betekent kunst in het werk van Levinas*’. Het citeren of aanhalen van kunstwerken door Levinas behoort meer tot het *dat* en *hoe* de kunst (een kunstwerk) kan betekenen. Ik vermoed dan ook dat het aanhalen van kunstwerken door Levinas voor een onderzoek naar Levinas’ ‘tweede stap’ (van TI naar AE) meer van belang zal zijn. In de artikelen na TI, die een ‘voorbereiding’ vormen op AE, en daarin hun ‘uiteindelijke’ vorm krijgen, legt Levinas meer de nadruk op de wijze waarop kunst kan betekenen. De *inhoud* van de werken (voor en in TI blijkt het citeren al van belang) gaat dan een grotere rol spelen. Het feit dat en hoe een literair werk betekenen kan werkt Levinas theoretisch uit en krijgt (daardoor) directe filosofische

9. TA:43 Het gaat hier echter nog steeds wel over de dood. Na geciteerde zin vervolgt Levinas *De held van de tragedie aanvaardt toch immers de dood?*

10. *Éthique et infini*:15, *C’est à la lecture des livres – pas nécessairement philosophiques – que ces chocs initiaux deviennent questions et problèmes, donnent à penser. Le rôle des littératures nationales peut ici être très important.*

11. Levinas getroost zich veel moeite zijn kunst-theoretische opmerkingen van toepassing te laten zijn op alle soorten kunst –modern, klassiek, beeldend, ruimtelijk, film, literatuur of muziek–. Soms echter is de ene soort een betere ‘ingang’ om een bepaald punt te maken, zoals het ritme bij de muziek. Bij nadere uitleg blijkt dan echter dat dat ritme ook voor al die andere vormen geldt.

implicaties. In dit onderzoek zal ik mij, zoals gezegd, richten op de kunst in het werk tot en met TI, en niet op het werk daarna. In dat werk tot en met TI zal ik dan ook nog Levinas' citeren buiten beschouwing laten –omdat dit, zoals ik vermoed, pas na TI werkelijk onderzocht kan worden.

De vier belangrijkste teksten die ik zal onderzoeken zijn De l'existence à l'existant, 'La réalité et son ombre', 'La transcendance des Mots' en Totalité et Infini. Hierdoorheen figureren een aantal andere artikelen die telkens ter plekke geïntroduceerd zullen worden.

De l'existence à l'existant

In De l'existence à l'existant (EE) heeft Levinas het over de kunst omdat de kunst in staat is de dingen uit de wereld te halen, -ze onttrekt uit het horen bij een subject. In de 'normale' omgang met de wereld, in het handelen, in de kennis, komt de andersheid van de dingen nauwelijks tot uitdrukking: ze maken meteen al deel uit van de wereld, van mijn interioriteit, van het raderwerk van de praktijk.¹²

In dat raderwerk van de praktijk is de realiteit van de dingen gelegen in hun finaliteit. Het ding is het doel van de intentie, is datgene waarnaar verlangd wordt, en wat precies aan dat verlangen beantwoordt. Deze structuur, waarin het object exact past bij het verlangen, is kenmerkend voor heel ons in-de-wereld-zijn.¹³ De objecten hebben allemaal een vorm, een plaats, een betekenis in de wereld, ze vormen verbanden en gehelen; een horizon. De exterioriteit van de objecten wordt tot de interioriteit van het zijnde –constitueren zijn wereld– door de vorm van de objecten. Zelfs de mens heeft zo'n 'objectieve vorm', dat wil zeggen, een vorm waardoor een zijnde is ingepast in de wereld. Door de vorm ontdoen de dingen zich van hun 'ondoorgroendelijke mysterie' –namelijk exterieur te zijn–; ze tonen zich en geven zich een houvast¹⁴. Ze zijn 'in de wereld', – het in-de-wereld-zijn' dat precies het bestaan uitmaakte – de objecten zijn in mijn wereld – interieur. Dat wij echter middels de intentie of het verlangen naar de dingen toe moeten gaan, wijst erop dat de dingen toch exterieur zijn¹⁵. Door de intentie is ons in-de-wereld-zijn een in-

12. EE:83, *Les choses se réfèrent à un intérieur en tant que parties du monde donné, objets de connaissance ou objets usuels, pris dans l'engrenage de la pratique où leur altérité ressort à peine.*

13. EE:67

14. EE:63, *Le mystère insondable de la chose se montre et nous donne pris.*

15. *Als de intentionaliteit puur en alleen betekende dat het bewustzijn 'zich vermaakte' in de richting van het object en dat wij in de onmiddellijke nabijheid van de dingen waren, had er nooit fenomenologie kunnen zijn, (En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger:127)* schrijft Levinas in 'La ruine de la représentation' een artikel waarin hij binnen de grenzen van Husserls/de

de-wereld-zijn via een afstand. We zijn gescheiden van het object van de intentie middels een afstand die wel te overbruggen is –het object kan interieur worden– maar toch een afstand.¹⁶ In die zin zijn we in de omgang met de wereld in zekere zin vrij: het bezit van de wereld (via een afstand) drukt niet op onze schouders –anders dan de relatie die het zijnde met zijn zijn onderhoudt.¹⁷ Het licht zorgt ervoor dat die exterioriteit van de dingen aan ons gegeven is; de vorm, waarmee wij de wereld in bezit nemen toont zich door verlicht te zijn. Juist door die verlichting, in termen waarvan het westerse denken het weten en het bewustzijn –de omgang met de wereld– interpreteert, worden de dingen op afstand gehouden¹⁸. Andere manieren dan via het verlicht-zijn omgaan met de wereld –zoals voelen, lijden, verlangen en willen – (er)kent het westerse denken wel, maar zij *nemen deel aan het leven door het feit dat ze bewust zijn*¹⁹. In de manier waarop het kennen zich op het object betreft (zonder dubbelzinnigheid, zoals in het verlangen dat exact past bij het object) wordt een afstand gehouden tot de gebeurtenissen waardoor het subject de macht behoudt niet verwickeld te raken in die gebeurtenissen –vrij is. De dingen raken dus interieur door de vorm, maar ook op een afstand –exterieur– omdat ze dingen, objecten, blijven, waarmee mijn omgang die is van de omgang met een wereld.

fenomenologie aanwijzingen vindt voor de overschrijding daarvan. Een overschrijding die op een contradictie lijkt en later, in TI, aan belang wint.

16. EE:72

17. Zie verderop, p.17.

18. Heel banaal komt die afstand tot uitdrukking in opmerkingen als *Maar ik ben het Andere niet*. (In Le temps et l'autre (TA):18) en *...die aangeklede zijnden zijn een ander iets dan ik zelf...* (EE:144). (TA is een bundeling van vier lezingen gehouden kort na verschijnen van EE. Bij de paginaverwijzing maak ik gebruik van de Nederlandse vertaling.)

19. EE:77. In De l'évasion uit Levinas deze gedachte ook, maar dan zonder de verwijzing naar het licht: *Ondanks heel haar subtiliteit*[die van 'het ontologisme'], *blijft zij gevangene van een elementair en simpel principe volgens hetwelke men slechts dat kan denken en ervaren wat bestaat of wat gehouden wordt te bestaan*. Ook wanneer het denken 'het niets zelf' tegenkomt zal zij het bekleden met bestaan.(Evasion:390) Zowel de oppositie die hier gemaakt wordt tussen 'het ontologisme' en Levinas dan nog naamloze alternatief als de gedachte aan het 'bekleden van het niets' worden later, in TI, nog van belang. Zie ook noot 57.

*L'art les fait sortir du monde, les arrache, par là, à cette appartenance à un sujet.*²⁰

De kunst haalt de dingen uit de wereld door ze uit het normale stramien te halen. De grondfunctie van de kunst bestaat erin het object te vervangen door het beeld ervan²¹. Het kunstwerk, het beeld, brengt, door tussen de beschouwer en de afgebeelde werkelijkheid te staan, een wijziging aan in de afgebeelde werkelijkheid, het haalt de dingen uit het perspectief van de wereld. Die wijziging komt niet omdat het de beelden zijn die de kunstenaar heeft gezien, vanuit zijn perspectief, in zijn licht²², maar die komt van de indirecte relatie die wij via het kunstwerk onderhouden met de werkelijkheid, met het, in etymologische zin, exotische van de werkelijkheid.²³ Het kunstwerk toont de dingen op zich –niet dus meer in hun ‘ten opzichte van de wereld’–, in hun naaktheid –ontdaan van vormen, in hun materialiteit²⁴. Ze zijn van een exterioriteit die niet meer tot een interioriteit te maken is. Deze exterioriteit krijgt hier de naam ‘exotisch’ omdat bij het exterieure van de dingen in de wereld het verlichten een rol speelt, de verhouding van het zijnde ten opzichte van de dingen, de afstand tussen een binnen en een buiten. Het exotische duidt juist op een ‘buiten’ dat niet afhankelijk is van het de afstand tot een ‘binnen’. Het kunstwerk brengt deze wijziging in de voorgestelde objecten aan, niet via de *waarneming* van de vormen van het object, ingebed in de wereld, opgenomen in de interioriteit, maar door de *sensatie*²⁵: in hun naaktheid, in hun exotisme, in hun alteriteit. De kunst láát de afgebeelde werkelijkheid zijn andersheid. De waarneming heeft een intentie: van de kleur, de geur, de klank, gaat ze naar het object, naar de wereld. Deze vormen verhullen het object echter in zekere zin: de vormen tonen niet het op-zich-zijn van de objecten, maar hun plaats

20. EE:83

21. EE:83

22. Zie noot 36.

23. EE:84

24. Het begrip materialiteit in verband met het exotische wordt verderop, in de bespreking van het ‘il y a’ duidelijker. Het heeft in ieder geval niks van doen met de oppositie geest-materie uit het klassiek materialisme. Zie noot 50 en 56.

25. *De beweging van de kunst bestaat erin de waarneming te verlaten om de sensatie in ere te herstellen...*(EE:85).

in of verband met de wereld. In de sensatie verliest deze intentie haar richting: de vormen wijzen niet meer naar het object, de vormen onthullen de kleur, klank en geur als kleur, klank en geur. Ze zijn dus niet meer vormen van..., ze zijn op zich zelf, eigenlijk dus helemaal geen vorm meer. Toch is de kleur, de klank, de geur niet weer het 'waarnemen' van een kwaliteit *als* kwaliteit²⁶, dan zou er nog een zekere objectiviteit aan die 'waarneming van de sensatie' kleven. In de kunst gaat het om een sensatie als sensatie: de waarneembare kwaliteiten die het object constitueren leiden tot geen enkel object en staan op zichzelf. Hier blijkt dus dat de waarneming –altijd via het licht en het kennen– niet de sensatie als materiaal heeft: de sensatie heeft een 'speciale bekoring' en 'op een bepaalde manier een dichtheid'²⁷. De kunst geeft dus de sensatie haar eigen 'waarde' weer terug: niet leidend naar een object maar het zintuiglijke op zich. Dit is het esthetisch gebeuren. In dit gebeuren is er geen sprake meer van objectiviteit of subjectiviteit, van binnen of buiten. Geen objectiviteit omdat er geen sprake meer is van een object waarnaar de kwaliteiten leiden, en geen subjectiviteit, omdat er geen ding meer is dat door het subject middels de vormen tot een in de wereld ingepast object gevormd kan worden²⁸. Dit esthetische gebeuren noemt Levinas het muzikale van de sensatie²⁹: in muziek is de toon geen geluid meer. Geluid is de 'hoorbare vorm' van een object, een vorm dus; de toon is losgeraakt van het object waaruit hij voortkomt³⁰. Los van deze verbanden met het object, kunnen de 'vormen' in het kunstwerk zelf weer andere verbanden aangaan³¹. Ook voor de kleuren geldt dat ze zich losmaken van

26. EE: 86, *Réduite à la qualité pure, la sensation serait déjà un objet dans la mesure où elle est lumineuse*. Ze zou dan een manier van omgang met de werkelijkheid zijn die ondergeschikt gemaakt is aan het kennen, zie hiervoor, noot 19 en EE:77

27. EE:77. Zie ook p.28.

28. Het subject is als ding tussen de dingen (RO:108), zie ook p.29, p.21 (m.b.t. de slapeloosheid) en p.23 (m.b.t. de melodie).

29. Het muzikale heeft Levinas eerder al in het 'ondergaan' van een melodie aangeduid als *een tijdsduur, waarin het ogenblik zich niet bezit, zich niet ophoudt, niet present is* (EE:47). De implicaties van deze duur zullen verderop duidelijker worden. (Zie p.23.)

30. RO:108. Zie ook noot 79.

31. *De muzikale toon (son) is geen geluid meer. En hij is vatbaar voor verbindingen en syntheses die niets meer gemeen hebben met de orde van de objecten.* (EE:86)

de wereld van de objecten, vooral in een schilderij dat revolutionair aandoet³². Het geluid hoort bij een object, maar zingt zich er, als toon, van los. Ook de kleur maakt zich van zijn object los. Het woord, het materiaal van een gedicht of verhaal, is niet los te maken van zijn betekenis (het 'object' van het woord), maar de materialiteit van het woord maakt het mogelijk dat ook het woord past binnen de 'definitie'³³ van muzikaliteit: namelijk door het ritme, de rijm, het metrum, de alliteraties. Maar ook doordat het woord in het gedicht niet beperkt wordt tot zijn (een) objectieve betekenis, maar verbanden aangaat met andere woorden en betekenissen –door het feit dus dat het woord ambigu is– komt het woord los van zijn object; is het woord muzikaal. De toon is het van het object losgezongen geluid, 'het betekenen'³⁴ is de van het object losgezongen woord. In het werk van Proust³⁵ komt de veranderde kijk op de werkelijkheid (*la véritable intériorisation du monde proustien*) ook van die ambiguïteit, en niet van de subjectieve kijk van Proust op de werkelijkheid³⁶. Die werkelijkheid die de kunst kan tonen, niet afhankelijk dus van het subjectivisme van de kunstenaar, is het exotische van de werkelijkheid, het zijn in haar vreemd- en naaktheid, haar niet aan het subject aangepastheid. In De l'évasion al zegt Levinas dat de Voyage au bout de la nuit van Céline haar grote belang krijgt door –door middel van een schitterend kunstzinnig gebruik van de taal– het universum te *ontkleden*, het te tonen in een triest en hopeloos cynisme.³⁷

32. EE: 86. Levinas maakt bij de toon nog redelijk duidelijk hoe het loskomt van het object, bij de kleuren zo goed als niet. In een 'revolutionair' schilderij –opgevat als de moderne kunst die strijdt tegen het onderwerp in de kunst– echter lijken de vormen en de kleuren van het doek zelf zich te richten op de sensatie, zie verderop, p.16.

33. Het muzikale is *la manière dont (...) les qualités sensibles qui constitue l'objet, à la fois ne conduisent à aucun objet et sont en soi (...) l'événement de la sensation en tant que sensation.* (EE: 86)

34. EE: 87, ...*le fait même de signifier.*

35. 'L'autre dans Proust', in Noms Propres

36. NP:151, *Elle [la véritable intériorisation du monde proustien] ne tient pas à une vision subjective de la réalité (...) mais à la structure même des apparences qui sont à la fois ce qu'elles sont et l'infini de ce qu'elles excluent.* Zie ook noot 22.

37. De l'évasion:384

Geen subjectieve wereld dus, maar ook geen objectieve –de exotische realiteit van de kunst richt zich niet meer op onze interioriteit. Het lijkt echter wel zijn eigen interioriteit te hebben. Het kunstwerk moge dan niet meer verwijzen naar onze wereld –ons in-de-wereld-zijn– de materialiteit ervan, de verf of het brons, is de vorm –het omhulsel– van de interioriteit van het kunstwerk zelf; drukt als het ware de ziel van de dingen –in de wereld van het kunstwerk– uit. Dat er mèt het kunstwerk sprake is van een object –*le tableau, la statue, le livre sont les objets de notre monde*³⁸– heeft dan ook een positieve functie voor het esthetische gebeuren. Door de materialiteit en dus de begrensdsheid van het kunstproduct wordt de afgebeelde wereld, een voorgestelde wereld, geplaatst in de wereld waarin het kunstobject als object functioneert: *het feit zelf van het schilderij, die een stuk universum losmaakt en apart zet en die in een (één?) interieur het naast elkaar bestaan van voor elkaar ondoordringbare en vreemde werelden realiseert –heeft een positieve esthetische functie.*³⁹ Het afgebeelde object wordt, door de abrupte grenzen, als het ware concreet losgemaakt van zijn wereld: de ene wereld verschijnt in de andere. Behalve de interioriteit die het materiële van het kunstwerk omhult en uitdrukt, kan het kunstwerk ook de ‘wereld van de kunstenaar’ uitdrukken: de Proustiaanse wereld, of de wereld van Victor Hugo of Delacroix. *La réalité artistique est le moyen d’expression d’une âme.*⁴⁰ Doordat we mee kunnen voelen met die ‘ziel’, –omdat we die ander als ‘alter ego’ beschouwen⁴¹– kan het exotische weer binnengebracht worden in onze wereld. Tegen dit ‘uitdrukken’ is de strijd van de moderne kunst –het revolutionaire doek van hierboven?– gericht. Hier tracht men het exotische van de werkelijkheid dat de kunst ons toont ook in het kunstwerk zelf te ‘tonen’, door geen onderwerp meer af te beelden, maar door kleuren en vormen –net als in de sensatie dus– een waarde opzichzelf te laten hebben, en niet meer een verwijzing te laten zijn naar een object of een ‘ziel’.

38. EE:84

39. EE:88

40. EE:89

41. Zie noot 51.

Het exotische van de werkelijkheid dat de kunst toont, is dus een 'buiten' dat met 'binnen' niks meer te maken heeft: de sensatie of het esthetische komt uit op *een nieuw element – vreemd aan elke onderscheidtussen een 'buiten' en een 'binnen', zelfs de categorie van het substantief weigerend*.⁴² Hiermee wordt het verband met de rest van EE duidelijker.

De omgang van de kunst met de dingen steekt dus af tegen de 'normale' omgang met de dingen, die gekenmerkt werd door interioriteit, door het exact passen van het object bij het verlangen. De dimensie, of het element, dat in de omgang van de kunst naar voren komt, blijkt bij nadere beschouwing helemaal niet zo'n nieuw element. Het is het element(ale) van het zijn in het algemeen, het zijn voor de opkomst van het zijnde. Levinas veronderstelt dat, voordat het subject of de dingen er zijn, er een anoniem, naamloos zijn is. Dit 'zijn in het algemeen', dat geen persoonlijke vorm kan aannemen, noemt Levinas het 'il y a', het feit dat *er is*.⁴³ Levinas neemt dit 'il y a' aan⁴⁴, om de dualiteit van zijn en zijnde te 'verklaren'. Die dualiteit is gelegen in het feit dat het zijnde, het subject, zich verhoudt ten opzichte van zijn zijn. Die dualiteit van het zijnde kan middels het 'il y a' verklaard worden. De zijnswijze van het zijnde bestaat erin het zijn (de anonimiteit van het 'il y a') op zich te nemen. In het 'il y a' –het puur werkwoordelijke zijn– komt een substantief op. Het zijnde maakt zich, in wat Levinas noemt de hypostase, meester van het zijn. In dit meesterschap zit de vrijheid van het zijnde: dit blijkt in zijn in-de-wereld-zijn, waarin het subject de dingen in bezit kan nemen, interieur kan maken, zonder erbij betrokken te raken. Maar in die vrijheid, die alleen al de vrijheid is van het op zich nemen van het zijn, dus 'voor' de vrijheid van de vrije wil, zit ook de eenzaamheid van het zijnde: hij kan alleen die vrijheid 'hebben' door één (identiteit) te zijn, zichzelf

42. EE:87. Dit element, het muzikale van de sensatie, heeft niet alleen op woord-nivo veel te maken met 'het elementale' zoals dat in TI wordt uitgewerkt: *Dans l'art elle [la sensation] ressort en tant qu'élément nouveau. Mieux encore, elle retourne à l'impersonnalité d'élément*. (EE:85-6)

43. EE:94

44. Dit 'aannemen' van het 'il y a' gebeurt via een denkexperiment: stel je voor dat alle dingen en personen in het niets verdwijnen, kom je dan op het zuivere niets? Nee, zegt Levinas: na die imaginaire vernietiging van alles blijft er niet 'iets' over, niet het zuivere niets, maar het simpele feit dat 'er is'. (EE:93, ook in TA:20)

te zijn. De vrijheid wordt dus –door zijn voorwaarde bijna– meteen ook beperkt: het zijnde *is*; het is in bezit van zijn eigen zijn. Die handeling, van het in bezit nemen van het zijn, is niet puur. Zijn zijn is gekoppeld aan een hebben dat tegelijkertijd bezeten wordt en bezit.⁴⁵ Het zijn van het zijnde bestaat dus in de handeling van het in bezit nemen van het zijn. In de geschiedenis van de filosofie is deze relatie altijd opgevat als gelijktijdig: mèt het zijn van het zijnde is het zijn gegeven; zonder zijnde zou er geen zijn geweest zijn –maar niets. Vanuit deze gedachte is de verhouding die het zijnde heeft ten opzichte van het zijn dan ook gericht op het instandhouden van zijn zijn –bij Heidegger tot uitdrukking komend in de *Sorge*. De zwaarte van het bestaan is zo gelegen in de angst voor het niets –het tenietgaan van het zijn(de). Het kwaad is altijd gebrek, ontbreken van zijn, dat wil zeggen niets.⁴⁶ Al in De l'évasion heeft Levinas willen aantonen dat het kwaad –de ‘reden’ tot vluchten– eerder gelegen is in een overvloed van zijn dan in een gebrek. Door nu uit te gaan van het ‘zijn in het algemeen’, het ‘il y a’, is het niet het ‘niets’ waarin het zijnde gedoemd is te verdwijnen. Door het opkomen van het zijnde in het zijn in het algemeen als een geleed ogenblik, de hypostase –het in bezit nemen *en* in bezit hebben van het zijn– voor te stellen, ontstaat *in* dat ogenblik een verhouding ten opzichte van het zijn, en niet pas in het ‘tot het einde zijn’ wat die verhouding in de geschiedenis van de filosofie karakteriseerde. De geleedheid of de dualiteit van het ogenblik dat het zijn van het zijnde karakteriseert –de handeling van het op zich nemen van het zijn in dat ogenblik, het heden– blijkt uit een filosofische analyse van de luiheid en de moeheid. In de luiheid en de vermoeidheid wordt een houding aangenomen ten opzichte van die handeling van het op zich nemen van het zijn. Niet ten opzichte van een of andere handeling in de omgang met de wereld, maar ten opzichte van die zijnshandeling zelf. Het op zich nemen van het zijn wordt als vermoeiend ervaren in de moeheid. Het zijnde weigert de handeling –maar het *is* al; het zijnde loopt achter op zichzelf. De luiheid is een luiheid die ‘gericht’ is op het beginnen met de handeling, het is een blijven hangen voor de handeling. Misschien eerder nog: het beginnen van de handeling zelf: door ‘af te remmen’ voor

45. EE:36

46. EE:20

de handeling⁴⁷ wordt de handeling pas als handeling ervaren: het is de overgang van niet naar wèl handelen– hoewel de handeling al begonnen is: het zijnde hééft het zijn al op zich genomen. Ook hier loopt het zijnde dus achter op zijn zijn. Dit is de geleedheid van het ogenblik: in het heden van de hypostase is het zijnde al op zich achter. In het op zich nemen van het zijn is het zijnde aan zichzelf gebonden en staat tegenover het zijn dat hij op zich heeft genomen in een eenzaamheid, omdat hij aan zijn eigen zijn is overgelaten: hij zit, in zijn eentje, vast aan zijn zijn. *De beweging van het bestaan van het zijnde* [uitgedrukt in de hypostase] *had puur en recht kunnen zijn* [vrijheid], *maar wordt omgebogen en loopt vast in zichzelf, en toont daarmee aan dat het werkwoord zijn het karakter van wederkerend werkwoord heeft: je bent niet, je bent jezelf.*⁴⁸ De achterstand of de distantie die het zijnde heeft ten opzichte van zijn zijn (die bleek in de luiheid en de vermoeidheid) is er de mogelijkheid toe dat het zijnde dat op zich nemen van het zijn in de gaten krijgt. Met het gelede ogenblik dat in de uiteenzetting van de hypostase naar voren kwam, hangt Levinas' hele tijdsopvatting samen (of vice versa!). In plaats van het ogenblik –het heden van de hypostase– ondergeschikt te laten zijn aan de tijd, geeft Levinas het heden een eigen dialectiek die niet afhankelijk is van verleden of toekomst, maar gelegen is in de opkomst van het zijnde in het ogenblik. Aan die opkomst gaat geen ogenblik vooraf waarin het zijnde 'begint', omdat er aan dat ogenblik dan ook weer een ogenblik vooraf zou moeten gaan, enzovoort. Het ogenblik zelf is juist de voltrekking van de paradoxale dualiteit van een gebeuren zonder oorzaak, een beginnen zelf. Op het ogenblik volgen ook niet weer andere ogenblikken, die dan hun oorzaak zouden vinden in dat eerste ogenblik. Het ogenblik vervliegt, zonder daarmee een soort absolute vrijheid wordt verkregen: in het ogenblik neemt het zijnde juist het hele zijn op zich: *Heel het dringende van het heden komt voor uit zijn engagement met het zijn zonder voorbehoud (...). Er is*

47. Dit is dus nadrukkelijk niet het afzien van de handeling, waardoor een denken relatie van subject tot object –afstand– zou kunnen worden, die de vrijheid van de handeling pas mogelijk zou kunnen maken. Hierin wordt de handeling al verondersteld, terwijl het in de luiheid afremmen vóór de handeling is. (EE:78)

48. EE:38

*verder niets te verwerklijken.*⁴⁹ Dit maakt de eenzaamheid van het zijnde uit: het zit vast aan zijn zijn en keert onvermijdelijk terug bij zichzelf.⁵⁰ Dit bij zichzelf terugkeren is er ook de reden van dat het kunstwerk gezien kan worden als uitdrukkingmiddel van de ziel: de ander (de kunstenaar) wordt beschouwd als ‘alter ego’, een ander-dan-ik, waar ik mee kan meevoelen omdat ik van hem weer naar mij zelf terugkeer.⁵¹

In het in-de-wereld-zijn van het zijnde is er echter van deze verhouding tot het zijn geen sprake. Het in-de-wereld-zijn –het bewustzijn– bestaat er juist in het zijn, het geruis van het ‘il y a’ te (kunnen) onderdrukken –onbewust te zijn⁵². Er wordt gehandeld met de vrijheid van de handeling: de dingen worden gezien en beschouwd als zijnden, maar, zoals hierboven al gezegd, op een afstand. De verhouding die het zijnde heeft ten opzichte van zijn eigen zijn, wordt juist niet gekenmerkt door vrijheid: het zijnde zit aan zichzelf vast. In het in-de-wereld-zijn, het bewustzijn met de mogelijkheid onbewust te zijn, ‘vergeet’ het zijnde zijn zijn –zonder dat hier overigens de negatieve associaties van oneigenlijkheid (Heidegger) aan kleven⁵³.

49. EE:132

50. In TA noemt Levinas dit aan zichzelf vastzitten, de eenzaamheid, de *materialiteit* van het zijnde. In EE is Levinas wat voorzichtiger met deze term, en verkiest hij de termen *positie* of *hier*, termen die hij overigens in TA als ‘equivalent’ voor de materialiteit gebruikt: *De prijs voor de positie van het zijnde zit in het feit zelf dat het zich niet van zich kan losmaken. Het zijnde draagt zorg voor zichzelf. Die wijze van voor zichzelf zorgdragen – dat is de materialiteit van het subject.* (TA:27)

51. EE:145. Zie ook noot 41 en TA:53, waar echter het meevoelen met een alter ego, met de roman Aminadab van Blanchot als voorbeeld, eerder weer verdwijnt in een ‘zichloze’ participatie, alhoewel Levinas deze zelfde roman al eerder gebruikte om het aan zichzelf vastzitten van het zijnde (*de verhouding tot een dubbelganger die aan mij is vastgeketend, een plakkerige, zware, stomme dubbelganger* (TA:28)) te illustreren –de materialiteit dus, zie noot 50.

52. Levinas definieert het bewustzijn middels het onbewuste. Het zijnde kan het ‘il y a’ op zich nemen, tot zwijgen brengen, door zijn mogelijkheid zich er, in het onbewuste van de slaap, uit terug te trekken. (EE:115)

53. O.a. EE:69, *...maar in het ontologisch avontuur is de wereld een episode die, verre van de naam van val [chute] te verdienen, een eigen evenwicht heeft, zijn harmonie en zijn positieve ontologische functie: de mogelijkheid zich te onttrekken aan het anonieme zijn.* Het thema van de ‘val’ wordt verderop, in de bespreking van TI, uitgewerkt.

Dat het zijnde vastzit aan zichzelf, aan zijn zijn, blijkt bijvoorbeeld in de analyse van de slaap en de slapeloosheid. De slapeloosheid, waarin het zijnde onmachtig is zich in het onbewuste zijn, de slaap, ‘terug te trekken’, maar zich ook al heeft losgemaakt van alle objecten van de bewuste wereld, laat het ‘il y a’ opklinken: niet Ik (identificatie, handelen met de wereld), niet niets –maar de presentie van het feit dat *er is*.⁵⁴ In de slaap trekt het zijnde zich terug in onbewust-zijn: het handelt niet meer in de wereld, oefent zijn macht niet meer uit. Het zijnde trekt zich terug uit de ‘vermoeiendheid’ van het zijn; komt echter niet los van zichzelf, in dit onbewuste zijn (tegenover het bewustzijn van de macht over het zijn) beperkt het zijnde zich tot een plaats: daarmee zijn aan-zichzelf-vastzitten –zijn materialiteit– bevestigend. Door die beperking tot plaats kan Levinas het zijn van het zijnde geconditioneerd zien door zijn plaats. Of het nu bewust is of onbewust, of het zijnde nu handelt of niet, zolang het zijnde is, is het gebonden aan een hier, een positie. Dit werd hiervoor ook al het aan zichzelf vastzitten genoemd, wat de vermoeiendheid van de handeling uitmaakte, de inspanning van het ogenblik. Die inspanning of de vermoeiendheid van de handeling komt dus niet van het zijnde waarmee gehandeld wordt, van een weerstand die de materialiteit van het object aan het subject biedt.⁵⁵ Hij komt van het feit dat het zijnde, in het heden –telkens weer heden– het zijn op zich nemend, voortdurend het zijn op zich moet nemen, stap voor stap bezig moet blijven met die handeling. De manier waarop de kunst de objecten losmaakt van de wereld werd hierboven ook hun materialiteit⁵⁶ genoemd. De dingen worden door de vormen tot objecten van de wereld, van ons ‘in-de-wereld-zijn’. Het naakte van de de dingen wordt ‘normaliter’ verhuld, of gekleed door de vormen. Door de dingen te ontdoen van hun vorm ontkleed de kunst de dingen,

54. EE:109. TA:21-2: *Een waken zonder schuilhoek van onbewustheid (...) is precies afwezigheid van enig zich, een zichloosheid.* In *De l'évasion* ‘ontdekt’ Levinas de materialiteit van het zijnde in de schaamte –de ervaring van zijn eigen naaktheid –zijn materialiteit. *De schaamte komt op, elke keer als wij het niet voor elkaar krijgen onze naaktheid (te doen) vergeten.* (384) Zie ook noot 61.

55. EE:45

56. Dit begrip van materialiteit heeft dus niks meer te maken met ‘le matérialisme classique’ waar de materialiteit tegengesteld is aan het denken en aan de geest. (EE:91) Zie ook noot 24 en 50.

toont ze ze in hun naaktheid, in hun materialiteit.⁵⁷ Deze materialiteit moet dus niet opgevat worden als de weerstand van de materie, maar de weerstand van het ‘il y a’, dat voortdurend, elk ogenblik weer ‘aangepakt’ moet worden. De materialiteit van de dingen, hun naaktheid, wordt door hun utiliteit, hun ‘deel uitmaken van een decor’ verhuld. Door het losmaken van de kunst, door het exotische dat de kunst toont, toont zich de materialiteit, de nederigheid, de naaktheid en de lelijkheid van de dingen. Het kunstwerk toont het op-zich zijn zelf van hetgeen ze afbeeldt (in de moderne kunst tracht ze zelfs het op-zich zijn zelf ‘af te beelden’, door af te zien van een ‘onderwerp’ en zich direct op de sensatie te richten), het feit dat *er iets is* dat niet weer object of naam is. Dat iets dat er is, is de materialiteit van de dingen. Dat *is niet weer een kwaliteit van het zijn, maar het vormeloos gewriemel van het zijn. Achter de verlichtheid van de vormen waardoor de zijnden zich richten op ons ‘innerlijk’ –is de materie het feit zelf van het ‘il y a’.*⁵⁸ Het ‘il y a’ dat dus puur werkwoord is; het benoemt niet iets (zoals de naam naam *van iets* is) maar bestaat in het voortbrengen van taal⁵⁹. Dit is de reden waarom het ‘il y a’ onnoembaar is en slechts kan verschijnen in de poëzie⁶⁰ –waar het woord ook niet *iets* benoemt, maar ‘het feit zelf van betekenen’ is. Het poëtische woord, ‘voortkomend’ uit het ‘il y a’, brengt dus het zijnde, in heel zijn positiviteit –in de ‘normale’ ongecompliceerde omgang met de wereld– aan het wankelen. Zoals het zijn zelf waaraan het zijnde vastzit, de vrijheid van het zijnde in zijn omgang met de wereld, een halt toeroept; de inspanning van het ogenblik.

57. In De l'évasion (390) vraagt Levinas zich dit nog (retorisch) af: *Transformeert de pure vorm van het object, die alles wat het denken denkt bekleed, de materie al in zijn?* Hierbij is het zijn nog de ‘categorie’ waarin het denken alles denkt (ook dat dat wat niet ‘is’, het niets –zie noot 19.)

58. EE:91-2

59. EE:140. Deze werkwoordelijkheid van het zijn wordt later, in AE –buiten het bereik van dit onderzoek dus– nog van groot belang. Getuige een artikel in Emmanuel Levinas over psyche, kunst en moraal (92) van Annelies Schulte Nordholt is het zelfs de kunst die de werkwoordelijkheid van het zijn bij uitstek hoorbaar maakt. In de hier behandelde teksten laat Levinas dit werkwoordelijke (zeker in verband met de kunst) liggen.

60. EE:91

Samenvattend kan gezegd worden dat door de opkomst van het zijnde in het 'il y a', –de hypostase– het tot dan anonieme en ongedifferentieerde zijn een naam krijgt. Het onderscheid tussen object en subject wordt ingesteld waarbij het subject, door te verlichten, de objecten een vorm geeft, dat daarmee meester wordt over het 'il y a'; het zijn wordt bekleed met vorm, waardoor de dingen objecten worden in de wereld van het subject. De macht –de illusie van vrijheid– die het zijnde heeft in *zijn* wereld wordt beperkt door het vastzitten van het zijnde aan zijn zijn zelf. Hij is gebonden aan zijn zijn, zit vast aan zichzelf –aan zijn eigen materialiteit. De materialiteit van het zijnde, zijn aan zichzelf vastzitten, zijn gebonden-zijn aan een positie wordt bekleedt⁶¹ met vrijheid, zoals de vorm de materialiteit van de dingen bekleedt. De kunst bestaat erin de *objecten* te ontdoen van hun vorm, –ze te ontkleden– en ze in hun materialiteit –hun naaktheid– te tonen. Anders echter dan bij de 'ontdekking' van zijn eigen materialiteit –zijn aan zichzelf vastzitten– ontdoet het zijnde zich in de ritmische omgang met de werkelijkheid van zijn 'zich': het is als ding tussen de dingen; ontdekt dus eerder dan zijn eigen materialiteit de materialiteit van het 'il y a'. Deze 'zichloosheid' –ook in de slapeloosheid 'hoorbaar' als het klinken van het 'il y a'– maakt het ritmische van die omgang met de werkelijkheid nog duidelijker: het zijnde vond zijn zijn in het gelede ogenblik; daarin zijn materialiteit, daarin zijn 'zich'. In het ondergaan van een melodie is geen sprake meer van ogenblikken: in de melodie gaat het ene ogenblik op in het andere, terwijl het juist voor het ogenblik van het zijnde kenmerkend was een voortdurend beginnen en op zich nemen was. In de melodie wordt juist elk ogenblik opgeofferd aan het geheel⁶². Zo kan Levinas van het (muzikale of toneel-) spel zeggen⁶³ dat het niet echt begint, omdat het niets op zich neemt. In het 'zich'-verliezen in de kunst neemt het subject ook niks meer op zich: het gaat op in het zijn; het verliest zichzelf.

61. In De l'évasion is Levinas expliciter over de naaktheid en de materialiteit: Wat in de schaamte voor de naaktheid verschijnt is precies het aan zichzelf vastzitten. Die naaktheid *van ons lichaam is niet de naaktheid van een materieel ding tegengesteld aan de geest, maar de naaktheid van ons totale zijn in heel zijn volheid en soliditeit...* (385) Door het aan-zichzelf-vast zitten als naaktheid te typeren, wordt duidelijker waarom (en wat) de vrijheid 'bekleedt'. (Zie noot 54 en TI:57.)

62. EE:46-7

63. EE:34-5



La réalité et son ombre

Kort na EE, in 1948, publiceerde Levinas het artikel 'La réalité et son ombre' (RO)⁶⁴. Het artikel is in zijn geheel gewijd aan kunst – het is een soort beknopte esthetica. De 'functie' van de kunst zoals die in EE werd geschetst –de kunst toont de naaktheid of materialiteit van het zijn– wordt grotendeels (impliciet) overgenomen –voorzien van een aan een esthetica aangepast jargon– en uitgebreid en gedetailleerd. Doorheen de 'bespreking' van RO zal ik met regelmaat verwijzen naar het artikel 'L'autre dans Proust', omdat sommige gedachtengangen uit RO (en EE) ook in dit artikel voorkomen, maar dan 'toegepast' en uitgebreider. Dat 'dezelfde gedachtengangen' in 'L'autre dans Proust' worden *toegepast* wijst meteen ook op het grote verschil tussen dit artikel en RO en EE. Niet zozeer in de 'filosofische strekking', maar in het doel van de tekst: RO is een filosofische tekst over kunst, 'L'autre dans Proust' is eerder een recensie; Levinas beoefent in 'L'autre dans Proust' de praktijk van de criticus (zoals hij die in RO schetst), door het *onbeweeglijke beeld in beweging te brengen en het te laten spreken, door de onwaarheid van de mythe bron te laten zijn van de filosofische waarheid*.⁶⁵ Dit blijkt ook aan het eind van het artikel waar Levinas filosofische/ethische implicaties verbindt aan À la recherche de temps perdu. Deze implicaties zijn haast voorbodes voor de (filosofische) ethiek die Levinas in TI zal uitwerken.⁶⁶

64. In Les temps modernes, later (in 1982) is het herdrukt in Revue des sciences humaines. Van deze uitgave heb ik gebruik gemaakt. De pagina-verwijzingen verwijzen dan ook naar deze uitgave. Ik heb er niet voor gekozen te verwijzen naar de Nederlandse vertaling –hoewel ik er wel gebruik van heb gemaakt–, omdat er in deze vertalingen veel slordigheden en soms (m.i.) zelfs fouten zitten, die het begrip van de tekst, van Levinas' kunstfilosofie, in de weg staan.

65. RO:117, *...l'œuvre peut et doit être traitée comme un mythe: cette statue immobile, il faut la mettre en mouvement et la faire parler. (...) Par là le mythe est à la fois la non-vérité et la source de la vérité philosophique (...)*.

66. Zie p.36.

In de eerste paragraaf, 'Art et critique', schets Levinas de contouren van zijn kunstopvatting. De kunst zou, volgens de heersende mening, uitdrukken, 'zeggen'⁶⁷, wat de alledaagse waarneming banaliseert en mist. Dit 'zeggen' van het kunstwerk zou berusten op kennis die de kunstenaar heeft van de onherleidbare essentie van de werkelijkheid⁶⁸. Zelfs de (kunst)kriek is het met deze stelling eens –maar tegelijkertijd tracht ze het onzegbare dat de kunst zegt te onderzoeken. Ze werpt zich als een ware parasiet op de kunst: middels de kunst (die deze wonderbare zeggingskracht heeft) tracht ze zelf ook te komen tot die onzegbare en voor het conceptuele verstand onzichtbare werkelijkheid. Verraadt ze daarmee niet de kunst, ontzegt ze daarmee niet de kunst haar macht te kunnen zeggen wat onzegbaar is? Vervangt ze de kunst niet door het onzegbare te willen zeggen?⁶⁹ Toch heeft de kritiek wel bestaansrecht: het publiek vindt het niet genoeg om in stilte van een kunstwerk te genieten –het heeft een onweerstaanbare behoefte te spreken. Levinas vraagt zich hierom af of de kunstenaar wel daadwerkelijk 'kent' en 'spreekt', of de manier van 'zeggen' van de kunst niet op een andere omgang met de werkelijkheid berust dan die die via de taal en de kennis geschiedt. *Als de kunst oorspronkelijk noch taal noch kennis zou zijn –als ze zich, daardoor, buiten het in-de-wereld-zijn zou situeren, coëxtensief met de waarheid– dan zou de kritiek zich gerehabiliteerd weten.* De kritiek zou dan de 'vertaalslag' zijn waardoor die omgang met de werkelijkheid –*de onmenselijkheid en de inversie van de kunst–* in de omgang met de werkelijkheid middels taal en kennis –*in het menselijke*

67. De kunstenaar zegt het onuitspreekbare (*Il dit l'ineffable.*). Dit thema –van het onzegbare– werkt Levinas verder uit na TI, op weg naar AE.

68. RO:104-5

69. *Ou bien la critique se substitue à l'art.* (RO:105) Dit leest in eerste instantie als volgt: als de kritiek het duister van de kunst helder zou kunnen zeggen, dan neemt het de plaats in van de kunst: (het duister van) de kunst wordt helder; de kunst door de kritiek overbodig. Maar als je het 'se substitue à' in plaats van als 'de plaats innemen van' als 'zich vervangen door' leest, dan staat hier bijna het tegenovergestelde: 'de kritiek vervangt zich door kunst', in plaats van 'de kritiek neemt de plaats in van kunst'. Het latere (literatuur-kritische)werk van Levinas lijkt deze methode toe te passen: Levinas' kritieken worden zèlf kleine kunstwerkjes –zelf bijna literatuur. (Zie onder andere de teksten over

leven en in de geest– geïntegreerd kan worden.⁷⁰ Als de kunst een andere manier van omgang met de werkelijkheid is, waar zit hem dat onderscheid dan in? Wat is het onderscheid tussen kennis en kunst?

Levinas maakt dat duidelijk aan de hand van de literatuur, waar immers hetzelfde materiaal wordt gebruikt als in de kennis: taal. Het onderscheid zit hem in de afwerking van het kunstwerk, *de afwerking, onuitwisbaar stempel van de artistieke productie, waardoor l'œuvre demeure essentiellement dégagée*⁷¹. Het 'dégagée' wordt in dit zinsverband gecontrasteerd met 'engagé': de kunst is dus 'los'; niet-geëngageerd, sterker nog: de kunst *blijft* losgemaakt, wat lijkt te willen zeggen dat voor het engagement een 'lijn' getrokken moet worden, eerder dan dat er voor het niet-geëngageerde een lijn doorgesneden moet worden. Het belangrijkste aan de afwerking is dan ook niet de kunstenaar die besluit dat het werk af is –de lijn doorhakt–; de afwerking vindt plaats *parce que l'œuvre se refuse à recevoir quelque chose de plus, paraît saturée*. Het is dus net als in EE zo, dat het esthetische niet komt van de technische noodzakelijkheid een begrensde iets te maken –af te werken–, maar dat die afwerking wel een positieve bijdrage levert aan het esthetische. Wat die afwerking benadrukt is het exotische in de werkelijkheid die de kunst toont⁷². Het kunstwerk maakt zich door de afwerking dus los van de wereld, echter niet door haar te overstijgen, door aan gene zijde te gaan, maar door zich aan *deze* zijde los te maken van de wereld. De kunst toont dus niet het nog onbegrepen van de wereld, de platonische ideeën of het eeuwige, maar toont, zonder te verhelleren, het duistere van de wereld. Niet de waarheid van het zijn,

Agnon en Celan in Noms propres (NP). Dit 'woordspelletje' hoort echter –net als de twee artikelen uit NP– meer tot de werken na TI.)

70. RO:105

71. RO:105

72. In RO zegt Levinas niet expliciet dat de kunst het exotische van de werkelijkheid toont. Wel vraagt hij zich af of er niet in elk menselijk werk, bovenop de perfecte aanpassing aan het doel –de perfecte afstemming van het object aan de intentie uit EE– een kunstelement zit, of niet elk menselijk werk *getuigenis draagt van zijn betrekking met ik weet niet welk doel buiten de loop der dingen, die haar buiten de wereld plaatst, zoals het voor altijd afgelopen verleden van de ruïnes, zoals de ongrijpbare vreemdheid van het exotische*. (RO:106)

maar de duisterheid van het zijn. De *kennis* vindt plaats in het ‘zijn-in-de-wereld’ –het door licht en intentie met de wereld ‘verbonden’ bestaan uit EE⁷³– de *kunst* plaatst zich hier ‘buiten’, maakt zich los van die wereld. Dit duistere is dus niet dat wat *nog* niet begrepen wordt (*un résidu du comprendre*), maar dat wat buiten de categorieën van het begrijpen valt. In EE werd dit verschil duidelijk gemaakt in het onderscheid tussen de waarneming en de sensatie: de sensatie is niet een mindere vorm van waarneming, of slechts materiaal voor de waarneming, maar heeft een ‘speciale bekoring’ en ‘op een bepaalde manier een dichtheid’⁷⁴. De kritiek die zich als een parasiet op de kunst werpt is dan de als de gedachte die de sensatie slechts als materiaal voor de waarneming ziet. De kunst ‘zegt’ dus het duistere van de werkelijkheid, datgene wat buiten de categorieën van het licht –het kennen, het begrijpen, de omgang met de wereld middels de handeling– valt. De kunst is het gebeuren zelf van die verduistering.⁷⁵

In de tweede paragraaf, ‘L’imaginaire, le sensible, le musical’, tracht Levinas duidelijk te maken hoe de kunst die verduistering bewerkstelligt. De kunst vervangt het object door zijn beeld⁷⁶. De omgang met de werkelijkheid middels het beeld verschilt van de omgang met de werkelijkheid middels het concept. Het concept, het begrip, stelt ons in staat te handelen met de objecten in de wereld (maakt ons in-de-wereld-zijn uit). Het beeld neutraliseert deze reële omgang met de wereld. Die neutralisatie komt overeen met de in EE en ‘L’autre dans Proust’ genoemde ‘veranderde’ omgang met de werkelijkheid, die niet te wijten was aan de subjectiviteit van de kunstenaar maar aan het beeld zelf.⁷⁷ Het beeld onttrekt ons aan de omgang met de wereld als handeling, maar dit van de handeling afzien –de beroemde ‘*désintéressement*’ (belangeloosheid) van de kunst– hield juist ook de

73. Zie p.12.

74. Zie p.14.

75. RO:106. In deze zin staat de kunst dus tegenover de creatie, die zich in precies tegenovergestelde richting beweegt: de hypostase was de opkomst van het zijnde in het ‘il y a’, waarmee het duister van het ‘il y a’ ‘verlicht’ werd. De kunst doet dat dus andersom: zij verduistert.

76. RO:106, *Le procédé le plus élémentaire de l’art consiste à substituer à l’objet son image.*

77. Zie p.13.

vrijheid in die de objecten aan onze macht overleverde.⁷⁸ Eerder dan dat we door af te zien van de handeling de dingen kunnen (be)grijpen, worden we, in de passiviteit van de beschouwing van het beeld, zelf gegrepen door het beeld (en de kunstenaar wordt door de muze gegrepen). Zoals we door de concepten de wereld (be)grijpen, zo grijpt het kunstwerk ons door zijn ritme. Het ritme is hier dus niet meer voorbehouden aan de sonore kunsten, hoewel het ritme in de muziek het meest thuis is: de klank is de kwaliteit die het meest is losgekomen van zijn object⁷⁹. *De muzikaliteit van elk beeld benadrukken, dat is: in elk beeld zijn loskomen ten opzichte van het object zien*⁸⁰. Dat losraken van het object verloopt ook hier –net als in EE– weer door de waarneming en de sensatie te scheiden: *De sensatie is geen residu van de waarneming maar heeft een eigen functie: de greep die het beeld op ons uitoefent – een functie van ritme.*⁸¹ De ritmische omgang met de wereld, door het beeld, door het kunstwerk, is eerder dan ‘gedesinteresseerd’ (de belangeloosheid) een vorm van inter-esse: *het subject is temidden van de dingen, als ding, als deel uitmakend van het spektakel, exterieur aan zichzelf.*⁸² In het ritme is geen ‘zich’ meer, het is als de overgang van zich in de anonimiteit. Hier, en in het feit dat er in de betovering door het ritme geen sprake meer is van

78. RO:107, *Het beeld (...) bevat niet het ‘zijn laten’, het ‘Sein-lassen’ van Heidegger, waar zich de omzetting van objectiviteit in macht voltrekt.* In EE:78-9 maakt Levinas duidelijk dat het juist een kenmerk is van het zijnde, dat middels het licht met het zijn omgaat, zich aan dat zijn te onttrekken: *Het zijn in de wereld als licht (...) is dus de mogelijkheid zich, te midden van het zijn, aan het zijn te onttrekken.* (EE:79) Dat wil dus zeggen: niet-betrokken zijn bij de dingen. In de omgang met de wereld in het licht –de vrijheid–, is er altijd al het onderscheid tussen mij en de wereld, een beweging van een innerlijkheid naar een uitwendigheid, de ‘ekstase’ van Heidegger.(EE:139) De vrijheid is dus een niet-betrokkenheid (belangeloosheid) terwijl de manier van participatie in het beeld juist gekenmerkt wordt door betrokkenheid: het onderscheid tussen een innerlijk en een uitwendigheid wordt opgeheven. Zie ook noot 47.

79. RO:108, *Le son est la qualité la plus détachée de l’objet. Son rapport avec la substance dont il émane ne s’inscrit pas dans sa qualité.* Zie noot 30 en 62

80. RO:108

81. RO:108

82. RO:108. Zie ook noot 78.

bewustzijn of onbewustzijn maar van presentie⁸³ –een situatie die dus veel lijkt op die van de slapeloosheid–, is een duidelijk verband met het ‘il y a’, *dat zowel de dingen als het bewustzijn omvat*⁸⁴ Het bewustzijn gaat op in het ritme (het muzikale spel –of het spel van de muziek) – het raakt in zijn vrijheid verlamd. In EE noemt Levinas ook al het ondergaan van de –daar nog– melodie; enerzijds om te wijzen op de tijdsduur van de muziek, anderzijds om te wijzen op het spel-element⁸⁵. Beide gedachtes herneemt Levinas verderop in RO nog bij de uitleg van het ‘tussentijdse’ van de kunst.⁸⁶

Door in het loskomen van het object door het beeld een *andere* en niet een *mindere* omgang met de werkelijkheid te herkennen –anders dan die van het ‘in-de-wereld-zijn’ dat een bestaan met concepten is– door de sensatie een eigen functie toe te kennen, kan ook aan de klassieke kunst, die ‘gebonden’ is aan de objecten van de wereld, dit loskomen toegeschreven worden: het object wordt tot niet-object door beeld te worden –of er nou wel (klassieke kunst) of niet (moderne kunst, poësie pure etc.) een object gerepresenteerd wordt. Het beeld hangt dus niet af van het al of niet representeren van de werkelijkheid: het plaats zich niet tussen ons en een te begrijpen werkelijkheid in; het komt juist los van die (middels concepten) te begrijpen werkelijkheid, het is een andere –ritmische– manier van omgang met de werkelijkheid.

Maar hoe verhouden die ‘twee werkelijkheden’ zich dan met elkaar; hoe verhoudt het beeld zich tot het object? De meest voor de hand liggende gedachte is dat de verhouding tussen het beeld en object gelegen is in de lijn die getrokken wordt tussen beeld en object; degene die een beeld ziet, zou, als door een venster,

83. RO:107, *...een overgang van zich in de anonimiteit. Dat is de betovering of de incantatie van de poëzie en van de muziek. Een zijswijze waarop noch een vorm van bewustzijn (...) noch een vorm van onbewustzijn van toepassing is, omdat de hele situatie en al zijn articulaties, in een duistere helderheid, aanwezig zijn.* Voor dezelfde gedachtengang m.b.t. de slapeloosheid, zie p.14, 21.

84. EE:109, *Men maakt zich los van elk object, van elke inhoud, maar er is presentie. Die presentie [is] het universele feit van het ‘il y a’, dat zowel de dingen als het bewustzijn omvat.*

85. Zie noot 62 en 63.

86. Zie p.32.

gericht zijn op het object⁸⁷. De gelijkenis van het beeld komt in deze gedachte tot stand door de vergelijking van het beeld met het origineel. Maar eerst moet dan het vergelijkingsmateriaal (het origineel) worden vastgesteld, terwijl dat pas kan door de gelijkenis. De gedachte dat zowel het door ons begrepen object en het afgebeelde object op elkaar gelijken doordat ze in gelijke mate deelnemen aan het idee, wijst Levinas ook af⁸⁸. Dat zou namelijk betekenen dat symbool, teken en woord op gelijke voet staan met het beeld, terwijl het beeld zich van eerstgenoemden onderscheidt door de gelijkenis. Die gelijkenis nu, komt tot stand, niet door een vergelijking met het object of met het idee, *maar als de beweging zelf die het beeld veroorzaakt*.⁸⁹ Deze beweging, die uitgaat van het beeld, verschaft het beeld een zekere zelfstandigheid. Het beeld steunt daarom niet op de objecten, zoals wij ze begrijpen en kennen, –daardoor zou het aan zelfstandigheid inboeten– maar op de werkelijkheid zelf. *De werkelijkheid is niet alleen wat ze is, dat wat ze onthult in de waarheid, maar ook zijn dubbel, zijn schaduw, zijn beeld*.⁹⁰ Deze dualiteit, het feit dat het zijn zichzelf is en tegelijk aan zichzelf ontsnapt, maakt Levinas duidelijk aan de hand van een persoon die niet volledig dat is wat hij is, maar waarvan altijd iets is dat ontsnapt aan zijn identiteit, en aan de hand van een ding, dat naast het zijn dat hij is, aangepast aan zijn doel, ook altijd een kleur heeft, een vorm, een positie, die niet volledig opgaan in zijn zijn. Maar toch, deze persoon en dit ding, ondanks dat wat hen ontsnapt, –ze zijn wat ze zijn, inclusief dat wat ze ontsnapt. Hierin klinkt duidelijk EE door waar die dualiteit in het zijnde werd uitgelegd aan de hand van de hypostase –een vrijheid die door het aan zichzelf gebonden zijn werd afgeremd. De dualiteit in de dingen werd in EE, net als hier, duidelijk door de kunst. In EE gebeurde dat nog doordat de dingen zich in de kunst onttrokken aan hun behoren bij ons in-de-wereld-zijn –zich onttrokken aan de vrijheid en de macht die het zijnde over ze uitoefende–, en zo hun materialiteit

87. RO:109, *L'intention de celui qui contemple l'image irait directement à travers l'image, comme à travers une fenêtre, dans le monde qu'elle représente, mais viserait une objet.*

88. RO:111, *La ressemblance n'est pas la participation de l'être à une idée (...).*

89. RO:109

90. RO:109

toonden –het feit van het ‘il y a’. In RO wordt van het ‘il y a’ niet gesproken, maar is het zijn èn zichzelf –wat zich in de waarheid onthult en in EE in de omgang met de werkelijkheid middels de intenties– èn zijn beeld. De verhouding tussen deze twee is die van gelijkenis. De gelijktijdigheid van het zijn en zijn beeld zou niets dan gelijktijdig zijn, als deze ambiguïteit van het zijn niet de wereld werd binnengebracht, endit nu is het werk van de kunst: *In de kunst dringt de allegorie de wereld binnen, zoals door de kennis de waarheid ‘plaatsvindt’*.⁹¹ Net als in EE benadrukt Levinas dat de materialiteit van het kunstwerk een positieve esthetische functie heeft: opeens bestaan er twee werelden naast elkaar. De ene van het werk, en de ander van wat afgebeeld is. De afbeelding (in de representatieve kunsten) representeert de wereld van de objecten –maar niet volledig: het object *is* er niet, het zijn alleen zijn vormen en zelfs eigenlijk alleen maar verfstreken of stukken marmer of brons. De afbeelding benadrukt door zijn materialiteit dus eerder de afwezigheid van het (materiele, afgebeelde) object dan dat het hem in aanwezigheid roept. De vormen zijn niet meer de vormen van een object, maar zijn op zichzelf. Hierdoor wordt duidelijk dat het loskomen van de objecten niet een loskomen is van een ‘andere’ wereld, maar van dezelfde wereld –in vormen: *Het schilderij leidt ons dus niet naar de andere kant van de gegeven werkelijkheid, maar, op een bepaalde manier, naar deze kant*.⁹²

Tot zover heeft Levinas in RO duidelijk gemaakt dat het beeld de schaduw is van de werkelijkheid. Dat de omgang met de werkelijkheid middels het beeld een ritmische omgang is, een zintuiglijke omgang –middels de sensatie. Het gaat dus om dezelfde werkelijkheid; het beeld neemt ons niet mee naar de andere kant van de werkelijkheid (au-delà), maar naar deze kant. In de volgende paragraaf, ‘L’entretemps’, vraagt Levinas zich af *où se situe l’en-deça dont nous parlons*⁹³, wat

91. De allegorie noemt Levinas op RO:110: *L’allegorie n’est pas un simple auxiliaire de la pensée, un façon de rendre concrète et populaire une abstraction pour esprits enfantins (...). C’est un commerce ambigu avec la réalité où celle-ci ne se réfère pas à elle-même, mais à son reflet, à son ombre. (...) L’image, peut-on dire, est l’allégorie de l’être.*

92. RO:110

93. RO:112

dus de ontologische status is van de schaduw van het zijn. Het ligt dan nogal voor de hand om het over het verschil tussen schaduw en werkelijkheid –beeld en zijn– te hebben in termen van vorm en materie. Deze dualiteit in het zijn werd in EE ook duidelijk door te wijzen op de materialiteit van het zijn. Enerzijds was het zijnde in de hypostase een vrijheid, de macht over de dingen in een niet-betrokkenheid, en anderzijds zat het zijnde, tegelijkertijd, vast aan zichzelf. Deze zelfbetrokkenheid bleek in de onmogelijkheid afstand te doen van ‘zich’, een vastzitten aan zijn zijn –de materialiteit of de eenzaamheid van het zijnde. De dualiteit van het zijnde bestaat in deze twee momenten in een geled ogenblik. In de ritmische omgang met de werkelijkheid, zo was in EE al gebleken, was geen sprake meer van ‘zich’ –geen sprake dus meer van ogenblik, omdat er geen zijnde meer is –geen ‘zich’– die in dat ogenblik het zijn op zich neemt; eigenlijk dus geen sprake meer is van tijd. Op dit zelfde komt Levinas in RO ook terecht. Het ‘en-deça’ waarnaar de kunst leidt is de ‘entretemps’.

Elk beeld, hoe perfect het ook een kopie tracht te zijn van de werkelijkheid, –zoals bijvoorbeeld de klassieke (stand)beelden– is plastisch; idool. Het ontbreekt het beeld aan existentie; het is een schijnexistentie. Het beeld is het tot stilstand komen van de tijd, of eerder nog, een achterlopen van de tijd op zichzelf. In het ‘heden’ van het beeld zit geen toekomst. Het is, anders dan bij het heden van de hypostase, een heden zonder toekomst. Het is niet het telkens weer nieuwe ogenblik, zoals bij het zijnde, maar altijd het zelfde ogenblik; het beeld *heeft, op zijn manier, een quasi eeuwige duur.*⁹⁴ Dit heeft niet alleen te maken met het feit dat het kunstwerk een object is; ook het afgebeelde in het kunstwerk zelf heeft die quasi eeuwige duur. Het heden in het kunstwerk wordt nooit toekomst, en in die zin kan het zijn taak als heden ook nooit vervullen. Het neemt zijn heden niet op zich –omdat er geen ‘zich’ is– het is een onpersoonlijk en anoniem ogenblik. Levinas vergelijkt dat ogenblik met het lot. In het ‘leven’ –ik denk dat Levinas hier het leven als in-de-wereld-zijnbedoeld– heeft het lot geen plaats. Hierin is het de vrijheid die de omgang uitmaakt. Pas in de reflectie, zegt Levinas, komt het lot te voorschijn

94. RO:112

–alhoewel het gelijktijdig is; een vrijheid die haar gevangenschap ontdekt. Dit ogenblik zonder toekomst, zonder vergankelijkheid ook, is niet voorbehouden aan het standbeeld, of aan de plastische kunsten. Ook in de niet-plastische kunsten, zoals de roman of de film, stolt het ogenblik. In deze kunsten wordt de duur of de voortgang van de tijd niet gerepresenteerd, maar juist stilgezet: *Les événements racontés forment une situation –s'apparentent à un idéal plastiques.*⁹⁵ In het leven wordt het lot, het verleden, altijd overwonnen door de vrijheid, een toekomst die ongewis is. In EE is duidelijk geworden dat de dualiteit van het zijnde gelegen is in die gelijktijdigheid van de vrijheid en het aan zich-zelf gebonden zijn. In de (plastische) kunst nu, wordt het leven in dat lot opgesloten, wordt die ongewisse toekomst stil gezet, wordt het zijn verduisterd, zoals het middels concepten en de waarheid verlicht wordt. In een korte uitweiding⁹⁶ over de positie van de auteur van de roman – interieur of exterieur – verbindt Levinas deze verduistering weer met het al eerder gebruikte ritme: de auteur neemt (zelfs) ten opzichte van zichzelf en exterieure positie in –plaatst zich zelf als het ware in het lot–; een exterieure positie die niet per se die is van een derde, maar een exterieure positie ten opzichte van zichzelf, een afstand doen van zijn eigen zijn, zijn eigen zijn beschouwend van een afstandje; als ding tussen de dingen.

Het beeld, of het nou de personages in een roman zijn of een standbeeld, is dus altijd plastisch, altijd idool. Het is een heden zonder toekomst – het lot dat altijd pas achteraf vastgesteld kan worden. De plaats van het beeld is dus niet aan de andere kant van de tijd, maar aan deze kant, in de tijd, maar dan als een tijd zonder duur, een tijd zonder 'worden', een eeuwigdurend ogenblik. Dit ogenblik is vergelijkbaar met dat van het sterven, waarin *l'avenir en tant que promesse d'un présent nouveau est refusé*⁹⁷, maar dat ook nooit echt verleden wordt: het ogenblik kan niet voorbij gaan.⁹⁸ *La durée éternelle de l'intervalle où s'immobilise la statue (...) est*

95. RO:114

96. RO:114

97. RO:115

98. Het ogenblik van sterven gaat alleen voorbij voor de overlevende, deze plaatst de dood in de tijd en leeft verder. De stervende komt nooit voorbij aan het moment van sterven: de naderende

*l'entretemps, jamais fini, durant encore – quelque chose d'inhumain et de monstrueux.*⁹⁹

De monsterachtigheden de onmenselijkheid die de kunst in het leven brengt heeft ook een positieve kant, niet uit zichzelf, maar, om zo te zeggen, in het gebruik. Dit, het 'gebruik' van de kunst, is het onderwerp van de laatste paragraaf: 'Pour une critique philosophique'. Het monsterachtige en het onmenselijke van de 'entretemps', van de kunst dus, is gelegen in het feit dat de kunst, *en introduisant dans l'être la mort de chaque instant (...) incapable de finir*, niet 'beter' kan worden¹⁰⁰. Door geen toekomst te hebben, kan en hoeft de kunst ook geen verantwoordelijkheid te nemen, kan en hoeft de beschouwer, die meegesleept wordt met het ritme van het kunstwerk, door losgemaakt te worden van de wereld, ook die verantwoordelijkheid niet te nemen. Deze onverantwoordelijkheid, dit loskomen van de wereld is ook de positieve waarde van de kunst: het esthetisch genot. De beschouwer kan 'zich' verliezen. De zwaarte van het bestaan –het aan zichzelf vastzitten–, de noodzaak tot handelen, de inspanning van de wetenschap en de filosofie worden geweigerd; er wordt in vrede en stilte gecontempleerd. Deze waarde doet echter niks af aan de onverantwoordelijkheid. Pas door de (filosofische) kritiek kan het niet-menselijke werk van de kunstenaar in de menselijke wereld worden geïntegreerd. De kritikus ontdekt achter het kunstwerk weer de kunstenaar, een mens met zijn verantwoordelijkheden als mens. Hij brengt achter het beeld van de werkelijkheid, het duister van het zijn, de beelden weer tot leven; niet door het origineel te herstellen, maar door de afstand tussen beeld en werkelijkheid te meten, en zo een nieuw inzicht in het zijn te verkrijgen. Een inzicht dat verder strekt dan het zijn als vrijheid; een inzicht in het zijn dat

dreiging eindigt niet. De stervende bevindt zich in een leeg interval, dat parallel lijkt te lopen met de duur van de levenden. Dit interval is het tussentijdse. Hierin zitten duidelijke verwijzingen naar TI waar Levinas het over de dood heeft (TI:27-8), en naar EE, waar het 'il y a' ruist op het moment dat in de luiheid de handeling wordt uitgesteld: *La paresse est un impossibilité de commencer ou si l'on préfère, elle est l'accomplissement du commencement.* (EE:34) Deze 'nadering' ver-beeld Levinas meermalen door een citaat van Poe, o.a. TI:211-2. (Zie noot 8.)

99. RO:115

100. RO:115

zichzelf te zijn zoekt. De kunst fungeert hier dan als een soort aanbrenner van een (het) filosofische probleem van de dualiteit van het zijn. Of door de wijsgerige exegetische oplossing van dit probleem ook naderbij gebracht wordt blijft in het midden (en zeer de vraag). Dat de wijsgerige exegetische een belangrijke taak heeft in het terugbrengen van de verantwoordelijkheid in de kunst, lijkt Levinas evident. Dit kan ze doordat ze meer vermag te zeggen dan het kunstwerk, meer ook dan de kunstenaar die probeert zijn eigen werk uit te leggen. Door gebruik te maken van het concept (*qui est comme le muscle de l'esprit*) kan de kritiek het kunstwerk weer binnen brengen in de wereld van het intelligibele, *la vraie patrie de l'esprit*.¹⁰¹ De kunstenaar verblijft, ondanks zijn uitleg, altijd nog op een bepaalde manier in de door de beelden opgeroepen wereld. Hoe deze wijsgerige exegetische precies moet plaatsvinden, wat *la «logique» de l'exégèse philosophique de l'art*¹⁰² is, werkt Levinas in deze tekst (noch ergens anders) uit. Wat er voor die uitwerking nodig is, zegt Levinas wel: *Il sagirait, en effet, de faire intervenir la perspective de la relation avec autrui – sans laquelle l'être ne saurait être dit dans sa réalité, c'est-à-dire dans son temps*.¹⁰³ Levinas komt nergens in zijn oeuvre toe aan deze uitwerking van de wijsgerige exegetische. Wel werkt hij de relatie met de Ander (uitgebreid) uit in TI. Verder praktiseert Levinas die wijsgerige exegetische wel, bijvoorbeeld in 'L'autre dans Proust'. In de 'bespreking' van À la recherche du temps perdu ontdekt Levinas (of ziet bevestigd) een ethiek, die, zoals gezegd, een voorbode lijkt van TI. Proust leert ons – als de poëzie al lessen in zich draagt –, zegt Levinas, om het werkelijke in relatie te zien met dat wat altijd anders blijft, met de ander (autrui) als afwezigheid en mysterie.¹⁰⁴ Die 'les' volgt uit de manier waarop (Prousts) poëzie betekent – namelijk als een ritme; ambigu door de betekenissen in hun absolute ongedetermineerdheid te laten verblijven – en uit het thema zelf van het boek. De liefde van Marcel voor Albertine mondt uit in eenzaamheid: Albertine is dood en verdwenen. Maar dat thema van eenzaamheid krijgt in À la recherche... een andere

101. RO:117

102. RO:117

103. RO:117

104. NP:155-6

betekenis dan in het moderne denken en de moderne literatuur. Daar wordt de eenzaamheid gezien als de on-communicabiliteit—de onmacht te communiceren—van het subject, omdat het altijd alleen is. Maar deze gedachte klopt alleen in een filosofie die het zijn met het denken identificeert, in een filosofie waarbij de meervoudigheid van de wereld zich uiteindelijk alleen maar betreft op en uitgaat van een Ik.¹⁰⁵ Communicatie bestaat echter uit meer dan kennis. Als de kennis ‘volledig’ zou zijn, zou de nabijheid van de ander vernietigd zijn (daar het in een eenheid, een samensmelting, zou opgaan). Juist die nabijheid van de ander voegt aan het definitieve van ons identificerende bestaan alle mogelijkheden van het niet-definitieve toe, zoals ook de dichter (Proust) met zijn poëtische, ambigue taal een *monde jamais définitif où la réalisation ne sacrifie pas de possibles* beschrijft.

105. NP:155, *Dernier vestige d'une conception qui identifie l'être au savoir, c'est-à-dire à l'événement par lequel la multiplicité du réel finit par se référer à un seul être et où par le miracle de la clarté, tout ce qui me rencontre existe comme sortant de moi.* Dit 'uitgaan' van mij (...om er weer terug te keren) bleek hiervoor (p. 20) al de reden dat een kunstwerk een 'ziel' kan uitdrukken, nl. omdat de kunstenaar of het personage als 'alter ego' wordt ervaren.

La transcendance des mots¹⁰⁶

Het volgende artikel is de laatste tekst¹⁰⁷ die grotendeels over de kunst gaat voor TI. Levinas breekt, zo lijkt het, radicaal met het in voorgaande teksten geschrevene. Aan de hand van een bespreking van een boek van Michel Leiris, Biffures, komt Levinas tot een 'herziening' van zijn kunstfilosofie. Een herroeping lijkt op het eerste oog nog beter. Het in RO belangrijke idee van de afwerking van het kunstwerk wordt in 'La transcendance des mots. À propos des biffures' (TM) radicaal omgedraaid: *L'inachèvement, et non pas l'achèvement, serait, paradoxalement, la catégorie fondamentale de l'art moderne.*¹⁰⁸ Het zowel in RO als in EE belangrijke idee van het ritme of de muzikaliteit wordt ook op de schop genomen: Het kunstwerk is niet muzikaal, zegt Levinas, omdat het geen duur heeft. Ook in RO en in EE was er sprake van dat het kunstwerk geen duur heeft, of, liever: dat het ogenblik in het kunstwerk werd stilgezet, dat het plaatsvindt 'tussen de tijd', maar de niet-muzikaliteit in TM strekt nog verder: Kunst ('de universaliteit van de kunst') berust op het primaat van het zien, boven het horen. Kunst is niet muzikaal, maar ruimtelijk. Kunst wordt niet 'gehoord' in het ritme of de muzikaliteit, maar gezien: *Tous les arts, même les sonores, font du silence.*¹⁰⁹ In deze tegenstelling, van het zien en het horen, wordt de 'breuk' met het voorgaande werk verklaarbaarder. Levinas wil het horen reserveren voor de ethische relatie, de relatie middels het gesproken woord met de Ander. Het zien hoort tot het westerse denken, waarin elk mentale leven teruggebracht wordt tot de visuele ervaring. In zo'n omgang met de

106. Voor het eerst verschenen in juni 1949 in Temps modernes, herdrukt in L'Ire des vents 3-4 (1981). Ik maak gebruik van de bundel Hors sujet (HS) uit 1987.

107. Hierbij laat ik 'Le regard du poète' (1956) uit Sur Maurice Blanchot buiten beschouwing. Deze tekst is een beschouwing over de literatuurfilosofie van Maurice Blanchot: interessant, maar voornamelijk om te constateren dat Levinas' ideeën over de kunst voor een deel steunen op die van Blanchot.

108. HS:200

109. HS:201

wereld is geen ruimte voor ethiek: door het zien wordt de relatie met het zijn, en daarmee de relatie met elk zijnde, met de andere mens, een relatie met waarin het zijnde tot wereld wordt, tot *mijn* wereld behoort¹¹⁰. De gedachte dat kunst uit zichzelf niet ethisch is, onverantwoordelijk, kwam in RO ook al voor, en dat dit, die onverantwoordelijkheid –het in stilte en vrede contempleren van een kunstwerk, maar dus ook zonder op of om te kijken–, de bestaansreden was voor de (filosofische) kritiek, verandert in TM ten opzichte van RO ook niet¹¹¹. Dit is dus niet de reden dat Levinas afstand moest doen van de termen muzikaliteit en afwerking. Dat de afwerking heeft afgedaan heeft te maken met de ‘les’ die Levinas leert uit het boek van Leiris: het denken, de woorden, boeken zijn alle ‘symbolisch’: ze staan niet voor een of ander (platonisch) idee, of één vaststaande betekenis waarvan alle mogelijke andere variaties afgeleid zijn, het denken is associatief: het voltrekt zich middels ‘splittingsen’ (bifurs) en ‘doorhalingen’ (biffures). Op dezelfde manier dus als in de fabel (zoals die ook al uitgelegd werd in RO, maar dan met de nadruk op het allegorische¹¹²), waar de dieren ook niet *alleen maar* ‘staan voor’ de mensen, maar iets toevoegen aan de fabel: als ze, de dieren, ‘doorgehaald’ zijn, zijn ze niet weggehaald; *op het moment van het doorhalen telt de gedachte nog steeds in zijn doorgehaalde betekenis*, de verschillende betekenissen maken elkaar niet ongeldig, maar blijven op elkaar inwerken.¹¹³ Op deze manier ook is het kunstwerk (in ieder geval het boek van Leiris en de schilderijen van Roger Lapicque) opgebouwd: betekenis stapelt zich op betekenis, uitleg op uitleg, zonder dat ooit de ‘uiteindelijke’ betekenis achterhaald wordt. Deze gedachte komt ook al in ‘L’autre dans Proust’ voor: *Les contours des événements (...) demeurent dans*

110. HS:200-1, *La vision est une relation avec l’être, telle que l’être atteint par elle apparaît précisément comme monde.*

111. HS:201, *Silence parfois de mauvaise conscience ou pesant ou effrayant. Ce besoin d’entrer en relation avec quelqu’un, malgré et par-dessus l’achèvement et la paix du beau – nous l’appelons besoin de critique.* (achèvement hier als ‘volmaaktheid’, en niet als ‘afwerking’)

112. RO:110

113. HS:199, *...la pensée à l’instant de sa biffure compte encore par son sens biffé; ses différents sens participent les uns aux autres.*

*l'indétermination absolue.*¹¹⁴ In 'L'autre dans Proust' speelt het ritme hierbij nog een grote rol: door het ambigue ontstaat een ritme waar, op mysterieuze wijze, de gezochte werkelijkheid uit verschijnt. Biffures, het boek van Leiris, laat (bij Levinas) niet de indruk achter van een temporeel ritme; de ambiguïteiten vormen eerder een ruimte.¹¹⁵ De werkelijkheid die dan ook verschijnt is een –weliswaar nooit voleindigde of afgewerkte– *ruimtelijke* werkelijkheid, de wereld dus van het zien. Maar waarom heeft de muzikaliteit afgedaan; waarom laat het boek van Leiris geen indruk van een gehoord geluid, maar van een geziene wereld achter? Wat heeft Levinas in TM ploteling tegen het (desnoods metaforische) gebruik van de termen muzikaliteit en ritme? Ik vermoed dat dat meer met iets anders dan met de kunst te maken heeft. Levinas contrasteert het zien (stilte) met het horen (geluid): *Er zit in het geluid – en in het bewustzijn opgevat als horen – een scheuring van de altijd volmaakte wereld van het zien en de kunst.*¹¹⁶ In het zien sluit de vorm aan bij de inhoud, de vorm brengt de inhoud tot rust; het geluid is wat over de vorm heen stroomt, het geluid toont de onmacht van de vorm aan zijn inhoud te dekken. Ook nu lijkt nog niet verklaard waarom Levinas de kunst het muzikale ontzegt. In EE en RO had hij al duidelijk gemaakt dat de vorm de inhoud niet helemaal kon dekken, en dat het juist de 'kracht' van de kunst was om de naakte dingen, van hun vorm ontdaan, te 'tonen'. Dit was in RO en EE juist het muzikale van de sensatie¹¹⁷ terwijl Levinas datzelfde, de esthetische essentie van het zintuiglijke, hier juist op het zien betreft. Nog steeds is dus niet verklaard waarom het muzikale heeft afgedaan. Dit wordt duidelijk als blijkt wat Levinas onder geluid verstaat: *Entendre véritablement un son, c'est entendre un mot. Le son pur est verbe.*¹¹⁸ Het woord dus, gesproken door of tot een/de Ander. Het is dus de sociale relatie, de relatie van het gesproken woord, die onze immanente, zelfgenoegzame, geziene en begrepen wereld kan

114. NP:151

115. HS:199

116. HS:201. Ook hier weer is het 'achevé' op te vatten als volmaakt: in de wereld van het zien is alles immanent (HS:200).

117. EE:86 en RO:108

118. HS:201

doen scheuren, en het beeld (waar de kunst zich tevreden mee stelde) weer terug kan brengen in *l'être pleinement réel*¹¹⁹. In 'het volle, werkelijke zijn', waar de dingen, maar vooral ook de mensen, niet slechts een vorm zijn, niet immanent en aan mijn zien en denken aangepast zijn, maar waar de andere mens een/de absolute Ander is. *Het subject dat spreekt plaatst zich niet in een wereld die alleen maar met betrekking tot hemzelf is, plaatst zich niet puur en simpel in het hart van zijn eigen gebeuren, zoals de kunstenaar – maar met betrekking tot de Ander.*¹²⁰ Dit is de reden waarom Levinas de kunst het muzikale ontzegt: omdat het muzikale, het geluid, het 'wakker worden uit een wereld van vormen', is voorbehouden aan de Ander, omdat ethiek 'boven' de kunst staat, omdat de structuur van de kunst, juist die van de kunst, rust op de structuur, de onherleidbare structuur van de ethiek.

In dit betrekkelijk korte artikel komt Levinas niet toe aan een uitwerking van deze ethiek¹²¹. Dat hij hier de kunst en de ethiek zo duidelijk contrasteert, zegt echter wel iets over de positie die de kunst in het denken van Levinas innam. Het muzikale, het geluid van de kunst 'was' in staat de vormen van de wereld te breken, de scheuring in de wereld te laten zien. Deze 'macht' ontzegt Levinas de kunst in dit artikel ten gunste van het gesproken woord. Na dit artikel (uit 1949) zal Levinas zich tot en met TI zo goed als niet meer bezig houden met kunst. Hij ontwikkelt in die periode (getuige zijn teksten uit die periode) zijn filosofie zoals die uiteindelijk in 'systematische' vorm in TI terecht zal komen. Veel artikelen uit deze periode hebben direct of indirect betrekking op het jodendom¹²². De thema's uit deze artikelen komen ook terug in de meer filosofische artikelen zoals de in Het menselijk gelaat (MG) verzamelde en de artikelen uit de tweede druk van En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. De ethiek/filosofie die Levinas in deze artikelen ontwikkelt komt uiteindelijk terecht in TI. Deze uitgebreidere

119. HS:202

120. HS:203

121. *Dans ces remarques, trop rapides pour un sujet aussi grave...* (HS:203)

122. De meeste van deze artikelen zijn gebundeld in Difficile Liberté.

uitwerking van die 'filosofie van het gesproken woord' laat meer ruimte voor de kunst dan in TM het geval was.

Totalité et Infini

In TI werkt Levinas zijn houding ten opzichte van de westerse filosofie, zoals die al in zijn vroegste werken in de kiem aanwezig was, uit tot een 'zelfstandige' filosofie. Net als in zijn vroegere werken begint Levinas met een 'polemie' tegen de 'westerse filosofie'. Op pagina x schrijft Levinas dat in het totaliteitsbegrip dat de westerse filosofie beheerst *de individuen worden (...) herleid tot dragers van krachten die buiten hun medeweten het bevel over hen voeren. De individuen ontlenen aan die totaliteit hun zin (die van buiten die totaliteit onzichtbaar is). De uniciteit van elk heden offert zich onophoudelijk op aan een toekomst die geroepen is er de objectieve zin uit te halen. Want alleen de uiteindelijke betekenis telt, alleen het laatste bedrijf verandert de zijnden in zichzelf. Ze zijn dat wat ze zullen blijken te zijn in de altijd platische vormen van het epos.*¹²³ Het belangrijkste hierin is het 'nog niet' of 'niet meer': de zijnden worden (zijn nog niet) wat ze eigenlijk al waren. Levinas bestrijdt dit totaliteitsdenken voorzover het de pretentie heeft de uiteindelijke structuur van het zijn te vormen. De reden hiervoor is dat met een wijsgerig primaat dat bij de totaliteit ligt, de oorlog¹²⁴ en het geweld aanvaard zouden worden, en het verzet hiertegen niet verklaard kan worden. Als het primaat bij de totaliteit ligt, bij de oorlog –waar dan komt de vrede vandaan? Vrede heeft dan meer weg van een oorlog in ruste, een oorlog zonder strijdtoneel; een gemankeerde oorlog¹²⁵. Het totaliteitsdenken is gericht op het eenworden (hierom

123. TI:x

124. De oorlog of het geweld is de concrete gedaante van het geweld van de ontologie: *Pour la tradition philosophique [de ontologie –hjb], les conflits entre le Même et l'Autre se résolvent par la théorie où l'Autre se réduit au Même ou, concrètement [mijn cursivering –hjb], par la communauté de l'Etat où sous le pouvoir anonyme, fût-il intelligible, le Moi retrouve la guerre dans l'oppression tyrannique qu'il subit de la part de la totalité.* (TI:17)

125. TI:x. *La paix des empires sortis de la guerre repose sur la guerre. Elle ne rend pas aux êtres aliénés leur identité perdue. Il y faut une relation originelle et originale avec l'être.* Deze lijn trekt Levinas door naar de ontologie: *L'ontologie comme philosophie première (...) aboutit à l'Etat et à la*

noemt Levinas het ook wel 'philosophie de l'unité'). Het onbekende, dat wat van de totaliteit nog uitstaat, is dat nog slechts voorlopig. Deze gedachte veronderstelt echter een voorafgaande eenheid; het zijnde dat op weg is naar de totaliteit bevindt zich nog aan deze kant van de vervulling¹²⁶. Voor deze gedachte, dat het streven van het subject –het zoeken naar waarheden middels het geloof of de wetenschap– geleid wordt door een voorafgaande of uitstaande totaliteit, gebruikt Levinas telkens andere bewoordingen, die allemaal neerkomen op 'oorspronkelijke' totaliteit, een val of degradatie daarvan, en het verlangen terug naar die totaliteit. Dit laatste, het verlangen naar de totaliteit vormt zo de reden of de verklaring voor het zoeken (naar waarheid etc.) van het subject. Met de gedachte van een oorspronkelijke totaliteit is het streven en het zoeken naar waarheid dan wel deels verklaard; onverklaarbaar blijft waar die 'val' vandaan komt¹²⁷. Deze houding ten opzichte van de westerse filosofie is niet nieuw. Al in De l'évasion schrijft Levinas dat de westerse filosofie strijd voor een beter zijn, voor een harmonie tussen ons en de wereld of voor de perfectionering van ons eigen zijn. De ongenoegzaamheid van de 'condition humaine' is nog nooit anders begrepen geweest dan als een begrenzing van het zijn(de) zonder dat ooit de betekenis van 'eindig zijnde' onder ogen is gezien.¹²⁸ Dit (totaliteits-)idee van westerse filosofie heeft Levinas vanaf zijn eerste werken dus al bestreden. In de werken van (grotendeels) voor 1950 bestrijdt Levinas dit idee

non-violence de la totalité, sans se prémunir contre la violence dont cette non-violence vit et qui apparaît dans la tyrannie de l'Etat.[mijn curs. –hjb] (TI:16)

126. TI:68. *L'intelligible tiendrait à l'insatisfaction, à l'indigence provisoire de l'être, à son séjour en deçà de son accomplissement.*

127. De ontologie, de filosofie van de eenheid, kan die val niet verklaren, terwijl die val binnen het oneindige niet eens zou bestaan, ondenkbaar zou zijn: (...) *la philosophie de l'unité n'a jamais su dire d'où venait cette illusion* [nl. die van de scheiding van de metafysica] *et cette chute* [nl. de val van de eenheid waarvan het eenworden met de ander getuige zou zijn] *accidentelles, inconcevables dans l'Infini, l'Absolu et le Parfait.* (TI:75)

128. De l'évasion:374. In TI kan Levinas de betekenis van 'eindig zijnde' eindelijk begrijpelijk maken: *Het zijn als exterioriteit begrijpen – breken met het panoramische bestaan van het zijn en met de totaliteit waaruit zij voortkomt – staat ons toe de betekenis van eindig te begrijpen, zonder dat haar begrenzing, in het hart van het oneindige, een onbegrijpelijkverval van het oneindige vereist; zonder dat de eindigheid bestaat in een nostalgie naar het oneindige, in heimwee.* (TI:268)

nog in de terminologieën van die westerse filosofie. Hij is in deze artikelen voornamelijk bezig sterk te maken dát er iets ontbreekt aan de (totaliteits-)idee van de westerse filosofie. In De l'évasion tracht Levinas aan te tonen dat in de behoeften van het subject geen sprake is van een streven één te worden, geen sprake dus van een tekort aan zijn –eerder van een overvloed¹²⁹. Dit doet hij door te wijzen op de 'wil' van het subject om te vluchten van of voor z'n of het zijn. Deze vlucht (évasion) komt ook in EE terug, zij het zonder gebruik van dit woord als 'term'. In EE ligt de nadruk op de zwaarte van hetgeen ontvlucht wordt (het 'il y a'), of eerder: de onmogelijkheid die zwaarte *werkelijk* te ontvluchten, en op de manier waarop het subject 'optreedt' in dat zijn, de manier waarop hij het op zich neemt, zonder ervan te kunnen vluchten. Wat Levinas in deze werken duidelijk maakt is dat het zijnde wil vluchten voor de zwaarte van het zijn, wat dat zijn 'is' (het feit dat 'er is') en hoe het zich er in opstelt. Die zwaarte is in ieder geval niet zijn eindigheid, zoals in de westerse filosofie nog al eens gedacht werd¹³⁰. Juist in het ogenblik van de hypostase leek het zijnde een soort van eeuwigheid te zijn. Aan het eind van EE en TA (en RO) bleek al dat dit ogenblik van de hypostase in zichzelf bleef vastzitten, en dat er 'iets' anders nodig was om dat ogenblik in beweging te brengen. Levinas wees al in de richting van de Ander die die beweging zou inzetten. Aan de uitwerking van deze vraag naar de ander komt Levinas pas na 1950 toe, door het Oneindige (of de Ander) in het spel te brengen. In deze uitwerking, die zijn definitieve vorm vindt in TI, krijgt ook voor het eerst het totaliteitsidee een plaats, afgezien van de plaats die het had als 'oppositiepartij'. Net zomin als de westerse filosofie kon verklaren waar de 'vrede' vandaan kwam, kon Levinas (in zijn vroegere werk) verklaren waar de 'oorlog' vandaan kwam¹³¹.

129. Evasion:388, *Il apparaît ainsi qu'à la base du besoin il n'y a pas un manque d'être, mais au contraire une plénitude. Le besoin n'est pas dirigé vers l'accomplissement total de l'être limité, vers la satisfaction, mais vers la délivrance et l'évasion.*

130. Evasion:388, *L'être est « imparfait » en tant qu'être et non pas en tant que fini.*

131. Deze omgekeerde situatie –niet een onverklaarbaarheid van een vrede, maar de onverklaarbaarheid van de 'oorlog'– komt naar voren wanneer Levinas kritiek levert op de filosofie van Buber (een filosofie van de 'tweeheid' i.p.v. van de eenheid) over de Ik-Gij relatie, waarin van

In TI stelt Levinas tegenover deze totaliteitsidee of -ervaring –zowel die van de filosofie of de ratio als die van de profetie of het geloof– een eschatologische visie¹³². Deze komt er niet op neer het rationele (filosofische) ‘systeem’ te completeren door er een finaliteit aan toe te voegen¹³³ (niet het Zijn een (uiteindelijke) zin geven dus) noch op het filosofisch of wetenschappelijk ‘bewijzen’ van de overtuigingen van het geloof. Eerder echter nog dan dat Levinas de eschatologie stelt *tegenover* de totaliteitservaring –de totaliteitservaring valt immers niet te ontkennen– gaat Levinas met de eschatologie *van* de totaliteitservaring *naar* een situatie die de totaliteit conditioneert –en die hem breekt.¹³⁴

In deze eschatologische visie legt Levinas, anders dan de westerse filosofie, het primaat bij het oneindige in plaats van bij de totaliteit¹³⁵. Het oneindige moet niet gezien worden als een of andere entiteit met de eigenschap oneindigheid. Ook niet als een ideaal dat het subject voor ogen zweeft, en waarnaar gezocht of gestreefd wordt¹³⁶, zoals de totaliteit. Het oneindige kan niet gescheiden worden van het idee van het oneindige, omdat juist in het overschrijden van het idee van het oneindige

de economie, het zoeken van geluk, de objectiverende relatie met de dingen geen rekenschap kan worden gegeven behalve bij wijze van afwijking, val of ziekte. (TI:40)

132. Met deze visie neemt Levinas een positie in tussen een filosofie van de transcendentie en een filosofie van de immanentie: *Entre une philosophie de la transcendance qui situe ailleurs la vraie vie à laquelle l'homme accéderait, en s'échappant d'ici, aux instants privilégiés de l'élévation liturgique, mystique ou en mourant – et une philosophie de l'immanence où l'on se saisirait véritablement de l'être quand tout «autre» (cause de guerre) englobé par le Même, s'évanouirait au terme de l'histoire, nous nous proposons de décrire, dans le déroulement de l'existence terrestre, de l'existence économique comme nous l'appelons, une relation avec l'Autre, qui n'aboutit pas à une totalité divine ou humaine, une relation qui n'est pas une totalisation de l'histoire, mais l'idée de l'infini.* (TI:23)

133. TI:x.

134. TI:xiii. *Sans substituer l'eschatologie à la philosophie, sans «démontrer» philosophiquement les «vérités» eschatologiques – on peut remonter à partir de l'expérience de la totalité à une situation où la totalité se brise, alors que cette situation conditionne la totalité elle-même.*

135. TI:xiv. *Il procédera en distinguant entre l'idée de totalité et l'idée d'infini et en affirmant le primat philosophique de l'idée de l'infini.*

136. TI:33. *L'idée de l'infini ne part donc pas de Moi, ni d'un besoin dans le Moi mesurant exactement ses vides.* In het meten van leegtes klinkt het streven naar de totaliteit weer door, zie hierboven noot 129.

de veroneindiging van het oneindige plaatsvindt.¹³⁷ Het oneindige bestaat er dus in het idee van het oneindige te overschrijden; het oneindige, de veroneindiging komt dus van buiten mij, van buiten het subject; de idee van het oneindige openbaart zich. Het subject, degene die het idee van het oneindige heeft, en het oneindige zijn dus gescheiden van elkaar. De afstand tussen oneindige en het idee ervan maakt juist het oneindige uit: *De afstand die ideatum en idee scheidt constitueert hier de inhoud van het ideatum zelf.*¹³⁸ Deze afstand tussen idee en ideatum is dus anders dan de afstand tussen idee en ideatum –anders dan elke andere afstand– waar het de objecten betreft. Deze afstand sluit het bezit van de objecten niet uit –sterker nog: in EE was gebleken dat juist door de afstand, de niet-betrokkenheid van het subject, de inbezitname mogelijk werd– , terwijl dat bij het oneindige wel het geval is: het bestaat er juist in zijn idee te overschrijden. Hoe kan het dat de objecten, ondanks dat zij evident ‘anders’ zijn dan ik, ondanks dat er een verschil is tussen idee en ideatum, zich wel in bezit laten nemen? Deze inbezitname vindt plaats door de objecten van hun andersheid te ontdoen. Hiermee wordt de afstand tussen subject en object overbrugd. Het andere wordt van zijn andersheid ontdaan door op het object, het gekende, het andere dus, te doelen via een derde, neutrale term¹³⁹. De derde term wat betreft de dingen is het begrip: het individuele wordt niet in zijn individualiteit, maar in zijn algemeenheid gevat.¹⁴⁰ Deze bemiddeling door middel van een derde term is karakteristiek voor de westerse filosofie.¹⁴¹ Heel het denken, het kennen en het begrijpen, kortom de theorie is in

137. TI:xiv-xv

138. TI:20. Direct hiervoor: (...) *la transcendance de l'Infini par rapport au moi qui en est séparé et qui le pense, mesure, si l'on peut dire, son infinitude même.*

139. TI:12. *Cette façon de priver l'être connu de son altérité, ne peut s'accomplir que s'il est visé à travers un troisième terme – terme neutre – qui lui-même n'est pas un être.*

140. TI:14: *Pour les choses, l'oeuvre de l'ontologie consiste à saisir l'individu (qui seul existe) non pas dans son individualité, mais dans sa généralité (la seule dont il y a science).*

141. TI:13. *La philosophie occidentale a été le plus souvent une ontologie: une réduction de l'Autre au Même, par l'entremise d'un terme moyen et neutre que assure l'intelligence de l'être.* en: TI:14. *La médiation (caractéristique de la philosophie occidentale) n'a de sens que si elle ne se limite pas à réduire les distances.*

de westerse filosofie rond dit stramien opgebouwd. Het kennen bestaat zo in het ontdoen van de andersheid van het andere; het kennende subject komt niks 'anders' tegen, niks dat het zou kunnen beperken. Daarmee wordt in de westerse filosofie het kennen opgevat als de uitoefening van de vrijheid van het kennende subject. Het gewelddadige van deze bemiddeling maakt Levinas duidelijk aan de hand van de Heideggeriaanse ontologie. Heidegger stelt het Zijn boven het zijnde¹⁴², de relatie met *iemand* die een zijnde is wordt ondergeschikt gemaakt aan het *zijn van dat zijnde* waarmee de rechtvaardigheid ondergeschikt gemaakt wordt aan de vrijheid. Met het Zijn van het zijnde wordt een greep verkregen op het zijnde, zodat het overheerst kan worden.¹⁴³ In 'Éthique et esprit'¹⁴⁴ stelt Levinas dat elke actie geweld is, *waar men beweegt alsof men de enige was die bewoog; alsof de rest van het universum er slechts was om de actie te ontvangen*¹⁴⁵. Deze overheersing door het subject, dit imperialisme, is tegelijkertijd zijn vrijheid, maar ook geweld. Deze vrijheid, en daarmee dus het geweld, wordt ook in de westerse filosofie niet voor lief genomen. De kritiek op de contingentie en de gewelddadigheid van de vrijheid –de vraag om rechtvaardiging– wordt verklaard uit

142. Op deze interpretatie van Heidegger is nogal wat commentaar. Zie bijvoorbeeld Th.de Boer, Tussen filosofie en profetie. En J.Derrida, 'Violence et métaphisique' in L'écriture et la différence: Malgré tous les malentendus qui peuvent se loger dans ce traitement de la pensée heideggerienne... (144), zie verder idem:198vv. De boudheid van deze interpretatie van Heidegger, en de omdraaiing die Levinas hier voorstelt, nuanceert Levinas later in Autrement qu'être..., getuige het voorwoord bij de tweede druk van EE waarin hij zegt dat het feit dat hij het zijnde als een stap op weg naar het goede ziet nog niet wil zeggen dat *on inverse simplement les termes fameuse de la différence heideggerienne en privilégiant l'étant au détriment de l'être. Ce renversement n'aura été que le premier pas d'un mouvement qui, s'ouvrant sur une éthique plus vieille que l'ontologie, laissera signifier des significations d'au-delà de la différence ontolgoique, ce que, sans doute est, en fin de compte, la signification même de l'Infini. C'est la démarche philosophique allant de «Totalité et Infini» à «Autrement qu'être».* (mijn cursivering)(EE:12) Zie ook mijn inleiding, noot 5.

143. TI:15-16. 'Affirmer la priorité de l'être par rapport à l'étant, c'est déjà se prononcer sur l'essence de la philosophie, subordonner la relation avec quelqu'un qui est un étant (la relation éthique) à une relation avec l'être de l'étant qui, impersonnel, permet la saisie, la domination de l'étant (à une relation de savoir), subordonne la justice à la liberté.'

144. 'Éthique et esprit', verschenen in Évidences n.27 (1952), is opgenomen in Difficile liberté.

145. DL:18

een ontdekking van zwakheid, die echter weer gebaseerd is op de onbetwiste waarde van de spontaniteit. De redenering loopt als volgt: de spontaniteit, nog niet met rede begiftigd (dat maakte tenslotte het gewelddadige uit; de rede ontdekte het feit als obstakel), is mislukt; *er is, zegt men, een smartelijke ervaring opgedaan die de moeder van de wijsheid is*. Vanuit deze ontdekking pas is het nodig het geweld te beteugelen (en te rechtvaardigen).¹⁴⁶ In deze gedachtengang is duidelijk het idee van de 'val' terug te horen: de rede is werkzaam, het geweld gerechtvaardigd, omdat het de weg terug kan betekenen naar een spontaniteit die niet een smartelijke ervaring heeft opgedaan; een spontaniteit voor het verval van vroegere grootsheid. *De kritiek op de spontaniteit (...) veronderstelt dus een vermogen tot reflectie op de eigen mislukking en op de totaliteit, een ontworteling van het ik dat aan zichzelf ontruikt is en in het universele leeft*.¹⁴⁷ Al in EE en TA heeft Levinas duidelijk gemaakt dat de vrijheid (of de spontaniteit) niet de oorspronkelijkheid was en dat het geweld (de zwaarte van het bestaan) niet pas door een 'val' verklaard kon worden, maar dat in het gelede ogenblik van de hypostase de zwaarte (het aan zichzelf vastzitten) en de vrijheid van het bestaan tegelijk opkomen. Deze gedachte nu kan door het introduceren van het idee van het oneindige uitgewerkt worden. De idee van het oneindige biedt een andere mogelijkheid, waarbij de kritiek op de spontaniteit niet gebaseerd is op de vrijheid – niet gebaseerd is op de ontdekking van zwakheid. De kritiek is gebaseerd op het bewustzijn van morele onwaardigheid. Dit bewustzijn komt in tegenstelling tot het bewustzijn van de zwakheid niet voort uit een een blik op de totaliteit, maar uit het idee van het oneindige. *Men moet het idee van het oneindige hebben, het idee van het volmaakte, zoals Descartes zei, om zijn eigen onvolmaaktheid te kennen*.¹⁴⁸ Hierbij zij aangetekend, dat de negatie van de onvolmaaktheden niet voldoende is voor het verkrijgen van een idee van het volmaakte.¹⁴⁹ Ware dit wel zo geweest dan

146. TI:54-5

147. TI:55.

148. TI:56.

149. TI:11. (...) *la négation des imperfections ne suffit pas à la conception de cette [nl de 'altérité métaphisique'] altérité*. En: *L'idée du parfait est une idée de l'infini*.

was de afstand tussen het oneindige en het subject relatief geweest. Het bewustzijn van de eigen onwaardigheid impliceert dus niet (voorafgaande) kennis van het volmaakte of het oneindige, maar de idee van het oneindige. De openbaring van het oneindige vindt plaats als verlangen ernaar. Hiervoor¹⁵⁰ werd echter ook al gezegd dat de wijze van naar de totaliteit gericht zijn ook verlangen was. Het onderscheid tussen het Verlangen naar het oneindige en naar de totaliteit is gelegen in het 'object', de eindterm ervan. Door de absolute andersheid van het oneindige is de gerichtheid van het Verlangen naar het oneindige niet een verlangen naar eenwording, zoals bij het verlangen naar de totaliteit. Het verlangen naar de totaliteit heeft de structuur van de behoefte, van het gemis¹⁵¹. De manier waarop naar het oneindige wordt verlangd is als absoluut anders. In TA heeft deze gedachte ook al plaats, zij het minder uitgebreid en met een (min of meer) ander doel. Daar is het de toekomst van het subject –de onmiskenbare vaststelling dat het zijnde een toekomst heeft die gelegen is buiten het ogenblik van de hypostase; een absolute andersheid dus¹⁵²– die Levinas tot de gedachte brengt dat er een transcendentie –een andersheid– moet zijn die anders is dan de andersheid van de objecten –die het zijnde immers weer tot interioriteit maakt– en anders dan de andersheid van de dood –waar het zijnde zichzelf in verliest, en dus ook geen sprake meer is van 'anders', maar van participatie¹⁵³ (aan het zijn in het algemeen, of aan een 'mythe'¹⁵⁴). In TA is dit 'andere' het vrouwelijke. In TI komt dit thema pas

150. p.44. Nog verder hiervoor, in EE, gebruikt Levinas de term 'verlangen' nog in verband met de intenties van het in-de-wereld-zijn waarbij het object perfect is aangepast aan de intenties. Voor *dit* verlangen gebruikt Levinas in TI de term 'behoefte'.

151. TI:3. *A la base de désir communément interprété, se trouverait le besoin; le désir marquerait un être indigent et incomplet ou déchu de sa grandeur passée..*

152. TA:46, *De verhouding tot de toekomst is bij uitstek verhouding tot het andere. Er kan, dunkt ons, in een alleenstaand subject van tijd, van een zuiver persoonlijke tijd geen sprake zijn.*

153. O.a. TA:54. Over de transcendentie van de dood, TA:42-4 ('De dood en de toekomst')

154. Het absoluut andere waar het metafysisch verlangen in TI op is 'gericht' vindt plaats in het gesprek met de Ander, zoals hierna nog blijkt. Op TI:50 contrasteert Levinas deze relatie –net als in TA dus– met die van de objectivering en die van de participatie. Participatie is de relatie met God waarvan de gelovigen *aanvaarden dat ze buiten hun medeweten in een mythe zijn ondergedompeld*. Deze connectie van mythe en participatie wordt verderop (p.52) nog van belang

aan het eind van het onderzoek naar voren; pas na de theoretische ‘verantwoording’ ervan door het idee van het oneindige¹⁵⁵. In TI wordt deze andersheid ook pas tot ‘verlangen’ –het metafysische Verlangen¹⁵⁶. Dit is een verlangen dat we niet kunnen vervullen¹⁵⁷. Het is dan ook niet de intentie van het verlangen vervuld te worden; eerder dan dat het verlangen vervuld wordt, wordt het verdiept¹⁵⁸; de afstand tussen verlangende en verlangde wordt niet verkleind. De eindterm van het metafysischeverlangen, *het oneindige is geen ‘object’ van kennis –dat wat het weer zou terugbrengen tot de blik die het beschouwd– maar het verlangde, dat wat het Verlangen opwekt*¹⁵⁹. Dat metafysische Verlangen moet dus voortkomen uit een zijnde, een subject dat zonder behoeftes is¹⁶⁰. Het verlangende subject, de metafysicus, moet op zichzelf zijn, gescheiden van de eindterm¹⁶¹. De scheiding moet dan ook niet opgevat worden *als verval, privatie of voorlopige breuk met de totaliteit of als een pure vermindering van het Oneindige, als een degradatie*.¹⁶² Het andere en de metafysicus vullen elkaar niet aan binnen een systeem; dit zou betekenen dat pas binnen dat systeem de totaliteit gevonden zou

als het mythische van de kunst in verband wordt gebracht met het mythische of plastische van de geschiedenis (en de westerse filosofie).

155. Hoewel het vrouwelijke al bij de genieting een rol speelt. Zie verderop. Pas in deel IV ‘Voorbij het gelaat’ wordt het vrouwelijke ‘uitgewerkt’.

156. TI:3, m.n.: *Elle [la métaphisique] est tournée vers l’«ailleurs», et l’«autre». (...) Le désir métaphisique tend vers tout autre chose, vers l’absolument autre.*

157. TI:3. *Désir qu’on ne saurait satisfaire.* En TI:34 *Désir inassouissable, non pas parce qu’il répond à une faim infinie, mais parce qu’il n’est pas appel de nourriture. Désir qui est inassouissable, mais pas du fait de notre finitude.*

158. TI:21. [Le Désir se produit] *Non pas comme un Désir qu’apaise la possession de Désirable, mais comme le Désir de l’Infini que le désirable suscite, au lieu de satisfaire.*

159. TI:33

160. TI:34. *Le Désir est désir dans un être déjà heureux: le désir est le malheur de l’heureux, un besoin luxueux.*

161. TI:32. *Il faut pour cela [pour rompre la participation] qu’un être, fût-il partie d’un tout, tienne son être de soi et non pas de ses frontières – non pas de sa définition – existe indépendamment, ne dépende ni des relations qui indiquent sa place dans l’être, ni de la reconnaissance que lui apporterait Autrui.*

162. TI:75-6 en 76.

zijn, waarmee de absolute gescheidenheid van het subject en het andere illusoir zou zijn.¹⁶³

De scheiding moet absoluut zijn, omdat dat de enige mogelijkheid is waarop het andere absoluut anders kan zijn: *De alteriteit (...) is slechts mogelijk als het Andere anders is met betrekking tot een term waarvan het wezen is te verblijven op zijn vertrekpunt, te dienen als toegang in de relatie, niet relatief, maar absoluut het Zelfde te zijn.*¹⁶⁴ Deze *term* die dienst doet als toegang voor de relatie is Ik. Het wezen van dit Ik, het Zelfde, is zich te identificeren: *Het is de identiteit bij uitstek, het oorspronkelijke werk van de identificatie.*¹⁶⁵ Deze identificatie bestaat erin het andere van de wereld op te lossen in het Zelfde. De manier waarop die scheiding zich voltrekt noemt Levinas 'psychisme'.¹⁶⁶ *Het psychisme [de scheiding van het Zelfde] zal nader worden uitgewerkt als zintuiglijkheid, element van de genieting, als egoïsme.*¹⁶⁷ De uitwerking van de scheiding van het Zelfde is bijna een volledige herneming van de uitleg van de hypostase van het zijnde zoals in EE. In EE was het in-de-wereld-zijn middels het object dat perfect bij de intenties paste nog de 'normale' manier van omgang met de wereld, en de zintuiglijkheid een 'andere' –niet minder maar anders–, in TI is dat in-de-wereld-zijn pas mogelijk door de Ander, die het zijnde uit de wereld van de genieting –waarvan de zintuiglijkheid de modus is– haalt. Dat wat ik in EE (gemakshalve) het in-de-wereld-zijn noemde noemt Levinas in TI de intelligibiliteit van de voorstelling; een volledige adequatie tussen de denker en het gedachte, waarin het onderscheid tussen mij en het object wordt uitgewist. Het Zelfde –de 'naam' van het gescheiden, voorstellende zijnde¹⁶⁸– komt in de voorstelling niks tegen wat het zou kunnen beperken; de

163. TI:5-6, 36 en 52: *Cette séparation ne peut pas se produire comme faisant seulement écho à la transcendance de l'infini. Sinon, la séparation se tiendrait dans une corrélation qui restaurerait la totalité et rendrait la transcendance illusoire.*

164. TI:6

165. TI:6

166. TI:24

167. TI:30

168. TI:99, *We noemen dit het Zelfde, omdat het ik in de voorstelling juist zijn tegengesteldheid aan zijn object verliest; die tegengesteldheid wordt uitgewist om de identiteit van het ik te laten uitkomen*

vrijheid van het Zelfde¹⁶⁹. De genieting is niet een dergelijk ‘uitwissen’ van de objecten. Het houdt de uitwendigheid in stand, wat niet wil zeggen dat het de wereld bevestigt, maar dat het zich er lichamenlijk in opstelt. Hier klinkt de materialiteit van het zijnde uit EE (en TA) in door, waarin die materialiteit ook voor de lichamenlijke opstelling van het zijnde in de wereld stond¹⁷⁰. Deze lichamenlijke opstelling is het ‘leven van...’, of de genieting, wat geen voorstelling is, maar zintuiglijkheid: *De genieting bereikt ze [de dingen waarvan we genieten] juist niet als dingen.*¹⁷¹ Met de dingen bedoelt Levinas hier dan de dingen zoals ze in de voorstelling voorkomen: met een bepaalde finaliteit, een ‘met-het-oog-op’. De manier waarop de genieting ‘de dingen’ bereikt, of beter: *wat* de genieting bereikt, of nog beter: waar de genieting in baadt, is ‘het elementale’. De manier van omgang met het elementale komt overeen met de manier van omgang met ‘de wereld’ middels de sensatie (het zintuiglijke). Het elementale laat zich nogal cryptisch omschrijven als: *het niet bezitbare dat omgeeft of omvat zonder omvat om omgeven te kunnen worden.*¹⁷² Het kan dus ook niet omvat worden door een vorm; het kan dus niet be-grepen worden: het is een inhoud zonder vorm. Het omgeeft of omvat wel: we baden erin. De ‘ongevormdheid’ van het elementale komt in de uitdrukking ‘de elementen’ –als in ‘aan de elementen (storm, regen etc.) overgeleverd zijn’– tot uitdrukking, en het ‘erin baden’ in de uitdrukking ‘in zijn element zijn’. In deze laatste uitdrukking komt ook het ‘genieten’ naar voren. Dat het element het ‘object’ is van de genieting heeft te maken met hoe Levinas de genieting ‘definieert’, namelijk als ‘leven van...’. Met dit ‘leven van...’ wordt bedoelt dat dat waarvan we leven ook de inhoud van het leven uitmaakt. De voeding is niet

ondanks de menigvuldigheid van zijn objecten, dat wil zeggen het onveranderlijke karakter van het ik. Het zelfde blijven is: zich iets voorstellen.

169. TI:96-7, *De intelligibiliteit, het feit zelf van de voorstelling, is de mogelijkheid voor het Andere zich te laten bepalen door het Zelfde, zonder het Zelfde te bepalen, zonder in hem een alteriteit te introduceren, vrije uitoefening van het Zelfde.*

170. En niet een materialiteit van de dingen als tegengesteld aan ‘geest’, zoals in het klassiek materialisme, zie noot 56.

171. TI:103

172. TI:104

alleen wat ons leven in stand houdt, maar ook dat wat het leven inhoud geeft. Pas in de reflectie kan blijken dat de voeding 'eten' is met het oog op 'instandhouding'. Maar dat is niet de manier waarop de voeding opgenomen wordt. De voeding is niet met het oog op overleven, maar 'met het oog op' genieten: de behoefte wordt met het voeden vervuld. Dat is –in het kort– wat 'genieten' betekent. Deze 'intentie' van de genieting (het leven van...) contrasteert Levinas nu met de intentie van de voorstelling, waar juist wel altijd sprake is van een 'met het oog op'. En van daar komt Levinas dan op het elementale. In EE noemde Levinas het elementale ook al, in verband met het zintuiglijke en de kunst. Toch is het elementale daar en hier iets anders. In EE was het elementale de opheffing van het verschil tussen 'binnen' en 'buiten', wat aanleiding gaf tot de gedachte dat het subject zijn 'zich' verloor, en, samen met de dingen, opging in de anonimiteit van het 'il y a'. De omgang met de elementen gaf in EE het 'zijn' aan voor de opkomst van een substantief –de hypostase– en lag zo voor het bewuste of het onbewuste; vóór de mogelijkheid het geruis van het 'il y a' te onderdrukken in de mogelijkheid tot onbewust-zijn, de slaap. In de genieting is er in zekere zin al wel sprake van een zijnde, misschien niet beantwoordend aan een van de categorieën bewust of onbewust, maar: genietend. *In de genieting ben ik op absolute wijze voor mijzelf. Egoïst zonder verwijzing naar een ander –ik ben alleen, zonder eenzaam te zijn, op onschuldige wijze egoïstisch en alleen.*¹⁷³ Het is een ongerefleeteerd en naïef bewustzijn. Het lijkt er op of Levinas met de genieting een extra 'stadium' inbouwt tussen het 'in-de-wereld-zijn' en de hypostase, of het gelede ogenblik van de hypostase uiteengerukt wordt: het zijnde dat op onschuldige wijze egoïstisch is, voor zichzelf, 'leeft' als genieting, een soort vrijheid, terwijl in EE juist het aan zichzelf vastzitten de zwaarte en de gebondenheid van het zijn –de eenzaamheid– uitmaakten. Die 'vrijheid' van de genieting komt echter niet overeen met de 'vrijheid' van de voorstelling waarin de vrijheid komt van het feit dat er niks 'anders' is dat het Zelfde zou kunnen bepalen¹⁷⁴. De genieting houdt juist vast aan de uitwendigheid van de elementen: het geniet ervan, maar is er ook aan overgelaten, als aan het toeval. *Het voedsel*

173. TI:107

174. Zie noot 169.

*valt ons toe als een gelukkig toeval*¹⁷⁵. En in dit toeval, de onzekerheid over de toekomst (en de herkomst van het elementale), de onbestendigheid van dit geluk, is het 'il y a' te herkennen. Wat 'achter' de naar mij gekeerde kant van het element zit, de toekomst, *is geen 'iets' dat in staat is zich te openbaren, maar een steeds nieuwe diepte van afwezigheid, zijn zonder zijnde, het onpersoonlijke bij uitstek. (...) Het element zet zich voort in het 'il y a'*.¹⁷⁶ Ook in de zintuiglijkheid is deze onbepaaldheid van het 'il y a' te herkennen. In EE al was de sensatie de 'waarneming' van een kwaliteit als kwaliteit, niet een kwaliteit van *iets*. Dit 'niet iets' van de zintuiglijke beleving is de onbepaaldheid van het element. *De toekomst, als onzekerheid, zit al in die pure kwaliteit waaraan de categorie van de substantie, het iets, ontbreekt.*¹⁷⁷ Nu wordt dus ook duidelijk dat het 'il y a' pure materie is, zonder vorm, maar ook zonder inhoud. In de genieting wordt die materie van het 'il y a' tot de 'inhoud' –eveneens zonder vorm– van het element, in de arbeid en het bezit wordt die inhoud, en daarmee de materie, bekleedt met vorm, terwijl in de voorstelling de materie verdwijnt achter de vorm. Die onzekerheid, het 'niet iets', waar vandaan de elementen komen geeft de grens van de interioriteit van de genieting aan, en daarmee van de interioriteit zelf: het zijnde is bij zichzelf, thuis. Het wordt begrensd –en is daarmee werkelijk *gescheiden*– door de onzekerheid van het element, zonder dat daarmee de genieting beperkt wordt: de begrenzing bevestigt juist de 'volheid' van de genieting, de interioriteit, het bij-zich-zijn. *Tegenover het anonieme 'il y a', de verschrikking, de beving en de duizeling, de ontzetting van het ik dat niet samenvalt met zichzelf, is het geluk van de genieting de bevestiging van het Ik bij zichzelf, thuis.*¹⁷⁸ De genieting lijkt zo de plaats in te nemen van de hypostase; het vertoont ook dezelfde tijdelijke structuur: van ogenblik op ogenblik, aanvang op aanvang. En daarin komt weer de onzekerheid en daarmee de scheiding naar voren, namelijk *het feit dat de volheid van zijn ogenblik*

175. TI:115

176. TI:116

177. TI:115

178. TI:117

*van genot geen verzekering kent tegen het onbekende van het element zelf waarvan het ik geniet*¹⁷⁹.

Dit gescheiden zijnde is waar Levinas naar zocht om het absolute Andere 'mogelijk' te maken: een gescheiden zijnde, zonder gebrek, maar met de mogelijkheid de Ander te ontvangen. Die mogelijkheid zit in het feit dat in het bij-zich-zijn, in de afdaling van de genieting, zich een schok voordoet die de gelegenheid verschaft voor een hervatting van relaties met de exterioriteit.¹⁸⁰ Die schok nu, is de onzekerheid van het elementale –tevens de begrenzing van het gescheiden zijnde. Zo draagt dus de scheiding van het gescheiden zijnde in zich de voorwaarde voor de ontvangst van de Ander, terwijl die voorwaarde tegelijkertijd pas 'verwerkelijk' wordt door die Ander. Deze 'voorwaarde' die het Zelfde in zich draagt voor de ontvangst van de Ander is gelegen in het 'bij zichzelf, thuis, zijn'¹⁸¹, bij de inkeer in de woning. Deze inkeer in de woning –loskomen van de onmiddellijke genieting, zonder de genieting 'af te schaffen'– is mogelijk door de ontvangst van de Ander, niet als openbaring van het Gelaat, maar in zijn teruggetrokkenheid en zijn afwezigheid. Deze Ander *wier tegenwoordigheid op discrete wijze een afwezigheid is (...) is de Vrouw*.¹⁸² Zonder deze mogelijkheid van inkeer –veiligheid: verzekering tegen de elementen– zou de genieting van het

179. TI:117

180. TI:123

181. 'Chez soi' betekent zowel 'bij zich(zelf)' als thuis ('chez-soi').

182. TI:128. Deze 'afwezigheid' die de conditie is voor de inkeer in het huis, gaat 'vooraf' aan de openbaring van het gelaat en is er ook de mogelijkheid van. Het lijkt op een spoor die voorafgaat aan de voetstap. Dit voorafgaan van wat achteraf komt is een thema dat Levinas in TI hier en daar al aanroert, maar later (in de richting van AE) nog verder zal uitwerken, ook in verband met de kunst, zoals blijkt in het artikel 'Poésie et résurrection. Notes sur Agnon' uit 1973, waarin Levinas schrijft: *Het maakt deel uit van de essentie van de kunst om te betekenen tussen de regels –in de intervallen van de tijd – tussen-tijd – zoals een spoor die vooraf zou gaan aan de stap of als een echo die vooraf zou gaan aan het klinken van een stem*.(NP:15-6) Het valt helaas buiten dit onderzoek het (op eerste oog zeer interessante) verband tussen de discrete ander en het betekenen van de kunst te onderzoeken.

gescheiden zijnde, badend in de elementen, omslaan in zorg¹⁸³. In deze zorg –waarin meer dan een herinnering aan Heideggers ‘Sorge’ zit– is de zwaarte van het bestaan, het aan zichzelf vastzitten uit EE te herkennen. Zwaarte die overwonnen werd door het bewustzijn –met als voorwaarde het onbewust-zijn van de slaap (positie en plaats)– het in-de-wereld-zijn, wat, zoals nu in TI duidelijk wordt, geconditioneerd wordt door de ontvangst in het Huis –het vrouwelijke. Het gescheiden zijnde was lichamelijk, zat aan zichzelf vast –de materialiteit van het zijnde in EE– en blijkt nu bij zich, thuis te zijn; te wonen. Dit nu maakt de arbeid en de voorstelling mogelijk, die de structuur van de scheiding voltooien. De inkeer in de woning veronderstelt dus *de relatie met iets anders dat niet toegankelijk is voor de arbeid – de relatie met een Ander, met het oneindige, de metafysica.*¹⁸⁴ De arbeid is het werk van de hand die de materie aangrijpt om het te kunnen bewerken, om op die manier meester te worden over de toekomst van het element, om de onzekerheid op te schorten; het brengt het onzekere en materiële van het ‘il y a’ tot bedaren. Maar die hand kan pas grijpen vanuit de woning. En wat die hand grijpt en bewerkt kan hij ook meenemen in de woning: hij kan het voedsel opslaan, zodat de toekomst niet meer afhankelijk is van het toeval van het element. De door de hand gegrepen materie, door de arbeid gevormd, kan tot bezit worden. De arbeid is echter geen denken of ontwerp, (nog) geen voorstelling; het is gericht op het voorzien in de behoefte van de genieting, het ‘leven van...’. Maar omdat het elementale bezit wordt krijgt het substantialiteit: het kan bewaard worden, wordt duurzaam –kortom, het wordt ‘ding’. De uitwerking van deze structuur van van wonen, arbeid, bezit, economie gaat de grenzen van dit onderzoek te buiten. Ik heb er een schets van gegeven om duidelijk te maken dat deze structuur de voltrekking is van een de scheiding, die noodzakelijk is voor de ontvangst van de Ander. De andere manier van omgang met de wereld, de voorstelling, kon van deze scheiding niet getuigen, omdat deze *in strikte zin niets dat voor haar ligt*¹⁸⁵ ontdekt –de

183. TI:129-30, *Vanuit de woning breekt het gescheiden zijnde met het natuurlijke bestaan, badend in een milieu waar zijn genieting, zonder zekerheid, verwrongen, zou omslaan in zorg.*

184. TI:141

185. TI:97

scheiding en de ontvangst van de Ander zijn zelfs voorwaarden voor de mogelijkheid van de voorstelling. Ook in EE vond de voorstelling haar voorwaarde in de afstand die er in de nabijheid van de voorstelling zat. Die afstand, waarmee de materialiteit van het zijn(de) aangetoond werd, lag in de zintuiglijkheid, zonder echter het zintuiglijke als ‘materiaal’ van de voorstelling aan te nemen. Ook in TI wordt in de genieting van het elementale –en het in de arbeid op afstand houden van het onvoorspelbare van het element –het ‘il y a’– de materialiteit van het ‘zijn’ aangetoond. Deze omgang met het uitwendige geeft, hoewel het nog steeds een voortdurend terugkeren bij zich zelf is –misschien wel juist daarom–, ‘zicht’ op een zijnde dat, in tegenstelling tot het zijnde van de ontologie (licht en voorstelling), de Ander kan ontvangen. Uitgaande van de vrijheid van de voorstelling was het onmogelijk de onzekerheid die bij het constituerende van de voorstelling kwam te verklaren. De kritiek op de voorstelling kon niet anders verklaard worden dan door een mislukken van de vrijheid van de voorstelling, een mislukken waarvan het zoeken naar waarheid zou getuigen. Zoals gezegd wilde Levinas niet uitgaan van de vrijheid om de vrijheid te verklaren, wat in bovenstaand ‘schema’ wel schijnt te gebeuren. De vrijheid moest onder kritiek gesteld worden omdat het gewelddadig was omdat het de dingen niet meer in hun individualiteit maar in hun algemeenheid nam. Die veralgemenisering kon plaatsvinden door op de dingen te richten middels het begrip. Dat begrip komt niet van een deelname aan het ‘idee’ of aan een ‘voorafgaande’ kennis van het zijn –dan zou de val weer veronderstelt zijn. Het begrip komt van de taal die de Ander tot ons spreekt. De voorstelling is de mogelijkheid van dat gescheiden zijnde die ontvangst van de Ander te ‘vergeten’ –in de voorstelling oefent het andere immers geen invloed uit op het Zelfde –, wat de scheiding sterkt. *Het vergeten van de transcendentie treedt in een gescheiden wezen niet op als iets toevalligs, de mogelijkheid van dat vergeten is noodzakelijk voor de scheiding.*¹⁸⁶ Het voert in het kader van dit onderzoek te ver de structuur –voorzover er in dit geval sprake is van een structuur– van het spreken van de Ander of van de taal uit te werken. Wel is het voor de loop van het onderzoek van belang

186. TI:156

te schetsen op welke manier de Ander zich aankondigt. De relatie met het oneindige –de Ander– kan dus niet de vorm hebben van een objectief denken, omdat het denken adequaat met het object inhoudt, terwijl het oneindige, alleen al volgens zijn definitie, een inadequaat is. Het optreden van het idee van het Oneindige, het Verlangen, onbaatzuchtig Verlangen, veronderstelt *concreet een relatie waarin het Verlangde een halt toe roept aan de “negativiteit” van het Ik die wordt uitgeoefend in het Zelfde, aan de macht, aan de overheersing.*¹⁸⁷ Het tot een halt brengen aan die negativiteit gebeurt door de Ander aan wie ik de wereld, dat wat ik bezit, kan schenken. Mijn bezit van de wereld, tot bezit geworden middels de arbeid, en begrepen in de voorstelling kan ik alleen schenken in een gesprek met de Ander. Voor ik echter de wereld aan de Ander kan schenken moet de Ander zich gepresenteerd hebben. De wijze waarop de Ander zich present stelt noemt Levinas het ‘gelaat’. Dit gelaat kan echter niet weer de vorm hebben van de dingen, daar die juist, door ze in begrippen te vatten horen tot mijn bezit van de wereld. Het gelaat manifesteert zich dus niet zoals de dingen door zijn eigenschappen, door er een idee van te hebben, maar door juist die idee te overschrijden. Het gelaat, de manifestatie van de Ander, manifesteert zich door zich uit te drukken. *In gesprek met de Ander treden, betekent zijn uitdrukking ontvangen, waarin hij elk ogenblik de idee overschrijdt die een denken van hem zou krijgen. Dat betekent dus: van een Ander ontvangen boven het bevattingsvermogen uit van het ik; wat exact betekent: de idee van het oneindige hebben.*¹⁸⁸ Het gelaat wordt dus ontvangen; niet uit een ‘horizon’ die door de voorstelling geconstitueerd is, of uit de elementen waarvan Ik geniet, noch uit het onvoorziene van de elementen waartegen ik me middels de arbeid en de inkeer in de woning verzeker, maar vanuit een absoluut ‘buiten’. Het gelaat voldoet dus aan alle kwaliteiten van de gekende, de gebruikte, de voorgestelde, de elementale wereld *niet*–zonder zich echter door deze negatie te laten ‘definiëren’. *Het manifesteert zich niet middels die kwaliteiten maar kath’auto. Het drukt zich uit. (...) het zijnde dringt door alle inkleding en algemeenheden van het zijn heen om in zijn “vorm” de totaliteit van zijn “inhoud”*

187. TI:21

188. TI:22

*te laten zien, om tenslotte het onderscheid tussen vorm en inhoud op te heffen.*¹⁸⁹

Deze 'gelijktijdigheid' van vorm en inhoud, en daardoor het oplossen ervan, komt op veel verschillende manieren¹⁹⁰ terug als 'eigenschap' van de Ander, of het Oneindige, of de taal. Dat het gelaat juist door die gelijktijdigheid –ondubbelzinnigheid– geen eigenschap meer heeft of is, doet Levinas er toe besluiten het Gelaat naakt te noemen. Deze naaktheid doet denken aan de naaktheid van de dingen in het esthetisch gebeuren en in de zintuiglijkheid, waarin immers ook de kwaliteiten geen kwaliteiten meer *van iets* zijn, maar op zichzelf, waarin de vorm niet meer naar een inhoud verwijst, maar op zichzelf is. Ook Levinas lijkt dit idee gehad te hebben: de naaktheid van het zijn, de materialiteit ervan was in EE het 'il y a', wat, op dat moment in ieder geval nog, de meest 'diepe punt' was waarop Levinas stuitte, hoewel hij in EE en TA al een vermoeden heeft van een 'andere, niet-ontologische structuur die de zijnde in beweging kan brengen'. Als Levinas deze 'structuur' gaat uitwerken (bijvoorbeeld in 'Is de ontologie fundamenteel') stuit Levinas dan ook op dit probleem: is de naaktheid van het gelaat equivalent met de naaktheid van de dingen? *Kunnen de dingen een gelaat krijgen? Is de kunst niet een activiteit die de dingen een gezicht verleent?*, vraagt Levinas zich in 'Is de ontologie fundamenteel?' af. Hij kan dat daar nog niet beantwoorden, schrijft hij –daarmee al een hint gevend dat in een uitgebreidere analyse van de Ander –zoals in TI– dat wel kan–, maar hij vraagt zich af *of de onpersoonlijke allure van het ritme in de kunst zich niet op een fascinerende en magische wijze in de plaats stelt van de socialiteit, het gelaat en het woord.*¹⁹¹ Een jaar later, in 'Ethique et esprit' geeft Levinas antwoord op die vraag, en het lijkt er inderdaad op of de kunst zich in de plaats stelt van de socialiteit, het gelaat en het woord. Dit zich in de plaats stellen van is echter een vorm van geweld: *Maar het geweld zit ook, voor een groot deel, in de poëtische vervoering en het*

189. TI:22

190. *...het samenvallen van degene die openbaart en van wat geopenbaart wordt...* (TI:38), *...in wie onderricht en onderrichtende samenvallen...* (TI:41) *...presentatie van zichzelf door zichzelf...* (TI:171). Zie ook noot 209, 210.

191. MG:95

*enthousiasme waar wij slechts een mond aanbieden aan de muze die zich er in vastzet om te spreken (...)*¹⁹² Toch is in dit geweld ook de waarde van de kunst gelegen –zoals in RO ook al duidelijk werd–; juist omdat de kunst tracht de dingen een gelaat te geven. *Misschien poogt de kunst de dingen een gelaat te geven en is het daarin, dat tegelijkertijd zijn grootsheid en zijn leugenachtigheid gelegen is.*¹⁹³ Dit vermoeden uit 1952 wordt in TI bevestigd, door de naaktheid van het gelaat te ‘vergelijken’ met de naaktheid van de dingen. In deze vergelijking ligt de nadruk op het verschil, maar in dit verschil komt ook naar voren hoe het komt dat de kunst ‘op magische wijze’ het gelaat lijkt te kunnen vervangen. Hoe het met andere woorden komt, dat de esthetica in het bijzonder een structuur is die ons in contact *lijkt* te brengen met een sublieme werkelijkheid.¹⁹⁴

De dingen zijn slechts naakt als ze zonder versiering zijn. De versiering is namelijk juist dat wat de naaktheid poogt te verbergen. Het naakte van de dingen is wat overschiet van de finaliteit. De dingen *hebben geen versiering nodig, als ze opgaan in de vervulling van de functie waarvoor ze gemaakt zijn: wanneer ze zich op zo’n radicale wijze schikken naar hun finaliteit dat ze daarin verdwijnen. Ze verdwijnen onder hun vorm.*¹⁹⁵ In EE was al duidelijk geworden dat de kunst en, net als in TI, de zintuiglijke beleving, de dingen losmaakte uit hun in-de-wereld-zijn, wat bestond uit de perfecte aanpassing van object aan de intenties; een volstrekte

192. DL:18. Dat dit gewelddadig is komt door Levinas ‘definitie’ van geweld (zie ook hierboven, noot 145.). Deze ‘definitie’ vervolgt met *Gewelddadig is, bijgevolg, elke actie die wij ondergaan, zonder er op elk punt de medewerker van te zijn.*

193. DL:20-1

194. TI:51. *De vestiging van het primaat van de ethiek (...), het primaat van een onherleidbare structuur waar alle andere op rusten (en in het bijzonder al diegene die ons op een oorspronkelijke manier in contact lijken te brengen met een onpersoonlijke, esthetische of ontologische sublieme werkelijkheid), is een van de doelstellingen van het onderhavige werk.*

195. TI:46. In ‘La transcendance des mots’ is dit ‘volstrekt passen bij’ nog het werk van het zien: *dans la vision, une forme épouse le contenu et l’apaise* (HS:201) terwijl het geluid –de stem– nog de onmogelijkheid aangeeft voor de vorm zijn inhoud te dekken. Dit ‘dekken’ blijkt nu toch niet volledig te zijn: het afval en de naaktheid –surplus van de finaliteit–, wat juist de dubbelzinnigheid uitmaakt, terwijl het ‘overstromen’ van de inhoud over de vorm heen van de stem –het spreken van de Ander– absoluut is; ondubbelzinnig.

finaliteit dus. Die volstrekte finaliteit is in de genieting te herkennen. Niet omdat de elementen waarvan genoten wordt beantwoorden aan een doel –juist niet! Maar omdat de dingen –ook de ‘instrumenten’, de Zeuge van Heidegger– die bestaan met het oog op... voorwerp kunnen worden van genieting, de gelijktijdigheid van honger en voedsel. Hier is geen vorm nodig die de dingen hun inhoud geeft, geen doel dat het gebruik definieert. In de genieting hebben de dingen geen vorm; ze verdwijnen er ook niet onder; ze zijn echter ook niet naakt. Het is inhoud zonder vorm. De naaktheid, en dus de noodzaak tot vorm, waardoor de naaktheid verhuld wordt, wordt pas nodig in de onvoorziene toekomst van de elementen. Dan pas krijgen de dingen een doel –verzekeren en veilig stellen van de toekomst–, een finaliteit, door *de hand die het elementale op de finaliteit van de behoeften betreft*, en zo *de buit scheidt van de onmiddellijke genieting, door deze te deponeren in de woning*.¹⁹⁶ Deze finaliteit, het tot object worden van de elementen, voltrekt zich dus door de inkeer in de woning, waarmee een eerste ontvangst van de Ander al aan werd gegeven. *De dingen krijgen bepaaldheid dank zij het woord dat ze aanbiedt, dat ze mededeelt en thematiseert*.¹⁹⁷ Het werk van de taal is erin gelegen de objectivering en de algemenering mogelijk te maken. Toch is deze aan de elementen toegevoegde finaliteit of vorm niet volledig. Al bij het grijpen en verwerven van de hand blijkt dat bij *zijn terugkerende beweging naar de inwendigheid van het huis* er sporen achterblijven: *het “afval” en de “werken” die deze verwerving achterlaat*.¹⁹⁸ Dit afval, de resten maken de terugkeer van de

196. TI:132. Op TI:204: *Het werk is in zekere zin altijd een mislukte daad. Ik ben niet geheel wat ik wil doen*. Daarin, in het feit dat er van mijn daden iets overschiet, zit ook de mogelijkheid van het geweld: door het afval *meent* de ander mij te kunnen kennen en kan mij zo ‘overweldigen’.

197. TI:112-3. Het is dus niet zo dat de dingen een betekenis krijgen door hun finaliteit, hoewel dit zo kan lijken omdat ze ‘met het oog op...’ het onvoorziene van het elementale door de hand in mee worden genomen in het huis –daardoor bezit worden. De betekenis manifesteert zich in het perspectief van de taal. De verstoorde genieting (door de arbeid verondersteld) brengt uit zichzelf geen betekenis maar lijden voort, *als ze zich niet afspeelde in een wereld van objecten, dat wil zeggen in een wereld waarin het woord al geklonken heeft*. (TI:70)

198. TI:133. In ‘Is de ontologie fundamenteel?’ geeft Levinas hier een mooi voorbeeld van: *Wanneer ik mijn hand uitsteek om een stoel naar mij toe te halen, dan kreuk ik de mouw van mijn jasje, bekras*

dingen tot het element mogelijk.¹⁹⁹ Dit is ook de reden dat alles ‘object’ van genieting kan worden, ook de instrumenten of ‘Zeuge’: het feit dat we individuele dingen waarnemen wijst er al op dat de dingen niet volledig opgaan in hun vorm. Wat overblijft, de resten het afval, is wat niet door de vorm wordt opgeslokt. *Voor een ding is de naaktheid het surplus van zijn zijn boven zijn finaliteit.*²⁰⁰ Deze naaktheid, dit overschot of dit afval –wat in dit geval equivalenten zijn– wat dus terugkeert in het elementale, kan ook weer ‘object’ worden van genieting –en dus ook weer tot vorm worden: het wordt ‘versierd’. Juist het feit dat de dingen versierd zijn, een vorm hebben die in het oog springt, wijst op hun naaktheid. In de kunst nu, wordt deze versiering tot een nieuwe finaliteit: *De schoonheid introduceert (...) een nieuwe finaliteit –een innerlijke finaliteit– in die naakte wereld.*²⁰¹ De naakte wereld, de wereld die gelegen is ‘achter’ de naar ons toe gerichte kant van het element (de inhoud zonder vorm van het zintuiglijke), wordt voorzien van een vorm. Het element dat de kunst echter bekleedt is het ‘afval’ van de ‘eerste bekleding’ waardoor de dingen tot object werden, namelijk die van het verzekeren tegen de toekomst. *De werktuigen en de gebruiksvoorwerpen die zelf de genieting veronderstellen, lenen zich op hun beurt voor genieting.*²⁰² Deze ‘tweede graad’ van vormgeving die de kunst uitvoert –namelijk de vormgeving aan wat overschiet van de vorm–, de toevoeging van een finaliteit aan het surplus van de finaliteit, lijkt, in de wereld van de voorstelling –het in-de-wereld-zijn van de ontologie– een eerste ontdekking van de naaktheid of de duisterheid van het zijn. De kunst zou iets tonen dat buiten de finaliteit van de voorstelling ligt: het lijkt of de kunst het elementale ontdekt en zo een ‘buiten’ –een transcendentie– ontdekt. Het ‘buiten’ dat zo, middels de kunst in de wereld wordt gebracht, is echter een ‘buiten’ dat pas door de arbeid en het bezit –de vormgeving–, namelijk als overschot daarvan, ontdekt kan worden. In het in-de-

ik de vloer, laat ik de as van mijn sigaret vallen. Door te doen wat ik heb willen doen, heb ik ontelbare dingen gedaan die ik niet had willen doen. (MG:87)

199. TI:113 en 133

200. TI:46

201. TI:47

202. TI:114

wereld-zijn, in de westerse filosofie bepaald als finaliteit, wordt dit laatste echter miskend –de relatie van het genieten wordt ondergeschikt gemaakt aan het systeem van finaliteiten –de zorg om het zijn. Het feit dat de kunst ontspringt aan dit systeem bewerkstelligt binnen dit systeem dan ook het idee van een transcendentie. De transcendentie die de kunst in dit systeem lijkt in te brengen wordt gesterkt door de gedachte dat ‘de ander’ middels zijn werken gekend kan worden²⁰³. Door zijn werken leert men de ander kennen. De kunst verleent zo aan de wereld van de voorstelling –binnen het systeem van finaliteiten– een transcendentie, een ‘buiten’ dat het systeem zou dragen: zoals het ‘werk’ het bestaan van ‘de ander’ zou tonen –of dit nou een kunstwerk is: de ziel van de kunstenaar, of de sporen die de moordenaar achterlaat²⁰⁴ – zo zou de kunst het zijn zelf tonen: het is deze structuur die ons in contact *lijkt* te brengen met een esthetisch sublieme werkelijkheid. *Lijkt*, want deze structuur –die van voorstelling en finaliteit–, zo is duidelijk geworden, berust op de structuur van het genieten, waarin het tot object worden van de dingen –het vorm-krijgen– slechts ‘optreedt’ door de ander die de dingen aanbiedt, of aan wie ik de dingen kan aanbieden. Het idee dat ik de ander kan leren kennen door zijn werken is dan slechts waar *als ze de betekenis hebben aangenomen van de taal waarvan de stichting aan gene zijde van de werken ligt*²⁰⁵. Ik leer de ander wel kennen, maar als alter ego: ik treedt in zijn wereld (geschapen in een boek) en herken de ander door weer terug te keren naar mijzelf.²⁰⁶ Ik leer de ander kennen als door een inbraak. Hij is zelf niet

203. TI:150, *Verhalen de handelingen, gebaren, manieren, de gebruikte en gefabriceerde objecten niet naar hun auteur? Zeker, maar alleen als ze de betekenis aangenomen hebben van de taal waarvan de stichting aan gene zijde van de werken ligt*. Dit laatste nu, is wat in het ‘systeem van finaliteiten’ over het hoofd gezien wordt: daarin is ook de taal een systeem en plaatst zich dus niet op een ander vlak dan de werken. Hierdoor lijken de handelingen (etc.) inderdaad een transcendentie, een ‘naar buiten komen’ te bewerkstelligen.

204. MG:87

205. Zie noot 203.

206. Deze ‘terugkeer’ naar zichzelf is een van de manieren waarop het ik zich identificeert. Deze terugkeer is typisch voor de kunst: *De andersheid van het ik, dat zichzelf voor een ander houdt, kan de verbeelding van de dichter treffen, juist omdat dit slechts een spel van het Zelfde is* (mijn curs.)

aanwezig bij mijn interpretatie: ik neem van de ander en stel hem samen zonder dat hij daarbij aanwezig is: het werk van de interpretatie: dit *als dat* nemen. Door de arbeid of het handelen –zeker stellen– wordt deze dubbelzinnigheid dus niet opgeheven: *het werk rijst op op het afval van de verrichte arbeid.*²⁰⁷ Hoewel het afval dus wel een ‘teken’ is van de verrichte arbeid en de (kunst-)werken dus tekens geven van een ander, –waardoor die ander blootstaat aan geweld– moeten ze *ontcijferd worden zonder zijn hulp. Als hij* [degene die werken, dus afval, achterlaat] *aan die ontcijfering deelneemt, spreekt hij.*²⁰⁸ De openbaring van de Ander –spreken of uitdrukking– behoeft dit schema van interpretatie niet: *datgene wat men vraagt en aan wie men vraagt vallen samen*²⁰⁹, *tegenwoordigheid van de interpretatie-sleutel in het te interpreteren teken – is precies de tegenwoordigheid van de Ander*²¹⁰. De Ander heeft niet een vorm waarachter zich een inhoud verborgen houdt. Zoals gezegd, toont de Ander in zijn vorm de totaliteit van zijn inhoud, om tenslotte het onderscheid tussen inhoud en vorm op te heffen.²¹¹ De dingen zijn altijd door hun vorm verlicht, wat er achter die vorm schuilgaat, het duister van het zijn, is het onvoorziene van het element en dat moet altijd geïnterpreteerd worden: het is altijd dubbelzinnig: alleen al door het feit dat het ‘het onvoorziene’ is. Dit onvoorziene nu de uiteindelijke finaliteit van het zijn te noemen, het zijn van het zijnde –zoals de westerse filosofie wil– staat gelijk aan het ondergeschikt maken van het zijnde aan het zijn: het zijnde is voor zover het deelneemt aan het zijn. In dit deelnemen is de participatie te horen waarin in EE en RO het ondergaan van de kunst werd gekenmerkt. In deze participatie verliest het zijnde zijn ‘zich’, waardoor het in het ‘il y a’ werd opgenomen –omdat dit ‘zich’, de lichamelijke, juist ‘kernmerk’ was van de hypostase: het ogenblik waarin er in het anonieme zijn een zijnde opkwam. In TI was dit ‘zich’, bij zich/thuis, de inkeer

–hjb). Die ‘ander’ die het ik meent te herkennen is zijn materialiteit –*het ik dat aan zichzelf geklonken is.* (TI:7)

207. TI:150

208. TI:150-1

209. TI:152, zie ook noot 190.

210. TI:69, zie ook noot 190.

211. Zie hierboven, noot 189.

in de woning, de ontvangst van de (discrete) Ander: Door in de participatie die de kunst kenmerkte dit 'zich' -de woning-, nu te verliezen, wordt de Ander als het ware ontkend. In RO leidde deze participatie tot het situeren van het kunstwerk in de 'tussentijd': in het heden van het kunstwerk kan geen toekomst op zich genomen worden –omdat er geen 'zich' is– waardoor het ook niet 'beter' kan worden. Na de analyse van de verhoudingen tussen element, genieting, zintuiglijkheid de Ander wordt een en ander nu duidelijker. De achterkant van het elementale, de onvoorziene toekomst (waartegen het zijnde zich door arbeid en bezit –dus vormen– kan verzekeren) noemt Levinas het 'il y a' en in TI ook het mythische formaat van het element. *De toekomst van het element als onzekerheid wordt concreet beleefd als mythische goddelijkheid van het element.*²¹² Het mythische is gelegen in de onpersoonlijkheid van het 'il y a': een altijd maar durende toekomst zonder mogelijkheid –iets of iemand– die die toekomst op zich kan nemen. In RO heeft Levinas dit mythische ook al in verband gebracht met de kunst: *De vertelde gebeurtenisvormen een situatie –worden verwant met het plastisch ideaal. Dit is precies de mythe: de plasticiteit van de geschiedenis.*²¹³ Het 'il y a' bleek in TI eveneens mythisch te zijn, materialiteit zonder vorm, en dus: de naaktheid van de dingen, surplus boven de finaliteit. In dit mythische, in de plasticiteit van de geschiedenis, ontdekt het zijnde ook pas zijn lot: het feit dat het zijnde aan zichzelf gebonden is. In TA was dit aan zichzelf gebonden zijn nog de zwaarte en de materialiteit van het bestaan, de eenzaamheid. In TI is nu duidelijk geworden dat die materialiteit –wat ook al in EE de plaats of het 'hier' van het subject werd genoemd– een aan zichzelf gebonden zijn was in de zintuiglijkheid: het thuis-zijn; nog voor de voorstelling dus²¹⁴, mogelijk gemaakt door de ontvangst

212. TI:115

213. RO:114

214. In de opstelling is de zintuiglijkheid gelegen. In die opstelling is de verhouding met 'zich' gelegen: *Deze betrekking met mijzelf wordt voltrokken wanneer ik me in de wereld die aan mij voorafgaat staande houd (...).* Deze opstelling –de zintuiglijkheid– is *geen zorg om te zijn, noch relatie met het zijnde, zelfs geen negatie van de wereld, maar zijn toegankelijkheid in het genieten. Zintuiglijkheid, bekrompenheid zelve van het leven, naïveteit van het ongereflacteerde ik (...).* (TI:111)

in de woning. Pas na de ‘ontdekking’ van de toekomst van het element –na de arbeid en bezit, na de inkeer in de woning– kon dit aan zichzelf vastzitten ontdekt worden als een ‘gewicht’, pas dan kon ‘het leven van...’ omgedraaid worden in een finaliteit waardoor het ‘zich’ onderwerp van zorg werd. Waartoe het direct al geworden zou zijn, als het zijnde niet in de woning onthaald zou zijn. Pas achteraf dus, na de ontvangst in de woning, kan het aan zichzelf vastzitten ervaren of bestempeld worden als ‘lot’. *Het lot gaat de geschiedenis niet voor, het volgt haar. Het lot, dat is de geschiedenis van de geschiedschrijvers, verhalen van overlevenden, die de werken van de doden interpreteren, dat wil zeggen er gebruik van maken.*²¹⁵ De zwaarte van het bestaan, ontdekt als het lot in de geschiedenis, of het voor zichzelf zorgen moeten, vindt dus zijn oorsprong in de voorrang die in deze gedachtengang verleend wordt aan de voorstelling of het denken boven de zintuiglijkheid of het genieten, aan de miskennis van de lichamelijke, het wonen, geconditioneerd door de discrete Ander. In deze voorrang en in deze miskennis is zowel het verraderlijke van de kunst gelegen als het verraderlijke van het totaliteitsdenken. Net als in het totaliteitsdenken wordt het subject in de kunst ‘opgenomen’ in een anonimiteit, die van de materialiteit van het zijn, de mythe of de geschiedenis –dat is om het even–. Hierin verliest het zijnde zijn zich, zijn persoonlijkheid, en gaat op in een anonieme algemeenheid waarin de zijnden *hun lippen lenen aan een anoniem spreken van de geschiedenis*²¹⁶ (zoals de kunstenaar zijn lippen leent aan de muze), waarin het bestaan van het zijnde een *situatie* wordt, gemarkeerd door een begin en eind; waarin het zijnde dus pas zijnde is ‘vooruitlopend op zijn dood’ –die slechts in de geschiedenis –voor de overlevenden– bestaat. Het mythische, het plastische, de materialiteit, de entretemps: karakteristieken van het leven van een zijnde dat niet persoonlijk is, maar onderworpen aan de totaliteit van de geschiedenis, waarin *de uniciteit van elk heden (...) zich onophoudelijk [offert] aan een toekomst die geroepen is er de objectieve zin uit te halen. Want alleen de uiteindelijke zin telt, alleen het laatste*

215. TI:204

216. TI:xi

*bedrijf verandert de zijnden in zichzelf. Ze zijn dat wat ze zullen blijken te zijn in de altijd plastische vormen van het epos.*²¹⁷

*De idee van het oneindige, de metafysische relatie, is de dageraad van een mens-zijn zonder mythen.*²¹⁸

217. TI:x, ook geciteerd op p.43.

218. TI:50

Conclusie

Hoewel Levinas nooit een volwaardige kunstfilosofie heeft geschreven, denk ik dat ik door de enkele opmerkingen en artikelen die wel gewijd zijn aan de kunst te onderzoeken, en die te plaatsen in de rest van zijn filosofie, gekomen ben tot een redelijk eenduidige kunstfilosofie.

Het onderzoek is tweeledig geweest. Deels een 'historisch' onderzoek –de onderzochte opmerkingen en artikelen zijn over een periode van zo'n 25 jaar verspreid– en deels een theoretisch onderzoek. Dat deze geleding geen obstakel is geweest blijkt uit het feit dat in het 'verslag' van het onderzoek bijna niks terug is te vinden van deze tweedeling. Het historische en het theoretische onderzoek zijn bijna naadloos in ekaar opgegaan. Dit is voor een groot deel te danken aan de consistentie van Levinas' filosofie. De verschillen die er toch zijn tussen het latere en het vroegere werk lost Levinas zelf vaak op: Totalité et Infini herlezen na de lezing van al het voorafgaande werk is bijna al het luisteren naar iemand die in gesprek is met zichzelf.

Toch is het van belang om nu op het eind van het onderzoek de nadruk te vestigen op deze tweedeling, omdat de beantwoording van de onderzoeksvraag tot op zekere hoogte zal verschillen naarmate de nadruk ligt op het ene dan wel het ander deel van het onderzoek. Voor de beantwoording van de vraag vanuit het historische perspectief is het van belang de bewegingen die in 'het werk van Levinas tot en met Totalité et Infini' plaatsvinden te benadrukken, terwijl bij het beantwoorden van de vraag naar 'de kunstfilosofie van Levinas' de nadruk verschuift van de 'ontwikkeling' naar 'het consistente'. Dat beide vragen zonder elkaar niet onderzoekbaar (en dus beantwoordbaar) zijn is gebleken in het onderzoek zelf.

Ik wil mij in de conclusie nu dan ook in eerste instantie richten op de beantwoording van de vraag naar 'het consistente'.

'Is er uit het werk van Levinas tot en met TI een kunstfilosofie te destilleren?'

Het antwoord daarop moet 'ja' luiden. Rekening houdend met het cumulatieve karakter van Levinas' filosofie-historische ontwikkeling, zal het 'hoe die filosofie eruit ziet' gehaald moet moeten worden uit het laatst onderzochte werk: Totalité et Infini.

De kunst (ongeacht of het literaire of beeldende kunst is) beeld 'de werkelijkheid' af. Het feit dat het kunstwerk een afbeelding is, maakt dat er een 'verandering' plaatsvindt in die 'werkelijkheid'. Voor echter duidelijk kan worden wat die verandering is, moet eerst duidelijk zijn wat die 'werkelijkheid' is. De werkelijkheid waarvan de kunst gebruik maakt is een wereld van 'betekenissen', van finaliteiten en gebruiksvoorwerpen. De 'dingen' in deze werkelijkheid hebben een plaats, een doel, een gebruik of een functie. Dat kan een historische plaats zijn, (9 november 1937, Berlijn) of een 'fysieke' plaats (een urinoir hangt in een toiletruimte). De dingen kunnen een duidelijk doel hebben (een lamp moet licht geven... of: een lamp moet ergens licht op schijnen) of een minder duidelijk doel (een boom groeit om... schaduw te geven? ... ons van zuurstof te voorzien?... vruchten te dragen? ...ons te voeden?... zijn eigen soort in stand te houden?) Deze werkelijkheid put de dingen echter niet uit. Van de het doel en de plaats die een ding definieert schiet ook altijd iets over: Negen november 1937, Berlijn is niet alleen maar *dan* en *daar*, maar is ook altijd *x* jaar *geleden*: er zijn veel negen novembers geweest, en ook op verschillende plaatsen en zelfs Berlijn is op die negen novembers verschillende plaatsen geweest. 'Een' urinoir hangt in 'een' toiletruimte; maar *dit* urinoir hangt in *deze* toiletruimte. En in een 'urinoirenfabriek' ligt het urinoir samen met honderden andere urinoirs op pallets, te wachten op een koper. In een toilet is een urinoir op z'n plaats om te urineren, in die fabriek is ie op z'n plaats om verkocht te worden. Een plaats put het ding niet uit: het hangt samen met een doel, z'n gebruik. En dat is nu eens dit, nu eens dat. En ook dat doel put het ding niet uit: een urinoir in een toiletruimte is om te urineren, maar het kan ook dienen om steun te geven, als je uitglijdt over een stukje zeep (of door de nattigheid op de vloer). En het kan ook betekenen –als je het damestoilet zoekt– dat je verkeerd bent. Ook het gebruik put het ding niet uit: voor iets in gebruik wordt genomen moet er veel gebeuren wat niks of slechts zijdelings met het gebruik te maken heeft: Voor je bij het urinoir bent

moet je een deur open doen, het stukje zeep ontwijken, je gulp open doen. Een urinoir spettert ook altijd terug, het urinoir moet aangesloten zijn op een spoeling, na het gebruik moet er vijf liter water door het urinoir spoelen.

Al dit overblijfsel, dat alles wat overschiet van de plaats, het doel, het gebruik en het maken van een ding is rest, of overschot, of afval. Hiervan maakt de kunst gebruik: niet dat de kunst 'afval' gebruikt, maar van het feit dat alles 'afval' kan worden, dat er achter elk ding iets schuilgaat dat niet opgaat in zijn plaats, doel of gebruik. Wat er schuilgaat achter de vorm –die gedefinieerd wordt door plaats, doel en gebruik, maar ook door wit, rond, porselein, nat, hard, glad, geluid, geur (toilet blokje)– noemt Levinas materie of de materialiteit van de dingen. Dat er van alles overblijft, dat alles afval kan worden duidt erop dat 'achter' alle vormen ook die materialiteit schuilgaat. Die resten of dat afval is dan echter niet met een vorm bekleed: het is naakt. Van deze naaktheid –die achter alle dingen schuilgaat– maakt de kunst gebruik: ofwel door die naaktheid een vorm te geven: de dingen te versieren: –een rood of een aluminium urinoir of een urinoir in de vorm van een roos– ofwel door op de (mogelijke) naaktheid te wijzen: een urinoir in een museumzaal –niet hangend, maar liggend. De kunst kan ook zelf een 'naaktheid' produceren: verf, kleuren en vormen op een doek: materialiteit die bekleedt wordt met de 'vorm' schoonheid. En in het verlengde daarvan: 'niet naakte' dingen bekleden met die 'extra' vorm: schoonheid.

Of de kunst nu naaktheid verhuld, door versiering of schoonheid, of de naaktheid 'onthuld' door de materialiteit, de rauwheid, de naaktheid te tonen: ze maakt zowiezo gebruik van het feit dat de dingen niet alleen maar zijn wat ze zijn. De dingen zijn altijd *ook...* materie, naaktheid, schoonheid, kleur, vorm, verschrikkelijk, mooi, zinloos, etc. Aan wat op de puntjes achter *ook...* komt geeft de kunst een nieuwe 'vorm', een nieuw 'doel', een nieuwe finaliteit.

Die naaktheid, de puntjes van *ook...* dat zijn dus de dingen voor ze vorm krijgen. Die vorm *krijgen* ze van het subject, de mens, die de dingen wil gebruiken, die er een vorm aan geeft. In die staat van naaktheid, van materialiteit, zijn de dingen dus nog eigenlijk geen dingen; dat worden ze pas door vorm of gebruik of doel, pas door hun finaliteit. Die materialiteit of naaktheid noemt Levinas het 'il y a'. Het feit dat 'er

is'. Er is niet iets, niet niets –*er is*. In dat 'il y a' is er ook geen sprake van een subject. Toch treedt er in die materialiteit, in het 'il y a', een zijnde op. Dat optreden zelf is echter nog niet genoeg: om 'vorm' te kunnen geven, om een gebruik te kunnen ontdekken, moet dat zijnde niet alleen *in* dat 'il y a' optreden, maar er ook *uit* optreden: het moet een afstand kunnen nemen van die materialiteit, van dat 'il y a'. Dat 'in het 'il y a' optreden' noemt Levinas het baden in de elementen of: genieten. De 'dingen' –nog geen dingen, maar elementen– hebben nog geen vorm, maar al wel inhoud. De elementen hebben geen vorm, geen doel, geen plaats: daarvoor is een 'afstand' nodig die er in dat 'baden in' niet is: het zijnde zit er midden in. De 'inhoud' die die vormeloze elementen hebben zit hem in het 'gebruik': het zijnde 'gebruikt' de elementen. Niet met het oog op..., zonder doel, zonder afstand: het is de gelijktijdigheid van honger en voedsel. Het eten wordt niet gegeten om de honger te stillen, maar om te eten. Deze gelijktijdigheid maakt het genieten uit: er is geen tijd of afstand om de honger te ontdekken: hij is meteen al vervuld. De afstand die nodig is om de dingen vorm te geven, om de honger te ontdekken, die kan pas optreden als dat badende zijnde *uit* dat 'il y a' kan treden, als hij de elementen op afstand kan brengen of houden. Dan pas kan er een verleden en een toekomst zijn, dan pas een hier en een daar, dan pas een dit en dat. Met andere woorden: het zijnde kan pas uit het 'il y a' treden als hij een heden heeft, een hier en een 'ik', als het subject 'persoonlijk' wordt. Dan pas kan het subject onderscheid maken tussen hier en daar etc. Het subject moet dus gescheiden zijn van het 'il y a'. Die scheiding nu kan hij onmogelijk uit 'zichzelf' halen: er moet onderscheid 'zijn' om onderscheid te kunnen maken. Hóe het subeject onderscheiden is, is door persoonlijkte zijn, door een plek in te nemen ten opzichte waarvan 'de rest' is. Die plek noemt Levinas de woning of het huis: vandaaruit 'opereert' het subject, dat is zijn 'thuis', daardoor kan hij bij zichzelf zijn. Dit thuis, deze plek kan het subject op geen enkele manier uit het 'baden in' krijgen, hij kan deze plek alleen maar krijgen van 'iets' waarvan hij zelf wezenlijk gescheiden is, absoluut gescheiden. Het kan immers niet een relatieve scheiding zijn; het subject heeft nog geen *plek* 'ten opzichte waarvan' dat andere anders kan zijn. Het Anders zijn of het gescheiden zijn van datgene wat het subject die woning of die plek kan

verschaffen moet absoluut anders zijn. Dat andere is de Ander. Door de Ander kan het subject zich een woning verschaffen, een afstand tot het 'il y a'. De Ander 'ontvangt' het subject in de woning: het verleent hem een thuis. Pas door dat huis, die woning, dat thuis-zijn, kan het subject gescheiden bestaan, pas daardoor kan het afstand nemen van de elementen. Die afstand echter komt niet van de 'nabijheid' van die absolute Ander: de ontvangst van de Ander in de woning is geen 'aanwezigheid' van de Ander, maar een afwezigheid, een teruggetrokkenheid. De afstand tussen de ander en het subject is absoluut: die afstand kan dus ook niet verkleind worden. De Ander is dan ook niet anders zoals de elementen anders zijn; die kunnen door hun andersheid, door gescheiden te zijn of worden door de ontvangst in de woning juist tot bezit worden, daardoor kunnen ze een doel en een gebruik krijgen: pas daardoor 'ontstaat' de andersheid of de scheiding. De Ander blijft anders: kan nooit bezit worden, nooit gebruikt, kan geen doel krijgen. Kan ook nooit, zoals de elementen een 'inhoud' –zij het zonder vorm– zijn. De Ander is een onbeklede, onbekleedbare naaktheid. Dat is ook de manier waarop de Ander zich presenteert: als een naaktheid –de naaktheid van het gelaat. Tussen het hoe hij zich presenteert en wat hij presenteert zit geen afstand. Er is geen onderscheid tussen zijn 'vorm' en zijn 'inhoud' hij heft het onderscheid tussen die twee op. De Ander presenteert zich door te spreken, maar weer: niet door over dit of dat te spreken: de inhoud van zijn spreken is het spreken zelf. Die laatste beweging, de presentie van het gelaat, de openbaring van de Ander is dus wel een andere beweging dan de ontvangst in de woning: dat was juist een afwezigheid of een teruggetrokkenheid.

Door de woning, het thuis-zijn, is het subject dus in staat geweest afstand te nemen, gescheiden te bestaan. Daardoor ook kan het het subject duidelijk worden dat de elementen waar het badende subject van genoot 'ergens' vandaan komen, dat ze *komen*. Dat ze eigenlijk *nergens* vandaan komen, dat ze onvoorspelbaar zijn, dat het een kwestie van toeval of geluk is dat er van de elementen genoten kon worden. Pas door die afstand dus ook kan de naaktheid of de materialiteit van de elementen ontdekt worden. Pas door de woning, door de plek, komt de onvoorspelbaarheid van de toekomst van de elementen 'naar voren'. Maar door de

woning kan daar ook meteen op ingespeeld worden: vanuit de woning kan het subject dingen maken en in bezit nemen, opslaan, een vorm geven. Zoals hierboven is duidelijk geworden was het het gebrek aan vorm, het afval van het bewerken, het overschot aan het bezit waar de kunst gebruik van maakte. De naaktheid van de dingen is dus, zo blijkt nu, de onvoorspelbaarheid van de elementen, waarvan genoten kan worden, maar waar, zonder inkeer in de woning, geen afstand van kan worden genomen. Daardoor verkeert de in de kunst vormgegeven naaktheid nog altijd en altijd weer in het 'il y a' –de onvoorziene toekomst van het 'il y a', waar geen gescheiden –dus persoonlijk– subject 'is'. Daardoor blijft de kunst ook in het 'anonieme'; in het kunstwerk is geen 'persoonlijkheid' die een afstand kan nemen: een heden zonder verleden en toekomst. Een hier zonder daar, een dit zonder dat. In dit heden zal het kunstwerk (of het naakte van de puntjes van ook...) altijd blijven, zolang er niet iemand is, die het kunstwerk persoonlijk maakt, een 'woning' geeft, zagezegd. Deze woning of dit persoonlijke kan het kunstwerk niet uitzichzelf halen –net zomin als het badende subject–, die woning of dat persoonlijke moet de beschouwer er zelf in aanbrengen, en dat is de taak van de kritiek: het *onbeweeglijke beeld in beweging brengen en het laten spreken*. Hiermee is echter niet gezegd dat het kunstwerk een subject is zoals het subject dat is. Het kunstwerk treedt niet –zoals het subject– zelf op in het 'il y a', en zeker niet er *uit* op. Het kunstwerk plaatst de dingen er in terug: altijd al na de vormen, de finaliteiten, na de doelen, de werken en het gebruik. Als een heden zonder verleden of toekomst.

In bovenstaande antwoord op de vraag 'Wat is Levinas' kunstfilosofie en hoe past het in zijn werk' is het historische achterwege gebleven. Aan het begin van de beantwoording heb ik al duidelijk gemaakt dat 'de kunstfilosofie' de kunstfilosofie is, zoals hij in TI past: het laatste werk. 'Het werk' van Levinas is dan ook TI: het laatste werk. Toch komt dit bovenstaande antwoord *niet* uit TI. Het is een interpretatie van opmerkingen en teksten van vóór TI (en een aantal opmerkingen in TI). En een plaatsing daarvan in TI. Dat ik die oudere opmerkingen en teksten in TI kan plaatsen komt omdat het werk van Levinas 'gelijk' is gebleven. Toch is er veel veranderd, maar elke veranderde positie ten opzichte van een vroeger werk

wordt in het nieuwere –en allemaal in TI– ‘verantwoord’. Of zoals Levinas in de inleiding uit 1977 bij EE schrijft dat het ‘gevaarlijk’ is om als schrijver de eigen ontwikkelingsgang te beschrijven, omdat *men zich blootstelt aan de verdenking de incoherenties van een denken op de rekening van zijn wording te schrijven*. Maar juist in het constateren van die incoherenties wordt de beoordelaar geholpen door door *het onvermijdelijk succesieve karakter van elk onderzoek*. Dit onderzoek [De l’existence à l’existant –hjb] *is trouw gebleven aan heel zijn finaliteit, ook al is er wisseling geweest in zijn terminologie, zijn formuleringen, zijn operationele begrippen en sommige van zijn stellingen*.²¹⁹

Sommige terminologieën uit de oudere werken zijn in TI verdwenen, sommige van minder belang geworden, maar allemaal onderhevig aan ‘het onvermijdelijk succesieve karakter van elk onderzoek’. Zo kan het ook zijn dat de manier waarop Levinas in EE over de kunst schrijft lijkt af te steken tegen hoe Levinas in TI over kunst schrijft. In EE is de kunst nog een ‘positief’ gebeuren, omdat het ‘bruikbaar’ is bij het verduidelijken van een van de belangrijkste thema’s in EE: het ‘il y a’. De kunst kan het zijnde ‘losmaken’ uit het in-de-wereld-zijn en hem daardoor dichter brengen bij het ‘il y a’, waaruit het zijnde door de hypostase ‘loskomt’: het zijnde kan door ‘bewust’ te worden van het ‘il y a’ zijn ‘vaderland’ leren kennen: zo zijn eigen materialiteit onderkennen en het persoonlijke karakter van *zijn* zijn –door het onpersoonlijke van het ‘il y a’ te leren kennen. In TI lijkt de kunst een ‘negatief’ gebeuren te zijn. Een negativiteit die versterkt wordt door het leren kennen van de ontwikkelingsgang ernaartoe –via RO en TM. In TI wordt de kunst vaak genoemd om wat het *niet* is: het is *geen* uitdrukking van de Ander, *geen* transcendentie, maar ‘teken’ waardoor het zijnde in de anonimiteit van de geschiedenis opgaat, vatbaar voor geweld.

Wat onveranderd blijft is het ‘il y a’ waar de kunst gebruik van maakt, de materialiteit van het zijn –en het zijnde– waar de kunst haar betovering vandaan haalt. Wat verandert is de ‘structuur’ waar die materialiteit op berust, of eerder nog: de steeds

219. EE:13

groter wordende 'kennis' van die structuur. In EE nog vermoedens van 'de ander', in TI een uitwerking daarvan.

Kort en bondig, rekening houdend met het historische en het filosofische deel van het onderzoek, kan op de vraag 'Is er uit het werk van Levinas tot en met Totalité et Infini een kunstfilosofie te destilleren, en zo ja, hoe ziet die er dan uit, en, welke plaats neemt die dan in in het werk tot en met Totalité et Infini?' 'Ja' geantwoord worden. De kunst maakt beelden van de werkelijkheid –opgevat als zijn–, door gebruik te maken van de dubbelheid van dat zijn: materialiteit en vorm. Een zijn, materialiteit en vorm echter die pas in het bestaan geroepen kunnen worden door de openbaring van de Ander, een niet door licht en zien definieerbare aanwezigheid.

Afkortingen

AE	- <u>Autrement qu'être ou au-delà de l'essence</u>
DL	- <u>Difficile liberté</u>
EE	- <u>De l'existence à l'existant</u>
HS	- <u>Hors sujet</u>
MG	- <u>Het menselijk gelaat. Essays van Emmanuel Levinas</u>
NP	- <u>Noms propres</u>
RO	-'La réalité et son ombre'
TA	- <u>De tijd en de ander</u>
TI	- <u>Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité</u>
TM	-'La transcendance des mots'

Bibliografie

Primair:

'De l'évasion', in: Recherches philosophiques V, 1935-1936, p.373-392

De l'existence a l'existant, (oorspr.: Paris 1947) Mayenne 1993*

'La réalité et son ombre', (oorspr. in: Les temps modernes, 38 (1948)) in: Revue des sciences humaines, 185 (1982) p.103-117*

'Jean Wahl et le sentiment', in: Cahiers du Sud n.331, 42 (1955), p.453-459

Totalité et infini. Essay sur l'extériorité, La Haye 1961*

En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger Réimpression conforme à la première édition suivie d'essais nouveaux, Paris, 1967

Humanisme de l'autre homme, Montpellier 1972

Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, (oorpr.: La Haye 1974) Paris 1996*

Sur Maurice Blanchot, Montpellier 1975

Noms propres. Agnon Buber Celan Delhomme Derrida Jabès Kierkegaard Lacroix Laporte Picard Proust Van Breda Wahl, Montpellier 1976

Difficile liberté. Essais sur le judaïsme, Troisième édition revue et corrigée, Paris 1976

Ethique et infini. Dialogues avec Phillippe Nemo, Paris 1985

Hors sujet, Paris 1987*

**Vertalingen:*

Het menselijk gelaat. Essays van Emmanuel Levinas, gekozen en ingeleid door
Ad Peperzak, Utrecht 1969

Van het zijn naar de zijnde, vertaald door Ab Kalshoven, Baarn 1988

De tijd en de ander, vertaald door Ab Kalshoven, Baarn 1989

De werkelijkheid en haar schaduw, ingeleid, vertaald, geannoteerd en van een
afsluitend essay voorzien door dr. J.de Visscher, Kampen 1990

De totaliteit en het Oneindige. Essay over de exterioriteit, vertaald door Theo de
Boer en Chris Bremmers; met aantekeningen van Theo de Boer, Baarn
1987

Anders dan zijn of het wezen voorbij, vertaald door Ab Kalshoven, Baarn 1991

Outside the subject, translated by Michael B. Smith, London 1993

Proper Names, translated by Michael B. Smith, London 1996 (waarin opgenomen:
On Maurice Blanchot)

Secundair:

Bleijendaal, H., Goud, J., Van Hove, E.(red.) Emmanuel Levinas over psyche, kunst en moraal, Baarn 1991

Boer, Theo de, Tussen filosofie en profetie. De wijsbegeerte van Emmanuel Levinas, Baarn 1976

Burggraeve, Roger, Mens en medemens, verantwoordelijkheid en God. De metafysische ethiek van Emmanuel Levinas, Amersfoort 1986

Derrida, Jacques, 'Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas', in: L'écriture et la différence, Paris 1967 (ned.vert.: Geweld en metafysica. Essay over het denken van Emmanuel Levinas, ingeleid en vertaald door Dirk De Schutter, Kampen 1996

Feron, Étienne, De l'idée de transcendance à la question du langage. L'itinéraire philosophique de Levinas, Grenoble 1992

Lescourret, Marie-Anne, Emmanuel Levinas. Een bibliografie Vertaald door Ab Kalshoven, Baarn 1996

Peperzak, Adriaan T. (Ed.), Ethics as First Philosophy. The Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature and Religion, New York and London, 1995

Peperzak, Adriaan, To the other. An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas, West Lafayette, Indiana 1992

Stephan Strasser, Jenseits von Sein und Zeit. Eine Einführung in Emmanuel Levinas' Philosophie, Den Haag 1978

Wiemer, Th., Die Passion des Sagens. Zur Deutung der Sprache bei Emmanuel Levinas und ihrer Realisierung im philosophischen Diskurs.,
Freiburg/München 1988