

Tragiek. Van Oedipus tot Faust

RUDOLF BOEHM

**TRAGIEK
VAN OEDIPUS TOT FAUST**

Uit het Duits vertaald door
Willy Coolsaet, Laurens De Vos, Bart Eeckhout,
Lode Frederix, Johan Moyaert, Guy Quintelier,
Paul Willemarck en Kris Witzoreck

IMAVO
Brussel
2009

ISBN: 9789075368000
Depotnummer: D/2009/9266/1
Eindredactie: Guy Quintelier
Druk: Imprim-color Brussel

© 2009: IMAVO

een uitgave van IMAVO vzw
(Instituut voor Maatschappijkritische Actie, Vorming en
Onderzoek)
Kazernestraat 33 (bus 10)
1000 Brussel
Telefoon: 02/514.00.08
E-mail: imavo.vmt@scarlet.be
Website: www.imavo.be

Woord vooraf bij de Duitse uitgave

De onderhavige filosofische besprekingen van tien tragediën, van Sophocles tot en met Goethe, vooronderstellen geenszins vertrouwdheid met de besproken tragedies. Ze kunnen ze echter ook in geen geval, bijvoorbeeld door middel van bondige gevolgtrekkingen, vervangen. Ze kunnen integendeel als inleidingen aansporen om deze dichtwerken (wellicht opnieuw) te bekijken of te lezen – in het eigen belang van de toeschouwer of toch lezer.

Want de eigenlijke domheid bestaat (volgens Kant) juist niet in een gebrek aan verstand (het begripsvermogen) maar in een ontbrekend oordeelsvermogen: het vermogen om in het enkelvoudige het algemene en onder een algemeen begrip het concrete te onderkennen en te herkennen. Dit vermogen steunt echter (nog steeds volgens Kant) op het verbeeldingsvermogen dat de algemeenheid van een begrip verenigt met de aanschouwelijkheid van de waarneming van het enkelvoudige. Zulke verbeelding is het werk van de kunst; ze is de kunst om aan onze domheid te verhelpen.

Terloops opgemerkt: Het voorliggende boekje is niet een verzameland van bij gelegenheid geschreven opstellen (hoewel enige reeds vroeger in druk zijn verschenen). Veeleer is de reeks besprekingen de vervulling van een sedert lang gekoesterd plan om de kennisbijdrage van grote tragediën aan onze traditie samenhangend aan het licht te brengen. De lezer zal dan ook het verschil in toonaard bemerken van de besprekingen die hier volgens de chronologie van het verschijnen van de tragedies geordend zijn. ‘Wallenstein’ verscheen in 1975, ‘Hamlet’, ‘Oedipus’ en ‘Prins van Homburg’ in de tachtiger jaren, ‘Antigone’, ‘Macbeth’, ‘Lucifer’, ‘Phèdre’ en ‘Faust’ stammen uit de negentiger jaren, ‘De dood van Empedocles’ stamt pas uit dit jaar.

Mijn dank geldt mijn Vlaamse vrienden Johan Moyaert en Guy Quintelier, zelf eigenlijk filosofen, die mijn enkel elektronisch

Woord vooraf bij de Duitse uitgave

getipte spullen voor mijn vriend Königshausen drukklaar gemaakt hebben.

Gent, in september 2000

R.B.

Inhoud	Pag.
Woord vooraf bij de Duitse uitgave	5
<i>In philosophos</i> . Sophocles en Oedipus	9
Om twee handvol stof. Creon en Antigone volgens Sophocles	40
Shakespeares <i>Hamlet</i> . De toestand van Denemarken	56
<i>Macbeth</i> : de tragedie van het kwaad	75
De opstand van de engelen. <i>Lucifer</i> van Vondel	89
Enkel gevoel. <i>Phèdre</i> van Racine: een drama zonder handeling?	98
De boze geest van Wallenstein en van ons allemaal	114
Een mislukte tragedie. Hölderlins <i>Dood van Empedocles</i>	132
Stumper! Het schouwspel van het leven volgens Heinrich von Kleist	152
De weerspanning van het ontoereikende. Goethes <i>Faust</i>	171
Wat is het tragische?	217

In philosophos. Sophocles en Oedipus

1. Oedipuscomplex

Niemand, zelfs Sophocles niet, heeft hem zo wereldberoemd gemaakt als Freud, die hem naast zijn oude kwade bijnaam 'Oedipus' (klompvoet) om zo te zeggen nog een toenaam heeft gegeven: "complex". Aan dit woord zelf, dat eigenlijk niets anders dan "samenhang" betekent (heel zeker ook voor Freud, en voor hem wel gedurende heel zijn leven), heeft hij een geheel nieuwe klankkleur gegeven: het klinkt voor ons allemaal in onze oren zo ongeveer als "schuldgevoel" ("hij heeft een complex"). Dit dubbele succes van Freud in ons gecultiveerd bewustzijn is verbazingwekkend: men heeft voor zijn slaapproefing een tragisch-mooie naam ("Oedipus"), en een volledig nietszeggende uitdrukking ("complex") voor zijn schuldgevoelens gevonden.

Freud heeft de "Oedipusfabel" (zo zegt hij aanvankelijk) een eerste keer opgewarmd in zijn *Traumdeutung* (1900). Wanneer het woord "Oedipuscomplex" het eerst opduikt, is voor ons niet zo gemakkelijk uit te maken, daar wij nog lang niet over een kritische Freuditgave beschikken. In het "Bruchstück einer Hysterie-Analyse" (1905) ontbreekt het nog (Imago-uitgave, V, 216: "Ödipusfabel"). Een voetnoot in de *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), waarin "het Oedipuscomplex als het kerncomplex van de neurosen" wordt aangeduid, stamt uit een latere oplage, want ze verwijst naar publicaties van O. Rank uit de jaren 1909 en 1924 (V, 127, noot 2; vgl. 128, noot 1 "Ödipusfabel"; misschien is de benaming "Oedipuscomplex" van Otto Rank afkomstig?)

Volgens de *Traumdeutung* heeft Freud zich de samenhang (het "complex") op volgende wijze voorgesteld: "*Koning Oedipus* is een zogenaamde noodlotstragedie; haar tragische werking zou op de tegenstelling berusten tussen de oppermachtige wil van de goden en het vruchteloze verzet van de door onheil bedreigde mensen; de diep ontroerde toeschouwer zou uit het treurspel onderwerping aan de wil van de godheid, inzicht in de

eigen onmacht leren. Consequent hebben moderne dichters gepoogd een dergelijke tragische werking na te streven, door dezelfde tegenstelling met een zelfbedachte fabel te verweven. Alleen, de toeschouwers hebben onbewogen toegekeken hoe ondanks alle verzet van onschuldige mensen een vloek of orakelspreuk zich aan hen voltrok; de latere noodlotstragedies zijn zonder werking gebleven.

Wanneer Koning Oedipus de moderne mens niet minder weet te ontroeren dan de Grieken van die tijd, dan kan de oplossing wel alleen in het feit liggen dat de werking van de Griekse tragedie niet op de tegenstelling tussen noodlot en menselijke wil berust, maar in de bijzonderheid van de stof is te zoeken, waarin de tegenstelling wordt getoond. Er moet een stem in ons binnenste zijn, die bereid is het dwingende geweld van het noodlot in Oedipus te erkennen, terwijl we in staat zijn beschikkingen zoals in de *Ahnfrau* of in andere noodlotstragedies als willekeurig af te wijzen. En dergelijk moment bevat inderdaad de geschiedenis van koning Oedipus. Zijn noodlot grijpt ons aan omdat het ook het onze had kunnen zijn, daar het orakel voor onze geboorte dezelfde vloek over ons heeft uitgesproken als over hem. Ons allemaal was het geschonken de eerste seksuele opwelling op de moeder, de eerste haat en gewelddadige wens tegen de vader te richten; onze dromen overtuigen ons daarvan. Koning Oedipus, die zijn vader Laius heeft neergeslagen en zijn moeder Jocaste heeft gehuwd, is alleen maar de wensvervulling van onze kindertijd.” (In het stuk “Die Träume vom Tod teurer Personen”)

Zijn tegen deze voorstelling niet een zestal opwerpingen te maken? Ongetwijfeld.

1. Grillparzers *Ahnfrau* – de mooiste interpretatie van het werk danken we aan Rolf Geissler – heeft op Freud klaarblijkelijk geen enkele indruk gemaakt; want – of “maar”? – de “bijzonderheid van de stof” is geheel dezelfde als in de *Oedipus*: vadermoord en incest.

2. De tragedie van Sophocles handelt, hoewel misschien over “een wens van onze kindertijd”, volstrekt enkel over een bij-

zonder geval, waarin dergelijke wens zijn “vervulling” heeft gevonden – en wel helemaal tegen de wil van Oedipus in.

3. Sophocles heeft de stof van zijn drama niet uitgevonden, ze was in het oude Griekenland bekend, ook Homerus verhaalt de “Oedipusfabel”; maar pas hij, Sophocles, heeft door zijn dramatisering deze stof tot een ontroerende werking gebracht.

4. Freuds psychologisch inzicht moet daarom niet in vraag worden gesteld, maar het kan niet doorgaan als de mening van Sophocles zelf; ja nog erger, het schijnt Sophocles niet helemaal vreemd te zijn, volgens de ook door Freud geciteerde woorden van Jocaste: “want vele stervelingen reeds waren, in hun droom met hun moeder gehuwd” (naar de door Freud gebruikte vertaling door Donner); maar hij maakt er zich terloops van af. Freud echter doet (in zijn aansluitende *Hamlet*-interpretatie), als zou Sophocles zijn werking zo hebben berekend dat wij allen Hamlets zouden zijn en ons met Oedipus medeschuldig zouden voelen.

5. “De handeling van het stuk nu bestaat in niets anders dan in de stapsgewijze toenemende en op kunstige wijze uitgestelde onthulling – vergelijkbaar met de arbeid van een psychoanalyse –, dat Oedipus zelf de moordenaar van Laïus, maar ook de zoon van de vermoorde en van Jocaste is” – zegt Freud zelf! Precies.

Dat laatste weet de toeschouwer reeds lang. Het drama van het stuk is helemaal niet het gebeuren van de vadermoord en van het incest, maar de geschiedenis van hun onthulling; deze is het, die inderdaad tot op heden nog voor de toeschouwer smartelijk om aan te zien is. En: in dit opzicht kan de “handeling” “met de arbeid van een psychoanalyse vergelijkbaar zijn”; maar in dit drama is de uiteindelijke onthulling – de catastrofe.

6. Freud houdt vast aan de voorstelling van *Oedipus* als “noodlotstragedie”, hij is “bereid het dwingende geweld van het noodlot in Oedipus te erkennen” – volledig willekeurig. Want het is niet waar dat een “orakel voor onze geboorte dezelfde vloek over ons heeft uitgesproken als over hem”: de “wensvervulling van onze kindertijd” blijft de meesten van ons “ontzegd”. Maar ook in het lot van Oedipus is een “dwingend geweld van het noodlot” helemaal niet erkenbaar: het is een reeks van dwalingen, misstappen en foutieve handelingen, ja onge-

lukkige toevalligheden. Vooral echter is de “tegenstelling tussen lot en menselijke wil” helemaal niet het thema van de tragedie: in ieder geval is de afloop van de onthullingsgeschiedenis, die haar inhoud is, absoluut niet “fataal”.

Moet dit alles erop uitlopen dat Freuds Oedipusinterpretatie vals is? Interpretaties zijn überhaupt nooit juist of vals: ze treffen of missen de zaak, waarover het gaat, hoe moeilijk het ook is om die zaak aan te duiden. Onze dominerende begrippen van waarheid en weten berusten op een poging om deze moeilijkheid te omzeilen. Die poging werd gefundeerd in de Griekse filosofie in de tijd van Sophocles. Op haar wijze is ook de psychoanalyse van Freud een poging om deze poging op te geven.

2. *Wat geweten is*

Het geval Tiresias. Eerste bedrijf, eerste scène: In Thebe woedt de pest. De tiran (geen legitieme koning) Oedipus, heeft zijn schoonbroer Creon naar Delphi gestuurd om het orakel te ondervragen over de oorzaak.

Tweede scène: Creon is teruggekeerd en bericht over het antwoord van het orakel: de pest woedt omdat men de moordenaar van de voormalige koning, Laïus, niet gezocht, gevonden en bestraft heeft. Tweede bedrijf, tweede scène: Oedipus vraagt de ziener Tiresias, of hij weet wie de moordenaar is. En hij weet het. Hij heeft het altijd geweten. Men heeft het hem alleen nooit gevraagd. Waarom heeft hij niet gesproken? Hij aarzelt, nu ondervraagd, te spreken. Hij zegt waarom:

“Helaas! Helaas! Schrikkelijk is het wijs te zijn, als het de wijze geen baat bijbrengt. Ik wist dat wel, maar was het vergeten, anders was ik niet gekomen!”

Oedipus wordt direct boos:

“Wat zeg je? Hoewel je de waarheid kent, zul je niet spreken?
Wel ons verraden en de stad teloor doen gaan.”

Tiresias antwoordt:

Oedipus

Ik zorg voor mezelf, niet voor jou,
In de grond kan jij dat niet afkeuren,
die me hoe dan ook toch niet volgen zal.

Maar tenslotte zegt hij het toch: Oedipus zelf was de moordenaar.

Derde bedrijf, tweede scene : Oedipus vraagt Creon:

“Waarom heeft die wijze man dan niet gezegd wat hij nu zegt?”

Waarom moet Oedipus dat aan Creon vragen! Tiresias zelf heeft hem toch gezegd waarom hij nog steeds liever zou zwijgen: zijn weten is “nutteloos”, voor hem zelf, maar ook voor de stad en voor Oedipus, die hem overigens toch niet zal volgen! Daarmee is de toon van het drama aangegeven: *niets is onbetrouwbaarder dan het weten*. Iemand weet iets, er kan misschien iets goeds uit volgen (men verhoopt van de opsporing en bestraffing van Laïus’ moordenaar de bevrijding van de pest), er kan ook iets slechts uit volgen (voor Tiresias, die zich aan de toorn van Oedipus blootstelt, voor Oedipus zelf), er kan ook helemaal niets volgen (zoals het niets uithaalde dat Tiresias het altijd geweten had wie de moordenaar was, en zoals ook nu de mededeling van zijn weten, zo vreest hij, zonder gevolgen kan blijven).

Het geval Creon. Derde bedrijf, tweede scène: Op Oedipus’ zoeven aangehaalde vraag:

“Waarom heeft die wijze man dan niet gezegd wat hij nu zegt?”

antwoordt Creon:

“Ik weet het niet. Als ik niet weet, zwijg ik liever.”

Wat moet dat betekenen? Heeft Creon misschien altijd geweten dat Tiresias het reeds altijd wist, en dus reeds altijd geweten

wat hij wist? Creon is een gemakkelijk man. Als Oedipus in dezelfde scène hem van een samenzwering met Tiresias verdenkt om in de plaats van Oedipus koning te worden, bekennt hij:

“Onderzoek dan eerst het volgende, namelijk of het je waarschijnlijk voorkomt dat iemand liever in vrees zou willen regeren dan in ongestoorde rust, wanneer het vaststaat dat hij gelijke macht zal hebben. Van nature verlang ik niet méér koning te zijn dan als een koning op te treden. En wie weet wat wijsheid is, houdt er geen andere mening op na. Immers, zonder dat ik vrezen moet, verkrijg ik thans van jou alles wat ik wil; was ik koning, ik zou heel wat dingen tegen mijn zin moeten doen.”

Zou niet ook hem het weten, als hij het van Tiresias gekregen zou hebben, “nutteloos” gebleken zijn? – Maar ik vermeld het geval van Creon slechts volledigheidshalve; want als hij niets geweten zou hebben, zou hij wel de enige zijn geweest, zoals nog zal getoond worden, van al diegenen die in het drama optreden.

Het geval van de herder. In ieder geval was het niet alleen de “ziener” Tiresias die wist : er is zelfs nog een ooggetuige van de moord op Laïus aanwezig. Een van de drie dienaars die Laïus op zijn reis vergezelden, is aan de moordpartij ontkomen en leeft nog, nu als herder buiten de stad. Derde bedrijf, derde scène: Jocaste zegt tot Oedipus over deze man:

“want toen hij van ginder was teruggekeerd en merkte dat jij, na de dood van *Laïus*, koning was, vatte hij mijn hand en smeekte mij, hem naar de velden heen te sturen en naar de weiden, waar de kudden grazen, om zo ver mogelijk uit het zicht van deze stad te zijn. Ik heb hem laten gaan, want hij verdiende,

Oedipus

al was hij maar een slaaf, nog groter blijk van dank dan wat hij heeft gekregen.”

De man moet wel bij zijn terugkeer naar Thebe Oedipus (de mankepoot!, de moordenaar!) herkend hebben. (We zullen weliswaar aanleiding hebben Jocas tes verklaring te betwijfelen dat *hij* haar verzocht heeft de dienst aan het hof en de stad te mogen verlaten). Als Oedipus hoort dat die getuige nog leeft, verlangt hij dringend hem te zien, want:

“Naar je beweert, vertelde deze herder,
dat rovers de moord begingen: zegt hij thans
nog steeds hetzelfde, dan heb ik niet
gedood, want één kan niet gelijk zijn aan velen. Spreek
hij integendeel van iemand die alleen reisde, dan weegt
ongetwijfeld de misdaad op mij.”

Jocaste antwoordt:

“Zo en niet anders werd het verteld, wees ervan overtuigd:
hij kan het niet loochenen,
want de stad heeft het gehoord, niet ik alleen.
En zelfs al trok hij zijn vroegere woorden in ...”

De man heeft destijds gelogen. Ofwel uit vrees, daar hij, naar Thebe en naar Jocaste terugkerend, in de nieuwe machthebber (en nieuwe man van Jocaste) de moordenaar van Laïus erkende; of misschien – bedreigd en omgekocht – door wie? Hoe dan ook, ook het weten van deze man was voor niets nuttig, daar hij het (aan iedereen?) verzweeeg; terwijl ondertussen Tiresias zijn weten verzweeeg, *omdat* het, uitgesproken, toch tot niets bruikbaar zou zijn geweest.

Maar nog meer. Vierde bedrijf, eerste scène: De man wordt eindelijk gehaald, nu op aandringen van de bode uit Corinthe:

“Naar ik meen, is hij niemand anders dan de landman die
U reeds vroeger wenste te zien.
Maar Jocaste zou dat nog beter kunnen zeggen.”

(Zo spreekt het koor tot Oedipus). Tweede scène: De man komt voor Oedipus. Het blijkt dat hij nog veel meer weet: *hij* had destijds de kleine Oedipus (met op een of andere manier geschonden voeten) in opdracht van Jocaste (zegt hij) of in opdracht van Laïus (zegde Jocaste voordien, in dezelfde scène: ook daar loog ofwel de herder of Jocaste) “in het ontoegankelijke gebergte” te vondeling moeten leggen, hem echter aan iemand anders, aan een Corinthische herder gegeven: en wel juist aan de man die nu als bode uit Corinthe naar Oedipus is gekomen. Zo kan worden begrepen dat Jocaste voordien over deze oude vertrouwenspersoon van haar en van Laïus zegde:

“want hij verdiende,
al was hij maar een slaaf, nog groter blijk van dank dan wat
hij heeft gekregen”

namelijk, op zijn (zogezegd) verzoek uit de stad verwijderd te worden. Deze vertrouwenspersoon van Laïus en Jocaste zou ook geweten kunnen hebben dat de aanleiding om het kind in de bergen te vondeling te leggen de orakelspreuk was dat het zijn vader zal doden en zijn moeder zal huwen. Hij wist van de geschonden voeten. Hij wist dat het kind in leven was gebleven en opgegroeid kon zijn. En hij zag de sleepvoetige moordenaar van Laïus als man van Jocaste weer. Hoe zou dat alles niet in zijn samenhang voor zijn blik zijn gekomen?

Naar zijn vroegere openbare uitspraak dat Laïus door een roversbende is vermoord geworden, vraagt hem nu niemand meer, als hij eindelijk voor Oedipus verschijnt. Dat nog te willen ophelderen is nu helemaal nutteloos geworden.

Het geval van de bode uit Corinthe. Volledigheidshalve moet ook dit geval vermeld worden. Vierde bedrijf, eerste scène: De bode komt naar Oedipus uit Corinthe om hem te melden dat het volk van Corinthe na de dood van zijn koning Polybus wenst dat hij, Oedipus, ooit opgevoed door Polybus en Merope, hun heerser wordt. Hij weet dus waar Oedipus is terechtgekomen: in Thebe, als opvolger van Laïus. En hij weet waar Oedipus vandaan komt, niet uit Corinthe:

Oedipus

Neen. Polybos was niet van uw stam,

zegt hij tot Oedipus. Hij zelf was het, die eens de kleine Oedipus aan Polybus en Merope gaf, nadat hij zelf hem van een vreemde herder had ontvangen; en hij herinnert zich:

Hij noemde zich een van de lieden van Laïus.

Dus weet ook hij niet weinig. Hij komt weliswaar niet op de gedachte dat Oedipus de zoon van Laïus en van Jocaste zelf zou kunnen geweest zijn. (Dat heeft hem dus “de andere herder” verzwegen). Ook dan niet als Oedipus hem spreekt over zijn angst voor het orakel,

“dat ik eens met mijn eigen moeder huwen zou en met eigen hand mijn vaders bloed zou vergieten”,

hij, Oedipus, die nog in de mening is dat zijn ouders Merope en Polybos zijn. Integendeel, de bode uit Corinthe meent zeker wel eerlijk Oedipus volledig gerust te kunnen stellen, daar deze laatste toch slechts zijn pleegouders waren. Wat echter is het nu dat Oedipus zal vernietigen: deze waarheid, of de *onjuiste* mening van de Corinthiser met die *waarheid* Oedipus gerust te kunnen stellen?

Het geval Jocaste. Ook op haar valt, zoals Sophocles het voorstelt, de zware verdenking alles of bijna alles geweten te hebben, ja haar weten ertoe benut te hebben om alles te versluieren. Ze wist van de orakelspreuk dat haar kind haar man zal doden en haarzelf tot vrouw zal nemen. Ze wist van de verminking en het te vondeling leggen van het kind. Wanneer de herder niet gelogen heeft, was zij het zelfs die het te vondeling leggen veroorzaakte. Wanneer zij zelf niet heeft gelogen, was het te vondeling leggen door Laïus bevolen; in dit geval zou wel niet uit te sluiten zijn dat de herder met haar instemming het kind niet te vondeling legde, maar aan de Corinthische herder gaf. Zeker in dit laatste, maar ook in het eerste geval moest ze weten dat de jongen nog in leven kon zijn.

Deze zelfde herder is naar haar gekomen, nadat hij getuige was geweest van de moord op Laius en zijn andere begeleiders. Zou hij *haar* niet de waarheid gezegd hebben, met name dat hij in Oedipus, die ze nu als man had, de moordenaar van Laius herkende? Heeft *zij* hem misschien omgekocht, om naar buiten toe te liegen, en heeft *zij* hem uit de stad verwijderd? Want tweemaal zoekt ze Oedipus te verhinderen de man te laten komen en zijn openbare uitspraak te verifiëren, ja bij voorbaat reeds geloof te schenken aan een mogelijke wijziging van zijn uitspraak; eenmaal zoals reeds meegegeeld in de derde scène van het derde bedrijf, en nogmaals in de eerste scène van het vierde bedrijf. Oedipus vraagt haar:

“Vrouw, denk je dat hij het is, die wij zopas wilden ontbieden, de man van wie hij spreekt?”

En haar antwoord:

“Van wie sprak hij? Let daar niet op en wil toch niet nutteloos aan deze woorden denken!”

Maar nauwelijks anders, hoewel meer beheerst, reageerde ze reeds in de derde scène van het derde bedrijf. En verraadt ze zichzelf niet volkomen als ze nog tevoren in de lange eerste scène van het vierde bedrijf op Oedipus' vraag:

“Moet ik dan het bed van mijn moeder niet vrezen?”

antwoordt:

“Waarom zou de mens iets vrezen, als de beschikkingen van het noodlot oppermachtig zijn en niets voorzien kan worden? Het beste is, in de mate van het mogelijke, op goed geluk af te leven. Tob niet om een huwelijk met je moeder, want vele stervelingen reeds waren, in hun droom, met hun moeder gehuwd. Wie dit alles van geen tel acht, draagt heel gemakkelijk zijn leven.”

En tweemaal heet het – hoe betekenisvol? – in deze en in volgende scène:

Oedipus

“Maar Jocaste zou dat nog beter kunnen zeggen.”

(Het koor weet dus ook een en ander) en

“Uw gade echter, die binnen in het paleis is,
zou het beste kunnen zeggen wat er van de zaak is.”

(Zegt de herder).

Zeker is dat Jocaste veel meer wist dan ze liet blijken; zo zegde ze Oedipus ook nooit, wat hij pas aan het slot van het vierde bedrijf (tweede scène) verneemt: dat dezelfde orakelspreuk, die hij hoorde, met name dat hij zijn vader zal doden en zijn moeder zal huwen, voordien reeds tot Laïus en Jocaste was doorgedrongen. Jocasstes weten hinderde haar niet haar zoon te beminnen als haar man. Ze stichtte met haar weten niets dan onheil, hoewel ze voor enige tijd voor haar eigen geluk zorgde.

Het geval Oedipus. Ook hij weet, weet alles of toch bijna alles – evenwel zonder te weten *dat* hij weet en *wat* hij weet. Dadelijk bij het begin (tweede bedrijf, tweede scène) zegt Tiresias het hem in het gezicht:

“Hebt U het al niet eer begrepen?”

En dan:

“U verwijt mij mijn blindheid, welnu, ik beweert dat U, hoewel U ziende zijt, niet eens merkt in welke rampspoed U leeft, waar U verblijft en met wie U samenwoont ... Welk schuiloord zal Uw klacht niet horen, welke plaats op de Citheron daarvan niet weergalmen, als U het huwelijk zult kennen, waarin U, na voorspoedige vaart kwam binnenvaren, zonder dat het echter voor uw gezin een veilige haven was? Ontelbare andere rampen kent U niet, die U zullen gelijk maken aan Uzelf en aan Uw kinderen.”

Oedipus ziet en ziet niet, voelt en voelt niet, weet en weet niet. *Zo nutteloos is weten, dat het niet eens ertoe helpt te weten dat en wat men weet.*

Derde bedrijf, derde scène: Oedipus vertelt zijn leven. Hij groeide op in Corinthe, bij Polybus en Merope. Eens hoorde de opgroeiende de hoon van een dronkaard die hem zij dat hij hun kind niet was. De vermeende ouders, door hem ondervraagd, ontweken de vraag. Hij ondervroeg (wel zonder hun weten) het orakel, dat hem op zijn vraag naar zijn werkelijke ouders alleen zegde, dat hij zijn vader zou doden en met zijn moeder zou huwen. Zo was hij dubbel gewaarschuwd: hij kon weten dat hij er zich moest voor hoeden een hem onbekende man dood te slaan, die zijn vader zou kunnen zijn. Maar hij ontvluchtte alleen Corinthe. Op zijn zwerftocht sloeg hij werkelijk een vreemdeling neer die in waarheid zijn vader was. Dat wist hij niet, wel echter dat hij, zoals het orakel had voorspeld, een doodslag had begaan (zelfs een drievoudige).

Op het avontuur met de sfinx die Thebe teisterde, zinspeelt Sophocles slechts tweemaal kort, bij het begin en aan het einde van het drama. Tweede bedrijf, tweede scène: Oedipus spot met Tiresias die met al zijn zienschap het raadsel van de sfinx niet heeft kunnen oplossen:

“Ik kwam, ik, Oedipus, die niets wist. Dankzij mijn kennis en zonder van de vogels iets geleerd te hebben, heb ik het monster het zwijgen opgelegd !”

En in het slotkoor, vijfde bedrijf, tweede scène:

“zie: hier gaat Oedipus,
die de beruchte raadselzangen wist te ontcijferen” ...

De waanwijze! Hier volstaat de commentaar van Heinrich Heine:

“De figuur van de ware sfinx
Wijkt niet af van die van de vrouw,
Geklets is elke zinsnede
Van het geklauwde leeuwenlijf.
Duister als de dood is het raadsel
Van deze ware sfinx. Het was

Oedipus

Niet zo moeilijk te raden door
Vrouw Jocastes zoon en man.

Maar gelukkig kent haar eigen
Raadsel niet de vrouw,
Sprak zij het wachtwoord uit, dan
Viel deze wereld in puin.”

“Die Gestalt der wahren Sphinx
Weicht nicht ab von der des Weibes,
Faslei ist jener Zusatz
Des betatzten Löwenleibes.
Todesdunkel ist das Rätsel
Dieser wahren Sphinx. Es hatte
Kein so schweres zu erraten
Frau Jokastens Sohn und Gatte.

Doch zum Glücke kennt sein eignes
Rätsel nicht das Frauenzimmer,
Spräch es aus das Lösungswort,
Fiele diese Welt in Trümmer.”

Als aan Oedipus in Thebe de tirannenheerschappij en de hand van Jocaste werden aangeboden, stelde hij nauwelijks – aan Jocaste, aan de ziener Tiresias, aan de overlevende getuigen – de vraag wat met Laïus was gebeurd, die hij moest opvolgen. Waarom toch niet? Hij wist zeer goed dat hij de weduwe van een vermoorde man tot vrouw zou nemen, hij wist dat *hij* (op hetzelfde ogenblik) een man had vermoord, hij wist wat het orakel hem had voorspeld, hij had zelf reeds lang betwijfeld of hij wel de zoon van Polybus en van Merope was.

Als de pest uitbreekt, begint hij vragen te stellen, maar als Tiresias hem het antwoord geeft dat *hij* de moordenaar is, vreest hij (of huichelt hij alleen wantrouwen?) dat Tiresias en Creon samenzweren om hem van zijn macht te beroven. Waar komt dit ‘vermoeden’ vandaan? Hij had er niet de minste reden toe – buiten het feit dat hij het reeds wist. Uiteindelijk komt hij (van Jocaste) de toedracht bij de doodslag van Laïus te weten en hij moet bekennen: *hij* was zijn moordenaar. Derde bedrijf, derde scène:

“Het bed van de dode bezoedelde ik
met de handen die hem vermoordden.”

Maar plotseling geldt geheel zijn zorg de spreuk van het orakel dat hij zich in hetzelfde gesprek (met Jocaste) weer herinnert: moet hij nu als moordenaar van Laïus uit Thebe wegvluchten, dan kan hij niet naar Corinthe om niet Polybus te vermoorden en de man van Merope te worden!

Hij weet het allemaal: hij weet dat hij niet *hun* kind was, hij weet waarmee het orakel dreigde, hij weet dat hij Laïus heeft doodgeslagen en diens weduwe tot vrouw heeft genomen – *en brengt het niet met elkaar in verband*. Hij weet het allemaal, en weet niet wat hij weet. Zo staat het weliswaar met alle weten: men pleegt niet, ja of neen, te weten of niet te weten: wij allemaal weten meer dan we weten, en het is moeilijk te weten wat men met zijn weten eigenlijk weet.

Oedipus steekt zichzelf met de gespen van Jocaste de ogen uit. Hij verkiest met blinde ogen ziende te zijn (zoals Tiresias), in plaats van met ziende ogen blind te zijn (zoals Tiresias hem verweet). Maar zijn eigen woord tot het koor (tweede bedrijf, eerste scène) heeft hij te schande gemaakt:

“Hem, die niet terugschrikt voor de daad, schrikt ook het
woord niet af.”

Nietzsche (*Götzendämmerung*, tweede van de “Sprüche und Pfeile”): “Ook de moedigste onder ons heeft slechts zelden de moed tot datgene wat hij eigenlijk *weet* ...” “Auch der Mutigste unter uns hat nur selten den Mut zu dem, was er eigentlich weiß ...”

3. Geleerde opmerkingen

“De meest recente Sophoclesinterpretatie (1933), die wij aan *Karl Reinhardt* te danken hebben, komt dicht bij het Griekse bestaan en zijn dan alle interpretatiepogingen tot op heden, om-

dat Reinhardt het tragische gebeuren ziet en ondervraagt vanuit de grondrelaties van zijn, onverborgenheid en schijn. Hoewel nog vaak moderne subjectivismen en psychologismen binnensluipen is de interpretatie van Oedipus Koning als de ‘tragedie van de schijn’ een indrukwekkende prestatie” (Heidegger in zijn in 1935 gehouden college *Einführung in die Metaphysik*, gepubliceerd in 1953, blz. 82). (“Die jüngste *Sophoclesauslegung* (1933), die wir *Karl Reinhardt* verdanken, kommt dem griechischen Dasein und Sein deshalb wesentlich näher als alle bisherigen Versuche, weil Reinhardt aus den Grundbezügen von Sein, Unverborgenheit und Schein das tragische Geschehen sieht und befragt. Wenn auch oft noch neuzeitliche Subjektivismen und Psychologismen hereinspielen, die Auslegung des Oedipus Tyrannus als der ‚Tragodie des Scheins‘ ist eine großartige Leistung”). Nu komt iemand een halve eeuw later en interpreteert het drama als de tragedie van het *weten!* Nog indrukwekkender? Wat heeft de tragedie met de kennistheorie, wat heeft de poëzie met de filosofie, wat heeft de mythos met de logos te maken?

Juist, eigenlijk niets. Maar de mythos *kreeg* met de logos, de poëzie *kreeg* met de filosofie, de tragedie *kreeg* met de kennistheorie te maken. In Athene van die tijd – rond 425 schijnt *Oedipus, een tiran* te zijn opgevoerd geworden – heerste niet de cultuur (waarin barbaren plegen te zwelgen) maar de strijd.

De tragedie was een volledig Atheense aangelegenheid. Oorspronkelijk een koorzang bij het offer van een bok, de verwoester van de wijnbergen, aan Dionysus, maakte Pisistratus de tragedie in de ons overgeleverde vorm tot een vast bestanddeel van de jaarlijkse Atheense Dionysusfeesten. (Pisistratus, een tiran, had politieke redenen om de cultus van Dionysus nadrukkelijk te bevorderen). Het was min of meer burgerplicht eraan deel te nemen, de opvoeringen bij te wonen. Bij de opvoering van een tragedie van Agathon, waarschijnlijk in 417, waren volgens Plato dertigduizend mensen aanwezig. (Agathon werd de overwinnaar van de tragediewedstrijd van dat jaar; in het door Plato beschreven *Symposion* wordt hij gevierd – en door Socrates belachelijk gemaakt.) Aeschylus, Sophocles en

Euripides waren Atheners.

In dezelfde periode werd door andere Grieken de filosofie uitgevonden, *niet* door Atheners, maar door Ioniërs in Milete (Thales, Anaximander, Anaximenes), in Efese (Heraclitus), in Elea (Parmenides), een door Ionische vluchtelingen gestichte kolonie niet ver van Paestum; ja door Doriers: in Acragas (Empedocles), een Dorische kolonie. Pas Anaxagoras, ook een Ioniër, uit Clazomenae bij Efese, bracht de filosofie naar Athene. Ze werd hier dan snel tot een invloedrijke beweging. Nochtans is *dat* het zekerste te concluderen uit de ongehoord heftige reactie “van de Atheners” (wie zou weten te zeggen van welke?) op haar verspreiding. In 432 werd een verscherpte nieuwe wet tegen godslastering uitgevaardigd (die voor de eerste keer ook “overtuigingsdelicten” strafbaar stelde), klaarblijkelijk bedoeld tegen de 68-jarige Anaxagoras, die nog hetzelfde jaar werd aangeklaagd, op de vlucht sloeg en vier jaar later in ballingschap stierf. In 415 werd volgens dezelfde wet Protagoras aangeklaagd, ook hij vluchtte en schijnt op de vlucht te zijn omgekomen. In 399 werd, volgens dezelfde wet, Socrates veroordeeld en terechtgesteld. Zijn leerling Plato trok zich gedurende enige tijd in Megara terug en ging later herhaaldelijk op reis naar Syracuse. In 323 werd dan, nog altijd onder dezelfde wet, ook Aristoteles aangeklaagd, hij vluchtte en stierf een jaar later in ballingschap.

Zo wond zich Athene op over filosofie en filosofen, in een tijd waarin de staat, zo zou men menen, genoeg andere zorgen had; vooral was het van 431 tot 404 de tijd van de Peloponnesische oorlog, die eindigde met Athenes vernietigende nederlaag, waarop dan haar ondergang in het Macedonische rijk volgde. Weliswaar was volgens algemene overtuiging de aanklacht tegen Anaxagoras (432) eigenlijk tegen Pericles gericht, die nauw met hem verbonden was. Als Pericles in 430 ter wille van strategische redenen het volk tussen de Lange Muren (tussen Athene en Piraeus) samenperste, brak de pest uit, waaraan ook Pericles in 429 stierf. Maar Athene streed verder tot het bittere einde tegen Sparta en – tegen de om zich heen grijpende en vooral (luidens de aanklacht tegen Socrates) “de jeugd beder-

vende” filosofie.

De filosofie van haar kant was de uitgesproken voorliefde voor weten uitsluitend ter wille van het weten zelf (het ideaal van de theoria). Deze uitdrukking is weliswaar pas door Aristoteles gevonden, maar ze hing sedert lang in de lucht en ze vat de zin van de gehele Griekse beweging van de ‘filosofie’ goed samen. Van het bezig zijn met een dergelijk geheel vrij (namelijk alleen ter wille van zichzelf zijnde) weten verwachtten Aristoteles, precies zoals voordien Socrates en Plato, voor zichzelf en voor alle sterfelijken een als het ware onsterfelijk bestaan – of omgekeerd verwachtten ze van een leven alsof men niet sterfelijk zou zijn, dergelijk waarachtig weten. Zo had Socrates, zoals Plato in zijn *Phaido* meedeelde, het nog in zijn laatste gesprekken op de dag van zijn terechtstelling geleerd (en daarmee verklaard waarom *hij* niet ontvluchtte); precies in deze gesprekken verklaarde hij zich een (niet persoonlijke, en weliswaar niet bevredigde) leerling van Anaxagoras. In dit streven naar een weten ter wille van het weten alleen was ook de filosofische afkeer van de loutere mythos gefundeerd – indien niet reeds het omgekeerde het geval was: het filosoferen gefundeerd in de ontgoocheling voor de mythos. Wezenlijk is dat de filosofen niet zo maar mythen afwezen als ongeloofwaardige fabeltjes, maar überhaupt niet meer geloofden dat uit “vertellingen” (hoe “waar” ze ook konden zijn) ergens ook maar een of ander waarachtig weten en iets wetenswaardigs te leren zou kunnen zijn.

Nog eens: in 425 werd in Athene voor de *Dionysia* Sophocles’ *Oedipus*, een *tiran* opgevoerd. Zeven jaar voordien was Anaxagoras verdreven, en in 428 gestorven. Zes jaar voordien was de grote oorlog uitgebroken, vijf jaar voordien had in Athene de pest gewoed, die ook Pericles had weggemaaid. Socrates zou de opvoering bijgewoond kunnen hebben; hij is nog invloedrijker dan Anaxagoras het was; twee jaar later, in 423, worden *De wolken* opgevoerd, de komedie waarin Aristophanes Socrates bespottelijk maakt; na de verloren oorlog zal men hem “serius” aanpakken.

Zou men niet dit alles voor ogen moeten houden in een tragedie die begint in een stad waarin de pest woedt, waarvoor het orakel de opdracht geeft :

“de bezoedeling uit het land te drijven die er ... is onderhouden, en ze niet langer te onderhouden tot ze ongeneeslijk is”

en waar de grondtoon wordt bepaald door de ziener:

“Helaas! Helaas! Schrikkelijk is het wijs te zijn, als het de wijze geen baat bijbrengt” – ?

4. De geschiedenis met de natuur

Te Athene, in de 5^{de}-4^{de} eeuw voor Christus, had men klaarblijkelijk reden om zich over de filosofie, die om zich heen greep, op te winden; ook wij hebben nog steeds reden genoeg – of hadden reden genoeg – om ons over de Griekse filosofie op te winden. Haar opkomst was misschien de meest verstrekkende gebeurtenis in de geschiedenis van Europa (en waar is heden Europa niet?) tot op heden.

Deze filosofie was de gebeurtenis van een inzicht: van het inzicht in het zijn van een *wezen*, dat totaal onverschillig ten overstaan van de mensen – ten overstaan van hun behoeften, hun wensen en verlangens, ja hun doen – onverstoort heerst, terwijl ondertussen de mensen er haast volledig op zijn aangewezen, voor zover ze willen leven en overleven: de *natuur*. Men zegt terecht dat de Griekse filosofie als natuurfilosofie begonnen is, maar dat is niet treffend genoeg gezegd, want haar kern is het voortbrengen van het begrip *natuur* zelf. Met dit begrip keerde deze filosofie zich, of ze dat nu wilde of niet, tegen de vroegere vergoddelijking van de natuurmachten, in werkelijkheid tegen hun vermenschelijking (“antropomorfisering”), die ze wel als oppermachtige gebieders en gebiedsters, maar toch niet als onverbiddelijke (maar door gebed te beïnvloeden), niet als onomkoopbare (maar door offers om te kopen), niet als ongevoelige (maar door eerbiedige gedraging te

bewegen) machten voorstelde. (Ik dank dit inzicht in een zo oud inzicht aan het inzicht van Feuerbach in *Das Wesen der Religion*, uit 1846; hoewel ik in een hoofdpunt van zijn mening afwijk.)

Het daartegen in Ionië opgekomen filosofisch begrip van de natuur kwam en komt overeen met een geweldige (hoewel misschien niet onbetwistbare) “realiteit”; het heeft dan ook verregaand bepaald wat wij überhaupt – tot op heden nog – onder “realiteit” verstaan, hoe wij werkelijkheid überhaupt als “realiteit” verstaan. Dagelijks toont ze zich in de nood die wij mensen hebben aan cultuur (landbouw, veeteelt, mijnbouw) en kunst (werktuig, techniek en architectuur). En zetten dan niet deze, cultuur en kunst, inzicht in de natuur voorop, als hun grond, en bijgevolg “natuurfilosofie” en het resultaat van die filosofische inspanning, “natuurwetenschap”?

Natuurfilosofie was en bleef, ondanks enige schijn van het tegendeel, de filosofie, niet alleen van Anaxagoras, maar ook van Socrates, Plato en Aristoteles. Het door deze laatste tenslotte uitgesproken ideaal van de theoria, van het theoretische, van het weten alleen ter wille van het weten, d.i. van het zuiver “speculatieve” filosoferen zonder enige beïnvloeding door behoeften en belangen van de “praxis”, had zijn enige zin in de beschouwing van de natuur als het enig kenbare en wetenswaardige. Tegelijk onthulde deze (volgens onze, uit de renaissance afkomstige begrippen) “klassieke” wending van de antieke natuurfilosofie haar vreselijke en afschrikwekkende consequenties: het in het inzicht in het wezen van de natuur gefundeerde ideaal van de theoria eiste, ter wille van de waarheid (en) van het weten, de “uitschakeling” (Husserl), de verwaarlozing van alle menselijk-al-te-menselijke behoeften en interessen van een sterfelijk wezen, ja een anticipatie van de (lichamelijke) dood van de mens reeds gedurende zijn levenstijd. Het toppunt (en misschien het nieuwe) was dat Socrates, Plato en Aristoteles van deze enorme zelfverloochening van het lichamenlijk-sterfelijk-menselijke de ware zelfverwezenlijking van de humaniteit verwachtten.

Deze laatste wending vooral leek de Grieken nog volledig ongelooftwaardig; slechts in de gestalte van scepsis, cynisme en stoïcisme slaagde de filosofie in de Oudheid erin zich door te zetten: waarbij voor het christendom het fundament werd gelegd, voor het christendom dat een paar eeuwen later in het gehelleniseerde Syrië opkwam, en zich met succes misschien nog meer tot de Grieken dan tot de joden wendde (zie de geadresseerden van de brieven van Paulus); voor de christelijke boodschap dat de mensen inderdaad geen heil kunnen vinden in hun aards lichamelijk-sterfelijk leven, maar wel (en alleen) in het hiernamaals.

Maar zelf deze nihilistische consequenties van de natuurfilosofie van Anaxagoras, van Socrates, van Plato en Aristoteles te aanvaarden, daar stond minstens het Athene van de tijd van Sophocles en Aristophanes nog ver van af. De filosofie wilde het weten ter wille van het weten: Sophocles klaagde de nuttelosheid van het loutere weten aan. Openbaringen van het orakel van Delphi staan in zijn tragedie voor de mogelijkheid alles te weten: ze hebben de betroffenen niets gebaat. De filosofie beriep zich op de natuur, als het onontkoombare, waaraan alle mensen zijn onderworpen: Sophocles herinnert aan het lot van Oedipus, zijn schijnbaar onontwijkbare afloop, die echter toch slechts het gevolg is van menselijke fouten – uit angst, uit opvliegendheid, uit eergierigheid, uit ongevoeligheid en – zeker óók – uit verblinding. Dat begreep zelfs Aristoteles: dat volgens Sophocles' tragedie “een man van gemiddelde bekwaamheid en rechtschapenheid zoals Oedipus, niet door boosheid of verdorvenheid, maar door een misstap, die hij beging, tot zijn ongeluk kwam” (Poet., 1453a 7-12). Alleen Oedipus is het die in de tragedie (in de eerste scène van de tweede bedrijf) antwoordt:

“doch niemand kan de goden dwingen iets te doen wat zij niet willen”.

Hij wou graag onschuldig zijn. Sophocles toont: hij is het niet. Er is reden voor de mensen om op *zichzelf* te letten.

5. De detectiveroman van de wereldgeschiedenis

Maar de handeling van Sophocles' stuk: *Oedipus, een tiran* is niet de geschiedenis van zijn daden en ondadens, zomin als de geschiedenis van de eraan voorafgegane daden en wandaden van zijn ouders: hoe zijn ouders hem als kleine jongen in de bergen te vondeling legden (niet zonder zijn voeten verminkt te hebben: kon hij dus reeds lopen?), hoe zijn stiefouders hem als opgroeiende, zelfs op zijn uitdrukkelijke vraag, zijn afkomst verzwegen, hoe hij hierover het orakel ondervraagde, hoe hij bij het treffen op de weg drie mensen vermoordde, waaronder zijn vader, hoe hij het raadsel van de sfinx oploste, hoe hij de weduwe van de vermoorde vader, zijn moeder, tot vrouw nam en met haar kinderen verwekte, hoe hij heerste in Thebe. De handeling, het drama, is de geschiedenis van de *ontdekking* van dat allemaal door Oedipus, die "deels" natuurlijk wel wist wat hij "ervaren" had, maar dan ook weer niet wist *wat* hem "wederervaren" was.

Freud van zijn kant heeft dat wel gezien, en hij moet gevoeld hebben dat dat zijn interpretatie (die alles op een handeling zet die zich in Sofocles' drama *niet* afspeelt) in de weg staat. Maar hij wilde niet zien wat het betekende (met name, zoals nog duidelijk zal worden, zelfs een betwisting van de bedoeling van "psychoanalysen" überhaupt). Hij trok zich uit de slag door een salto mortale, door te beweren dat de "onthulling", de "eigenlijke handeling van het stuk" zelf, "met de arbeid van een psychoanalyse vergelijkbaar" is (zoals boven reeds aangehaald). Dan zou die "arbeid van de psychoanalyse" erin bestaan dat de analyticus (als dat Sophocles zou zijn) zijn patiënt, of de zelf-analyticus (als dat Oedipus zou zijn) zichzelf te gronde richt. Siegfried Müller, de bewerker van het deel *Sophokles – Tragödien* (Volkswagenverlag Weimar, 1959) in de DDR-uitgave "Dichtung der Antike" (uitgegeven door Hans Kleinknecht en hemzelf), maakt een andere vergelijking; hij vergelijkt *Oedipus, een tiran* met een detectiveroman: "Want de inhoud van het stuk is eigenlijk het scherpzinnig peuterwerk van een onderzoeksrechter in een jaren geleden gebeurd geval van moord met de verbluffende, het publiek echter reeds bij het begin be-

kende, oplossing dat moordenaar en onderzoeksrechter dezelfde persoon zijn” (blz. 388).

Deze vergelijking is verhelderend. Want ook de detectiveroman *bevat* twee geschiedenissen, met name hoe een misdaad, een moord, werd gepleegd, en hoe, wat gebeurd is, door de detective in een “stapsgewijze toenemende en kunstmatig uitgestelde onthulling” (Freud) aan het daglicht wordt gebracht; maar de handeling die in de detectiveroman wordt *verteld*, is uitsluitend deze ontdekkingsgeschiedenis. (En een detectiveroman is *goed*, wanneer de bekendheid van de lezer met de oplossing de spanning bij de lectuur geenszins schaadt.)

Zo kan men bij Freuds poging om “de werking van de Griekse tragedie” ook op “de moderne mens” zoals bekend te verklaren, de bijkomende vraag stellen: waarom is de detectiveroman zo populair, van de dorpsjongen tot de notabele intellectueel? Toch wel niet omdat wij allemaal ervan droomden detective te worden: maar, zo lijkt mij, omdat wij het allemaal *zijn*. Als we ter wereld komen, is alles en nog wat zonder ons weten (en willen) reeds gebeurd, reeds aan de gang, reeds vastgelegd, onherroepelijk (zoals de moord in de detectiveroman) of toch slechts moeilijk te veranderen. Hoewel dit “zijn” (of toch, zonder overdrijving, veel ervan) bij voorbaat ook ons eigen “zijn” medebepaalt, *weten* wij er, vooreerst, niet het minste van, weten wij van veel ons leven lang niets. Daartussen bestaat een groot stuk van onze beleving in het feit dat wij langzamerhand een en ander beginnen te ervaren, deels onvrijwillig, deels opzettelijk. En eens ervaren, ons bewust geworden, wordt het voor ons op een nieuwe manier werkzaam, ja soms voor het eerst voor ons werkzaam (wanneer het ons tevoren eigenlijk helemaal niet beroerde, zoals bijvoorbeeld de dood van Xanthippe, enkele jaren na de terechtstelling van haar man). Dat is onze levensgeschiedenis, alleen uit haar “bestaat” onze leefwereld, de detectiveroman brengt ze primitief en elementair ter sprake, Sophocles was misschien de uitvinder van het genre dat hij direct op de scène bracht.

Maar dat alles – en het drama van Oedipus en Sophocles – spreekt tegen de filosofie, meer bepaald tegen alle natuurfilosofie en natuurwetenschap. Ze is misschien niet vals, maar ze gaat aan de zaak, aan het leven, aan de leefwereld, voorbij, hoewel opzettelijk. Weten en niet-weten *zijn* beslissende momenten in ieders leven (zoals in het leven van de maatschappij), maar toch enkel momenten *in* een levensgeschiedenis en geen enkele kennis is louter de vaststelling van iets waars, maar alle kennis is een ervaring, die “voor ons” bijna “alles”, de “gehele situatie”, kan veranderen. Zelfs het altijd zijnde, het op zich onveranderlijke, de natuur, waarvan de natuurfilosofie alleen wil weten en waar de natuurwetenschap (wel terecht) precieze dingen over meent te weten: dit begrip van de natuur komt, zoals gezegd, zonder enige twijfel overeen met een geweldige “realiteit”, en toch blijft dit begrip ontzettend “abstract”: in werkelijkheid hebben wij met onze leefwereld te maken, zoals Sophocles, zoals de detectiveroman, ze voor ogen stelt, en met de natuur slechts voor zover die er als het ware in gehuld is. De natuur werkt op ons helemaal anders dan “op zich”, als we eenmaal iets van haar kennen; en nog anders, als we überhaupt *nog alleen van haar* iets willen *weten*.

En ons “geen verhalen” (mythen) meer willen laten vertellen. Sophocles heeft echter in *Oedipus* de mythe (van Oedipus) tot een laatste hoogtepunt verheven, door er ook nog de geschiedenis met het weten (van Oedipus) in op te nemen. Aan het einde een domme geschiedenis? of toch een stomme geschiedenis, als datgene wat men weet iemand niets zegt – zoals Oedipus?

6. Een indrukwekkende prestatie?

Wat heb ik met dit weinige indrukwekkends gepresteerd? Ik heb (1.) enkele gemakkelijke argumenten tegen Freuds opvatting van het Oedipuscomplex op een rijtje gezet. Ik heb (2.) op de gewone manier van interpretatoren uit de tekst van Sophocles een aantal citaten uitgezocht die een zekere vraag oproepen, waarbij het nog de vraag is of ze Sophocles zelf wel bezighield. Ik heb (3.) uit algemeen beschikbare handboeken een rij van gegevens samengesteld in betrekking waartoe het de

vraag is wat ze voor Sophocles betekend kunnen hebben. Ik heb (4.) enkele beweringen over de Griekse filosofie geopperd. Ik heb (5.) gepoogd om, aan de hand van de simpele suggestie van een zekere Siegfried Müller, een antieke tragedie te moderniseren en te actualiseren door ze met de hedendaagse detectiveroman te vergelijken. – Kan dat voldoende zijn als ernstig onderzoek naar wat Sophocles in waarheid met zijn dichtwerk heeft bedoeld?

Ik moet toegeven: wat Sophocles meende, interesseert me weinig. Het zou totaal oninteressant zijn (ondanks al zijn roem) als zijn werk niet iets betekende. Betekenissen zijn onafhankelijk van meningen; zo is de betekenis van een gesproken woord onafhankelijk van de mening van de spreker. (Dat is de al te vaak miskende grondslag van alle discussie.) Maar betekenissen zijn afhankelijk van diegenen voor wie ze iets betekenen.

Zo ga ik vanzelfsprekend uit van de vraag wat Sophocles' Oedipusdrama voor ons "nog" kan betekenen. Ik vind: de herinnering aan een waarheid, die van de leefwereld van de mens, waarvan de filosofie van onze huidige wetenschap niets weet of wil weten. Nu gaat precies deze filosofie terug op het tijdperk en de leefwereld van Sophocles. Hoe zou dus het drama niet toen reeds bij zijn opvoering iets dergelijks of iets gelijkaardigs hebben betekend? Dan kan men echter vermoeden dat Sophocles ook bedoelde wat zijn werk voor zijn tijdgenoten moest betekenen, dat hij er zich van bewust was – bedoeling is bewuste betekenis. (Zo op te vatten dat iemand zich in zijn bedoeling van de betekenis van zijn woorden ook *niet* bewust kan zijn.) Dat kan vermoed worden, zekerheid is hierover niet te verkrijgen. Sophocles' "ware bedoeling" is verloren. Onze gehele informatie zijn de bewaard gebleven hem toegeschreven teksten. Alles wat daar bovenuit gaat (of daarbij achterblijft), is interpretatie. En nooit levert een tekst voor een interpretatie meer dan een fundament. (Een fundament is een noodzakelijke, maar geen "voldoende grond".) Wat in onze verbeten "opiniepeilingen" een taai voortleven leidt, is zelf nog het antieke filosofische ideaal van het weten-ter-wille-van-het-weten, in moderne formulering: het ideaal van de objectiviteit. Hieraan onttrekt zich in onze leefwereld (het onderzoeksgebied van de

voormalige geesteswetenschappen) haast alles. Er blijven bijvoorbeeld de gereproduceerde teksten over. En als laatste, maar ontoegankelijke objectiviteit: de absolute subjectiviteit van de mening van de auteur. Is men uiteindelijk gelukkig dat het zo weinig is? Wil men zich volstrekt niets laten zeggen? Zoals Plato's (Socrates in de mond gelegde) beruchte verbod van de dichtkunst in een ideale "staat" zich in eerste instantie uitdrukkelijk tegen de tragedie richtte. Zoals Oedipus zelf, door de pest opgeschrokken, weliswaar de ziener liet roepen om van hem de waarheid te horen; en hem van verraad betichtte, als hij zweeg; en hem van verraad betichtte als hij sprak. Wat, als we eens vroegen: wiens prestatie was de indrukwekkendste, die van Sophocles of die van Socrates en zijn leerlingen?

7. Hölderlins bondgenoot?

Ik sta er wellicht met mijn vragen toch niet helemaal alleen voor. Ook Hölderlin heeft in zijn bondige "Anmerkungen zum Oedipus" (1804), naar aanleiding van zijn Duitse vertaling van het stuk, het drama geduid als een tragedie van het "weten" of van het "bewustzijn": "Daar het weten ... zichzelf aanspoort om meer te weten dan het dragen of vatten kan ..." – "het vertwijfelde worstelen om tot zichzelf te komen, het lage bijna schaamteloze streven, baas over zichzelf te worden, het dwaaswilde zoeken naar een bewustzijn" – "het krankzinnige verlangen naar ons bewustzijn" – "dit alles zoekende, alles duidende ..." (zie alle uitgaven, op de betreffende bladzijden). ["weil das Wissen ... sich selbst reizt, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann ..." – "das verzweifelte Ringen, zu sich selbst zu kommen, das niedertretende fast schamlose Streben, seiner mächtig zu werden, das närrischwilde Nachsuchen nach einem Bewußtsein" – "das geistesranke Fragen nach einem Bewußtsein" – "dies Allesuchende, Allesdeutende ..."] Is de toedracht zo eenvoudig, nog veel eenvoudiger, dan ik hem opvatte?

Meer bepaald (of in de gewone taal: "concreet") bedoelt Hölderlin: "De *verstaanbaarheid* van het geheel berust in de eerste plaats op het feit dat ... Oedipus de orakelspreuk *te oneindig duidt, tot nefas* verleid wordt. De orakelspreuk is namelijk:

Vorst Phoebus heeft ons klaar en duidelijk opgedragen de bezoedeling uit het land te drijven die er, naar hij zei, is onderhouden, en ze niet langer te onderhouden tot ze ongeneeslijk is.

Dat zou kunnen betekenen: houd, algemeen, een streng en zuiver gerecht, onderhoud een goede burgerlijke ordening. Oedipus echter spreekt direct daarop priesterlijk :

Door welke zuivering, etc.

En *particulariseert*:

En welke man viel het lot te beurt, waarvan je spreekt?

En brengt *op die manier de gedachten* van Creon op het vreselijke woord:

Ons was, mijn vorst, Laïus vroeger heerser over het land, alvorens jij deze stad bestuurde.

Zo worden de orakelspreuk en de niet noodzakelijk daaronder horende geschiedenis van Laïus' dood bij elkaar gebracht.”

Tegen deze interpretatie van Hölderlin zijn er opwerpingen genoeg te maken. Ten eerste, Oedipus besluit toch maar op het laatste, in de uiterste nood van zijn stad, tot het “alles zoeken, alles duiden”. Ten tweede, zelfs wanneer de orakelspreuk slechts “algemeen, een streng en zuiver gerecht” eist, zonder “te *particulariseren*”, moest toch die vermaning, en niet pas Oedipus, Creon aan de ongestrafte moord op Laïus herinneren. Ten derde, Hölderlin schijnt het (hij zegt het niet) bij de levensbeschouwing van Jocaste te willen houden:

“Waarom zou de mens iets vrezen, als de beschikkingen van het noodlot oppermachtig zijn en niets voorzien kan worden?
Het beste is, in de mate van het mogelijke, op goed geluk af te leven.
Tob niet om een huwelijk met je moeder, want vele

stervelingen reeds waren, in hun droom, met hun moeder
gehuwd.
Wie dit alles van geen tel acht, draagt heel gemakkelijk
zijn leven.”

Maar het is moeilijk te geloven dat dit de mening van Sophocles was; dan had ze zelfs het laatste besluit van zijn wijsheid moeten zijn.

Maar principiëler: als Hölderlin zich tegen elke vorm van willen *weten* wilde keren, dan is hij *te ver* gegaan: men komt er niet aan voorbij (en Hölderlin zou zich zelfs tegen het onderfragen van het orakel überhaupt, van een ziener, van getuigen voor een “streng en zuiver gerecht” moeten keren). Als Holderlin echter zich “slechts” tegen het alles-willen-weten (“meer” dan men kan “dragen of vatten”) wilde keren, dan heeft hij daarmee weliswaar een zere plek beroerd, maar is hij niet *vergenoeg* gegaan. Want Sophocles’ drama toont toch dat het met *elk en alle* weten zo gesteld is als weergegeven. (Bijvoorbeeld met de verblekende herinnering van Creon en alle Thebanen dat Laïus door onbekende daders werd vermoord. En laten we toch niet overdrijven: het ging er niet om “alles” te weten zoals de alwetende, maar louter te weten wie de moordenaar van Laïus was, en waar hij te vinden was; en alleen voor Oedipus was dit te weten “meer dan (hij) dragen of vatten” kon, zelfs voor Jocaste pas als ook Oedipus het begreep. Voor de stad betekende het, als we het orakel geloof mogen schenken, de verlossing van de pest, zoals ze eens van de sfinx verlost werd door Oedipus’ weten van de oplossing van haar raadsel.) Zo lijkt het als zou ik mij eerder moeten verdedigen tegen het vermoeden dat ik hetzelfde zou bedoelen als Hölderlin. Maar wij zijn in het jaar 1804! Toentertijd begon in Duitsland (slechts in zekere Hölderlin evenwel goed bekende kringen) juist de strijd op te laaien tussen een “hyperkritisch subjectivisme” (Fichte) en een “dogmatisch objectivisme” (Hegel) (de formulering is van Feuerbach). Nog steeds kende men toen – overeenkomstig een traditie die tot op de overwinning van de Ionische filosofie op de Atheense tragedie teruggaat – geen ander begrip van weten dan dit van *objectief* weten, zodat het “objectivisme” zich vastbeet

op de idee van een absoluut weten zonder meer, en het “subjectivisme” zich in naam van de “realiteit” “hyperkritisch” tegen het weten zonder meer (geïdentificeerd met objectief weten) keerde. Zo ook (zoals Fichte) Hölderlin.

Zo vergiste zich Hölderlin met betrekking tot de vraag waarin “de verstaanbaarheid van het geheel berust”. Het was zeker niet Sophocles’ mening dat Oedipus maar verder had moeten gaan met van alles wat gebeurd was, niets te willen weten. Hij wilde “slechts” waarschuwen voor de onzinnige heilsverwachting van een louter objectief weten en de herinnering wakker houden aan nog een ander weten: het eenvoudige weten namelijk dat een (objectief) weten, als het het weten van iets ergs is, voor diegenen voor wie het erg is, nog veel ergers teweeg kan brengen. (Wanneer het überhaupt iets meebrengt. Of ook slechts voor diegene die het erge weet, maar verder bij de zaak niet betrokken is: zoals Tiresias zich een ogenblik bedreigd weet.)

Wel, *daarin* komt Hölderlin wel met Sophocles overeen –met diens werkelijke, niet met de door Hölderlin bij Sophocles veronderstelde mening. In ieder geval is het dat, ook volgens mij, wat Sophocles aan de kaak wil stellen: het “worstelen om tot zich zelf te komen”, “het streven over zichzelf de baas te worden” – alleen door “het zoeken naar een (objectief) bewustzijn”, is een “vertwijfeld” (hopeloos), een “dwaas-wild”, een “krankzinnig” ondernemen. Alleen meende Sophocles: dat zouden we beter moeten *weten*. Hölderlin echter, vertwijfeld, wist niets beters, dan alle “zoeken naar een bewustzijn” op te geven. –

8. Een stuk onoverwinnelijke natuur?

Het bovenstaande ruikt dan toch naar bewustwording en verdringing: het is het ogenblik en de plaats om op Freud terug te komen. Hij was arts, bekommerd om de lijdende mensheid. Hij erkende “drie bronnen ... waar vandaan het lijden komt: de overmacht van de natuur, de broosheid van ons eigen lichaam en de ontoereikendheid van de inrichtingen die de relaties tus-

sen de mensen in familie, staat en maatschappij regelen” [“drei Quellen ..., aus denen unser Leiden kommt: die Übermacht der Natur, die Hinfälligkeit unseres eigenen Körpers und die Unzulänglichkeit der Einrichtungen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander in Familie, Staat und Gesellschaft regeln”]; maar in betrekking tot deze “sociale lijdensbron” [“sozialen Leidensquelle”] koesterde hij “de verdenking dat ook hier een stuk onoverwinnelijke natuur achter zou kunnen stecken, deze keer onze eigen psychische natuur” [“Verdacht, es könnte auch hier ein Stück der unbesiegbaren Natur dahinterstecken, diesmal unserer eigenen psychischen Beschaffenheit”] (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930, Imago-Ausgabe, XIV, 444-445). Vanuit dit wantrouwen sloot hij aan bij de “*Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*” (volgens de ondertitel van Humes *Treatise of Human Nature*, 1739) – het noodlottigste gebeuren van de laatste eeuwen: het is gebeurd dat men het wellicht aan de “natuur der dingen” aangepaste antieke kennisideaal van de theoria ook op het leven zelf van de mensen heeft toegepast – als zou ook dit leven “natuurlijk” geheel onafhankelijk van hen zelf bepaald zijn.

De lijdensbron “van onze eigen psychische natuur” ontspringt volgens Freud voor het grootste deel aan het “Oedipuscomplex”. Hij zegt in de reeds geciteerde nota, waarin het woord verschijnt: “Iedere nieuwgeborene is de taak gesteld het Oedipuscomplex te overwinnen; wie er niet toe in staat is, wordt slachtoffer van de neurose” [“Jedem menschlichen Neuankömmling ist die Aufgabe gestellt, den Ödipuskomplex zu bewältigen; wer es nicht zustande bringt, ist der Neurose verfallen”] (V, 127, noot 2). Zou dus dit “stuk onoverwinnelijke natuur” toch te overmeesteren zijn? Hoe? Freud heeft op deze vraag *tweeërlei* antwoord gegeven, geslingerd van het ene extreem naar het andere: wat ziek maakt, is de “verdringing”; wat ziek maakt, is de “mislukte verdringing”.

Het lijkt niet zo bekend te zijn. In het algemene bewustzijn is alleen het eerste antwoord doorgedrongen; men heeft het zich eigen gemaakt. Geen wonder: het stemt nog het beste overeen

met de opvatting van de “onoverwinnelijke natuur”, “onze eigen psychische natuur inbegrepen”. Is ze “onoverwinbaar”, dan is ze alleen te “overmeesteren” door haar “bewustmaking” en erkenning, waarvan het tegendeel de verdringing is. Zo ook zag Freud het “noodlotsdrama” van Oedipus: de enig mogelijke oplossing van het drama – en de enig mogelijke verlossing van de stad van de pest – was dat de “waarheid” tevoorschijn kwam (de “onthulling – met de arbeid van een psychoanalyse vergelijkbaar”, zie boven). Oedipus zelf weliswaar “overwon” daarmee niet zijn noodlot, het overwon hem.

Een uitdrukkelijke “karakteristiek van de neurose als gevolg van een mislukte verdringing” geeft Freud voor het eerst in 1924, er niet onterecht aan toevoegend dat ze “niets nieuws is. We hebben het altijd zo gezegd” – (“Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose”, XIII, 364; iets analoogs vindt men inderdaad reeds in geschriften uit de jaren 1905 en 1915). De neurose ontstaat alleen uit het “mislukken van de verdringing terwijl” deze op zich volstrekt “*kan* slagen en ook in het raam van de gezondheid ontelbare malen *is* geslaagd” (XIII, 367, mijn cursivering). Zou Freud dan niet, als hij het zo ziet, in betrekking tot het Oedipusdrama Hölderlin gelijk moeten geven? Was Oedipus’ fout “het dwaas-wilde zoeken naar een bewustzijn” – “het krankzinnige verlangen naar een bewustzijn”? Dat denk ik niet. Wel is het goed wanneer men iets onherroepelijks kan laten rusten; voor Oedipus, de tiran van Thebe, kon dat niet. De “verdringing” had hem veel *vroeger* moeten lukken, zijn levensgeschiedenis, zoals hij ze zelf (voor de eerste keer?) aan Jocaste vertelt (in de derde scène van het derde bedrijf, zie hoger, men leze ze helemaal), *is* het verhaal van zijn “mislukte verdringingen”, dit levensverhaal zegt wat hem krenkte en ziek maakte. –

Maar Freud is indrukwekkend in zijn aarzelen. Hij wist dat “bewustmaking” alles kan veranderen – hoewel hij tegelijk geloofde en hoopte: alleen ten goede. Hij wist tegelijk dat voor veel mensen “de lijdensbron” de “mislukte verdringing” is. Op die wijze aarzelend stond hij toch zeer dicht bij Sophocles. En kon hij het toch zijn die ons ten slotte het “Oedipuscomplex”,

Oedipus

het *werkelijke*, terug leerde beseffen.

(Vertaling: Willy Coolsaet)

Om twee handvol stof. Creon en Antigone volgens Sophocles

1. Thebaanse Trilogieën

Sophocles' *Antigone* zou het laatste stuk van een 'Thebaanse trilogie' zijn die hij ons werkelijk heeft nagelaten: *Oedipus de tiran*, *Oedipus in Colonus*, *Antigone*. Maar het stuk zou niet als zodanig bedoeld zijn. Antigone werd vermoedelijk in 442 opgevoerd (het is niet bekend in welke context, maar wellicht toch op het Dionysische festival waarvoor elke deelnemer een trilogie en een saterspel moest indienen), *Oedipus de tiran* vermoedelijk pas in 425 en *Oedipus in Colonus* pas in 401, vier jaar ná de dood van de in 497 geboren dichter. Zo wordt 'Thebaanse trilogie' alleen maar een compositie van Aeschylus genoemd die al in 467 opgevoerd werd en bestaat uit de tragedies *Laius*, *Oedipus* en *Zeven tegen Thebe* en het saterspel *Sfinx*, waarvan ons alleen *Zeven tegen Thebe* is overgeleverd. Sophocles' *Antigone*-drama begint meteen daar waar Aeschylus' *Zeven tegen Thebe* eindigt, en is nauwelijks te verstaan zonder de kennis van de daarin gedramatiseerde geschiedenis.

Oedipus had bij zijn moeder en vrouw Iocaste vier kinderen (althans volgens de tragedieschrijvers): Polynices en Eteocles, Antigone en Ismene. Na de ontdekking dat Oedipus zijn vader had vermoord en zijn moeder tot vrouw had genomen, werd hij uit Thebe verdreven of vluchtte hij samen met zijn dochters. Zijn opvolger als tiran van Thebe werd Polynices, de oudste zoon (volgens zijn eigen getuigenis in *Oedipus in Colonus*). Maar hij werd al snel zelf verdreven door zijn broer Eteocles, die het volk voor zich had gewonnen. Polynices slaagde er evenwel in om zes andere Griekse vorsten tot bondgenoten te maken om samen met hen (dit waren dan de *Zeven tegen Thebe*) de stad opnieuw te veroveren en zijn eigen heerschappij erover te herstellen. Ze bestormen Thebe, maar mislukken. Het laatste gevecht is een tweestrijd tussen de broers Polynices en Eteocles, die erop uitdraait dat zij elkaar doden. Aeschylus' oorlogsdrama eindig(t)(de) (mogelijk) met de lijkklacht van de

beide zusters, Antigone en Ismene, voor hun gesneuvelde broers. In een laatste slotscène (die volgens de meeste filologen weliswaar ‘van een latere hand’ zou zijn, zonder dat het duidelijk is of zij ingevoegd werd in de plaats van een door Aeschylus zelf voorziene, maar verloren geraakte scène) wordt bekendgemaakt dat een ‘hoge raad van het volk’ had besloten dat Eteocles eervol moest worden begraven, maar dat het lijk van Polynices onbegraven als voer voor de dieren en vogels te grabbel moest worden gelegd. Antigone verzet zich hiertegen en geeft haar beslissing te kennen dat zij ook Polynices wil begraven. Zo begint ook het stuk van Sophocles. Maar volgens Sophocles gaat die beschikking niet uit van vertegenwoordigers van het volk, maar van de huidige heerser Creon, die we uit *Oedipus de tiran* kennen als broer van Iocaste. En uit de overgeleverde (maar zoals gezegd misschien niet van Aeschylus afkomstige) slotscène van de *Zeven tegen Thebe* eindigt het geheel om zo te zeggen vreedzaam door dat het koor (hier is het een ‘koor van Thebaanse maagden’) zich in twee halve koren verdeelt, één ervan gaat met Ismene langs de ene zijde af om Eteocles te begraven, het andere volgt Antigone om ook Polynices ter aarde te bestellen. Bij Sophocles echter begint het drama ermee dat het – althans aanvankelijk – alléén Antigone is die zich verzet tegen de verordening van Creon, die een begrafenis van Polynices verbiedt.

2. De handeling van Antigone

Veel handeling is er in het stuk niet (zoals in vele andere tragedies, wat meestal niet wordt opgemerkt door de door dramatiek in verrukking gebrachte literatoren) – op de catastrofe in het vijfde bedrijf na. In het eerste bedrijf meldt Antigone aan haar zus Ismene dat Creon heeft beschikt dat Eteocles eervol moet worden begraven, maar niet Polynices, en dat wie dit toch zou wagen moet worden gestenigd. Ze meldt ook dat ze toch vastbesloten is om Polynices zélf te begraven. Ismene bewondert, ja houdt van haar wegens deze beslissing (het is niet duidelijk of ze het ook goedkeurt), maar wil toch niet met haar meedoen, en betwijfelt ook of Antigone ook maar

in staat is om de beslissing uit te voeren. Het tweede bedrijf is nog het meest dramatisch: de mannen die het lijk van Polynices moesten bewaken, berichten Creon aanvankelijk dat 'iemand' heeft geprobeerd het lijk toch ter aarde te bestellen, en vervolgens dat zij hebben vastgesteld dat Antigone de daderes was, dat ze haar vastgenomen hebben en aan hem voorgeleiden. Creon beschuldigt haar, en zij verdedigt haar recht. Creon beschuldigt ook Ismene, die nu, niet zonder door Antigone tegengesproken te worden, beweert mee schuldig te zijn. Beiden worden weggevoerd en zijn zo goed als veroordeeld. Het derde en het vierde bedrijf bevatten niets dan discussies waarin om de beurt Haemon – Creons zoon die met Antigone verloofd is, maar die zich ook beroept op de mening van het volk –, de ziener Teiresias – die na de dood van Polynices en Eteocles Creon aan het koningschap heeft geholpen – en ten slotte ook het koor 'van de ouden van Thebe' Creon bezweren zijn beschikking in te trekken. Inderdaad geeft Creon eerst toe dat hij Ismene moet vrijlaten, vervolgens besluit hij Antigone niet te stenigen, maar 'alleen maar' in een soort grafkerker in te metselen en nauwelijks voldoende te laten voeden, en ten slotte besluit hij toe te laten dat Polynices wordt begraven en Antigone uit haar kerker te bevrijden. Maar zoals blijkt uit het vijfde bedrijf is het te laat: Antigone heeft zich in haar kerker opgehangen, Haemon, die haar dood aantroef toen hij zich toegang tot haar gevangenis had verschaft, bedreigt zijn vader, die er ook aankomt (om Antigone te bevrijden), met het zwaard en, wanneer deze hem ontwijkt, doodt hij zichzelf. En ook Eurydice, Haemons moeder en Creons vrouw, doodt zichzelf wanneer ze de zelfmoord van haar zoon verneemt. Creon zelf is er kapot van. Men beschuldigt hem: hij is van alles de schuld, en hij moet nu maar de nodige schikkingen treffen. Zo eindigt het stuk.

Doch niet alleen zo beschouwd, als 'de handeling van het stuk' lijkt deze handeling maar zwakjes te zijn, maar ook als de – letterlijk te nemen – 'handeling van Antigone'. Van bij het begin, in de eerste scènes van het eerste bedrijf, waarschuwt Ismene haar zuster die Polynices wil begraven:

Antigone

Zou je dat kunnen? – je probeert iets ondoenlijks

En Antigone antwoordt:

Zeker, als ik het niet kan, dan moet ik het laten.

En Ismene op haar beurt:

Vanaf het begin moet niemand iets ondoenlijks najagen.

En wat doet Antigone dan? De bode bericht:

 Zo pas heeft iemand de dode
Begraven, de huid ervan tweemaal
Met stof bestrooid, en, gepast, het ritueel voltrokken.
... en geen spadensteek,
hard was de grond, de bodem niet gespit;
Geen karrenspoor ...
Geen ritueel en geen grafmonument.
Slechts fijn stof, alsof men het verbod
Vreesde.

Bij de tweede maal (nu ondertussen het stof op het lijk door de wachters verwijderd of door een wervelwind weggeblazen was) werd Antigone gadeslagen:

 Zo barstte zij, bij het zien van het ontblote lijk,
In luide jammerklachten uit
En vervloekte hevig wie dat gedaan had,
Zij scharrelde, snel, met haar beide handen stof bijeen,
En plengt uit de mooi gesmede ijzeren kruik
Driemaal water op het lijk.

In plaats van bij een begrafenis heeft ze het dus bij een symbolische handeling gelaten (moeten laten), die uiteraard niet kon verhinderen dat het lijk toch door honden aan stukken gescheurd werd (zoals later vastgesteld wordt). En alleen maar om deze twee handvol stof speelt zich het hele drama af.

3. Een rechtsstrijd?

Ook al zou de overgeleverde slotscène van *Zeven tegen Thebe* niet van Aeschylus zijn, ze komt toch goed overeen met wat bij hem voorafgaat: een lijklucht van de beide zusters, Antigone en Ismene, voor de beide broers, Polynices en Eteocles, die elkaar in een tweestrijd doodden. Ze zijn in dezelfde mate te beklagen. Zo kan men ook Creons beschikking om Polynices een eervolle begrafenis te weigeren, volkomen begrijpen, vermits hij de eigen geboortestad in een verbond met vreemden in een oorlog ondergedompeld heeft, alleen maar om de eigen heerschappij te herwinnen. Evenzo kan men de beslissing van Antigone volstrekt begrijpen om haar beide ongelukkige broers een eervolle begrafenis te bezorgen. Sommigen zijn – bij Aeschylus of toch in de genoemde slotscène – de ene mening toegedaan, anderen meer de andere. Wat heeft Sophocles bewogen om dit compromis te verwerpen en de tegenstelling tussen de houding van Antigone en de (door hem ook ‘verpersoonlijkte’) beslissing van Creon op de spits te drijven? Om – weliswaar niet het gerecht, maar toch zijn toehoorders, het volk van Athene – in een rechtsstrijd tot een ‘principebeslissing’ te dwingen, met name wat de vraag betreft of een politieke autoriteit het recht heeft om een overwonnen en gedode tegenstrever, of om het even wie, een echte begrafenis te weigeren? Of heeft een zuster het recht haar broer te begraven, wat hij ook tijdens zijn leven eventueel aan verderfelijks heeft gedaan?

Wanneer dit de vraag was die Sophocles behandelde, dan is duidelijk genoeg wat zijn antwoord was: het viel helemaal uit in het voordeel van Antigone. Maar dan valt op hoe weinig uitgebalanceerd zijn stuk in dit opzicht is. Antigone en Creon komen alleen hierin overeen dat ze géén van beiden gewetensconflicten hebben: géén ogenblik vraagt Antigone zich af of Creon misschien niet gelijk heeft, en Creon of Antigone misschien niet gelijk heeft. Voorts komt, bedrijf na bedrijf, iedereen alléén op voor het recht van Antigone: Haemon, en volgens zijn getuigenis het volk, Teiresias, en uiteindelijk ook het koor van de ouden, en in het laatste bedrijf

zelfs Eurydice en de wachter, die melding maakt van de zelfmoord van Haemon en Eurydice. De enige uitzondering is Ismene in de eerste scène van het eerste bedrijf. Op een andere uitzondering zullen we moeten terugkomen. Tenzij hijzelf komt niemand op voor het standpunt van Creon. En dit omdat toch eenvoudigweg niemand kon en kan weigeren, Antigone te bewonderen voor haar moed en edelmoedigheid, of ze nu het recht aan haar zijde had of niet.

Waarom echter heeft Creon volstrekt ongelijk en wordt hem uiteindelijk de schuld gegeven van al het ongeluk (hoewel maar door één wachter, en niet duidelijk door het koor van de ouden van Thebe, die hem eerder lijken te beklagen dan te beschuldigen)? Omdat hij halsstarrig vasthoudt aan een onmenselijke beslissing, met name om Polynices een begrafenis te weigeren? Maar hij *heeft* er niet aan vastgehouden, hij heeft ze uiteindelijk ingetrokken. Dus omdat hij er *te lang* aan heeft vastgehouden? Zou de gehele tragedie dan afhangen van een willekeurige bepaling van een tijdsduur? Bovendien kwam hij te laat om Antigone's zelfmoord te verhinderen, vermits hij zich, nadat hij van mening veranderd was, eerst bekommerde om de begrafenis van Polynices. (Uiteindelijk heeft niet Antigone, maar Creon Polynices begraven!) Dus zou hij de schuld zijn van al het ongeluk, omdat hij zo lang vasthield aan een *onmenselijke* beslissing? *Was* het zo'n onmenselijke beslissing? Heeft dan werkelijk elke mens na zijn dood een als het ware goddelijk recht op een echte begrafenis? Waar staat dit geschreven? Ook in het stuk beweert niemand dit met zoveel woorden. Zeker: "Alleen erge misdadigers, verraders en vijanden van het vaderland werden (bij de oude Grieken) niet begraven, zodat ze tot voer werden voor de wilde dieren en vogels" (Friedrich Lübkers *Reallexikon des klassischen Altertums*). Zo werpt zich nog eerst de vraag op wélk oordeel over Polynices moet worden geveld, een vraag die in Sophocles' *Antigone* merkwaardig genoeg helemaal niet wordt behandeld. Zelfs de naam van Polynices valt ná de eerste scènes nog nauwelijks. Maar in *Oedipus in Colonus* beroemt Polynices zich op één van zijn bondgenoten, die gezworen

heeft “Thebe te slopen, tot op de grond plat te branden” – en zijn vader roept hem toe: “van alle slechten de slechtste!”

Bijna met hetzelfde recht of onrecht zou men zelfs Antigone kunnen beschuldigen de schuld van al het ongeluk te zijn. Zij heeft zich ‘halsstarrig’ of ‘onwrikbaar’ vastgehouden aan *haar* beslissing om, ondanks de “koninklijke wet”, Polynices’ lijk toch te begraven (wat alleen niet zo opvallend zichtbaar wordt, omdat niemand, buiten Ismene helemaal in het begin, de gelegenheid heeft haar daarvan te doen afzien, vermits het haar lukte om haar beslissing ook onmiddellijk metterdaad – weliswaar enkel met een symbolische daad – uit te voeren). En zoals men Creon kan verwijten zijn beslissing *te laat* te hebben ingetrokken, kan men Antigone verwijten *al te voortvarend* de wanhoopsdaad te hebben gesteld en zich van het leven te hebben beroofd, zónder er ook maar even bij stil te staan dat er genoeg mensen waren die zouden proberen om Creon tot andere gedachten te brengen, en daarin nog zouden slagen ook (zoals bleek). *Haar* beslissing, zo lijkt iedereen te denken, was toch héél menselijk? Zeker, ze bleef haar broer, wat men van hem ook mag denken, tot op het einde trouw. Maar was het dan zo menselijk dat zij niet meer overwoog wat zij haar zuster Ismene, haar verloofde Haemon, die ze zogenaamd liefhad, zijn moeder Eurydice, maar bovendien ook Creon en zelfs het hele volk van Thebe door haar zelfmoord aandede? Helemaal in het begin zegt Ismene tot haar:

Warm leidt je ziel naar de koude

Neen, beschouwd als de opvoering van een rechtsstrijd tussen de ‘standpunten’ van Creon en Antigone, en dit in het voordeel van Antigone, is Sophocles’ *Antigone* niet te *verstaan*; wat hij behandelt, blijft, zo beschouwd, onbegrijpelijk. Desnoods blijft het resultaat hetzelfde, zelfs bij een dergelijke – duidelijk verkeerde – benadering: Sophocles richt de blik van zijn toeschouwers op al het onheil dat ‘principevastheid’, zowel die van Creon als die van Antigone, kan aanrichten, hoewel ze in beide gevallen eerbaar is.

4. De tragedie, de mythe en de quaestio facti

Een rechtsstrijd? De *quaestio juris* stelt een beslissing over de *quaestio facti* voorop. Er werd hierboven terloops vermeld dat Polynices – volgens z'n eigen, niet tegengesproken bewering in Sophocles' *Oedipus in Colonus* – de oudste zoon van Oedipus was die dus ten onrechte door zijn jongere broer Eteocles van de troon werd gestoten (een omstandigheid die in de *Antigone* niet wordt vermeld). Er werd wel opgemerkt dat Polynices' onderneming om met de hulp van vreemde bondgenoten zijn heerschappij over Thebe te heroveren, door Sophocles – met name alweer in *Oedipus in Colonus* – niet bepaald positief beoordeeld werd. En verder werd opgemerkt dat de vraag welk oordeel men over Polynices zou moeten vellen, in de *Antigone* merkwaardig genoeg volkomen onbehandeld bleef, hoewel het toch van dit oordeel afhangt of Creon of Antigone in hun recht waren. Nu zou volgens het stuk van Euripides, de *Pheniciërs*, in Athene opgevoerd in 410 of 409, dus enkele jaren vóór Sophocles' *Oedipus in Colonus*, Eteocles de oudere broer zijn en Polynices de jongere. Niettemin werden ze het erover eens dat ze beiden om de beurt één jaar de macht over Thebe wilden uitoefenen; Polynices verliet eerst de stad. Eteocles verbrak echter de overeenkomst en hield vast aan zijn heerschappij. Euripides stelt hem, Eteocles, voor als een mateloos door macht bezetene, en Polynices als diegene die terecht verontwaardigd is, maar toch niet onberispelijk is gezien zijn verbinding met vreemden om zijn heerschappij te herwinnen. Euripides en Sophocles stellen het *feitelijke* anders voor. Maar dat is niet alles: volgens Sophocles is de oude Oedipus ondertussen uit Thebe verdreven of gevlucht, volgens Euripides wordt hij door Eteocles in Thebe vastgehouden. Zo vrij sprongen de tragedieschrijvers dus om met de 'overlevering' – voorzover hiervan nog in alle ernst sprake kan zijn. Dus zullen de toeschouwers het wel onbewogen hebben aanvaard wanneer hun nu eens de ene broer en dan weer de andere als de oudere (met de daaruit volgende wettige aanspraak!) werd voorgesteld, en nu eens de ene en dan weer de andere als "van alle slechten de slechtste!", en dergelijke. Ook al hielden de dichters en de toeschouwers de overgeleverde

verhalen over de lotgevallen van het koningshuis van Thebe voor loutere fabeltjes, toch waren ze nauwelijks in de vraag geïnteresseerd ‘hoe het werkelijk geweest is’, zelfs niet eens in de vraag hoe het (‘ook’) geweest zou kunnen zijn. De aangevoerde of aangenomen ‘feiten’ hadden uitsluitend een soort *hypothetische* betekenis, niet in de zin dat ze desnoods maar vermoedens waren, maar in de volgende zin: *neem eens aan* dat Eteocles ten onrechte ten nadele van Polynices de heerschappij over Thebe had bemachtigd, was Polynices, die zich verzette tegen dit onrecht, dan “van alle slechten de slechtste!”? Had hij dan niet minstens evenveel recht op een eervolle begrafenis als zijn broer Eteocles, nadat beiden elkaar in een tweegevecht hadden gedood? *Maar neem eens aan* dat Polynices het er ter wille van het herstel van zijn recht en van zijn macht op de koop toe had bijgenomen dat zijn bondgenoten Thebe wilden verwoesten en de Thebanen tot slaven maken? Zou Creons beslissing om hem een echte begrafenis te weigeren dan niet zonder meer rechtvaardig zijn? *Neem nu eens aan* dat *beide* bovenstaande aannamen gefundeerd waren: hoe en op grond waarvan zou men dan moeten beslissen in de zaak – van die twee handvol stof? Maar dan gaat het inderdaad niet alleen om deze twee handvol stof, maar bovendien om leven en dood van meerdere betrokkenen. Neem maar aan dat Antigone haar beslissing treft en uitvoert, of het nu in het bewustzijn of in de mening is dat Polynices onrecht was aangedaan, of alleen maar omdat de broer tenslotte haar broer was. Neem aan dat Creon weliswaar een beslissing ongedaan maakt, omdat hij op zoveel tegenstand stoot, maar te laat, zodat we moeten aannemen dat Antigone, en dan zijn zoon en vervolgens zijn vrouw, géén zin meer zien in hun leven en de dood kiezen. En het gaat om het volk van Thebe: om de vraag hoe het – uiteindelijk maar net ontsnapt aan de ondergang – verder moet leven en volgens welke grondbeginselen het moet worden geregeerd.

Iedere interpretatie van een tragedie die (meestal via de omweg over een rechtsvraag) op een *feitenvraag* terugvalt, gaat voorbij aan de zin van de tragedie. (Dit geldt niet alleen voor antieke, maar ook voor moderne tragedies, hoewel we met het begrip

van de ‘dichterlijke vrijheid’ gemakkelijk heenstappen over de afwijkingen van ‘historische drama’s – zoals Goethes *Egmont* of Schillers *Wallenstein* – van de historische feiten.) Dit geldt ook daar waar de feitenvragen waarop men terugvalt ‘morele’ vragen blijken te zijn, zoals in het geval van *Antigone* van Sophocles: had Antigone ‘feitelijk’ niet gelijk, wanneer ze ook insisterde op een begrafenis voor haar broer Polynices, of had misschien Creon toch ‘feitelijk’ gelijk, wanneer hij de begrafenis van Polynices strafbaar stelde? Vermits we dergelijke feitenvragen niet kunnen beslissen (aangezien ze op hun beurt terugvallen op de vraag of Polynices “van alle slechten de slechtste!” was), vallen deze op hun beurt terug op de vraag wat Sophocles dienaangaande *meende*. En enerzijds geeft Sophocles zijn mening daarover helemaal niet duidelijk te kennen, anderzijds is niet in te zien wat we om zijn mening zouden geven, wanneer we niet alweer om andere redenen aanleiding zagen om aan zijn mening waarde te hechten, bijvoorbeeld omdat we hem voor een grote tragedieschrijver houden. Maar hoe kunnen we hem daarvoor houden als we zijn tragedies niet eens begrijpen, hier *Antigone* en dan wellicht ook de andere overgeleverde tragedies?

5. De waarheid en de mening – of de democratie

Om Sophocles te begrijpen moeten we *om te beginnen* ons misschien toch eens proberen in de ‘tijdsgeest’ te verplaatsen. *Antigone* werd opgevoerd in 412 (een jaartal dat ik afgeleid heb, zonder, hoop ik maar, een cirkelredenering te hebben gemaakt), in het eerste jaar van de vijftien jaren van Pericles, van de ‘eeuw van Pericles’ in Athene. In 449 stierf Cimon, hoofd van de aristocratische partij in Athene en architect van de grote overwinning van de Grieken op de Perzen. In 443 werd zijn opvolger Thucydides (niet de historicus) op aansporen van Pericles verbannen als hoofd van de aristocratische partij. Dit betekende de (voorlopig) definitieve overwinning van de democratische partij in Athene. (Ook typisch voor de politiek van Pericles is dat Thucydides enkele jaren later mocht terugkeren.) Het principe van een ‘aristocratische’ partij was (en is tot vandaag) dat alleen de

'besten' ('aristoi') konden inzien wat het beste was voor de maatschappij, en dat zij gerechtigd en zelfs verplicht waren om hun inzicht, ook zonder het inzicht en tegen de wil van het volk, door te zetten. En ze konden heersen omdat en voorzover de aristocratie erop kon rekenen dat zelfs het volk zelf – met tegenzin – met dit principe instemde. Zo kan het zijn dat Sophocles er in het jaar 442 is van uitgegaan dat in een geschil zoals tussen een Creon en een Antigone een meerderheid er nog altijd toe neigt om de beslissing van een heerser, van Creon, als rechtmatig te beschouwen en het verzet van een Antigone, om al te persoonlijke beweegredenen, te veroordelen. Ismene bevestigt dit meteen in de eerste scène door Antigone voor te houden:

Jij wilt hem begraven, die de stad verzaakt heeft?

...

Verwilderde! Terwijl Creon het verbiedt!

Het grote koorlied bevestigt hetzelfde bij de aanvang van het tweede bedrijf, die met de door Hölderlin vertaalde beroemde woorden begint:

Ontzaglijk is veel. Maar niets zo
Ontzaglijk als de mens.

[Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch.]

Dit lied waarin de macht van de mens wordt geroemd maar ook zijn vermogen wordt gevreesd om wetten te breken, en waarmee het koor van de ouden Antigone ontvangt, die gearresteerd voorgeleid wordt – dit lied eindigt met de woorden:

O ongelukkig kind van je ongelukkige
Vader Oedipus, wat nu gedaan? Ze brengen u toch niet
ergens heen als ongehoorzame aan het koninklijke besluit,
Betragt op een dwaze daad?

Antigone

Wanneer we het nog overheersende geloof aan de onaantastbaarheid van ‘koninklijke wetten’ vooropstellen, dan wordt begrijpelijk (wat hierboven nog vreemd leek) dat dan doorheen twee volledige bedrijven het recht van de wetsovertreedster Antigone wordt verdedigd. Haemon, de jongste zoon van Creon en de verloofde van Antigone, waagt dit als eerste. Dat lijkt in eerste instantie wel moedig, maar is maar al te goed te begrijpen. Toch weet hij zijn vader reeds meer te zeggen:

Voor jou is het volk bevreesd
En zeker als ze iets te zeggen hebben
Dat je niet graag hoort. Mij echter wordt wel toevertrouwd
Hoezeer de stad klaagt over de jonge vrouw
Die, van alle vrouwen het meest onschuldig,
Het zo slecht moet vergaan, om een zeer roemvolle daad.
Zij wil haar vermoorde, onbegraven broer
Noch door onbarmhartige honden,
Noch door vogels laten opvreten.
Verdient zij niet de hoogste eer?

Wanneer we Haemon mogen geloven, dan is het volk helemaal van mening veranderd, ook al waagt het het nog niet om dit Creon in zijn gezicht te zeggen, zodat hij dit voor het eerst van zijn jongste zoon verneemt. Toch is Creon erdoor geraakt, en óók geraakt zijn, in het koor, de ouden van Thebe. Dan geeft de oude ziener Teiresias, “wier raad hij in het verleden steeds gevolgd heeft”, Creon de raad:

Zwicht voor de dode, en vervolg hem niet
Daarheen. Wat voor een moed is het
Om een dode nog eens te doden?

Onder de indruk van dit alles maant tot slot het koor van de ouden van Thebe zelf de koning aan:

Kom, laat de jonge vrouw uit de ondergrondse kerker
En begraaf hem die daarbuiten ligt

En Creon bindt in:

Ik heb mijn beslissing genomen, ik zal haar
Die ik gevangen zette, ook zelf bevrijden.

Niets wijst erop dat hij zijn overtuiging gewijzigd heeft, dat het zijn recht, en zelfs zijn plicht, is om te weigeren Polynices een begrafenis te geven en om diegene te straffen die dit verbod overtreedt, ook al is het een koningsdochter, zijn nicht en de verloofde van zijn zoon. Maar hij begrijpt wel dat óók een (wellicht) onaanvechtbaar rechtvaardige beslissing enkel tot onheil kan leiden, wanneer een meerderheid van het volk het er – terecht of ten onrechte – niet mee eens is. Dit is de zege – dit is de grond en het wezen – van de *democratie*.

Sophocles laat het zelfs niet komen tot een discussie over de vraag of het recht en de waarheid volledig aan de kant liggen van Creons beslissing of van Antigone's besluit. Hij wil alleen laten zien dat waarheid en recht moeten wijken voor de mening van de meerderheid van een volk, voor de *schijn* van de waarheid en van het recht. De democratie impliceert haar gevaren wanneer bijvoorbeeld een volledig volk of toch een meerderheid ervan de verkeerde weg opgaat, maar deze gevaren zijn op generlei wijzen te omzeilen.

Het slotbedrijf van de *Antigone* laat zien wat er dreigt te gebeuren wanneer men een – misschien zelfs in waarheid rechtmatig gefundeerde – beslissing van een heerser wil doordrijven tégen de mening van de meerderheid van een volk in. Of eerder: wat in de tragedie dan werkelijk gebeurde, aangezien Creon weliswaar zijn beslissing ingetrokken had, maar zonder dat dit aan de betrokkenen bekend was en ze er zich bewust van waren. Het slotbedrijf laat ook het onderscheid zien tussen zijn en 'subjectief' bewustzijn, wat, zoals hier, vaak genoeg alleen maar een onderscheid in de tijd is. Dit onderscheid is een kernvraagstuk van de democratie.

Wat betreft de 'goede Creon' (zoals hij toch één keer wordt genoemd), zegt dezelfde wachter die ik hierboven kleinerend

‘maar’ een bode heb genoemd, tenslotte de eenvoudige
waarheid:

Zo was vroeger Creon volgens mij benijdenswaardig.
Hij had het land van Cadmus gered van zijn vijanden.
Hij had hier alle macht. Hij regeerde en had
Een weledelgeboren kroost. Nu
Gaat alles voorbij. Het aangename namelijk,
Dat ontrouw wordt, noem ik een man onwaardig.
Wees maar rijk in je paleis,
En leef in koningspraal,
Maar als de vreugde daarvan weggaat, geef ik geen
Schaduw van rook voor alles wat niet aangenaam is.

6. De mening en de zaak

Ben ik erin geslaagd te treffen wat Sophocles in waarheid wil zeggen? Ik geef toe dat dit (ook) mijn bedoeling was. Het kan zijn dat hij er bij het schrijven van de tragedie niet echt op uit was om zijn mening wereldkundig te maken. Dat had hij eenvoudiger kunnen doen, doordat hij bijvoorbeeld klaar en duidelijk verklaarde: naar mijn mening heeft elke dode, wat hij ook moge uitgestoken hebben, recht op een echte begrafenis, en is het de plicht van zijn bloedverwanten hem een dergelijke begrafenis te geven. Of moet men zich in ieder geval toch buigen naar een koninklijk – en absoluut géén tiranniek of ongegrond – gebod. Het kan evengoed zijn dat hij erop aanstuurde om zijn mening zozeer te verhullen, dat het een arbeid van generaties van vorsers zou kosten om eindelijk eens correct vast te stellen wat zijn ware mening is. Maar het zal er hem wel eerder om te doen zijn geweest om – naar de beroemde aristotelische definitie van tragedie – door de “voorstelling van een ernstige en geïsoleerde handeling” bij zijn toeschouwers (of lezers) “medelijden en vrees” op te wekken (en wel medelijden hier zowel met Creon als met Antigone, en vrees voor onszelf, wanneer we ons zelf ooit in de situatie van Creon of in die van Antigone zouden bevinden – hoe dan ook?) en door de wijze van voorstellen ons “van dergelijke hartstochten (‘gevoelens’, zouden we vandaag zeggen) te bevrijden”. Of nog eenvoudiger, wanneer we deze ge-

voelens die ongetwijfeld meespelen, buiten beschouwing laten, dan moet het hem aan een *zaak* gelegen zijn die hij wilde in de aandacht stellen, dat wil zeggen niet aan een mening die hij de toeschouwers wilde aanpraten, maar aan een *vraag* die hij hun ter beslissing wilde voorleggen. En om het nog eens te vragen, wat zou ons toch de *mening* van een of andere Sophocles, Callias of Socrates (namen die Aristoteles in zijn voorbeelden pleegt te noemen) interesseren, indien niet zijn mening het overwegen waard is, omdat hij met betrekking tot een zaak, tot een indringende *vraag*, iets betekenisvol te zeggen had?

Zo'n zaak, zo'n vraag, brengt het stuk *Antigone* duidelijk genoeg onder het oog, met name, zoals gezegd, de essentiële vraag van de democratie, hoe zich, *politiek* beschouwd, *waarheid en recht* aan de ene zijde (of in de naar voren gebrachte 'ernstige en geïsoleerde handeling' waarheid en recht nu aan Creon of aan Antigone moeten worden toegekend) en de *mening* van de meerderheid (wat haar 'juist' *schijnt*) aan de andere zijde tot elkaar verhouden. De vraag reikt nog dieper: het gaat aan de ene kant niet alleen maar om een *vermeend* recht en een *vermeende* waarheid van de ene of de andere, en dat daarom dan, vermits de vraag van waarheid en recht onbeslisbaar is, alléén de mening van de meerderheid juist de doorslag zou kunnen geven. De ene (Creon) of de andere (Antigone) *moet* toch in ieder geval de waarheid bezitten en het recht aan zijn zijde hebben. Maar wanneer zich politiek – democratisch – *niettemin* nog een vraag stelt van de mening van de meerderheid, dan wordt de *essentiële vraag* de vraag van de beslissing tussen de voorrang van de *waarheid* of van de *schijn* – of van de *theorie* of van de *politiek* überhaupt. Of – ik stapel de of's volbewust op – is dat nog altijd niet de laatste vraag? De mening van de meerderheid van de mensen, zoals het voor hen schijnt te zijn, mag vaak van de waarheid afwijken, maar nog vóór ze *verkeerd* is, is ze toch *werkelijk*. En wanneer de waarheid de overeenstemming met de werkelijkheid zou zijn, moet ze dan niet aangemaand worden om ook met *deze* werkelijkheid overeen te stemmen?

Antigone

Maar anderzijds: zou dit eventueel inhouden dat de ‘stem van het volk’ de ‘stem van God’ is, zoals onze Hölderlin in een gelijknamig gedicht onderstreepte? –

Gij bent de stem van God, zo geloofde ik vroeger
In onbekommerde jeugd; ja en ik zeg het nog.

[Du seiest Gottes Stimme, so glaubt ich sonst,
In heilger Jugend; ja und ich sag es noch!]

(Een vers waarop Nietzsche in ‘*Zarathustra*’ merkwaardig genoeg is teruggekomen, in het hoofdstuk ‘Van de beroemde wijzen’.) Maar wat wanneer het volk, een volk in zijn geheel of toch zijn ‘democratische’ meerderheid, slachtoffer is van een vreselijke vergissing? Dat is pas de ware tragedie, want dan is het – te laat. De democratie is onontkoombaar, niet ter wille van een ideaal, maar ter wille van de werkelijkheid. Maar opdat ze iets goeds zou voortbrengen, heeft ze *eerst* nood aan de vorming van het volk, of van de verbeelding, waarvoor in het democratische Athene het theater van het Dionysische festival moest en wou dienen.

(Vertaling: Lode Frederix)

Shakespeares *Hamlet*. **De toestand van Denemarken**

1. Opkomst en ondergang van de staat Denemarken

Shakespeares drama *Hamlet* – geschreven in 1599 of 1600 en gepubliceerd in 1603 onder de titel ‘The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke’ – is een ronduit verwarde geschiedenis, als men kijkt naar de gedragingen van de held. Maar dat is de geschiedenis die op de voorgrond staat. Er is ook een geschiedenis op de achtergrond die daar tegen afsteekt door haar simpele, rechtlijnige, rustige consequentie: de geschiedenis van de ondergang van een staat, Denemarken.

Deze staat stond op het toppunt van zijn macht, toen zijn koning, Hamlet, de koning van Noorwegen, Fortinbras, versloeg. Op dezelfde dag werd hem een troonopvolger geboren die eveneens Hamlet genoemd werd. Zo’n twintig jaar later werd koning Hamlet van Denemarken vermoord door zijn broer Claudius, die zichzelf tot koning verhief en de weduwe van zijn vermoorde broer huwde. Ondertussen was ook koning Fortinbras van Noorwegen gestorven, en ook hij werd opgevolgd door zijn – reeds bejaarde – broer (waarvan de naam niet genoemd wordt) en niet door zijn zoon, die eveneens Fortinbras heette. De jonge Fortinbras was tuk op een revanche tegen Denemarken. Claudius waarschuwde ‘Old Norway’ voor deze gretigheid. Hij bracht de jonge Fortinbras daarvan af door hem aan te moedigen tot een veldtocht tegen Polen. Daartoe stond hij hem het recht tot doortocht door Denemarken toe. Fortinbras boekte succes tegen de Polen. Op de terugtocht kwam hij naar Elsinor, de residentie van de Deense koningen, precies op het moment van de dood van Claudius en van de jonge Hamlet, en hij werd, ook met de instemming van de stervende Hamlet, gekozen tot de nieuwe koning van Denemarken. Denemarken boette zijn zelfstandigheid in en viel Noorwegen ten deel.

Dit stuk geschiedenis van Denemarken vult precies het tijdsverloop van de korte levensgeschiedenis van Hamlet: ze begint met de overwinning op Noorwegen op de dag van Hamlets ge-

boorte en eindigt met de ondergang van het rijk op de dag van Hamlets dood. En als Hamlet – in de vierde scène van het vierde bedrijf – de troepen van de jonge Fortinbras tijdens hun doortocht ontmoet, gelooft hij, diep geschokt, het antwoord op zijn ‘Hamletvraag’ te hebben gevonden. Opvallend is ook het strikt parallelle verloop tussen het lot van Denemarken en dat van Noorwegen, zij het in een soort onderlinge tegenstelling. Dat blijkt onder meer daaruit, dat de oude en de jonge Hamlet tegenover de oude en de jonge Fortinbras staan en dat beide oude koningen door hun broer worden opgevolgd.

Hamlet is ongetwijfeld een politiek drama, het drama van de ondergang van de staat Denemarken. Maar waarin bestaat dan eigenlijk de ‘tragische geschiedenis van Hamlet, prins van Denemarken’? Toch niet daarin dat hij het slachtoffer werd van de geschiedenis van de ondergang van zijn land. Hij was zelf aan die ondergang medeschuldig: Shakespeare klaagt niet enkel de ‘politieke misdadiger’ of eerder heel gewone misdadiger Claudius aan, maar in de eerste plaats hem, Hamlet. Wat was zijn schuld, en in hoeverre was ze een ‘tragische’ schuld?

2. De tragische geschiedenis van Hamlet, prins van Denemarken

Was het tragische bij Hamlet eenvoudigweg gelegen in zijn spreekwoordelijke onbeslistheid en in zijn onvermogen tot handelen dat daaruit voortkwam? Maar het gaat toch niet op, de leer van Shakespeares beroemdste stuk terug te brengen tot de gemeenplaats dat onder bepaalde omstandigheden nu eenmaal vastbesloten moet worden gehandeld, omdat anders het ongeluk de vrije loop krijgt. Eigenlijk komt die ‘interpretatie’ neer op de bewering dat de ‘Hamletvraag’ helemaal geen vraag is, omdat het antwoord van meet af aan vanzelfsprekend is: het komt er enkel op aan,

Naar de wapens te grijpen tegen een zee van kwellingen,
En door verzet er een einde aan te stellen?

To take arms against a sea of troubles,

And by opposing end them (III, 1)

Hamlets tragedie zou dan enkel geweest zijn, dit niet begrepen te hebben, of althans, dat vermeende inzicht niet in daden omgezet te hebben.

Maar Hamlet is toch niet een en al onbeslist en onbekwaam tot handelen; hij handelt wel niet vastberaden; hij aarzelt – tussen beslistheid en onbeslistheid. Preciezer gezegd: afwisselend is hij soms vlug beslist en handelt hij blindweg en overhaast op momenten waarop hij beter meer bezonnen en terughoudend was geweest, en soms is hij op het verkeerde moment, wanneer het nodig was geweest snel en beslist te handelen, plots onbeslist.

Zo gaat het al meteen van bij het begin. Onder de indruk van de verschijning van de geest van zijn vader en van de door het spook geuite aanklacht wegens moord, zweert hij meteen wraak. Toch wel een beetje te snel, want wat waarborgt de waarheid van die openbaring? (Lezers en toeschouwers plegen bij stukken van Shakespeare nogal eens in de val te lopen en de verschijning van een geest onmiddellijk als de openbaring van de waarheid op te vatten.) Hamlet komt wel tot bezinning en wil eerst nog de waarheid van die openbaring nagaan en de beschuldigen – Claudius en zijn moeder Gertrude – op de proef stellen. Als proef moet een toneelopvoering dienen die hen precies voor ogen stelt wat volgens de bewering van de geest gebeurd is – de toedracht van de moord. De proef lukt volledig – Claudius en Gertrude worden ondubbelzinnig ontmaskerd. Meteen daarop krijgt Hamlet een kans Claudius te doden, maar nu grijpt hij ze niet, omdat Claudius in gebed verzonken lijkt, zodat de dood hem op dit ogenblik niet naar de hel zou sturen. Daarentegen steekt hij dan wel iemand dood – hij weet niet wie – die zich in de kamer van zijn moeder achter het wandtapijt heeft verstopt. Het is, zo blijkt, de oude nar Polonius. Hamlets wandaad wordt de oorzaak van de waanzin en de zelfmoord van Ophelia, en van de dodelijke vijandschap van haar broer (en zoon van Polonius) Laertes, met wie hij uiteindelijk alles zal moeten uitvechten. Hamlets wandaad geeft aan Claudius

ook een goede reden om hem uit Denemarken te verwijderen. Zogezegd om hem in bescherming te nemen tegen vervolging, stuurt Claudius hem onder begeleiding van Rosencrantz en Guildenstern naar Engeland; in werkelijkheid met de opdracht aan de Engelsen om Hamlet meteen bij aankomst te doden. Hamlet doorziet het blijkbaar goed genoeg (hij zal het ‘verifiëren’ door tijdens de scheepsreis de brieven van Rosencrantz en Guildenstern te openen). Toch laat hij het eerst op zijn beloop zonder verzet te bieden. Maar dan vervangt hij de brief met het verzoek hemzelf te doden, door een vervalste met de opdracht om die beide heren te doden (wat dan ook zal gebeuren).

De verwardheid van de handeling op de voorgrond van het stuk, waarvan sprake was, beantwoordt aan de handelingen en de gedragingen van Hamlet. De verwarring van het geheel bereikt zijn hoogtepunt in de bloedige komedie van de slotscène (die begint met Hamlets vertelling van de reeds genoemde geschiedenis met de brief), waar nauwelijks nog iemand weet wie wie vermoordt: eind goed, alles dood.

Kan Hamlets vermeende onbeslistheid en onvermogen tot handelen dit alles verklaren? Indien dit het geval is, dan moet toch op zijn minst deze ‘karaktertrek’ van Hamlet op de een of andere manier begrijpelijk worden en mag ze hem niet door de willekeur van de schrijver toegedicht zijn. Waarom Hamlet niet in staat is het besluit te nemen zijn vader te wreken, heeft Freud getracht begrijpelijk te maken. Ook hij gaat uit van de veronderstelling dat Hamlet op de een of andere manier onbeslist is en niet in staat te handelen. Maar hij maakt er geen ‘karaktertrek’ van Hamlet van. Hij ziet zeer goed, “dat Hamlet bepaald niet de indruk op ons moet maken van een mens die niet in staat is tot welk handelen ook (...) Wat belemmert hem dus in de vervulling van de taak die de geest van zijn vader hem heeft opgelegd? Hier biedt zich weer de uitweg aan dat het de bijzondere aard van deze taak is. Hamlet kan alles, enkel niet de wraak voltrekken aan de man die zijn vader uit de weg geruimd heeft en bij zijn moeder diens plaats ingenomen heeft, aan de man die hem de verwezenlijking van zijn verdrongen kindervensen laat zien.” [“(...) daß Hamlet uns keineswegs als

eine Person erscheinen soll, die des Handelns überhaupt unfähig ist (...) Was hemmt ihn also bei der Erfüllung der Aufgabe, die der Geist seines Vaters ihm gestellt hat? Hier bietet sich wieder die Auskunft, daß es die besondere Natur dieser Aufgabe ist, Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt.”] (*Die Traumdeutung*, in het hoofdstuk ‘Die Träume vom Tod teurer Personen’). Maar voor Freuds duiding is geen enkele bewijs te vinden in de tekst (– wat hij ook toegeeft). Ze staat of valt met de bewering: “Hamlet kan alles, enkel niet ...” Dat Hamlet zozegzegd alles kan, wordt volgens Freud als volgt bewezen: “We zien hem tweemaal handelend optreden, de ene keer in snel opvliegende hartstocht, als hij de spion achter het behangsel neersteekt, een andere keer weloverwogen, arglistig zelfs, doordat hij met alle onbekommerdheid van de renaissanceprins de twee hovelingen de hemzelf toebedachte dood injaagt.” [“Wir sehen ihn zweimal handelnd auftreten, das eine Mal in rasch auffahrender Leidenschaft, wie er den Lauscher hinter der Tapete niederstößt, ein anderes Mal planmäßig, ja selbst arglistig, indem er mit der vollen Unbedenklichkeit des Renaissanceprinzen die zwei Höflinge in den ihm selbst zugedachten Tod schickt.”] (ibid.) Maar Freud veronachtzaamt hier drie zaken. In het eerste geval moet men toch wel aannemen dat Hamlet toestak omdat hij vermoedde dat de spion achter het wandtapijt niemand anders was dan Claudius. In het tweede geval stelt zich de vraag niet of Hamlet beslist of onbeslist was, bekwaam of onbekwaam tot handelen (wat voor een ‘handeling’ trouwens: de onderschuiving van een vervalste brief), maar enkel de vraag of zijn handelswijze te rechtvaardigen is of niet, verstandig of onverstandig. Tenslotte zwijgt Freud erover dat het in de slotscène dan toch Hamlet zelf is die Claudius doodt en zodoende toch nog zijn vader – en zijn moeder – wreekt.

Freuds (slechts bondig geschetste) ‘Hamlet’-interpretatie is weliswaar beter dan alle mij bekende bijdragen van vaklui, en er valt, zoals later zal blijken, van de latere Freud werkelijk iets over Hamlet te leren. Maar zijn interpretatieschema van het

‘Oedipuscomplex’ gaat al te gemakkelijk en al te stereotiep voor te veel drama’s op. De fundamentele verhoudingen tussen de mensen zijn nu eenmaal die tussen heersers en beheersten, tussen mannen en vrouwen, en tussen ouderen en jongeren – zo reeds volgens Aristoteles: “enerzijds het heersende, anderzijds het vaderlijke, ten derde het echtelijke” (*Politiek*, I, 12; 1259a 37-39) –, en dus vatten ze zich het duidelijkste samen in de verhouding tussen man en vrouw en kind, zoon of dochter, in het huis van een heerser.

De vraag blijft: wat is de kern of de wortel van de ‘tragische geschiedenis van Hamlet, prins van Denemarken’?

3. De Hamletvraag

Heidegger, zo heeft men mij verteld, wakkerde zijn studenten ertoe aan vragen te stellen met de uitroep: ‘De domste vragen zijn de beste!’. Men kan dat in zekere zin wel verstaan. Maar in de *Kritik der reinen Vernunft* staat te lezen: “Te weten wat men redelijkerwijze moet vragen, is al een groot en noodzakelijk bewijs van wijsheid en inzicht. Want als de vraag op zich ongerijmd is en nutteloze antwoorden verlangt, heeft ze, afgezien van de schande voor wie haar stelt, soms nog het nadeel de onvoorzichtige toehoorder tot ongerijmde antwoorden te verleiden en het bespottelijke tafereel te bieden dat de een (zoals de Ouden zeiden) de bok melkt, terwijl de ander er een zeef onderhoudt.” [“Es ist schon ein großer und nötiger Beweis der Klugheit oder Einsicht, zu wissen, was man vernünftigerweise fragen sollte. Denn, wenn die Frage an sich ungerieimt ist, und unnötige Antworten verlangt, so hat sie, außer der Beschämung dessen, der sie aufwirft, bisweilen noch den Nachteil, den unbehutsamen Anhörer derselben zu ungerieimten Antworten zu verleiten, und den belachenswerten Anblick zu bieten, daß einer (wie die Alten sagten) den Bock melkt, der andere ein Sieb unterhält”] (A 58, B 82-83).

Hamlet is vooral beroemd wegens zijn beroemde ‘Hamletvraag’, ook al is men reeds vergeten hoe ze eigenlijk luidde:

“To be, or not to be, – that is the question: –

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them?" – (III, 1)

Ik probeer te vertalen: "Te zijn of niet te zijn, dat is de vraag: – of 't edelhoediger is de slingers en pijlen van een verschrikkelijk noodlot in de geest te verdragen, of naar de wapens te grijpen tegen een zee van kwellingen, en door verzet er een einde aan te stellen?" Is dat een goede vraag, de vraag van alle vragen zelfs? Ja, zo lijkt het, op het eerste gezicht. Jaar in jaar uit, dag in dag uit, ja van uur tot uur is dat de vraag waarmee ieder van ons steeds opnieuw geconfronteerd wordt. Moet ik mij hier en nu aanpassen, toegeven, inbinden – of is het hier en nu het moment om in opstand te komen en mij te verzetten, wat het ook koste: tot hier en niet verder?

Maar toch is de vraag in de algemeenheid waarin ze gesteld is, onmogelijk te beantwoorden – en in zoverre een onzinnige vraag. (Zoals Kant met de aangehaalde opmerking erop aanstuurt duidelijk te maken "dat een toereikend en toch tegelijk algemeen kenmerk van waarheid onmogelijk gegeven kan worden" ["daß ein hinreichendes, und doch zugleich allgemeines Kennzeichen der Wahrheit unmöglich angegeben werden könne"] (A 59, B 83). De moeilijkheid zit precies daarin, telkens, van geval tot geval, van uur tot uur te beslissen of eerder te weten, of het er nog om gaat "de slingers en de pijlen van een verschrikkelijk noodlot te verdragen, of naar de wapens te grijpen tegen een zee van kwellingen, en door verzet er een einde aan te stellen?". Dit lijkt me echter de waan van Hamlet te zijn: te geloven dat zijn Hamletvraag eens voor altijd kan beslecht worden. Net daaruit, zo lijkt me verder, ontstaat zijn onophoudelijke verwarring: dat hij nooit meer weet wanneer en waar het ogenblik eist te handelen, en wanneer en waar het erop aankomt zich bedachtzaam in te houden. Deze onwetendheid is de oorzaak van zijn tragische geschiedenis en medeoorzaak van de ondergang van Denemarken; op haar beurt veroorzaakt door de onzinnige eis om de 'Hamletvraag' eens voor altijd te beantwoorden.

In een dagboek aantekening van 29 september 1915 vroeg Kafka zich af: “Hoe kon Fortinbras zeggen dat Hamlet zich hoogst koninklijk zou betoond hebben”. Daarmee raadde hij, zo lijkt me, Shakespeares ironie. Wat hij meende, blijkt duidelijk uit zijn verhaal over ‘beslissingen’ van februari 1912, waarmee hij zijn eerste verhalenbundel *Betrachtung* (‘Beschouwing’), die nog datzelfde jaar verscheen, afsloot; het is kort genoeg om het hier volledig weer te geven:

Zich boven een ellendige toestand verheffen, moet zelfs met een energieke wil gemakkelijk zijn. Ik ruk me los van de zetel, loop rond de tafel, breng beweging in kop en hals, gloed in de ogen, span de spieren om hen heen op. Bied weerwerk aan ieder gevoel, begroet A. stormachtig, als hij nu zou komen, duld B. vriendelijk in mijn kamer, trek bij C. alles wat gezegd wordt, trots pijn en moeite met lange teugen in mij binnen.

Maar ook als het zo gaat, zal bij iedere fout, die niet kan uitblijven, het geheel, het lichte en het zware vastlopen, en zal ik me in een kring moeten terugdraaien.

Daarom blijft toch de beste raad: alles aanvaarden, zich als zware massa gedragen, en zelfs al voelde men zich weggeblazen, zich tot geen onnodige stap laten verlokken, de anderen met een dierlijke blik aankijken, geen berouw voelen, kortom, wat er nog van leven als spook rest, eigenhandig neerdrukken, d.i., de laatste grafstille rust nog vermeerderen en buiten haar niets meer laten bestaan.

Een karakteristieke beweging in zo’n toestand is met de pink over de wenkbrauwen strijken.

Aus einem elenden Zustand sich zu erheben, muß selbst mit gewollter Energie leicht sein. Ich reiße mich vom Sessel los, umlaufe den Tisch, mache Kopf und Hals beweglich, bringe Feuer in die Augen, spanne die Muskeln um sie herum. Arbeite jedem Gefühl entgegen, begrüße A. stürmisch, wenn er jetzt kommen wird, dulde B. freundlich in meinem Zimmer, ziehe bei C. alles, was gesagt

wird, trotz Schmerz und Mühe mit langen Zügen in mich hinein.

Aber selbst wenn es so geht, wird mit jedem Fehler, der nicht ausbleiben kann, das Ganze, das Leichte und das Schwere stocken, und ich werde mich im Kreise zurückderhen müssen.

Deshalb bleibt doch der beste Rat, alles hinzunehmen, als schwere Masse sich verhalten, und fühle man sich selbst fortgeblasen, keinen unnötigen Schritt sich ablocken lassen, den anderen mit Tierblick anschauen, keine Reue fühlen, kurz, das, was vom Leben als Gespenst noch übrig ist, d.h., die letzte grabmäßige Ruhe noch vermehren und nichts außer ihr mehr bestehen lassen.

Eine charakteristische Bewegung eines solchen Zustandes ist das Hinfahren des kleinen Fingers über die Augenbrauen.

Kafka vertelt van de ervaring die men onvermijdelijk opdoet met de soort beslissingen waarmee men vragen van de aard van de 'Hamletvraag' eens voor altijd zoekt te beslechten: geen van beide beslissingen is 'uit te houden' (ook in de betekenis waarin men het in de muziek heeft over een toon die 'aan te houden' is). Wie de ene beslissing neemt die beantwoordt aan Hamlets 'naar de wapens grijpen', zal bij de minste fout, die niet kan uitblijven, vastlopen, en teruggegooid worden in het vaarwater van de tegenovergestelde beslissing. Maar volharden in die andere beslissing die beantwoordt aan Hamlets 'alles in de geest verdragen', kan slechts betekenen dat men reeds tijdens het leven een einde aan het leven stelt. Het leven dwingt ons steeds opnieuw dergelijke beslissingen te nemen en vergt van ons het inzicht wanneer en waar we het ene of het ander besluit moeten nemen, in plaats van altijd enkel nog 'met de pink over de wenkbrauwen te strijken'.

Of laten we het eens bekijken zoals Freud het gezien heeft, zonder het evenwel uitdrukkelijk op Hamlet toe te passen. Bijna zijn hele leven lang heeft hij getracht een 'driftenleer' voor de mens te ontwerpen en hij heeft die ook zijn hele leven lang

steeds opnieuw omgevormd, maar toch is hij in al die omvormingen steeds aan één punt blijven vasthouden: er moeten twee aan elkaar tegengestelde gronddriften zijn die de mensen in beweging brengen, anders is hun gedrag, zo min als hun foutief gedrag, niet te begrijpen. En aan geen enkele van deze beide driften kan een mens zich ‘volledig’ onttrekken zonder aan zijn ziel ziek te worden: in het ene geval voert zo’n onttrekking tot de psychose, in het andere tot de neurose. Hoe kan men echter in het leven beide driften ‘tegelijk’ gehoorzamen, als ze inderdaad volledig aan elkaar tegengesteld zijn en niet met elkaar te verzoenen? “We zouden willen weten”, vraagt Freud in zijn artikel over ‘Neurose und Psychose’ uit het jaar 1924, “onder welke omstandigheden en door welke middelen het Ik erin slaagt zonder ziek te worden aan zulke stellig altijd aanwezige conflicten te ontsnappen.” [“Man möchte wissen unter welchen Umständen und durch welche Mittel es dem Ich gelingt, aus solchen gewiß immer vorhandenen Konflikten ohne Erkrankung zu entkommen.”] (Imago-uitgave, XIII, p. 391) En in het artikel dat daarbij aansluit, over het ‘Realitätsverlust bei Neurose und Psychose’, uit hetzelfde jaar, geeft hij als antwoord: “Normaal of ‘gezond’ noemen wij een gedrag dat bepaalde trekken van beide reacties in zich verenigt (?), dat de realiteit net zomin loochent als de neurose doet, maar zich dan weer als de psychose inspant om haar te veranderen.” [“Normal oder ‘gesund’ heißen wir ein Verhalten, welches bestimmte Züge beider Reaktionen miteinander vereinigt (?), die Realität sowenig verleugnet wie die Neurose, sich aber dann wieder (!) wie die Psychose um ihre Abänderung bemüht”] (Imago-uitgave, XIII, p. 365; deze uitgave wil Freuds geschriften in ‘chronologische volgorde’ weergeven, maar wijkt hier van deze volgorde volledig af). Het is wel gerechtvaardigd het tijdspectief, dat met de woorden ‘maar dan weer’ slechts vaag wordt aangeduid, te benadrukken, zeker als men op Freuds uitspraak let in een derde artikel uit hetzelfde jaar, over “Das ökonomische Problem des Masochismus”: “Misschien is het het *ritme*, het temporele verloop van de variaties, stijgingen en dalingen van de prikkelkwantiteit” [“Vielleicht ist es der Rhythmus, der zeitliche Ablauf in den Veränderungen, Steigerungen und Senkungen der Reizquantität”], waarvan alles afhangt

(Imago-uitgave, XIII, p. 372). In ons gedrag kunnen we ons niet eens voor altijd overgeven aan een van onze beide gronddriften en de andere 'verdringen'. Noch kunnen we beide met elkaar 'verenigen', maar we zijn genoodzaakt soms aan de ene, en dan weer aan de andere toe te geven. (Hamlet is weliswaar geen neuroticus en geen psychoticus, omdat hij zijn onzinnige 'Hamletvraag' wel stelt, maar ze niet beslecht; zodoende doet hij enkel maar de ervaring op die door Kafka beschreven is.)

Uiteindelijk heeft Freud getracht de beide aan elkaar tegengestelde gronddriften in het menselijk leven te zien als een 'levensdrift' en een 'doodsdrift'. Dat zou toelaten ook Hamlets 'to be, or not to be' een inhoudelijke zin te geven, het 'zijn' te verbinden met 'naar de wapens grijpen', het 'niet zijn' met de beslissing om 'alles in de geest te verdragen'. Maar in Goethes woorden luidde de leer:

En zolang je dit niet hebt:
Sterf en word!
Ben je maar een droevige gast
Op de donkere aarde.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf den dunklen Erde.

(West-östlicher Divan, 'Selige Sehnsucht')

4. *Het aanbreken van de Nieuwe Tijd*

Als we de drie voorafgaande beschouwingen samennemen, kunnen we Shakespeares mening raden: het zijn niet enkel, of zelfs niet eens de Claudiussen, die een staat – zoals Denemarken – te gronde richten, maar minstens evenzeer de (jonge) Hamlets; en dat zijn geen mensen die in 't algemeen, uit luiheid, lafheid, zwakte, onbeslistheid, nooit in staat zijn te handelen, maar lieden die politieke verantwoordelijkheid hebben en niet in staat zijn politiek te handelen: zo'n handelen kan nooit uitgaan van een besluit dat eens voor altijd genomen wordt, en het kan ook nooit zo'n besluit beogen, maar het vergt steeds

een voorlopige beslissing over wat men nu moet doen en nu moet laten.

Het is niet Hamlets persoonlijke tragedie dat zijn vader vermoord werd door diens eigen broer en dat zijn moeder de vrouw van de moordenaar werd; dat is erg genoeg, maar bezwaarlijk 'tragisch' te noemen (en duidelijk genoeg niet het thema van Shakespeares tragedie). Zijn tragedie is het, dat hij als prins geboren, geroepen werd tot politieke verantwoordelijkheid, maar niet in staat was tot politiek handelen:

De tijd is uit zijn voegen: - O vervloekt ongeluk,
Dat ik geboren werd om 't recht te zetten.

The time is out of joint: - O cursed spite,
That ever I was born to set it right! - (I, 5)

Kafka heeft gelijk: het was helemaal niet zo dat Hamlet:

ongetwijfeld, eens de kroon opgezet,
Zich hoogst koninklijk had betoond.

likely, had he been put on,
To have prov'd most royally - (V, 2)

- de mening van de jonge Fortinbras, die Shakespeare tot slot aan de toeschouwer ter overweging meegeeft.

Vanuit het oogpunt van de dichtkunst bekeken, zou dit volstaan om Shakespeares 'constructie' van het type 'Hamlet' te rechtvaardigen: het is de uitbeelding van een type dat een staat te gronde richt. Toch mag nog de vraag gesteld worden hoe zo'n type kan opkomen: een type mens die 'Hamletvragen' stelt. Shakespeare laat op vele plaatsen in het stuk duidelijk doorschemeren wat zijn mening daarover is.

Zeker gaat Shakespeares belangstelling niet uit naar het lot van de (trouwens denkbeeldige) staat Denemarken in een grauwe voortijd. Een onbeduidende betrokkene als Marcellus mag dan wel oordelen :

Er is iets rot in de Deense staat.

Something is rotten in the state of Denmark – (I, 4),

daartegenover staat het woord van Hamlet zelf, dat als een antwoord geldt:

De tijd is uit zijn voegen

The time is out of joint – (I, 5)

Shakespeare moet zich eerder geïnteresseerd hebben voor zijn eigen land, Engeland, in zijn eigen tijd. (In het stuk zelf wordt enkele keren gewezen op de samenhang, in die grauwe voortijd, tussen Denemarken en Engeland.) Zijn eigen tijd is die van koningin Elisabeth die Engeland in de confrontatie met Spanje aan de rand van de afgrond bracht, toen het in 1588 alleen als door een wonder aan de bedreiging door de Spaanse Armada ontsnapte. Maar Shakespeare is het ook niet enkel om Engeland te doen (daarvoor zijn de verwijzingen naar een samenhang tussen het Denemarken van de beide Hamlets en Engeland aan het eind van de zestiende eeuw toch te mager): 'De tijd is uit zijn voegen' – de nieuwe tijd breekt aan.

De vreemdste twijfels zijn gerezen; Hamlet heeft het erover in zijn briefgedicht aan Ophelia:

Twijfel of de sterren vuur zijn;
Twijfel of de zon beweegt;
Twijfel of de waarheid geen leugen is;
Maar twijfel nooit aan mijn liefde.
O lieve Ophelia! Ik ben slecht in die getallen;
Ik weet niet hoe mijn zuchten te berekenen ...
Eeuwig de jouwe, ... zolang deze machine hem
toebehoort.

Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.

Hamlet

o dear Ophelia! I am ill at these numbers;
I have not art to reckon my groans ...
Thine evermore, ... whilst this machine is to him – (II, 2)

In 1543 was Copernicus' *De revolutionibus orbium caelestium* verschenen. Niet enkel Shakespeare, ook Hamlet kan het weten, hij heeft in Wittenberg gestudeerd. (Er moet eens op het enorme anachronisme gewezen worden: als de geschiedenis van Hamlet zich ooit werkelijk heeft afgespeeld, dan moet dat ten laatste in de twaalfde eeuw gebeurd zijn, zoals Shakespeare uit zijn bronnen moest weten: pas in 1502 werd de universiteit van Wittenberg opgericht.) En Hamlet is in de war van alle 'getallen' en 'berekeningen', hoewel hij ook reeds zijn lichaam een 'machine' noemt.

Onder de indruk van de verschijning van de geest doet Hamlet zijn beroemde uitroep:

Er is meer tussen hemel en aarde, Horatio,
Dan waar in jou filosofie van wordt gedroomd.

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy – (I, 5).

Hij bedoelt blijkbaar reeds een moderne filosofie van de zekerheid, waarvoor alles wat maar enigszins te betwijfelen valt, als onwerkkelijk geldt, terwijl het dan toch weer mogelijk is dat de stem van een dode als een aanmaning gehoord wordt, ook al is hetgeen ze zegt, geen onbetwifelbare zekerheid. Een werkelijkheid die onzeker is en daarom door die filosofie wordt verloochend, wreekt zich doordat ze een angstaanjagend spook wordt. Maar in de woorden en beelden waarmee Hamlet de geest van zijn vader gehoorzaamheid zweert, spreekt hij zelf reeds de taal van de nieuwe filosofie:

Ja van het tablet van mijn geheugen
Zal ik al het triviale, al het zotte dat erop geregistreerd is,
Alle gezegden uit boeken, alle beelden, alle indrukken uit
mijn jeugd, uit mijn verleden,
Al het geobserveerde dat daar gekopieerd staat, uitvegen;

Shakespeare

En alleen uw bevel zal blijven leven
Op iedere bladzijde van mijn brein.

Yes, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain – (I, 5).

Dat is enerzijds een bijna reeds cartesiaans klinkende afwijzing van alle louter langs boeken overgeleverde wijsheid, anderzijds een voorstelling van het 'brein' als een onbeschreven blad, die bijna reeds aan Locke doet denken.

Is het omdat hij zelf verstrikt zit in de nieuwe filosofie, dat Hamlet van de bekwaamheid tot politiek handelen verstoken is? Vreesde Shakespeare dat deze opkomende nieuwe filosofie alle politiek zou bederven?

Shakespeare had een zoon, die hij Hamnet genoemd heeft, in 1585 geboren en reeds als elfjarige, in 1596, gestorven. Troostte hij zich met zijn *Hamlet* over de dood van de jongen daarmee dat hem de ervaring van een uit zijn voegen geraakte tijd bespaard bleef?

5. 'Uw filosofie'!

Of 't edelmoediger is de slingers en pijlen
Van een verschrikkelijk noodlot in de geest te verdragen,
Of naar de wapens te grijpen tegen een zee van kwellingen,
En door verzet er een einde aan te stellen? –

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? –

Voor deze vraag ziet ieder zich in het 'praktische leven' steeds opnieuw gesteld; steeds opnieuw, dat wil zeggen: men kan onmogelijk een antwoord op deze vraag verlangen dat eens voor altijd geldt.

Descartes heeft echter, wel niet als eerste, maar toch als tweede regel van de filosofie van de Nieuwe Tijd de volgende opgesteld: “Alleen met zulke zaken (‘problemen’, vragen) moet men zich bezighouden, waarvan onze geest zekere en onbetwifelbare kennis lijkt te kunnen verwerven.” [“Circa illa tantum objecta oportet versari, ad quorum certam et indubitam cognitionem nos tra ingenia videntur sufficere”.] (*Regulae ad directionem ingenii*)

Maakt men zich deze regel eigen, dan moet men zich ofwel volledig van iedere levensvraag afmaken, omdat ze niet vatbaar is voor een ‘zekere en onbetwifelbare’ beslissing die eens voor altijd geldt, ofwel erop staan dat ze eens voor altijd beslisbaar is. Het was Hamlets tragedie dat hij zijn opleiding in de school van Wittenberg kreeg, maar als prins geboren was om politiek te handelen.

Die regel heeft Descartes pas neergeschreven rond 1628 (wanneer de *Regulae ad directionem ingenii*, waaruit hij overgenomen is, geschreven zijn, is niet precies bekend; gepubliceerd werden ze pas in 1701). Shakespeare was reeds twaalf jaar eerder, in 1616, gestorven. Toch moet hij met de nieuwe filosofie, die in Descartes’ regel tot uitdrukking kwam, reeds genoeg vertrouwd geweest zijn; want reeds in 1580 had ook al Montaigne (zo men wil, op voorhand) ervoor gewaarschuwd: “Het is dwaasheid waarheid en valsheid te laten afhangen van onze zelfverzekerdheid” [“C’est folie de rapporter le vray et le faux à nostre suffisance”] (*Essais*, eerste boek, 27^e hoofdstuk).

Misschien is het nog niet duidelijk genoeg wat Hamlets vraag en Descartes’ regel te maken hebben met politiek. Om het duidelijk te maken, moeten we een omweg nemen. Ooit schreef Aristoteles: “Wie niet in een gemeenschap kan leven of ze wens zijn zelfgenoegzaamheid niet nodig heeft, is geen lid van een staat en bijgevolg een dier of een god” (*Politiek*, I, 2; 1253a 27-29). Maar reeds diezelfde Aristoteles prees het als de grootste wijsheid (*sophia*) aan, naar weten te streven enkel en alleen ter wille van het weten (*philosophia*), en hij rechtvaardigde

digde deze aanbeveling juist daarmee, dat men “zo niet leven zal in zoverre men mens is, maar in zoverre in de mens iets goddelijks steekt” (*Nikomachische ethiek*, X, 7; 1177b 27-28; vgl. *Metafysica*, I, 2; 982b 28/ 983a 11). En hij benadrukte ook dat door zo’n leven, gewijd aan de ‘theorie’ (theoria), een verregaande zelfgenoegzaamheid wordt verworven (*Nikomachische ethiek*, X, 7; 1177a 27/ 1177b 1). Uiteindelijk beschouwde Aristoteles het dus als het wijste, zich boven de politiek te stellen.

Net daaruit blijkt natuurlijk ook dat Aristoteles het streven naar weten ‘enkel’ ter wille van het weten toch ook nog aanpreept ter wille van iets anders: ter wille van de verwerving van een goddelijk leven door de mens. Dat is al net zo gedacht zoals Descartes, bijna tweeduizend jaar later, de eerste van zijn regels (van de *Regulae ad directionem ingenii*) heeft gefundeerd. Die eerste regel luidde: “Het moet het doel zijn van onze studies (of van alle inspanningen in het algemeen), ons geestelijk vermogen te richten op het uitspreken van solide en ware oordelen over alles wat zich voordoet.” [“*Studiorum finis debet esse ingenii directio ad solida et vera, de iis omnibus quae occurrunt, proferenda iudicia.*”] – De fundering: “Niets verwijderd ons meer van de juiste weg om de waarheid te zoeken dan het streven, niet naar dat algemeen doel, maar naar één of andere bijzondere doelstelling. Ik heb het zelfs niet enkel over immorele en verfoeilijke (andere doelstellingen) ... Ik heb het evenzeer over doelstellingen die op zich eerlijk en lofwaardig zijn, want die misleiden ons vaak op een nog subtielere manier; bijvoorbeeld wanneer we bij ons onderzoek streven naar wetenschappen die nuttig zijn voor het gemak van het leven ... welzeker zijn dat legitieme vruchten die we mogen verwachten van de wetenschap; maar terwijl we bezig zijn met onze navorsingen, mogen we er niet naar uitkijken, anders lopen we het gevaar vele dingen over het hoofd te zien die noodzakelijk kunnen zijn voor het verwerven van verdere kennis, omdat ze op de eerste kijk niet nuttig of belangrijk schijnen te zijn.” Met andere woorden, kort gezegd: om uit het weten nut te kunnen halen, mag men bij zijn inspanningen om het te verwerven daar niet naar uitkijken. Een overweging en een mening van Descar-

tes, die dus niet eens zo nieuw is, maar zeer dicht staat bij die van Aristoteles. (Alleen was de filosofie van Aristoteles, net als die van Plato, in de antieke tijd veel minder invloedrijk dan men gewoonlijk veronderstelt). Blijkbaar is ook Descartes ingenomen met een zelfgenoegzaam weten en de door het streven naar weten ter wille van het weten bereikte zelfgenoegzaamheid van de mens. Deze is echter zoals Aristoteles toegaf, afkerig van alle politiek.

En Descartes' hogerop aangehaalde regel volgt uit zijn eerste, alhoewel hij die enigszins schijnt tegen te spreken en hij die in zekere zin zelfs werkelijk tegenspreekt: alleen een geringere geest dan Descartes – van het soort dat tegenwoordig ook onze kranten vult – kon van mening zijn, dat 'alles wat zich voordoet', overeenkomstig de eerste regel, zich tot 'zekere onbetwifelbare kennis' moet lenen en dat het niet zo is dat door het doel, in de eerste regel gesteld, oneindig veel 'zaken' uit het thematisch gebied van het onderzoek uitgesloten worden. De consequentie uit zijn eerste regel die Descartes in zijn tweede regel trok, heeft ook Aristoteles al getrokken en zelfs duidelijker gemaakt dan Descartes. "Wie het weten ter wille van zichzelf zoekt, zal het weten zoeken dat in de hoogste mate weten is, en dat is het weten van het in de hoogste mate kenbare" (*Metafysica*, I, 2; 982a 30-33/b 2).

Als dit 'uw', onze filosofie is, dan heeft Shakespeare met de 'tragische geschiedenis van Hamlet, prins van Denemarken' niet enkel een politiek drama op het toneel gebracht, maar de tragedie, de dreigende ondergang van het politieke in zijn geheel – dreigend sinds het begin van de filosofie van de Nieuwe Tijd, die weliswaar sinds de 'Renaissance' op iets zeer ouds terugrijpt, en die wel langs de weg van het weten ter wille van het weten een godgelijk bestaan voor de mens dacht te kunnen realiseren, maar uiteindelijk de mens veeleer moest terugwerpen op een dierlijk – volgens Aristoteles ook godgelijk – gedrag op het vlak van het menselijkste, van de politiek.

Deze geschiedenis van onze nieuwe tijd is tot op vandaag niet ten einde. Zo zong Heidegger ooit nog de lof van de 'techné'

als “het deïnon, het gewelddadige ...; want de geweld-dadigheid is het gebruik van geweld tegen het overweldigende: het wetende bestrijden van het voordien gesloten zijn in het als het zijnde verschijnende” [“das deïnon, das Gewalttätige ... ; denn die Gewalt-tätigkeit ist das Gewalt-brauchen gegen das Überwältigende: das wissende Erkämpfen des vordem verschlossenen Seins in das Erscheinende als das Seiende”] (*Einführung in die Metaphysik*, 1935, gepubliceerd in 1953, p. 122). Nadien bekeerde hij zich echter tot de ‘idealen’ van Aristoteles of Descartes, toen hij besloot: “Onthouding neemt niet, onthouding geeft” [“Der Verzicht nimmt nicht. Der Verzicht gibt”] (*Der Feldweg*, eveneens in 1953 gepubliceerd, p. 7). Dat zijn de twee mogelijke antwoorden op de Hamletvraag, indien men ze eens voor altijd wil beantwoorden. Alsof niet het ‘praktische’ leven van ons soms de ‘onthouding’, dan echter weer ‘het gebruik van geweld tegen het overweldigende’ vereist, of, om met Freud te spreken, ‘een gedrag dat bepaalde trekken van beide reacties met elkaar verenigt (?), dat de realiteit zo weinig verloochent als de neurose, maar zich dan weer (!) zoals de psychose op haar omvorming toelegt’ (zie hogerop).

Maar nog steeds geldt:

De tijd is uit zijn voegen,

The time is out of joint, –

‘Is het het ritme, de tijdelijke afloop ... ?’, vroeg Freud. Nog steeds zijn we droevige gasten op de donkere aarde. Nog steeds is er ‘iets rots’ in onze toestand, zoals ooit eens, ten tijde van Hamlet, in de toestand van Denemarken.

(Vertaling: Johan Moyaert

Met vriendelijke toelating overgenomen uit Jacques De Visscher (red.): *Mythische figuren van de moderniteit*)

Macbeth: de tragedie van het kwaad

1. Kort de geschiedenis

Zoals men zich, wellicht niet zonder enige verrassing, aan de hand van elke betere encyclopedie kan overtuigen, heeft Macbeth werkelijk geleefd, nu bijna duizend jaar geleden, een half millenium voor Shakespeare (omtrent 1606/7) zijn stuk schreef. Macbeth is gestorven in het jaar onzes Heren 1057. Hij heeft werkelijk in het jaar 1040 bij Dunsinan koning Duncan van Schotland, in wiens dienst hij stond, gedood en zichzelf tot koning laten verheffen (hoewel hij toch door zijn vrouw Gruach enige aanspraak op de troon had kunnen laten gelden). Hij zou als koning goed geregeerd hebben en zich zeer voor de Kerk ingezet hebben. Toch verzochten andere pretendentes hardnekkig, hem ten val te brengen. Uiteindelijk werd hij in 1057 bij Lumphanan door Malcolm, de zoon van Duncan, die zich met de hertog van Northumberland had verbonden, verslagen en gedood. Al dit historische – wat hem bekend was – heeft Shakespeare in zijn voorstelling volop gerespecteerd. De overgeleverde namen van de plaatsen Dunsinan (bij Shakespeare Dunsinane) en Lumphanan zijn vandaag op een landkaart van Schotland niet meer te vinden; daarentegen wel de door Shakespeare genoemde plaatsen Glamis, Cawdor, Forres, Fife, Inverness, zelfs Birnan (bij Shakespeare het woud dat zich naar Dunsinane toebeweeft, in wiens nabijheid ook het stamslot van Macbeth zou te zoeken zijn).

2. 'Een verhaal, verteld door een idioot, vol kabaal en razernij, maar zonder enige betekenis' –?

Het verhaal zoals Shakespeare het in zijn voorstelling invult: aan Macbeth, een zegerijke generaal van koning Duncan, wordt door drie heksen beloofd dat hij nog zelf koning zal worden. Hij besluit er het zijne toe bij te dragen om deze voorspelling te laten uitkomen. Hij vermoordt eigenhandig de koning die in zijn slot te gast is. De beide zonen van Duncan vluchten (de kroonprins naar Engeland, de andere naar Ierland). Macbeth stelt deze vlucht van de zonen voor als een bewijs ervan, dat

zijzelf de aanstichters van de moord waren. Zo wordt hij tot koning verkozen.

Aan zijn collega-generaal Banquo wordt door de heksen voorspeld dat zijn nakomelingen later Schotse koningen zullen worden. Macbeth wil het koningschap ook voor zijn eigen nazaten (hoewel hij 'nog' kinderloos is) en neemt een moordenaar in dienst om Banquo en zijn zoon te doden. Banquo is slachtoffer van de aanslag, maar Fleance, zijn zoon, ontkomt. Wellicht is hij nu te verdenken van de moord op zijn vader.

Ondertussen waarschuwen de heksen Macbeth voor een andere Schotse baron, Macduff. Die heeft Macbeth herkend als de moordenaar die hij is, en is naar London weggetrokken. Macbeth laat de vrouw en de kinderen vermoorden die Macduff in Schotland heeft achtergelaten. Maar Malcolm, de legitieme troonopvolger van Duncan, en Macduff, aan wiens kant nu ook reeds allen staan die rang en naam in Schotland hebben, verbinden zich met de koning van Engeland, en met de hulp van diens generaal verslagen en doden zij Macbeth. Malcolm volgt als koning zijn vader op.

Wat heeft dat te betekenen?

Als Macbeth zijn einde nadert, legt Shakespeare hem de volgende woorden in de mond:

Het leven is een zwervend schaduwbeeld,
Een arme speler, die op het toneel
Zijn uurtje praalt en raast, en dan verdwijnt.
Het is een sprookje, door een gek verteld,
Vol doelheid en rumoer, dat niets beduidt.

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour on the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V, 5)

Slaat deze passage niet net zo goed op Shakespeares verhaal zelf? Is Shakespeare niet zelf – in zijn eigen bewoording – een

idiot om deze geschiedenis van kabaal en razernij te willen vertellen die toch niets te betekenen heeft? Via Macbeth geeft Shakespeare zijn boodschap aan de lezer en toeschouwer door; we zijn gewaarschuwd.

3. De zegezeekerheid van het kwaad

Bij velen leeft de idee – dikwijls nogal sluimerend, vaak ook heel uitgesproken – van de onweerstaanbare triomf van het kwaad, het volstrekt meedogenloze, het ongeremd gewelddadige, het niets ontziende. Wie is niet vertrouwd met de neiging om vooral de eigen mislukkingen en nederlagen geenszins toe te schrijven aan de eigen onbekwaamheid en de grotere competentie van de tegenspeler of mededinger, maar de reden net te leggen bij diens kwaadaardigheid en gewetenloosheid en de eigen goedhartigheid? Met een goede portie vastberadenheid en onverbiddelijkheid om de eigen doelstellingen te verwezenlijken zou men zich van elk succes verzekerd weten. Bij een mislukking veroordeelt men de eigen goedheid gemakkelijk als domheid.

Omgekeerd is het ook zo dat men sterk geneigd is persoonlijke successen toe te schrijven aan de eigen bekwaamheid, die zelfs zo superieur is dat zij in staat is het kwaadaardige van de opponent te overwinnen. Toch is, in het licht van de voorgaande beoordeling van de eigen nederlagen en de successen van de andere, de verdenking niet uit de lucht gegrepen dat men zichzelf ook in het geval van het eigen succes slechts in die zin ‘goed’ vindt in zoverre men even succesvol was, en absoluut niet in de zin van de eigen goedhartigheid, net zomin als bij het succes van de tegenspeler. Waar het dus in beide gevallen op aan komt, is superioriteit en succes. Logischerwijs wordt het eigen succes pas achteraf moreel goedgepraat en het succes van de tegenspeler moreel verworpen.

Zo ontstaat een merkwaardige cultus van een vermeend onvoorwaardelijke zegezeekerheid van het Kwaad, en dat absoluut niet alleen onder kwaadaardige, maar misschien nog meer onder succesloze mensen. Aansluitend worden eigen

superioriteit en successen goedgepraat, die zich niet van de verdenking kunnen ontdoen het Kwade evenzo goed te praten. De geschiedenis van Macbeth zoals Shakespeare ze beschrijft, weerlegt die tendens. Wordt ze daarom ‘verteld door een idioot’? *Macbeth* toont werkelijk dat het Kwaad – en de belichaming ervan – zichzelf onvermijdelijk te gronde richt. Zo bezien is de triomf van het goede niet zozeer een bewijs van zijn morele superioriteit als wel een gevolg van de voorwaar tragische hulpeloosheid van het Kwaad.

4. *De onhoudbare neergang van het Kwaad*

Op het eerste gezicht lijkt Macbeths verhaal, zoals Shakespeare het vertelt, niet veel meer te omvatten dan hoe hij door geweld, leugens en bedrog – enkele mislukkingen niet te na gesproken – van het ene succes naar het andere holt, tot uiteindelijk het lot hen toch inhaalt – maar hoe? Misschien omdat hij toch nog steeds niet voldoende geweten- en meedogenloos is, zoals zijn vrouw aan het begin ook vreest:

Maar ik vrees uw aard:
Te vol is hij van melk der mensieliefde,
Om 't kortste pad te nemen.

Yet do I fear thy nature;
It is too full o' the milk of human kindness
To catch the nearest way (I, 5)

Of we kunnen het als een aaneenschakeling van – voor hem – ongelukkige toevalligheden beschouwen die uiteindelijk zijn ondergang tot gevolg hebben. Bekijken we echter even Macbeths daden en misdaden één voor één.

Als Macbeth koning van Schotland wil worden, zit er voor hem niets anders op dan de huidige koning, Duncan, op te ruimen. Dat doet ie. Maar dan zijn er nog de koningszonen Malcolm en Donalbain, waarvan de eerste tot troonopvolger uitgeroepen is. Hen heeft Macbeth niet vermoord. Had hij dat moeten doen? De dood, de moord op ook nog eens de zonen van de koning zou dan echter al te onverklaarbaar en verdacht geleken heb-

ben, en Macbeth moest nog tot koning worden gekroond. Daarom laat hij ze ontkomen of dwingt hen op de vlucht te slaan. Die vlucht voert hij aan als bewijs om hun de schuld voor de moord op de koning, hun vader, in de schoenen te schuiven. Macbeth mag daarop de Schotse troon bestijgen, maar Malcolm vindt in Londen steun voor zijn terugkeer en wraak op Macbeth.

Tegen de profetie van de heksen in, dat eens de nakomelingen van Banquo koning van Schotland zullen worden, doet Macbeth er alles aan om de erfenis van zijn pas veroverd koninkrijk voor zijn eigen (verhoopt) nageslacht zeker te stellen. Daartoe moet hij Banquo en zijn zoon Fleance uit de weg ruimen. Hij legt het daarop aan en bij de aanslag komt Banquo om. Fleance echter ontkomt per toeval –

De dapp're Banquo ging te laat nog uit;
Nu kunt ge zeggen: Fleance doodde hem,
Want Fleance vluchtte.

And the right-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you may say, if 't pleased you, Fleance kill'd,
For Fleance fled (III, 6)

Baron Lennox drijft er nogal de spot mee, als wou Macbeth de komedie om de zonen van de koning te beschuldigen nog eens opvoeren. Die probeert dat klaarblijkelijk niet, maar hoe kon hij een dergelijk toeval, Fleances ontkomen, met zekerheid voorkomen – met alle list en geweld? Shakespeare laat de mislukking blauwblauw, want Fleance – net zomin als de tweede koningszoon Donalbain – verschijnt niet meer ten tonele.

Ondertussen wordt Macbeth door de heksen gewaarschuwd voor Macduff. Die heeft ook al het hazenpad gekozen, wat de waarschuwing aannemelijk maakt en Macduff ook aan de controle van Macbeth onttrekt. Zo rest Macbeth enkel nog – volledig zinloos – vrouw en kinderen van Macduff die hij in Schotland achtergelaten had, te laten ombrengen. Gevolg van dat alles is dat nu ook baron Ross zich naar Londen begeeft en zich bij Malcolm en Macduff voegt en dat bovendien Lady Macbeth

langzaam op weg is waanzinnig te worden (op het einde, nog voor Macbeths dood, zal ze in volle waanzin sterven). Maar wat had Macbeth in dit geval met zijn zogenaamd oppermachtige sterkte en bekwaamheid anders moeten of kunnen doen?

Shakespeare maakt ons slechts vertrouwd met de drie zwaarste misdaden van Macbeth (afgaande op allerlei toespelingen moeten het er een hoop meer geweest zijn). Toch is dat voldoende om trefzeker de drie grootste zwaktes van zelfs de allerlaagste slechtheid voor het voetlicht te houden.

Ten eerste: om succesvol te zijn vereist een misdaad zoals een koningsmoord feitelijk een tweede misdaad, de moord op de koningskinderen. Dit verzuim zal de uiteindelijke oorzaak zijn van Macbeths mislukking. Maar de koppeling van beide misdaden dreigde het onmiddellijke succes van de eerste op de helling te zetten. Dit is misschien wel het grootste en wezenlijke dilemma van elke misdadiger, zoals we nog zullen uiteenzetten.

Ten tweede: ook de meest doortrapte aanslag, zoals de moord-aanslag op Banquo en zijn zoon, is door zijn boosaardigheid alleen nog niet bestand tegen het gevaar van een halfbakken succes. Fleance, Banquo's zoon, weet te ontkomen, terwijl Macbeth er toch zou moeten op gericht zijn te voorkomen dat Banquo's nakomelingen ooit koning worden. Ook de verst doorgedreven kwaadaardigheid heeft ook nog nood aan de pragmatische lotsbeschikking om succes te kennen en het snode plan daadwerkelijk te verwezenlijken.

Ten derde: soms haalt de dader niet het minste voordeel uit de ten volle geslaagde uitvoering van het meest kwaadwillige plan, integendeel zelfs, zoals bij de afslachting van Macduffs vrouw en kinderen. In deze biedt zelfs de gruwelijkste doortraptheid geen enkele waarborg.

In deze drie gevallen wekt Macbeth door zijn hulpeloos geklungel bijna medelijden bij de toeschouwer op. En nochtans, toont Shakespeare hier niet dat een zo doortrapte

kwaadaardigheid nog niet automatisch de deur tot succes opent, en dat zij het Kwade onvermijdbaar de zelfvernietiging injaagt?

5. *Erfvijand van de sterfelijken*

De meesteres van de heksen, aan wier verlokkingen Macbeth ten prooi valt, heet Hecate, een mysterieuze godin van de Grieken die zowel voorspoed als angst brengt en tot de onderwereld behoort. Zij verschijnt aan de heksen, verwijt hen hun lichtzinnigheid en verdwijnt met de woorden

Grote zaken moeten voor de middag voltrokken worden:
Aan de rand van de maan
Hangt een grote ijle druppel;
Ik zal hem vangen voor hij de grond raakt
En gedistilleerd door toverkunsten,
Zal deze zulke gekunstelde geesten opwekken,
Die door de kracht van hun illusie
Hem in verwarring zullen brengen:
Hij zal het lot bespotten, de dood verachten, en
Zijn hoop verheffen boven wijsheid, gratie en vrees:
Jullie allen weten: zekerheid
Is de aartsvijand van de sterfelijke.

Great business must be wrought ere noon:
Upon the corner of the moon
There hangs a vaporous drop profound;
I'll catch it ere it come to ground:
And that, distill'd by magic sleights,
Shall raise such artificial sprites,
As, by the strength of their illusion,
Shall draw him on to his confusion:
He shall spurn fate, scorn death, and bear
His hopes 'bove wisdom, grace, and fear:
And you all know, security
Is mortal's chiefest enemy. (III, 5)

Waarom Macbeth ten onder gaat, en uiteindelijk de hele sterfelijke soort, waar ook het radicaalste Kwaad het onderspit moet delven, is het streven naar *zekerheid* – om niet te stellen dat net dit, het streven van het sterfelijk individu naar zekerheid, de grond van het eigenlijke Kwade is: “het lot bespotten, de dood verachten, en daarmee zijn hoop verheffen boven alle wijsheid, gratie en vrees.” Het streven naar zekerheid is uiteindelijk zelf het eigenlijke Kwaad omdat het de zelfvernietiging van een sterfelijk leven inhoudt, een leven namelijk van een sterfelijk individu in wijsheid, gratie en vrees.

Zich door een misdaad een vooraanstaande positie toe-eigenen, mag dan al niet zo erg zijn; veel erger is het die veroverde machtspositie te handhaven en voor de hele verdere toekomst veilig te stellen. Macbeth wordt er zich maar al te gauw van bewust nadat hij tot koning gekroond is en hij Banquo's nakomelingen vreest als de duivel:

Koning zijn is niets ...
Maar veilig koning zijn. Mijn vrees voor Banquo
Zit diep

To be thus is nothing;
But to be safely thus: our fears in Banquo
Stick deep (III, 1)

De handhaving van een succesvol resultaat dat door een misdaad werd bereikt, vereist nieuwe misdaden. Met elke nieuwe misdaad groeit het gevaar op mislukking, groeit het gevaar ook om als misdadiger herkend te worden en groeit het aantal achterdochtigen en vijanden. Wat Shakespeare hier bedrijft na bedrijft, zoals zo-even geschetst, beschrijft, speelt zich niet zomaar toevallig af.

Toch kan men zich de vraag stellen: is dan uiteindelijk dat, wat ook de diepste kwaadaardigheid in haar meedogenloze ambitie ten val brengt, niet gewoon de dood, de sterfelijkheid van zelfs de meest succesvolle schurk, waartegen ook hij niet immuun, ‘ver-zekerd’ is? De dood verslaat toch elkeen van ons, of die

nu een schoft is of niet? Nee hoor: wie in wijsheid, gratie en vrees enkel zijn sterfelijk leven wil leven, struikelt niet over zijn dood – zoals Macbeth op het eind zelf inziet:

'k Heb lang genoeg geleefd.

I have liv'd long enough (V, 3)

Men kan evenwel, net als Macbeth, de mening zijn toegedaan dat men de eigen dood kan verschalken door de zekerheid van zijn nakomelingen. Toch genereert net daar het streven naar zekerheid een nog veel grotere onzekerheid, en dat niet pas in de toekomst (zoals bij Macbeth, die tot het besluit moet overgaan Banquo en zijn zoon Fleance uit de weg te ruimen). We blijven erbij: zekerheid, en niet zozeer de dood zelf, is de aartsvijand van het sterfelijke ras. Het streven naar zekerheid is bijna het Kwade zelf. Daarom is degene die kwaad in het schild voert tot mislukken gedoemd.

Het is geen idioot die deze geschiedenis vol kabaal en razernij vertelt, en ze betekent geenszins niets.

6. De heksen en de Lady

Tot nog toe hebben we slechts terloops van de heksen gewag gemaakt, aan wier verlokkingen Macbeth ten prooi valt. Maar spelen zij niet net daardoor een beslissende rol voor de afloop van de geschiedenis? En voegt ook Lady Macbeth zich niet bij hen, vermits zij net als de heksen Macbeth tot zijn daden en misdaden aanzet? Geeft het optreden van deze duistere vrouwenfiguren aan de hele handeling nog een totaal andere betekenis – of kan het simpelweg betekenisloos zijn?

Mij lijkt het dat het inderdaad nagenoeg betekenisloos is, of anders uitgedrukt: betekenisvol is enkel dat het eigenlijk betekenisloos is. Macbeth wordt niet te gronde gericht door bovenaardse of aardse verlokkingen van magische machten. Door zijn eigen kwade wil tekent hij zelf zijn ondergang.

‘Verleiden’ de heksen Macbeth in het begin dan werkelijk? Ze dragen hen niets op; ze begroeten hem enkel als een baron, wat hij is, als baron van een tweede gebied, dat hem (al weet hij dat nog niet) volgens de wil van de koning ten deel zal vallen, en ten slotte als toekomstige koning:

Heil u, Macbeth! Heil! Heil u, Thaan van Glamis!
Heil u, Macbeth! Heil! Heil u, Thaan van Cawdor!
Heil u, Macbeth! Gij die eens koning wordt!

All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!
All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter! (I, 3)

Banquo, die samen met hem de heksen ontmoet, ziet hoe Macbeth ineenkrimpt van schrik.

Wat schrikt ge, vriend? Ge zijt toch niet beducht
Voor wat zo mooi klinkt?

Good sir, why do you start; and seem to fear
Things that do sound so fair? (ib.)

Blijkbaar schrikt Macbeth doordat de heksen hem in zijn wensen doorgronden en hem de vervulling ervan beloven. ‘Verleid’ hebben ze hem enkel met zijn eigen wensvoorstellingen. Hecate zal er de heksen zelf mee confronteren:

al wat je gedaan hebt
Was slechts voor een eigenzinnige zoon,
Vol van nijd en toorn; wie, zoals anderen,
Handelt voor zichzelf, en niet voor jou.

all you have done
Hath been but a wayward son,
Spiteful and wrathful; who, as others do,
Loves for his own ends, not for you. (III, 5)

Het tot alles in staat zijnde Kwaad in Macbeth is hem niet door de heksen ingefluisterd, maar was er van bij het begin. Anders hadden zij hem niets te zeggen gehad.

Lady Macbeth echter heeft haar man tot zijn eerste grote misdaad aangezet, verder dan hij het zelf nodig achtte. Zij is een vrouw van het Kwaad, met een moorddadige jaloezie. Maar een heks is ze niet. Aanvankelijk slingert ze Macbeth zijn besluiteloosheid naar het hoofd. Als hij uiteindelijk de moorden opstapelt, wacht haar de waanzin en sterft ze – of doodt ze misschien zichzelf.

En dan opnieuw de heksen: staan zij Macbeth op zijn bloedige weg met bedrog en magie bij? Daar is geen sprake van. Of zijn zij het die hem met hekserij naar zijn ondergang jagen? Zij, of de door hen opgeroepen verschijningen ('apparitions'), verleiden hem op het einde in elk geval met bedrieglijke beloftes die hem een vals gevoel van zekerheid geven omtrent zijn uiteindelijk welslagen.

Wees bloedig, boud en koen. Spot onvervaard
Met mensenmacht, want géén, door vrouw gebaard
Deert ooit Macbeth.

Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn
The power of man, for none of woman born
Shall harm Macbeth. (IV, 1)

En:

Niet eerder wordt Macbeth verslagen, dan
't Groot Birnamwoud naar 't hoge Dunsinan
Tegen zijn vesting oprukt.

Macbeth shall never vanquished be, until
Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him. (ib.)

Macbeth wordt om de tuin geleid; net dit alles gebeurt op het einde. Het woud van Birnam rukt op naar Dunsinane en Macbeth wordt verslagen door een man die niet uit een vrouw geboren is. Met hekserij heeft het echter allemaal niets te maken. De verklaring is geheel natuurlijk: het vijandelijke leger camoufleert zich door boomstammen van het woud voor zich uit

te dragen en Macduff, met wie Macbeth ten slotte het gevecht aangaat, werd voor zijn geboorte uit het lichaam van zijn moeder weggenomen.

Zo komt alles neer op een indirecte bevestiging van het zopas uiteengezette inzicht. Shakespeare heeft dit stuk ook geschreven tegen de heksenwaan die in zijn tijd welig tierde. Het stuk was gericht tegen de 'demonologie', die alle Kwaad veroorzaakt zag door vreemde, on aardse machten, en zijn oorsprong in het onverstand en de onmacht van het Kwaad loochende. (Een bron die Shakespeare gebruikt zou hebben, was de 'Daemonologie' van een zekere Reginald Scott; ook de latere koning Jacob I zou een 'Daemonologie' geschreven hebben, die in 1597 verscheen.)

7. *De dwaling van het Kwade*

Voor al in die tijd dat Shakespeare *Macbeth* schreef (1606-1607), waren de Britten bezeten door vragen over de christelijke geloofsbelijdenis, waarin katholieken, anglicanen en in Schotland ook presbyterianen elkaar bekwamen. Die discussie was eng en onoverzichtelijk verward in de overeenkomsten en tegenstellingen tussen Engeland en Schotland. In 1603 was Jacob I, die tevoren koning van Schotland was, in de eerste personele unie van beide koninkrijken, ook koning van Engeland geworden. Hij volgde daarbij Elisabeth op, de dochter van Hendrik VIII en Anna Boleyn. Net omwille van haar werd Hendrik Rome afvallig, maar later liet hij haar terechtstellen. Jacob was de zoon van de katholieke Maria Stuart, die zijn vader heeft laten vermoorden en die later door Elisabeth werd terechtgesteld. Hijzelf werd echter in Engeland streng protestants opgevoed. Ook Shakespeare heeft deze gebeurtenissen met spanning beleefd. Getuige daarvan zijn laatste stuk (weliswaar in samenwerking met een ander auteur) *Hendrik VIII* (1612-13), die, gestorven in 1547, bijna leefde tot Shakespeares geboortjaar.

Het *Macbeth*-thema is, als Engels-Schotse aangelegenheid, in die tijd dus bijzonder actueel. Shakespeare vertikt het echter

blijkbaar zich in zijn stuk met de actualiteit in te laten. Meer nog, ook over christelijk-religieuze disputen laat hij zich op geen enkele wijze uit. Enkel een aantal zuinige toespelingen ('another Golgatha'; 'Saint-Colmes-inch') heeft hij rondgestrooid, als om te kennen te geven dat hij zich er terdege bewust van was dat de handeling zich in een christelijke periode en een christelijk land afspeelt. En dat hij dus in volle bewustzijn alles wat christenen mogen geloven terzijde geschoven heeft. De begrippen, ja zelfs de woorden hemel en hel, zonde, berouw, boete, verlossing en verdoemenis, zelfs God en duivel ontbreken volledig. Als aartsvijand van de sterfelijken wordt niet een satan naar voren geschoven, maar het abstractum 'security', en wel door een heidense godin, Hecate.

Van een herkenbare christelijke heilsleer is geen sprake, noch van een hemelse gerechtigheid die de misdadiger alsnog voor de goddelijke rechterstoel brengt. En toch is het Kwaad in heel zijn hoedanigheid tot de ondergang verdoemd en zullen zijn kwade bedoelingen pijnlijk stranden – en wel nog tijdens zijn aardse leven. Het is werkelijk alsof Shakespeare vooral dit wilde aantonen: om het Kwaad af te stoten, heeft men geen nood aan een christelijke moraal maar volstaat het simpele inzicht dat het Kwaad niet kan overwinnen, laat staan zich bestendigen. Integendeel zelfs, het aannemen van een onstuitbare macht en overmacht van het Kwaad op aarde is een onjuist en misleidend motief voor het postulaat van een egaliserende rechtvaardigheid in het hiernamaals.

Op het einde is het niet het Kwade in Macbeth dat hem te gronde richt, maar zijn onvermogen niet in te zien dat al het Kwade uiteindelijk machteloos blijft, alsook het onvermogen van het Kwade zelf. Of zijn onmacht en onverstand, indien niet het eigenlijke Kwade, zo toch zelf het eigenlijke Slechte? (Daartegenover beschouwden de christenen, tenminste volgens Thomas van Aquino, zonden uit onmacht – impotentia – als vergeeflijk, want de macht is enkel God gegeven. Dat geldt ook voor zonden uit onwetendheid – ignorantia –, want de wijsheid is enkel Christus gegeven. Onvergeeflijk is enkel de zonde tegen de Heilige Geest, de versmading van elke vergeving.) Af-

Shakespeare

stand nemend van al het christelijke gaat Shakespeare (in dit opzicht niet vreemd aan Machiavelli) in *Macbeth* een stap terug naar een ethiek waarvoor ooit het Kwade niet meer dan gewoonweg het Slechte was.

(Vertaling: Laurens De Vos.

Met vriendelijke toelating overgenomen uit Jozef De Vos

(red.): “There are more things in heaven and in earth”)

De opstand van de engelen. ***Lucifer van Vondel***

1. Tussen 3760 en de zondeval van Adam

Volgens eigen aanwijzingen – dit wil zeggen volgens de joodse tijdrekening en de bijbelse openbaring – heeft God de ons bekende wereld en de mens geschapen in het jaar 3760, wel te verstaan voor Christus' geboorte, en wel in oktober van dat jaar. Maar enkel de wereld, de hemel en de aarde zoals wij die kennen, want reeds tevoren is God scheppend werkzaam geweest. Zo bestond er reeds op het tijdstip van de schepping van onze wereld een wereld bevolkt door engelen. En op het ogenblik van Adams zondeval was er minstens al één duivel die Adam of eerder al Eva had verleid. Maar ook engel en duivel zijn goddelijke schepsels. Nemen we aan dat Adam al niet meer de jongste was toen hij in de appel beet, dan moet deze zondeval ergens tegen het einde van de 38^{ste} eeuw voor Christus hebben plaatsgevonden. In de tussentijd (dus tussen 3760 en 3700) heeft zich in de hemel een verschrikkelijk drama afgespeeld. Behalve enkele uiterst zeldzame bijbelse aanwijzingen zouden we van dit drama nauwelijks iets te weten zijn gekomen, (waren we niet de Nederlandse taal machtig, en) had niet 'de vorst van de Nederlandse dichtkunst', Joost van den Vondel, dit drama uitvoerig uiteengezet in zijn meest beroemde tragedie *Lucifer*. Na twee keer spelen in 't jaar des Heren 1654 te Amsterdam werd deze tragedie van het toneel geweerd. (Eventueel hadden we nog lering kunnen trekken uit *Paradise lost*, het epos van John Milton, die dan op zijn beurt zou geput hebben uit Vondels tragedie.)

Wat heeft er zich afgespeeld? Vele engelen, met Lucifer als op-
perste aartsengel en hemelse stadhouder aan 't hoofd, zijn ver-
bijsterd ten gevolge van Gods ambitieuze plannen met de pas
geschapen mensen: Adam en zijn gezellin Eva genieten allebei
het voorrecht te leven als God in Frankrijk in de voor hen ge-
schapen Tuin van Eden. De engelen komen in opstand tegen
God om hun verworven rechten te vrijwaren. Het scheelt niet
veel of Lucifer laat zich zelfs kronen als opvolger van een af-

tredende (opzijgezette) God. Het komt tot een veldslag in de hemelse gewesten. Het engelenleger van Lucifer wordt door Gods veldheer en aartsengel Michael verpletterend verslagen en verbannen naar de hel. Maar dit was voor God een Pyrrus-overwinning. Want de reeds als enige, tot duivel vernederde aartsengel Lucifer was erin geslaagd dat juist de mensen, om wie het toch ging, met name Adam en Eva, zich van God zouden afkeren en zich aan hem, de duivel schatplichtig zouden maken. Daarop zag God zich genoodzaakt de mens, op wie hij alle hoop had gesteld, te straffen, en zijn voor hen bedacht heilsplan te herzien: zèlf mens geworden diende God zichzelf te offeren, om de mens te verlossen van de door hemzelf opgelegde straf.

Ongetwijfeld is dit moeilijk te verstaan. Maar hoe anders dan door een dergelijk oerverhaal zou de zondeval van de mens te verstaan zijn, evenals de noodzaak van zijn verlossing door de offerdood van een mensenzoon, met name Gods eniggeboren zoon?

2. Gods overwinning en nederlaag

De in Vondels tragedie beschreven oorspronkelijke wereldgeschiedenis is vlug verteld, zoals dit trouwens voor haast alle grote tragedies het geval is. Daarin gaat het niet zozeer om de beschreven gebeurtenis, als wel om de opvoering ervan op een 'toneel' (afgeleid van 'tonen'; 'toneelstuk' is dan ook het gebruikelijke Nederlandse woord voor een dergelijk schouwspel). Deze vertoning gaat in iedere navertelling haast volledig verloren en is überhaupt door niets te vervangen.

Niet weinig engelen, waaronder enkele hooggeplaatsten, en onder hen de hoogste van allen, met name Lucifer, zijn verontrust over het paradijselijke leven dat God de zopas, naar zijn evenbeeld geschapen mens heeft toegedacht. De aartsengel Gabriël, die als boodschapper alle geheimen van God met zich draagt, wordt door deze engelen over Gods voornemen ondervraagd. Hij drijft enkel nog maar hun onrust op, wanneer hij toegeeft dat in de toekomst de engelen de mens zullen moeten dienen,

zelfs dat het Gods bedoeling is eens zelf mens te worden, wat zij niet anders verstaan kunnen als dat in waarheid de mens zelf eens God zal zijn. Wanneer hun iedere nadere informatie wordt geweigerd, zijn de engelen zodanig verontwaardigd, dat ze tot opstand besluiten en Lucifer kiezen tot hun voorman, hem zelfs bijna verheffen tot hun nieuwe God. In ieder geval, slechts een derde van de hemelse legerscharen sluit zich bij de opstandelingen aan. Aartsengel Rafaël, de beschermengel, onderneemt een laatste bemiddelingspoging. Hij slaagt er bijna in Lucifer te bewegen tot toegevingen. Intussen echter merkt Lucifer dat aartsengel Michaël, Gods veldheer, reeds in aantocht is met zijn in meerderheid aan God gehoorzaam gebleven engelenleger. Het komt tot een veldslag. Lucifer en zijn gevolg worden verpletterend verslagen, waarover Michaëls schildknaap Uriël uitvoerig verslag uitbrengt aan de aartsengel Rafaël. Maar het overwinningsfeest en het zegelied van Michaël en zijn 'gelederen' worden plotseling onderbroken door (indien men het zo mag noemen) een jobstijding:

Gabriël: Helaas, helaas, helaas, hoe is de kans gekeerd!
Wat viert men hier? 't Is nu vergeefs getriomfeerd,
Vergeefs met wapenroof en standerden te brallen.

Michaël: Wat hoor ik Gabriël?

Gabriël: Och, Adam is gevallen,
De vader en de stam van 't menselijk geslacht
Te jammerlijk, te droef alree ten val gebracht,
Hij leit er toe.

(Vijfde bedrijf, derde en laatste scène)

Bijgevolg zijn het niet de engelen die de mens moeten dienen, maar integendeel wordt de mens geknecht door de duivel. Pas bijna 3760 jaren later, wanneer hij zelf mens wordt, zal God hem weten te verlossen, een verlossing die hij vastberaden nastreeft, zoals die op het einde nog door Gabriël beloofd wordt. Te laat echter wordt Lucifer gestraft en verbannen naar de hel.

—

Indien het niet enkel zijn bedoeling was aanschouwelijk te maken wat men zich bij dit oerverhaal over hemel, aarde en hel

zou moeten voorstellen, wat had Vondel met de dramatische opvoering van dit verhaal dan werkelijk voor ogen?

3. *Gerechtigheid en onrecht van onderdrukking en opstand*

Men heeft beweerd dat het *Lucifer*-drama van Vondel nog het beste te verstaan is als een politieke allegorie. Een allegorie van de opstand der Nederlanden (met inbegrip en zelfs op de eerste plaats van Vlamingen en Walen) tegen de Spaanse katholieke heerschappij onder leiding van Willem van Oranje; een opstand die Vondel, na zijn bekering tot het katholicisme (rond 1640/41), zou hebben veroordeeld. Of ook een allegorie van de Engelse revolutie, tijdens welke de katholieke Stuartkoning Karel I in 1649 ter dood werd gebracht, van wie Vondel toch een tijdgenoot was, terwijl de door Oliver Cromwell gevestigde republiek in 1654 (het verschijningsjaar van de *Lucifer*) nog volop in bloei stond, die Vondel echter een smadelijk einde zou hebben willen voorspellen. Of misschien zelfs een allegorie van Wallensteins opstand tegen de keizer, een opstand die reeds in 1634 eindigde met de dood van Wallenstein, en Vondel zeker niet onverschillig is gebleven. Al deze veronderstellingen zijn om verschillende redenen heel onwaarschijnlijk, zoals men intussen ook al sedert lang heeft opgemerkt. Het beslissende en in wezenlijk opzicht nog het meest duidelijke tegenargument ligt volgens mij vervat in de woorden waarmee Vondels *Lucifer* voor het eerst uitdrukking geeft aan zijn verontwaardiging over Gods plannen met de mens:

het past rechtschapen heerschappijen
Geenszins hun wettigheid zo los te laten glijen;
Want de oppermacht is de eerste aan hare wet verplicht;
Verandren voegt haar minst. Ben ik een zoon van 't licht,
Een heerser over 't licht, ik zal mijn recht bewaren:
Ik zwicht voor geen geweld, noch aartsgeweldenaren.

Zijn dat niet de woorden waarmee de katholieke absolutistische koningen, zoals Filips II van Spanje en Karel I van Engeland (hoewel zeker niet een Wallenstein), behalve hun recht, zelfs hun plicht meenden te kunnen rechtvaardigen, om ieder verzet

tegen hun heerschappij meedogenloos in de kiem te smoren? Aldus bekeken zou Vondels Lucifer veeleer symbool zijn van de hoogmoedige en van afgunst vervulde (zoals Vondel Lucifer karaktiseert), mensvijandige despoot die bij Gods gratie regeert, en zich op eigen gezag verzet tegen de menslievende gezindheid van God, van wie hij toch zijn machtsaanspraken tijdelijk ontvangen heeft. Ja, God zelf zou de bevelhebber zijn van een mensdom, dat zich in zijn naam verzet tegen de schijnheilige arrogantie van een vrij zwevende geestenwereld. Zeker van hun overwinning, en enkel daardoor bedreigd, dat de mensen zelf te verleiden zijn tot een vermeend engelachtig bestaan. Evenwel:

L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui
veut faire l'ange fait la bête,

zoals Pascal het begreep in een (voor Vondel onbekende) aantekening die hij ongeveer gelijktijdig met de *Lucifer* heeft geschreven:

De mens is noch engel noch dier, maar het ongeluk wil dat
wie zich uitgeeft voor engel een beest wordt (of 'de idioot
speelt').

Zou dan misschien Vondels *Lucifer* eerder te verstaan zijn als een politieke allegorie van de opstand van bij de gratie Gods regerende machthebbers om tegen Gods wil menselijkheid en louter menselijkheid te vragen, en zo ook hun macht ten dienste te stellen van de mens?

Maar toch ook zo niet. Veeleer zou de sleutel tot de *Lucifer* juist in deze tweezijdigheid moeten liggen: zowel gerechtigheid als onrecht treffen we aan bij diegenen die hun macht uitoefenen bij de gratie Gods, als bij diegenen die zich tegen een dergelijke machtsuitoefening verzetten, als ook in de onderdrukking van een dergelijke opstand door de machthebbers. Wie echter aan een dergelijk conflict ten offer dreigt te vallen, en werkelijk ten offer valt, is in ieder geval de mens, om wiens bestemming het voor alle betrokken partijen toch werkelijk of

toch vermeend ging. Volgens de *Lucifer* gaat in dit opzicht ook God zelf niet geheel vrijuit: terwijl hij de opstand, van de later tot een duivels bestaan veroordeelde engelen tegen de door hem gewilde bestemming van de mens, gewelddadig en succesvol bestreed, verloor hij tegelijk deze mens uit het oog en stelde hij hem bloot aan de heimelijke verlokking door juist deze latere duivel door middel van de spreuk dat

gij als God zult zijn en weten wat goed en kwaad is
(Gen. 3:5)

God zelf had schuld aan de latere noodzaak van het Christendom. Deze onvermijdelijke ‘humanistische’ gevolgtrekking zou de voor het Amsterdamse stadsbestuur onbewuste aanleiding kunnen geweest zijn de opvoering van de *Lucifer* al na twee voorstellingen te verbieden.

4. De levenservaring van Vondel

Zoals dat van zovelen van zijn landgenoten uit zijn tijd, werd ook Vondels leven ten zeerste getekend door de religieuze, politieke en militaire twisten die de Nederlanden teisterden (in dit meervoud zowel het huidige België als het heden zo genoemde Nederland omvattend). Wil men zijn werk verstaan, dan zal men deze omstandigheden in geen geval buiten beschouwing kunnen laten. Vondel werd geboren in 1587 te Keulen, waar zijn ouders, doopsgezinde protestanten, zich gevestigd hadden nadat ze gevlucht waren uit Antwerpen, toen deze stad in 1575 opnieuw veroverd werd door de Spanjaarden. Tien jaar later, in 1597, vond de familie Vondel een nieuw onderkomen in Amsterdam, waar de vader van de dichter een zijde- en kousenhandel begon, die de zoon al spoedig diende over te nemen. Tegelijk begon hij als schrijver en tragediedichter naam te maken. Na standgehouden te hebben tegen de Spaanse overheersers, waren de noordelijke Nederlanden vertwijfeld op zoek naar een grondwet die ze nooit eerder hadden gehad. De scherpste tegenstelling was die tussen Maurits van Nassau, de zoon van Willem van Oranje, die minstens ervan werd verdacht zijn nog aan de Spaanse overheersers ontleend stadhouderschap (over

slechts enkele Nederlandse provinciën) te willen verheffen/uitbreiden tot een monarchie, en de machtige Johan van Oldenbarnevelt, die opkwam voor de autonomie van de provinciën en een republikeins bestuur van patriciërs, maar ook een volledige vrijheid van religie bepleitte. Vondel stond aan zijn kant en heeft dan ook publiekelijk voor hem partij gekozen, toen het conflict beslecht werd met de veroordeling en terechtstelling van Oldenbarnevelt in 1619. Na de dood van Maurits in 1625 heeft Vondel diens opvolger Frederik Hendrik van Oranje geprezen als de ideale vorst. Rond 1640 heeft hij zich bekeerd tot het katholicisme. Het is werkelijk niet gemakkelijk in dit verhaal vast te stellen wie hier legitiem alleenheerser of onderdrukker was, en wie opstandeling en vrijheidsstrijder.

Ondertussen echter onderging Vondel een geheel ander onpolitiek lot. Zijn oudste zoon, die eveneens Joost heette, leidde een leven dat hem alleen maar in de schulden bracht. Zijn vader wilde hem hiervan verlossen en droeg hem in 1652 zijn zijden kousenhandel over. Maar de zoon stak zich alleen nog meer in de schulden, en vader bleef hiervoor opdraaien. In 1657 ging Vondel dan maar aan de slag als boekhouder bij een bank, een beroep dat hij tot na zijn tachtigste bleef uitoefenen, om dan met pensioen te gaan. En ondertussen verscheen zijn *Lucifer* in 1654. Wat heeft zijn levenservaring hem geleerd?

5. De afhankelijkheid van de machthebber en de macht van de onderdanen

Vondels *Lucifer* is minder een allegorie van een historisch gebeuren waarvan hij zelf getuige was, dan veeleer een beschouwing van al dit vergankelijke als allegorie van een oergebeuren, dat een beter inzicht zou kunnen en moeten verschaffen. Zonder de herinnering aan dit oergebeuren is, ook in christelijke zin, de wereldgeschiedenis niet te begrijpen.

Een heerschappij, zelfs de heerschappij van God, wordt slechts uitgeoefend door het installeren van een stadhouderschap, waarvan de heerschappij zich bijgevolg afhankelijk maakt. Lucifer, de door God benoemde hemelse stadhouder, was eigen-

machtig genoeg om in opstand te kunnen komen tegen God. God geeft er de voorkeur aan om naar zijn eigen beeld een mens te scheppen en deze de hemel te beloven. Aldus maakt God zich afhankelijk van de mens, die vrij genoeg is om toe te geven aan de duivelse verleiding zichzelf aan God gelijk te maken. Gezag betekent afhankelijkheid van met volmacht beklede onderdanen en kan zich enkel instandhouden door erkenning van deze afhankelijkheid van hen.

Door heerschappij krijgen de met volmacht beklede onderdanen macht. Deze macht hebben zij enkel te danken aan hun bereidwillige onderdanigheid; ze verspelen deze macht wanneer zij zich aan deze dienstplicht onttrekken, zoals gebeurde met de verheven engelen, wanneer ze weigeren de door God uitverkoren mens te dienen, en met de mensen zelf, die hun paradijselijk bestaan op het spel zetten wanneer ze zich aanmatigen, zelf aan God gelijk te worden.

Dit is de oorsprong van alle geweld, ten nadele van alle betrokken partijen, wanneer machthebbers hun afhankelijkheid niet willen begrijpen en erkennen, en wanneer een machtige groep onderdanen niet wil begrijpen en erkennen dat haar macht uitsluitend berust op de uitoefening van hun onderdanigheid.

Zoals Vondel hem ziet is God nog de wijste: Hij heeft de opstandige Lucifer wel verslagen en gestraft, maar door hem te benoemen tot vorst van de hel niet van alle macht beroofd. En hij heeft de mens, die de verleiding van de duivel niet kon weerstaan, gestraft, maar niet vernietigd, maar wel zich voorgenomen de mens te verlossen.

Vondel heeft zijn *Lucifer* opgedragen aan de 'uitverkoren Romeinse keizer Ferdinand III'. Ten eerste betekent dit, dat hij, een onbeduidend boekhoudertje van een Amsterdamse bank, zich geroepen voelde de machthebbers van zijn tijd het oerverhaal van ieder wereldgebeuren in herinnering te roepen. Ten tweede echter: weliswaar heeft hij in zijn opdracht Ferdinand vergeleken met de zegevierende Michaël, echter niet in de hoedanigheid van een overwinnaar op het slagveld, maar als vrede-

stichter, terwijl hij nergens diens vijand met Lucifer vereenzelvigd. Deze Ferdinand heeft inderdaad met de Vrede van Münster in 1648 een einde gemaakt aan de Dertigjarige Oorlog. En in zijn katholieke, 'apostolische Majesteit' heeft hij de Nederlanden losgemaakt van het Heilige Roomse Rijk en hen daardoor de vrijheid van religie bezorgd. Vrede en vrijheid waren het wel die Vondel z'n vaderland toewenste, en, om deze te verwerven, de reden waarom hij Ferdinand prees.

(Vertaling: Kris Witzoreck)

Enkel gevoel. *Phèdre* van Racine: een drama zonder handeling?

I. Pro memoria

In 1676 legt Racine de laatste hand aan *Phèdre* de tragedie die hijzelf, omzeggens zonder voorbehoud, zijn beste stuk vond. Het stuk wordt op 1 januari 1677 voor het eerst opgevoerd (de eerste dag van het jaar van Spinoza's dood). Het succes ervan wordt verhinderd door de quasi gelijktijdige opvoering van een stuk van een zekere Jacques Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, dat veel meer bijval kreeg. (We moeten hierop nog terugkomen.) Beide stukken kunnen beschouwd worden als bewerkingen van *Hippolytos* van Euripides, dat voor het eerst werd opgevoerd in 428 v. Chr., drie jaren voor Sophocles' *Oedipus*. Dat ontstond dus in dezelfde historische context als de beroemdste van alle tragedies. In de eerste eeuw na Christus werd Euripides' *Hippolytos* reeds 'opnieuw bewerkt' door Seneca, onder de titel *Phaedra*. De Fransen hebben in hun klassieke eeuw, deze antieke gewoonte om steeds weer dezelfde stof opnieuw te bewerken, overgenomen. Wie weet waarom? Ik weet niet of ik deze vraag hier zal kunnen beantwoorden: Hippolytos en Phaedra, *Phèdre* en Hippolyte 'vandaag' (in de 17de eeuw)? We 'beschikken' over vier stukken met dezelfde geschiedenis: van Euripides, Seneca, Racine en Pradon. De hier volgende beschouwingen betreffen enkel *Phèdre* van Racine.

Schiller heeft Racines *Phèdre* rond 1804/5 in het Duits vertaald onder de naam *Phädra* (zonder het nogmaals 'opnieuw te bewerken'). Ik heb erover nagedacht of ik in mijn Duitstalige bedenkingen omtrent deze tragedie, Racines Franse of Schillers Duitse tekst moest citeren. Merkw aardigerwijze heb ik niet moeten kiezen omdat ik niets hoefde te citeren; wellicht behoefde dat wat in zijn stuk uitdrukkelijk wordt gezegd, geen interpretatie omdat Racines tekst zo overweldigend duidelijk is – de Franse taal is er overigens beroemd om.

Het gegeven (dat als zodanig slechts weinig verschilt van dat bij Euripides of Seneca) is als volgt: Theseus is koning van

Athene (wat hem betreft wil ik graag zijn Griekse naam behouden, zoals in het Duits ook gebruikelijk is). Op het moment van het gebeuren is Phèdre zijn vrouw. Ze hebben kinderen die nochtans volledig op de achtergrond blijven. Heel erg aanwezig daarentegen is Hippolyte, de zoon van Theseus uit diens vroegere verhouding met een Amazone. Op de achtergrond zijn bij Racine ook de nakomelingen aanwezig van de koning van Athene die door Theseus werd verdrongen, in het bijzonder zijn dochter Aricie. Hoofdzaak van het stuk is Phèdres liefde voor Hippolyte (bij Racine, zoals ook reeds bij Euripides en Seneca, en ongetwijfeld ook bij Pradon). Het is in een zekere zin een incestueuze geschiedenis, hoewel niet helemaal, aangezien Hippolyte niet haar eigen zoon is maar haar stiefzoon. Hippolyte houdt nochtans niet van haar maar van Aricie, en wil geenszins zijn vader verdringen bij zijn (stief)moeder, of hem doden. Het is veeleer omgekeerd zo dat *hij*, door het toedoen van zijn vader, gedood zal worden omdat deze Hippolyte ervan verdenkt (er zelfs van overtuigd is) dat Hippolyte werkelijk zijn plaats wou innemen bij zijn vrouw. Het geheel is dus zo iets als een op zijn kop gesteld ‘Oedipuscomplex’. Het is merkwaardig om te zien hoe Freud hier nogmaals van een dichter (van meerdere zelfs) zowel gelijk als ongelijk krijgt: de grondverhouding tussen mensen is inderdaad deze driehoek tussen generaties en geslachten, maar deze verhouding kan op de meest verschillende manieren dramatisch worden.

2. *Welke ‘handeling’? En welk ‘noodlot’?*

We horen iets over een ‘drama’ en verwachten zo iets als een ‘handeling’. We horen iets over een ‘tragedie’ en verwachten zo iets als een onontkoombaar noodlottige afloop. Beide verwachtingen worden in dit stuk – op het eerste gezicht? – ontgoocheld. Ik vertel de geschiedenis die door Racine bedacht en voor het toneel bewerkt werd, na, en spoor de lezer hierbij aan om zijn opmerkzaamheid te richten op de volgende vragen: waarin bestaat de handeling? En heerst in de afloop van deze ‘handeling’ een noodlottige onvermijdelijkheid?

Theseus is reeds maanden weg. Men weet niet waar hij zich bevindt. Ondertussen lijdt Phèdre, omdat ze verliefd is op haar stiefzoon Hippolyte, aan een zware depressie. Ze geeft dit toe aan haar enige vertrouwelinge, Oenone, haar vroegere voedster. Deze slaagt erin tot haar door te dringen omdat ze het vermoeden heeft dat er een ‘psychische’ oorzaak is die de grondslag voor haar aandoening vormt. Nu verspreidt zich het gerucht dat Theseus dood zou zijn. Daarop moedigt Oenone Phèdre aan zich niet langer te kwellen door zich te schamen voor haar gevoelens. Ze kunnen immers niet langer ontrouw worden genoemd en ze zijn hoe dan ook niet als incestueus te veroordelen (aangezien Hippolyte immers haar zoon niet is). Ter gelegenheid van een ontmoeting met Hippolyte laat Phèdre er zich inderdaad toe verleiden hem haar liefde te bekennen. Hippolyte is enkel ontsteld, hij houdt immers van een andere, namelijk van Aricie, die door zijn vader min of meer wordt gevangen gehouden en die de dochter is van de voormalige verdrongen koning van Athene. Maar vervolgens blijkt dat het gerucht over Theseus’ dood vals was, deze keert behouden terug. Nu vrezen Phèdre en Oenone dat Hippolyte Phèdres liefdesbekenning aan hem, zou onthullen aan zijn vader. Oenone, die zich verantwoordelijk voelt omdat ze Phèdre aanmoedigde haar liefde aan Hippolyte te bekennen, wil dit – met halfslachtige toestemming van Phèdre – beletten door Hippolyte in de ogen van zijn vader ervan te betichten zich aan Phèdre te willen vergrijpen (het zogenaamde ‘Potipharcomplex’). Theseus hecht zonder meer geloof aan deze beschuldiging en roept Hippolyte ter verantwoording. Hippolyte verraadt niets van Phèdres liefdesverklaring en verdedigt zich hoe dan ook slechts halfhartig, omdat hij, volgens Racines duidelijke mening, zich niettemin schuldig voelt onder de ogen van zijn vader, omwille van zijn relatie met Aricie. Theseus die van Hippolytes schuld overtuigd is, levert hem uit aan de wraak van de zeegod Neptunus (die wellicht Theseus’ vader was) bij wie Theseus omwille van bewezen diensten nog een wens in vervulling mag zien gaan. Hippolyte sterft, door toedoen van Neptunus, een verschrikkelijke dood. Oenone verdrinkt zichzelf. Phèdre vergiftigt zichzelf, maar bekent stervende de ware toedracht aan Theseus.

Waar is nu de handeling? Niemand van de betrokkenen doet ook maar het geringste *vooraleer* het tot de catastrofe komt (die concentreert zich in de laatste drie scènes van het vijfde bedrijf; en enkel Phèdres dood komt op het toneel). Niettemin verwacht men toch een *handeling* die tot de catastrofe *leidt*, die er dus aan voorafgaat. Maar in de plaats van een handeling zien we enkel *gevoelens*, of beter, horen we erover spreken: Phèdres lijden, Oenones medelijden, Phèdres liefde, de ontzetting van Hippolyte hieromtrent, zijn liefde, de schrik van Phèdre en Oenone, de toorn van Theseus, Hippolytes schuldgevoel, de vertwijfeling van Oenone, Phèdre en tenslotte ook van Theseus. En we horen *woorden*: de bekentenis van Phèdre (aan Oenone), haar liefdesverklaring (aan Hippolyte zelf), het valse gerucht omtrent Theseus' dood, Oenones mening over de onschuld van Phèdres liefde, de valse beschuldiging van Hippolyte door Oenone, Theseus' verzoek aan Neptunus en tenslotte Phèdres bekentenis ook aan Theseus: woorden, ware, onware, vertwijfelde – en al deze gevoelens: vormt dit alles een 'handeling'?

En waar blijft in deze 'handeling' het noodlot dat onstuitbaar zijn loop neemt? Het mag 'nu eenmaal' noodlottig heten dat Phèdre verliefd wordt op haar stiefzoon. Maar in geen geval volgt 'de rest' daar met een noodlottige noodwendigheid uit voort. *Moest* Phèdre zich zo nodig toevertrouwen aan Oenone, een vrouw die toch voor niets kon instaan? *Kon* ze in plaats daarvan niet voor haar eigen gevoel opkomen door Hippolyte eventueel te benaderen zonder hem meteen met een liefdesverklaring te overvallen? *Kon* Oenone Phèdre geen betere raad geven, dan deze die erin bestaat haar liefde meteen te 'verwerklijken' door deze kenbaar te maken, in plaats van te bedenken dat het voor Hippolyte wellicht het verst van zijn gedachten was deze liefdesverklaring te beantwoorden? *Moest* Hippolyte overigens *noodzakelijk* Phèdres liefde afwijzen omdat hij een andere liefhad? *Moest* Oenone, in volle miskennis van het karakter van Hippolyte, op de gedachte komen Phèdre te beschermen door hem bij Theseus ervan te beschuldigen zich aan Phèdre te hebben vergrepen? *Moest* Theseus deze beschuldiging bijna blindelings geloof schenken? *Kon* Hippolyte zich enkel halfslachtig verdedigen tegen de beschuldiging die hem te

beurt viel, omdat hij Phèdre niet wou verraden en omdat hij zich tegenover zijn vader schuldig voelde omwille van zijn verhouding tot Aricie? In plaats van alles duidelijk te maken door zijn liefde voor Aricie aan zijn vader te bekennen. En *kon* Theseus, toen hij Hippolyte aan Neptunus' wraak uitleverde, niet het geringste vermoeden hebben van wat er zich werkelijk tussen Phèdre, Hippolyte en Aricie afspeelde?

Niets van dit alles was of is 'noodlottig' onafwendbaar, onvermijdelijk; het is slechts een opeenhoping van foute verhoudingen, inschattingen en oordelen, die nauwelijks samenhangen. Het lijkt alsof er in dit stuk noch een werkelijke handeling, noch de enigszins noodlottige onafwendbaarheid van een 'tragische' afloop te vinden is.

3. *Het drama*

Niettemin speelt zich in dit stuk onbetwistbaar een drama af, en wel omwille van twee redenen. Ten eerste: loutere gevoelens zijn weliswaar geen handelingen maar toch iets werkelijks, dat gevolgen heeft. In de eerste plaats voor het zelfgevoel van degenen die ze ondervinden en zich ertoe verhouden, maar overigens ook voor de verhouding tot de anderen met wie ze omgaan. En ook woorden zijn niet in eigenlijke zin handelingen, maar ook zij blijven niet zonder gevolgen. Onverschillig of het gezegde de waarheid treft of niet. Ten tweede: de gevoelens, het bewustzijn ervan en de woorden van alle betrokkenen in dit stuk zijn zó verward, ze weten met hun gevoelens en met hun woorden zó weinig bezonnen om te gaan, dat alles wat ze ge-
waarworden en alles wat ze zeggen, zich om te slechter uitwerkt, of – toch een noodzaak? – uitwerken *moet*.

Ten eerste: Oenone, Phèdres enige vertrouweling, weet, wanneer Phèdre de oorzaak van haar lijden onthult, haar geen andere raad te geven dan deze: zich niet voor haar gevoel te schamen, er zich niet tegen te verzetten en er zich openlijk toe te bekennen. Hiertoe gesterkt, hoewel dubbelzinnig, door de omstandigheid dat Phèdres verlangen noch ontrouw is, vermits Theseus toch moest omgekomen zijn, noch incestueus, vermits

Hippolyte toch haar eigen zoon niet is. Of men het nu ‘moreel’ dan wel ‘realistisch’ beschouwt, men moet zich afvragen of een mens een leven kan leiden wanneer hij al zijn gevoelens steeds de vrije loop laat, zonder zich ook maar eens te bezinnen over de aannemelijkheid van deze gevoelens en de gevolgen van de uitdrukking ervan, waaronder ook deze die elke mogelijke vervulling in de weg gaan staan?

Ten tweede: Phèdre zelf gelooft dat ze Hippolyte liefheeft. Haar gevoel is ongetwijfeld sterk. Maar is het, zoals ze denkt, werkelijk liefde? Is het niet eerder een verlangen naar Hippolytes liefde voor haar? Zoekt ze niet in Theseus’ zoon het jeugdig evenbeeld van Theseus dat ze nooit te zien kreeg (en bovendien het levendige getuigenis van zijn toenmalige verhouding met een andere)? Ze denkt er niet aan. Is liefde en liefdesverlangen dan één en hetzelfde? Phèdres vereenzelviging van liefde en liefdesverlangen komt aan het licht wanneer Phèdre meent dat de loutere bekentenis aan Hippolyte van *haar* liefde voor hem (eigenlijk enkel de bekentenis van haar verlangen naar zijn liefde) voldoende is om hem er onweerstaanbaar toe te bewegen haar van zijn kant lief te hebben, d.i. haar zijn liefde te schenken.

Ten derde: Phèdre houdt zo weinig van Hippolyte, ze is zo weinig in staat om hem lief te hebben, dat ze hem niet eens kent. (Hoe kan men een volstrekt onbekende liefhebben?) Ze heeft er geen besef van, dat Hippolyte niet iemand is die er voor te vinden is om zelfvoldaan te genieten van het liefdesverlangen van eender welke vrouw (ook al is het de vrouw van zijn vader). Ze komt ook niet op de gedachte dat Hippolyte misschien van een andere vrouw zou kunnen houden. Erger nog, Oenone en Phèdre (die dan toch met Oenone samenspan) smeden het plan (en voeren het ook uit) om vlugger te zijn dan Hippolyte door hem ervan te beschuldigen zich aan haar (Phèdre) te willen vergrijpen, met het doel een beschuldiging van Phèdre door Hippolyte bij diens vader te voorkomen. Hierbij gaan ze volkomen aan het karakter van Hippolyte voorbij. Deze zou immers Phèdre nooit willen ontmaskeren bij zijn vader.

Ten vierde: Theseus schenkt de laaghartige betichting van zijn zoon door Oenone een welhaast onvoorwaardelijk geloof. Hij is zelf een beroemde vrouwenheld (men herinnere zich bijvoorbeeld zijn verhouding met Ariadne, die overigens de jongere zuster is van Phaidra, Phèdre). Zoals Phèdre beschouwt ook hij Hippolyte als zijn jongere evenbeeld, en schrijft hem toe wat hij zichzelf zou toeschrijven. Hippolytes halfslachtige verdediging tegen zijn beschuldiging versterkt zijn vader in zijn geloof aan de waarheid van deze beschuldiging, zonder er maar een moment aan te denken dat een werkelijk schuldige toch wel hartstochtelijk zijn onschuld zou bezweren. Wellicht voelt Theseus zich niettemin ook een beetje schuldig om Phèdre zo lang zonder enig bericht achtergelaten te hebben, en stort hij zich om deze reden woedend op iemand die (naar zijn mening) heel wat meer schuldig is. Dat zijn vrouw *hem* ontrouw zou kunnen worden, komt in al zijn ijdelheid nu eenmaal niet in hem op.

En tenslotte Hippolyte: hij wordt uiteindelijk het gruwelijkste gestraft omdat hij onschuldig is (Oenone en Phèdre hebben zelf de dood verkozen, Theseus ondergaat weliswaar de dood van vrouw en kind, maar blijft zelf onbestraft). Is dit niet het enig werkelijk tragische in dit stuk (in de vandaag gebruikelijke betekenis van dit woord)? Bovendien lijkt Hippolyte wel de respectvolste jongeman van de wereld. Niet alleen reageert hij slechts met ontzetting op de opdringerigheid van zijn stiefmoeder, maar overigens denkt hij er geen ogenblik aan om haar te verraden of te ontmaskeren en al helemaal niet om zichzelf te verdedigen. Anderzijds is hij zó trouw aan zijn vader dat hij zich schuldig voelt tegenover hem omwille van zijn liefde voor Aricie. En, wanneer hij tenslotte in het nauw geraakt, grijpt hij enkel de teugels van zijn sportwagen en raast over het strand om op andere gedachten te komen. *Daar* wordt hij door zijn noodlot, zijn 'straf', ingehaald: waarom dan wel? En waarom heeft Racine dit einde van Hippolyte (uit Euripides' *Hippolytos*) onveranderd overgenomen (hij heeft toch immers de 'handeling' van wat eraan voorafgaat, ingrijpend gewijzigd)? Betekent dit dat ook volgens Racine Hippolyte de straf *verdient* die hem ooit door Euripides werd toegemeten? Het is inderdaad niet in te zien hoe men kan geloven dat de hierboven vermel-

de, ongelofelijke beoordelingsfouten en de onzinnige wanverhoudingen tussen mensen en de gevolgen ervan, enkel ‘respect’, ‘eerbaarheid’ of ‘integriteit’ zouden vragen, of een “kleinburgerlijke *ontzegging*, die ervan uitgaat dat iedereen maar zijn plicht moest doen opdat alles goed zou gaan” (Nietzsche, nagelaten optekeningen voor de ‘Omwaardering van alle waarden’, 1887-1888).

4. De eeuw van Racine en de tragedie

Men kan zich niettemin afvragen waar de tragedie blijft in dit alles? Dat ongelukkige neigingen (zoals Phèdres liefde voor haar stiefzoon – eigenlijk enkel haar verlangen naar zijn liefde), verbonden met foute beoordelingen en wanverhoudingen (van alle deelgenoten aan dit drama), ongelukkige, ja dramatische gevolgen kunnen hebben, is toch niet verwonderlijk en behoeft toch geen bijzondere uitwerking, zoals hier in een schouwspel op het toneel?

Om de *tragedie* te begrijpen die Racine in Phèdre heeft opgevoerd (en dit wellicht onafhankelijk van het feit of we in plaats van ‘heeft opgevoerd’ ook zouden mogen zeggen: ‘had willen opvoeren’), zullen we ons op zijn tijdvak moeten bezinnen dat ook het onze is. Jean Racine (1639-1699) leefde, werkte en dichtte in de zeventiende eeuw van onze tijdrekening. Wat voor een eeuw was dat? Toch niet enkel die van een vermeende ‘zonnekoning’ in Frankrijk, van zijn hof en zijn trawanten (waaronder men zelfs ook Racine zou kunnen rekenen). Het was naar Europese maatstaven – met belangrijke gevolgen voor de wereldgeschiedenis, gevolgen die zich, in de daaropvolgende eeuw, algauw zouden laten gelden – de eeuw van Galilei, van Robert Boyle en Isaac Newton (wiens hoofdwerk slechts tien jaren na Racines *Phèdre* zou verschijnen). Het is de eeuw van de fundering van de nieuwe wetenschap, onze moderne natuurwetenschap, op wiens exclusieve toepassing (als vermeend enig betrouwbaar weten) sindsdien en tot op de dag van vandaag nog heel onze moderne cultuur berust. Zodoende was het in Frankrijk de eeuw van een zekere René Descartes, die de enige denker is die deze nieuwe wetenschap filosofisch wist te

verrechtvaardigen, dat wil zeggen haar principes kon verantwoorden. (Ik bedoel – het is hier niet de plaats om dit te bewijzen – dat werkelijk enkel op grond van Descartes' beschouwingen de beweringen van Galilei en zijn navolgers een rechtsgrond kunnen meekrijgen tegen deze die de fysica van Aristoteles funderen.)

Descartes heeft de opkomende nieuwe wetenschap het eerst een grondslag gegeven in de twee eerste regels van zijn *Regulae ad directionem ingenii* – 'Regels voor de besturing van de geest', opgetekend rond 1628 – deze werden evenwel gedurende Descartes' leven nog niet gepubliceerd. De eerste regel luidde: Over alles wat zich voordoet ("de iis omnibus quae occurrunt") moet men ware en standvastige oordelen trachten te vellen. Dat klinkt weliswaar 'rationalistisch', onschuldig en redelijk. Maar reeds vanaf de tweede regel ondergaat dit 'alles' een merkwaardige inperking: men zou zich enkel met zulke zaken moeten bezighouden waarvan een zekere en ondubbelzinnige ('onbetwifelbare') kennis mogelijk is. Descartes had bijgevolg geen 'rationalistisch wereldbeeld', zoals men gewoonlijk vooropstelt (hij was een filosoof, geen ideoloog): hij wist zeer goed dat er in de wereld genoeg onzekere en dubbelzinnige ('betwifelbare') dingen bestaan; hij dacht 'enkel' dat men zich best niet waagde aan een poging om dergelijke dingen te beoordelen. Waaraan dacht hij dan wel? Aan al het *gevoelsmatige* dat weliswaar zo zeker is als het ondervonden wordt, maar niettemin steeds dubbelzinnig blijft ('betwifelbaar'): alle gevoelens en gewaarwordingen stoelen enerzijds op de 'zaak' die hen 'veroorzaakt' maar anderzijds ook op de openheid, de gewaarwording, de gevoeligheid van de betrokkene voor deze 'zaak'. En uitgesproken *woorden* mogen weliswaar op zich ondubbelzinnig zijn (en hun waarheid of onwaarheid bijgevolg toetsbaar), maar wanneer ze uitgesproken worden, is hun werkzaamheid steeds *onzeker*, en wel terug omwille van de onzekerheid van hoe ze door de aangesprokene worden opgevat. Was datgene wat Racine in *Phèdre* naar voren bracht, niet het *gevaar* dat zou ontstaan wanneer men, met het oog op de dubbelzinnigheid van de gevoelens en de onzekerheid van de werkzaamheid van de woorden, zich zou ontslaan van elke moeite

om een *inzicht* te verwerven in dergelijke onzekerheid en dubbelzinnigheid ('onbeslisbaarheid')? Heeft Racine met het bijzondere geval van 'Phèdre' niet *de tragedie* uitgebeeld – willen uitbeelden – die de *regel* dreigde te worden als gevolg van een overwinning van het 'cartesianisme'? Immers, gevoelens *blijven* werkzaam, en woorden, waar of onwaar, *bezitten* een werkzaamheid, of ze gade geslagen worden ja dan neen; en gevoelens en woorden dreigen zich noodlottig uit te werken wanneer met hun werkelijkheid niet inzichtelijk rekening wordt gehouden.

Nu was Racine toch ongetwijfeld niet de enige, die dit 'alsnog' begreep. Deze regels van Descartes werden weliswaar in de nieuwe natuurwetenschap, de nieuwe fundamentele wetenschap, strikt opgevolgd, maar niet enkel daar. Integendeel, in het vervolg en naar het voorbeeld van de nieuwe natuurwetenschap vormden zich al gauw ook nieuwe 'wetenschappen van de mens', met als eerste de economische wetenschap, die door Adam Smith werd grondvest, tot en met de moderne psychologie met haar talrijke vertakkingen. Descartes zelf heeft in zijn laatste werk, *Les passions de l'âme* (verschenen in 1649, nauwelijks één jaar voor zijn dood), ook nog een eerste bijdrage geleverd voor de grondvesting van *deze* nieuwe wetenschap. Het was immers de bedoeling van deze twee wetenschap ook onze 'subjectieve' gevoelsprikkelingen en hun uitdrukkingen 'objectief' te beschouwen (zoals de natuur), de wetmatigheden ervan op te sporen en ons te leren er (weliswaar) rekening mee te houden, (maar enkel) voor zover we ze als zodanig erkennen en ze als een voorafgaandelijk gegeven aannemen. (Descartes' titel: 'de hartstochten van de ziel', die in onze oren misschien 'romantisch' klinkt, moet toch reeds zo begrepen worden alsof hij eveneens als titel kon dienen voor Racines *Phèdre*; Descartes begrijpt onder 'hartstochten' in een oud filosofische nuchtere betekenis, wat een 'ding' – hier de 'ziel' – door de 'werkingen' van een ander 'ding' – hier het lichaam – ervaart.) En precies hiermee begint Racines tragedie: namelijk dat Oenone, de 'psychologische' begeleidster van Phèdre, wanneer ze Phèdres hartstocht voor Hippolyte verneemt, haar geen betere raad weet te geven als deze, haar gevoelens dan toch maar te 'aanvaar-

den' en zich niet te schuwen om ze ook te uiten. (Een raad die Descartes nooit gewaagd had te opperen. Een raad die ons echter maar al te vertrouwd in de oren klinkt.)

5. Een dramatisch naspel

Nu moet men de werkzaamheid van ideeën, filosofische of zelfs wetenschappelijke ideeën, zeker niet overschatten, en evenmin hun vermogen om tegenbewegingen op gang te brengen; maar men mag ze ook niet onderschatten. Op die manier hebben Marx en Engels de hatelijk klinkende uitspraak gedaan: "De gedachten van de heersende klasse zijn in elk tijdperk de heersende gedachten" (*De Duitse ideologie*, 1845/46, MEW, 3, 46). Indien dit het geval was, zou het dan niet kunnen dat de gedachten van Descartes en de nieuwe wetenschap, in deze nieuwe tijd slechts heersend werden omdat ze reeds bij hun opkomst in de 17^{de} eeuw niets anders waren dan de duidelijke uitdrukking van het reeds heersende 'gedachtegoed van de heersende klasse'? Daar spreekt niet weinig voor, zoals in het vervolg nog enigszins moet worden aangetoond. In elk geval mag deze 'historisch-materialistische' stelling niet in deze zin worden begrepen dat een reeds heersende klasse in staat zou zijn te bevelen welke gedachten zouden moeten heersen ('de hunne'). Vóór Marx en Engels heeft Benjamin Constant het verloop van de 'ideeëngeschiedenis' eenvoudiger, indringender en overtuigender als volgt beschreven: "Schrijvers zijn slechts de instrumenten van de heersende meningen. Hun succes berust op de overeenstemming en de getrouwe uitdrukking die ze aan deze meningen geven. De bijval die ze in hun tijd hebben geogost, en de lof die hen aanmoedigde, hebben ze minder te danken aan hun verdienste dan aan de overeenstemming van hun leerstellingen met de ideeën die zich reeds begonnen door te zetten. Ze hebben slechts onverbloemd en rechtuit gezegd wat iedereen reeds dacht" (*Over de religie*, 1824). En precies omwille van deze onmacht is in het bijzonder de filosofie van een tijdperk het meest onbetwistbare getuigenis van de heersende gedachten van de heersende klasse.

Nu schreef Racine zijn stukken (in tegenstelling tot Shakespeares volkstheater) enkel voor hen die reeds in zijn tijd, in Frankrijk tot de heersende klasse behoorden. Men kan dus zonder meer aannemen dat hij reeds voor ‘cartesianen’ schreef. Om het even of zijn toeschouwers, die burgers en reeds verburgerlijkte adellijken waren, Descartes (nog te zwijgen van Galilei, Boyle en Newton) ook reeds zouden gekend en gelezen hebben.

Toen het stuk *Phèdre* op 1 januari 1677 voor het eerst werd opgevoerd, kreeg het nochtans geen goed onthaal. Het was kennelijk geenszins in “overeenstemming met ideeën, die zich reeds begonnen door te zetten”. Het werd, zoals hierboven reeds vermeld, verdrongen door een stuk van Jacques Pradon met de titel *Phèdre et Hippolyte*. (Ik weet niet eens of dit stuk zelfs nog te vinden is. Ik vind ook geen vermelding, of en wanneer Racines *Phèdre* zich alsnog zou ‘doorgezet’ hebben ; niet vooraleer ‘men’ besloten had om Racine, samen met Corneille en Molière, te verheffen tot grootste Franse nationale dichter? Wanneer?) Nog tot op de dag van vandaag schrijven geleerden de flop van Racines *Phèdre* en de verdringing ervan door de genoemde Pradon, toe aan de ‘intrige’ van een of andere adelsklike die voor een aantal opvoeringen de beste plaatsen had opgekocht en bezet met mensen die Racine weg floten en Pradon bejubelden. Dat dit het enige was, is echter heel weinig waarschijnlijk. Waarom zou Racine na deze mislukking besloten hebben om het schrijven van tragedies op te geven en om zich zelfs helemaal niet meer met poëzie in te laten? (Terwijl hij achteraf verklaarde dat hij *Phèdre* nog steeds zijn beste werk vond. Met name in het voorwoord van de uitgave ervan nog in datzelfde jaar 1677. Pas twaalf en veertien jaar later heeft hij nog twee, heel bijzondere stukken geschreven, die echter niet bestemd waren om opgevoerd te worden. En hiermee is het tijdperk van de grote Franse tragedie en komedie zonder meer op zijn einde.)

Bovendien: ooit was Racine leerling in de school die door de cisterciënzerabdij van Port-Royal werd ingericht in de buurt van Parijs. Toen hij opgroeide en zijn toenmalige leraar hem

van het wereldse leven en van zijn hartstocht voor het theater wou weerhouden, brak hij met het ‘jansenisme’ ervan – een uitwas van het protestantisme. Nu echter – na zijn ervaring met *Phèdre* – zocht en vond hij verzoening met Port-Royal. (Letterlijk op zijn knieën heeft hij, volgens het getuigenis van zijn zoon, zijn voormalige mentor Arnauld gesmeekt om hem terug te nemen.) En dit uitgerekend op een tijdstip wanneer het steeds aanzwellende conflict van het hof en de kerk met de jansenisten van Port-Royal opnieuw opstak – zodat bijvoorbeeld de genoemde Arnauld twee jaren later (1679) verkoos naar Brussel te trekken. De twist liep hierop uit dat Louis XIV, nadat hij het Edict van Nantes (dat de ‘Hugenoten’ een zekere vrijheid van geloof toestond) had opgeheven en in 1709 ook de abdij van Port-Royal afschafte, in 1712 de abdij van Port-Royal met de aardbodem gelijk liet maken. Toen was Racine, die in 1699 gestorven was, naar zijn eigen wens daar reeds begraven.

(Voordien echter liet Racine zich – in hetzelfde jaar 1677 – in een zekere zin door het hof weglukken, door een aanstelling als historiograaf van Louis XIV te aanvaarden. Ook het hof moest er wel enig belang in stellen om Racine ervan te weerhouden nog meer tragedies te schrijven in de stijl van *Phèdre*.)

Wat is Racine met zijn *Phèdre* overkomen, wat heeft hem zo doen schrikken, dat hij zijn leven een volstrekt andere wending gaf? Vermoedelijk toch wel de ervaring dat geen enkele *opgevoerde* tragedie nog iets vermocht te bewerken, dat de tragedie van de nieuwe tijd haar gang zou gaan, een tragedie waarvoor hij doorheen de uitbeelding van *Phèdre* toch wou waarschuwen. (Aldus bleef hem niets anders over dan historiograaf te worden.)

Reeds tegen het einde van de vijftiger jaren van die eeuw schreef Blaise Pascal, de meest vooraanstaande denker van Port-Royal, de volgende bondige optekening neer: “Ecrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes” – “Schrijven tegen diegenen die de wetenschappen teveel verdiepen. Descartes”. Een optekening die in 1670 verscheen in de ‘uitgave van Port-Royal’ van zijn *Pensées*, de titel waaronder

Pascals nagelaten fragmenten voor het eerst werden gepubliceerd. Geen twijfel dat Racine dit boek gelezen heeft. Wat Pascal daar zegt, was, mijn inziens, hetgeen ook Racine wou zeggen toen hij *Phèdre* schreef. Maar na de mislukking van dit stuk dat volgens hem zijn beste stuk was, leek het hem vergeefs. Hij zag enkel nog een redding, zonder het waarlijk te vertrouwen, in een terugkeer naar de middeleeuwen. Immers, men vergisse zich niet, het 'protestantisme' was een 'reactionair' antwoord van christenen op het Vaticaanse katholicisme van de 'renaissance', waarmee de nieuwe tijd aanvatte.

6. 'Phèdre' tussen Freud en 'Oedipus'

Ondanks de antiek aandoende verkleeding is Racines *Phèdre* toch een 'historisch' drama in een ernstigere, preciezere zin dan vele andere stukken, die men enkel zo noemt omdat ze 'historische voorvallen' tot voorwendsel nemen (zoals bijvoorbeeld Shakespeares 'koningsdrama's', Goethes *Egmont* of Schillers *Wallenstein*). Wat Racine met *Phèdre* opvoert, is geen 'algemeen menselijke' tragedie, maar een tragedie die de mensen dreigt te overkomen in een tijdperk van de wetenschap zoals het onze.

Het gaat in geen geval enkel om een tragedie uit de zeventiende eeuw. Toen nam ons tijdperk van de wetenschap pas zijn aanvang. Het zijn ongetwijfeld nog tot op vandaag, en vandaag meer dan ooit, de volgende vier grote fouten waardoor mensen zich in dramatische verwickelingen verstrikken: de fout enkel zijn gevoelens te volgen en niets te 'verdringen' (wat berust op een karakteristiek misverstand van de leerstellingen van Sigmund Freud, die uitdrukkelijk niet de 'verdringing' als zodanig, maar de 'mislukte verdringing' als oorzaak aanduidde van psychische ziektes); de verwisseling van liefde en liefdesverlangen ('narcisme'); de miskennis dat woorden, ja zelfs onuitgesproken opvattingen, werkzaam en daardoor werkelijk zijn, nog vooraleer ze 'waar' of 'onwaar' worden bevonden; en de naïviteit dat alles staat of valt met kleinburgerlijk fatsoen.

Maar de betekenis van dit ‘historisch drama’ reikt ook in omgekeerde richting tot in de oudheid. Met betrekking tot de eeuw van Racine hebben we hierboven reeds verwezen naar de reeds ‘heersende gedachte’ van het ‘cartesianisme’, waarmee hij net als Pascal in aanraking kwam. Maar Descartes vernieuwde slechts (grondig) een ideaal van ‘theoretisch’ weten dat reeds door de klassieke Griekse filosofie werd geformuleerd, en dat door Aristoteles werd gedefinieerd als een soort weten dat enkel omwille van zichzelf wordt gezocht. Dit weten is onderscheiden van andere vormen van weten dat we menen nodig te hebben omwille van doelen die buiten dit weten gelegen zijn: ‘poëtisch’ weten, dat ons in staat moet stellen allerlei dingen voor onszelf te bewerkstelligen, en ‘praktisch’ weten, dat ons in staat stelt tot zinvol handelen (ethisch, politiek en economisch). Aristoteles achtte het ‘theoretische’ weten hoger dan al het andere. Hij was in de overtuiging, dat hoewel het theoretische weten enkel omwille van zichzelf nagestreefd en verworven werd, het niettemin het beste ertoe zou dienen om de poësis en de praxis te leiden. Dit betekent dat hij eigenlijk niet langer in een zelfstandig ‘poëtisch’ en ‘praktisch’ weten geloofde. Wellicht heeft de ervaring in onze nieuwe tijd uitgewezen, dat dit het geval is voor de ‘poësis’, de ‘techniek’, de ‘productie’ van allerlei ‘producten’, maar niet voor de ‘praxis’, zoals Aristoteles die nog begreep. (Wellicht is het kentekenend voor onze huidige verlegenheid, dat we nu onder ‘praxis’ nauwelijks nog iets anders verstaan als dat wat Aristoteles ‘poësis’ noemde; bij zoverre dat men nu dagelijks in de krant kan lezen dat de ‘economie’ zoveel ‘produceert’.) In de betekenis die het woord voor Aristoteles had, zijn we sinds Descartes – ‘praktisch aan het einde’.

Ook Aristoteles heeft slechts dat ‘geformuleerd’ waarvan de hele Griekse filosofie – of toch de Attische – begeistert was. En reeds in de Griekse oudheid heeft de tragediedichtkunst (en ook de komedie) zich tegen de filosofie verzet. “Ecrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes” – is wellicht slechts de moderne vertaling van de spreuk van Tiresias in Sophocles’ *Oedipus de tiran*:

Phèdre

Helaas ! Helaas! Schrikkelijk is het wijs te zijn, als het
de wijze geen baat bijbrengt.

(Vertaling: Paul Willemarck)

De boze geest van Wallenstein en van ons allemaal

Descartes twijfelde – zelfs aan de waarheid van de rekenkunde en meetkunde: “Equidem non aliam ob causam de iis dubitandum esse ... judicavi, quam quia venebat in mentem forte aliquem Deum talem mihi naturam indere potuisse, ut etiam illa deciperer, quae manifestissima viderentur. Sed quoties haec praeconcepta de summa Dei potentia opinio mihi occurrit, non possum non fateri, siquidem velit, facile illi esse efficere ut errem, etiam in his quae me puto mentis oculis quam evidentissime intueri”: “Weliswaar oordeelde ik dat ik geen enkele andere reden heb om daaraan te twijfelen dan de bedenking dat een God mij misschien van zo’n natuur heeft kunnen voorzien dat ik zelfs bedrogen wordt in de zaken die mij het meest duidelijk lijken. Maar telkens mij deze vooropgezette mening over Gods hoogste macht overvalt, kan ik er niet omheen toe te geven dat, als hij maar wil, het hem gemakkelijk valt ervoor te zorgen dat ik zelfs dwaal in wat ik met de ogen van de geest zo evident als maar mogelijk meen in te zien.”

Dan zou het duidelijkste en zekerste, de grootste evidentie – uiteindelijk de meest afdoende reden zijn om te vermoeden dat we volkomen bedrogen zijn. Hoe is dit denkbaar? Als volstrekt zeker, een en al duidelijk en volkomen evident verschijnt ons dat wat zich, zonder ons toedoen, volledig onafhankelijk van wat we zelf geloven, menen en willen, dus helemaal niet beïnvloed en gekleurd door onze subjectiviteit, aan ons op dwingende manier opdringt. Daarom streven we op het vlak van de kennis naar de objectiviteit van de niet geëngageerde, belangloze toeschouwer, aan wie de dingen zich in hun objectiviteit, zoals ze zonder meer op zichzelf zijn, vertonen. Zouden we juist daarin het slachtoffer zijn van het ergste bedrog? Het ware denkbaar: als de dingen namelijk ‘op zich’ juist helemaal niet zo zouden zijn zoals ze zich bij een volkomen objectieve beschouwing, in de grootste evidentie opdringen, maar in werkelijkheid veeleer medebepaald zouden zijn door de hoe dan ook ‘subjectieve’ houding die de mensen tegenover hen innemen. Dan zouden ze pas in het bijzondere geval dat we er ons be-

langloos en louter beschouwelijk tegenover opstellen, als het ware vervallen tot objecten die enkel nog door zichzelf bepaald zijn.

Het bedrog, de grote fout zou dan zijn: te geloven dat louter beschouwen, voorstellen, denken in werkelijkheid niets teweegbrengt, niets aan de dingen verandert, dat ze enkel kunnen weerspiegelen wat hun object is, zij het in een verbleekte weergave. Men geeft enkel toe dat een houding waarbij men de dingen volkomen objectief beschouwt, moeilijk te realiseren is. Maar men vraagt zich niet in het minste af of juist zo'n houding die de dingen geheel aan zichzelf overlaat en zichzelf overgeeft aan het bepaald worden door de dingen, deze dingen, zoals ze op zichzelf zijn, niet enigszins zou kunnen veranderen. Nochtans zou dit precies het geval zijn wanneer te vermoeden is dat "de wereld van de transcendente 'res' (zaken) door en door op bewustzijn, en niet zomaar op een logisch uitgedacht, maar op een actueel bewustzijn aangewezen" (Husserl) is, dat m.a.w. de dingen, om niet in verval te geraken, aangewezen zijn op werkzame menselijke bijstand, zoals een ander mens, om menselijk te kunnen bestaan, op een menselijke tegemoetkoming, en zoals het leven op licht, lucht en warmte.

De fout zou zijn te geloven dat te midden van de werkelijkheid, maar er niet in verstrikt, iets onwerkelijks kan bestaan dat geest, bewustzijn, denken wordt genoemd, iets dat enkel maar onschuldig toekijkt, niets bewerkt en zo van de werkelijke wereld losgemaakt is, iets dat enkel beschouwt en zo toch weer alles – op geestelijke wijze – met de blik – omvat.

In die zelfde tijd van de Dertigjarige Oorlog, toen Descartes over die bedrieglijke god mediteerde, die men sindsdien als het "malin genie" pleegt aan te spreken, speelt een dramatisch stuk van Schiller (voor het eerst opgevoerd in 1798-1799): de tragedie van de afvalligheid en de ondergang van Wallenstein. Op het keerpunt van dit enorme drama, in de slotscène van het eerste bedrijf van het derde deel, waar Wallenstein eindelijk beslist de keizer afvallig te worden, roept zijn veldmaarschalk Illo opgelucht uit: 'Ziezo, geloofd zij God!' Hij 'haast zich naar

buiten'. Wallenstein echter bepeinst: 'Het is zijn boze geest en de mijne', die beiden, zowel de keizer als hemzelf, bedrogen heeft en straffen zal. *Wallenstein* is inderdaad de tragedie van de 'boze geest' van die vergissing die Schiller begon te doorzien, een tragedie die wij heden beginnen te begrijpen.

Wallenstein is geen gewetensdrama. Weliswaar wordt erover gediscussieerd of de afvalligheid aan de keizer rechtmatig of onrechtmatig is, en er wordt van alles beweerd over het feit dat deze afvalligheid vanuit het gebruikelijke gezichtspunt van trouw aan de keizer als verraad overkomt en dat zij misschien wordt gerechtvaardigd door de ontrouw van de keizer zelf, of door het vooruitzicht op vrede voor Duitsland dat geopend wordt door Wallensteins ommekeer. Maar een beslissend antwoord op die vraag wordt niet uitgesproken en zelfs niet eens ernstig gezocht. In *deze zin* is *Wallenstein* dan ook geen tragedie over schuld. Schuldig is Wallenstein in de eerste plaats enkel – in een vrijwel amorele zin – aan zijn eigen ondergang, en bijgevolg aan de mislukking van de onderneming die met de afvalligheid verbonden is, geheel onverschillig of dit nu de naam verraad verdient of niet. Slechts terloops gaat het erover dat hij medeschuldig is aan de ondergang van zijn medestanders. Nochtans is Wallenstein daardoor schuldig in een diepere zin: schuldig namelijk aan het bederven van de daad als dusdanig, onafhankelijk van hoe die gewaardeerd wordt, aan het bederven van het handelen als dusdanig, schuldig namelijk aan een vergissing waardoor hij op het eerste gezicht zelfs onschuldig kan overkomen.

Misschien mag men *Wallenstein* een noodlotsdrama noemen. Het is in de eerste plaats het drama zoals het verwoord wordt in de geloofwaardige bekentenis van Wallenstein kort voordat hij zijn beslissing neemt, in de grote monoloog van het vierde tooneel van het eerste bedrijf van 'Wallensteins dood':

Is het mogelijk? Kan ik niet meer zoals ik wil?
 Niet meer terug, zoals het mij belijft? Moet ik
 De daad *voltrekken*, omdat ik hem *gedacht* heb,
 Omdat ik de verzoeking niet van mij afwees – het hart

Wallenstein

Gevoed heb met deze droom, met het oog op een onzekere
Vervulling middelen heb gespaard,
De wegen enkel open heb gehouden? –
In 's hemels naam! Ik nam het niet
Ernstig, een besliste zaak was het nooit.
Alleen in gedachte behaagde ik mezelf;
De vrijheid bekoorde mij en de macht.
Was het verkeerd, mij met het goochelbeeld
Van de hoop op het koningdom te amuseren?
Bleef in mijn boezem de wil niet vrij,
En zag ik niet opzij de goede weg,
Die steeds de terugkeer voor mij openhield?
Waarheen zie ik mij dan plotseling meegevoerd?
Achter mij ligt geen baan meer, en een muur
Bouwt zich op uit mijn eigen werken,
Die, oprijzend, mij de ommekeer belet!

Wär's möglich? Könn't ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,
Nicht die Versuchung von mir wies – das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? –
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?
Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Wallenstein is hier duidelijk oprecht met zichzelf. Hij geeft toe – zo ook kort voordien tegen Illo en Terzky in het derde toneel –, dat hij 'te vrij heeft geschertst met de gedachte' aan de afvaligheid, 'de daad ... heeft *gedacht*', de 'verzoeking' niet 'van

zich heeft afgewezen', 'het hart heeft gevoed met deze droom';
maar niettemin:

Alleen in gedachte behaagde ik mezelf;
In 's hemels naam! Ik nam het niet
Ernstig, een besliste zaak was het nooit.

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.

Dat is het zelfs op dit ogenblik nog niet. Blijft het spel met de gedachten niet onschuldig zoals elk spel, zijn 'de gedachten' dan niet 'vrij'? Bovendien bestond het spel met *deze* gedachte er zelf in de eerste plaats in dat Wallenstein behagen schiep in een gevoel van vrijheid:

Alleen in gedachte behaagde ik mezelf;
De vrijheid bekoorde mij en de macht.

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.

Wat hij *zou kunnen*, namelijk zichzelf als koning (van Boemen) opwerpen, geeft hem het besef van zijn *werkelijke* onafhankelijkheid, en die bezit hij ook zonder dat daartoe de voltrekking nodig is. Dat het zo is, heeft het eerste deel van het dramatisch stuk getoond: 'Wallensteins legerplaats'.

Maar nu overkomt Wallenstein zijn – schijnbaar zonderling – noodlot: hij leek enkel maar te spelen met de gedachte, die zelfs slechts de gedachte was, vrij 'zijn eigen spel te spelen'. De werkelijkheid nam echter dit gedachtespel op zijn woord en onderwierp de speler aan de dwang om uiteindelijk te doen wat hij enkel maar dacht, en zelfs het te moeten doen *omdat* hij het *dacht*. Hoe het daartoe komt, wordt uitgelegd in het tweede deel van het drama: 'De Piccolomini'. Het derde deel – 'Wallensteins dood' – begint ermee dat hij zichzelf moet afvragen:

Hoezo? Zou ik het nu in ernst moeten voltrekken,
Omdat ik te vrij heb gescherst met de gedachte?
Vervloekt, wie met de duivel speelt!

Wie? Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen,
Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!

En dadelijk daarop, alleen met zichzelf, nog duidelijker, – volgens de bedoeling van de dichter met de nadruk op de woorden 'voltrekken' en 'denken':

Is het mogelijk? Kan ik niet meer zoals ik wil?
Niet meer terug, zoals het mij belieft? Moet ik
De daad *voltrekken*, omdat ik hem *gedacht* heb?

Wär's möglich? Könnst' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*?

Wanneer dit zijn noodlot is – dat hij tot een daad veroordeeld is, louter omdat hij met de gedachte aan de daad gespeeld heeft –, dan is dit noodlot echter geenszins 'blind', maar integendeel, veeleer al te oplettend, scherpzinnig. Het is geen noodlot dat 'op de mens geen acht slaat', maar veeleer een dat zijn dromen in zijn ogen leest – en ze vervult.

Het dramatische is dus eerst dit: het blijkt dat de 'loutere gedachte' *niet* louter spel, een tegenover de werkelijkheid 'vrij' 'vermogen' is, dat onschuldig en zonder uitwerking blijft en ook niet kan blijven, hoezeer hij het ook wil. Veeleer blijkt dat de gedachte zelf in de werkelijkheid plaatsvindt, zelf de dwingende oorzaak wordt van onvermijdelijke gevolgen in de werkelijkheid, of eerder van meet af aan als werkzame oorzaak met dwingende werking werkelijk is. De gedachte is niet onschuldig en zonder uitwerking – dat moet nader gepreciseerd worden in zijn in de eerste plaats volstrekt amorele zin: van 'schuld' is hier in de eerste plaats enkel sprake in de betekenis waarin men van een omstandigheid bijvoorbeeld zegt, dat zij schuld heeft aan de afloop van een of ander gebeuren, dat zij

daarvoor ‘verantwoordelijk’ te stellen is. ‘Onschuldig’ betekent in deze zin dan eigenlijk niets anders dan zonder uitwerking, zonder gevolgen. *Dat* is voor de gedachte *niet* het geval.

Men zou natuurlijk overwegingen kunnen aangaan over de vraag, of er niet moreel onschuldige gedachtespelen zijn en andere die reeds als gedachtespel moreel verwerpelijk zijn – als spel met moreel toelaatbare hetzij moreel ongeoorloofde gedachten. Dan zou men in het voorliggend geval aan Wallenstein de gewetensvraag moeten stellen, of een spel met een loutere gedachte aan verraad, de speler niet reeds tot een verrader maakt – ofschoon nog niet in daden. Maar dat is het niet waar het hier in de eerste plaats om gaat. Het lijkt er namelijk een en al op dat de gedachte aan afvalligheid Wallenstein juist dwingt tot afvalligheid in daden en wel doordat hij ze opvatte als een moreel gezien onschuldig spel waardoor de wil niet in verleiding kwam.

Op Wallensteins uitroep: “Vervloekt, wie met de duivel speelt”
– antwoordt Illo:

Ook al is het enkel uw spel geweest, geloof mij,
Ge zult er in alle ernst voor moeten boeten.

Wenn’s nur dein Spiel gewesen, glaube mir,
Du wirst’s in schwerem Ernste büßen müssen.

En Wallenstein zelf begrijpt het. Hij spreekt het uit in de aangehaalde monoloog, nadat hij ‘in diepe gedachten verzonken’ is blijven staan:

Strafbaar lijk ik, en ik kan de schuld,
Hoe ik ook moge proberen! niet van mij afwentelen;
Want het is de dubbelzinnigheid van het leven die klacht
voert tegen mij,
Zelfs de zuivere, vroom bedoelde daad
Zal door argwaan en misduiding vergiftigd worden.
Was ik de verrader waarvoor ik doorga,
Dan had ik de goede schijn opgehouden,
Een omhulsel had ik dicht om mij heen getrokken,

Wallenstein

De wrevel nooit een stem verleend. Mij van geen schuld
Bewust, en in het besef dat de wil niet in verleiding kwam,
Gaf ik het humeur, de hartstocht de vrije loop –
Stoutmoedig was het woord, omdat de daad het niet was.
Nu zullen ze, wat zonder plan is gebeurd,
Zo samenknopen alsof het door een vérziende blik was
gepland,
En wat de toorn en wat de blijmoedigheid
Mij spreken liet in de overvloed van het hart,
Tot een kunstig weefsel verenigen
En daaruit een vreselijke aanklacht bereiden,
Waartegen ik verstommen moet. Zo heb ik
Mij in eigen net verderfelijk verstrikt,
En enkel een gewelddaad kan het al scheurend losmaken.

Strafbar erschein' ich, und ich kann die Schuld,
Wie ich's versuchen mag! nicht von mir wälzen;
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
Und – selbst der frommen Quelle reine Tat
Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften.
War ich, wofür ich gelte, der Verräter,
Ich hätte mir den guten Schein gespart,
Die Hülle hätt' ich dicht um mich gezogen,
Dem Unmut Stimme nie geliehn. Der Unschuld,
Des unverführten Willens mir bewußt,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft –
Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
Und was der Zorn und was der frohe Mut
Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muß. So hab' ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reißend lösen.

Juist doordat de gedachte louter speels opgevat was en nooit 'in ernst' met het oog op de uitvoering, brengt ze de gevolgen met zich mee die Wallenstein tot de voltrekking van de gedachte daad dwingen. Precies daarom namelijk heeft Wallenstein er niet aan gedacht, 'de goede schijn op te houden', heeft hij niet, zoals hij had gedaan indien hij werkelijk op verraad had ge-

zind, 'een omhulsel dicht om zich heen getrokken', heeft hij openlijk 'de wrevel een stem verleend', het 'humeur', de 'hartstocht' 'de vrije loop gegeven' –

Stoutmoedig was het woord, omdat de daad het niet was –

Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war –

en dat wordt hem later ook bevestigd door de gravin Terzky, die hem zijn onbeslistheid verwijt:

Enkel in ontwerpen ben je dapper, laf
In daden?

Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig
In Taten?

Juist zo ontstond die 'dubbelzinnigheid van het leven' van Wallenstein, die hem in de ogen van de keizer verdacht maakte en deze ertoe bewoog uit voorzorg en onder voorbehoud (van nog ontbrekende bewijzen van het verraad) Wallensteins af-danking in overweging te nemen. Deze dreiging kon voor Wallenstein niet verborgen blijven. Ze dwong hem tot verdere stappen, die aanvankelijk enkel bedoeld waren om zijn plaats veilig te stellen, maar die op hun beurt de argwaan van de getrouwen van de keizer versterkten en het laatste vertrouwen de grond in boorden, wat Wallenstein ten slotte in een dwangpositie bracht en hem tot het uiterste dreef.

Hoe dit in detail verliep en hoe het uiteindelijk zover kwam, dat Wallenstein 'de daad voltrekken' moest, 'omdat hij hem gedacht had', moet hier niet naverteld worden. Het kan enkel op dramatische manier worden voorgesteld, en als mogelijkheid waarschijnlijk worden gemaakt aan de hand van een voorbeeldig geval dat het ooit is kunnen gebeuren dat iemand een daad moest *voltrekken*, omdat hij hem had *gedacht*. De interpreter kan alleen wijzen op wat de dichter hier uiteindelijk heeft getoond en wat het betekent. In het onderhavig geval gaat het om het zojuist genoemde, waarvan de betekenis schier onmetelijk is: wanneer het namelijk *eenmaal* kan gebeuren, dat ie-

mand een daad moet *voltrekken*, enkel en alleen omdat hij die *gedacht* heeft, dan is de waan verstoord, dat er te midden van de werkelijkheid, maar er niet in verstrikt en louter onschuldig toekijkend, iets onwerkelijks kan bestaan, genoemd geest, bewustzijn, denken: niets bewerkend, en dus van de werkelijke wereld losgemaakt, alleen beschouwend, en toch weer alles – op geestelijke wijze, met de blik – omvattend. Gedachten zouden veeleer ‘werken’ zijn. Op zijn vraag

Is het mogelijk? Kan ik niet meer zoals ik wil?
Niet meer terug, zoals het mij belieft? Moet ik
De daad *voltrekken*, omdat ik hem *gedacht* heb?

Wär's möglich? Könn't ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*?

antwoordt Wallenstein zichzelf dan ook:

Achter mij ligt geen baan meer, en een muur
Bouwt zich op uit mijn eigen werken,
Die, oprijzend, mij de ommekeer belet!

Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Hoe verhoudt zich echter tot dit alles, indien het waar is, het daaraan voorafgaande eerste toneel van ‘Wallensteins dood’, waar de generaal na beschouwing van de conjunctuur van de hemel, reeds tot het onheilspellend besluit komt:

Saturnus' rijk is uit, die de geheime
Geboorte van de dingen in de schoot van de aarde
En in de diepte van het gemoed beheerst
En over alles, wat het licht schuwt, heerst.
Er is nu geen tijd meer om te broeden en te bezinnen,
Want Jupiter, de schitterende, regeert
En trekt het in 't donker toebereide werk
Met geweld in het rijk van het licht – Nu moet
Gehandeld worden, haastig, alvorens de geluks-

Brenger weer wegvlucht over mijn hoofd,
Want steeds in verandering is het hemelsgewelf.

Saturnus' Reich ist aus, der die geheime
Geburt der Dinge in dem Erdenschoß
Und in den Tiefen des Gemüts beherrscht
Und über allem, was das Licht scheut, waltet.
Nicht Zeit ist's mehr, zu brüten und zu sinnen,
Denn Jupiter, der glanzende, regiert
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts – Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh die Glücks-
Gestalt mir wieder wegflicht überm Haupt,
Denn stets in Wandlung ist der Himmelsbogen.

Hier schijnt hij zelf te vermoeden dat 'in de diepte van het ge-
moed' niet minder dan 'in de schoot van de aarde' zich 'de ge-
heime geboorte van de dingen' voltrekt en dat er een macht is
in de werkelijkheid die dat 'wat het licht schuw't', zoals een ge-
dachte aan verraad, 'met geweld in het rijk van het licht trekt'.
En bovendien – hier schijnt hij reeds tot de daad besloten:

Er is nu geen tijd meer om te broeden en te bezinnen ...
Nu moet

Gehandelt worden, haastig!

Nicht Zeit ist's mehr, zu brüten und zu sinnen ...
Jetzt muß

Gehandelt werden, schleunig!

Is Wallenstein toch onwaarachtig, als hij dan, hoewel alleen
met zichzelf, betuigt:

In 's hemels naam! Ik nam het niet
Ernstig, een besliste zaak was het nooit –?

Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie –?

En opnieuw schijnt ook dan nog de beslissing niet helemaal ge-
vallen te zijn, hijzelf neemt ze pas in de slotscène van het be-
drijf, en dit niet zonder toe te geven dat hem dan toch eigenlijk

geen keus meer overbleef: De gravin Terzky van haar kant, die hem tot de beslissing bewegen wil, is wel overtuigd:

Om hem wettelijk te veroordelen,
Ontbreekt het aan bewijzen; willekeur mijden ze.
Men zal de hertog rustig laten wegtrekken ...
Op een morgen is de hertog vertrokken.
Op zijn kastelen komt het nu tot leven,
Daar zal hij jagen, bouwen, stoeterijen houden,
Zich een hofhouding oprichten ...

Gesetzlich ihn zu richten,
Fehlt's an Beweisen; Willkür meiden sie.
Man wird den Herzog ruhig lassen ziehn ...
An einem Morgen ist der Herzog fort.
Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten,
Sich eine Hofstatt gründen ...

Wallenstein echter, voor deze keuze gesteld, 'staat op, hevig bewogen', en is thans beslist:

Als ik niet meer werkzaam ben, ben ik vernietigd;
Geen offers, geen gevaren wil ik ontzien,
Om de laatste stap, de uiterste, te mijden;
Maar voor ik wegzink in de nietigheid,
Zo klein eindig, na zo groot te zijn begonnen ...

Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet;
Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheun,
Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;
Doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen ...

Er blijft hem geen keus, alleen in zoverre hij 'werkzaam' wil en moet zijn, en hij zich 'vernietigd' voelt, als hij niet 'werkzaam' kan zijn. Hoe is dat te ontwarren?

Het is waar, Wallenstein wordt enkel maar gedwongen te handelen zoals hij handelen zal, indien hij werkzaam wil zijn; er blijft hem nog de uitweg in de 'nietigheid'. Zijn bekentenis blijft waar – 'een besliste zaak was het nooit'. En toch was hij

bij de aanblik van de conjunctuur van de hemel eigenlijk reeds ‘beslist’ – wel niet om tot de daad over te gaan, maar om zich te schikken naar de noodzaak, en alleen naar haar. Alles wordt uiteindelijk opgehelderd. Letten we op een laatste bekentenis die Wallenstein aflegt, bij het begin van het tweede bedrijf, aan Max Piccolomini, en die in onderscheid met het grote zelfgesprek verraderlijk terloops en ongewild lijkt:

In haar geluksgevoel grijpt de jeugd
Zonder moeite naar het juiste, en een vreugde is het
Het eigen oordeel te beproeven,
Waar de opgave perfect op te lossen is.
Maar waar van twee gewisse euvels er één
Moet gegrepen worden, waar het hart
Niet *gaaf* terugkeert uit de strijd der plichten,
Daar is het een weldaad, geen keus te hebben,
En de noodwendigheid een gunst.
– Die is voorhanden. Kijk niet achteruit!
Oordeel niet! Maak je klaar om te handelen.

Der Jugend glückliches Gefühl ergreift
Das Rechte leicht, und eine Freude ist's,
Das eigne Urteil prüfend auszuüben,
Wo das Exempel rein zu lösen ist.
Doch wo von zwei gewissen Übeln eins
Ergriffen werden muß, wo sich das Herz
Nicht *ganz* zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,
Da ist es Wohltat, keine Wahl zu haben,
Und eine Gunst ist die Notwendigkeit.
– Die ist vorhanden. Blicke nicht zurück.
Es kann dir nichts mehr helfen. Blicke vorwärts!
Urteile nicht! Bereite dich, zu handeln.

De noodlottige dwang, waarover Wallenstein voordien klacht voerde, heeft hij zelf *gezocht*. Hij wilde ‘werkzaam’ zijn, maar tevens wilde hij van de beslissing, en daarmee van de verantwoording, ja reeds van het ‘oordeel’ ontheven zijn. Hij ‘speelde’ inderdaad enkel met de gedachte aan afvalligheid, maar rekenende erop dat de gedachte zelf, door een God ‘met geweld in het rijk van het licht getrokken’, hem zou dwingen haar in daden te ‘*voltrekken*’, louter omdat hij haar gedacht had, zodat

de daad van hem – en toch niet van hem zou zijn. Zijn klacht, dwang te lijden, was niet onoprecht. Want met lijden, met smart, wordt elke dwang ervaren; en lijden spreekt zich uit in klagen. Maar juist dit lijden, dit gedwongen worden zocht hij zelf, natuurlijk zonder dat daarom dwang en lijden ophouden dwang en lijden te zijn.

Dit is Wallensteins ‘boze geest’, boven het noodlottige uit komt hier dan toch zijn schuld aan het licht, een schuld ook in ‘morele’ zin. Maar ook hier is de omstandigheid bijkomstig dat de handeling, waarover hij speculeerde als een noodwendigheid waarin hij zich verplaatst wilde zien, misschien wel de naam ‘verraad’ verdient. Wallensteins schuld is veeleer dat hij het werkzaam zijn in het lijden, de vrijheid in de dwang, de daad in de noodzaak, de ernst in het spel zoekt. Zodoende is hij schuldig aan het bederven van alle handelen zelf, van de ernst van de verantwoording van de vrije daad.

De gravin Terzky denkt:

Louter als ontwerp, is het een gemene misdaad,
Uitgevoerd, is het een onsterfelijke onderneming;
En als het lukt, dan is het ook vergeven,
Want elke afloop is een godsoordeel.

Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel,
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen;
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,
Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Ze vergist zich. Wallensteins daad is van de grond af bedorven. Het opzet dat ermee verbonden is, kan niet eens aan het licht komen, zodat een oordeel over de morele betekenis ervan mogelijk zou worden. Omdat Wallenstein zich zijn daad niet on-dubbelzinnig eigen maakt, kan hij ook niemand anders, buiten Terzky en Illo, serieus in zijn opzet laten deelnemen en zodoende voor zich winnen. De afloop van het derde deel van het drama, ‘Wallensteins dood’, toont hoe alle mensen hem verlaten hebben, omdat hij in feite zelf, door louter op de sterren te rekenen en op de ‘gunst’ van de noodwendigheid en door zo

zijn daad letterlijk tot een on-daad te misvormen, zelf van meet af alle mensen verlaten en het menselijke verraden heeft.

Geheel zonder gevolgen in de werkelijkheid blijft vermoedelijk geen enkele gedachte. Maar de gedachten waar het hier om gaat, en die zo zwaar zijn aan gevolgen dat ze zelfs op dwingende wijze de voltrekking van een gedachte handeling met zich meebrengen, zijn geenszins zomaar dromerijen van een fantastische eierzucht, ze beantwoorden veeleer aan gegeven realiteiten en reële mogelijkheden. Wat zich in Wallensteins gedachtespelen (enkel schijnbaar) 'weerspiegelt' en waarop hij in gedachte speculeert, dat is de loop, een loop van de dingen zelf. Dat hij rekent op de 'gunst' van een 'noodwendigheid' verraad zich niet enkel in zijn onbezonnen woorden tot Max, maar het duidelijkst in zijn geloof in de sterren. Hierin komt het klaarst tot uiting dat Wallensteins verzucht, werkzaam te willen zijn zonder een eigen beslissing te moeten nemen – onder de dwang van een 'objectieve' noodzakelijkheid en dat hij erop speculeert, *door* de gedachte waarmee hij zelf speelt, zichzelf bloot te stellen aan de dwang haar te moeten voltrekken en de onontkoombaar dwingende noodzakelijkheid teweeg te brengen. (Weliswaar schrikt hij zelf, als dit spel hem lukt – en werkt de dwang maar onder de voorwaarde, dat hij in ieder geval zelf hoe dan ook 'werkzaam' wil zijn.)

Wallensteins gedachtespelen zijn een ernstige zaak in zoverre hij ze nagaat als observator vanop de hoge uitkijkpost van de sterrenwacht. Astrologie – dat is een karikaturaal beeld van de wetenschap van de natuur op haar grootste schaal, maar toch een beeld, ja een voorbeeld van deze wetenschap, dat enkel maar vertekend is door het soort speculaties dat wij ten slotte allen, zoals Wallenstein, met de voorstelling van het objectief en dwingend evident gegevene verbinden. Astrologie – dat is niet anders dan de 'geest' die de 'natuur' vertrouwt, zich door haar laat leiden, zich aan haar loop aanpast en onderwerpt, en die heersen wil – ja zelfs de natuur beheersen wil - enkel door haar wet te voltrekken. Dit is het wat Max in Wallenstein heeft geraden ('De Piccolomini', I, 4); voor hem is hij een geboren heerser:

Wallenstein

Alle nodige kracht daartoe
Bezit hij, en bovendien nog de kracht
Om het natuurnoodwendige stipt te voltrekken,
En voor zijn heersertalent de heersersplaats te veroveren.

Mit jeder Kraft dazu
Ist er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchstäblich zu vollstrecken die Natur,
Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern.

Dat zijn geest één is met de natuur, waarvan hij het orakel heimelijk in zichzelf aanhoort en dat hij enkel uitvoert, dat is voor Max 'het buitengewone', ja 'het hoogste zelf' aan Wallenstein:

In hun nood aanroepen ze de geest,
En gruwen meteen, wanneer hij zich toont.
Het buitengewone, het hoogste zelf doet
Zich voor binnen het alledaagse ...

De veldheer
Heeft al het grootse nodig van de natuur,
Gun hem dus ook te leven binnen haar grote
Verbanden. Het orakel
In zijn innerlijke, het levendige,
Moet hij ondervragen, geen dode boeken,
Oude verordeningen, muffe papieren.

Da rufen sie den Geist an in der Not,
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeigt.
Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche ...

Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur,
So gönne man ihm auch, in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das lebendige,
Nicht tote Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrigte Papiere soll er fragen.

Zo gezien vertoont Wallensteins astrologie hetzelfde pathos, en staat ze in dezelfde tegenstelling t.o.v. 'dode boeken', 'oude

verordeningen' en 'muffe papieren', als de moderne wetenschap zonder meer.

Illo begrijpt dit lumen naturale niet, waarop zijn heer vertrouwt wanneer hij zich wil laten leiden door de sterren:

O! Ge zult op de stand van de sterren wachten,
Tot het aardse u ontvliedt! Geloof mij,
In uw binnenste bevinden zich de sterren van uw lot,
Zelfvertrouwen, beslistheid
Is uw Venus! De boosdoener,
De enige, die u schaadt, is de *twijfel*.

O! du wirst auf die Sternenstunde warten,
Bis dir die irdische entflieht! Glaub mir,
In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus! Der Maleficus,
Der einz'ge, der dir schadet, ist der *Zweifel*.

“Zo begrijp jij het”, antwoordt hem Wallenstein ('De Piccolomini', II, 6). Voor hemzelf zijn het immers de sterren, is het de natuur, die 'het orakel in zijn innerlijke, het levendige' zijn. Zo roept hij ten slotte uit, als hij 'beslist' is:

Dat dan maar gebeure, wat moet!
Het lot krijgt toch steeds gelijk, want het hart
In ons dwingt het te voltrekken.

Geschehe denn, was muß!
Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.

Geloven wij niet allemaal, zoals Wallenstein, in de sterren? Geloven wij niet allen dat we dan pas het juiste doen wanneer de 'natuur' ons zelf duidelijk te kennen geeft, dwingt en voorschrijft hoe we moeten handelen? Willen wij ons niet het liefste aan elke beslissing onttrekken, en veeleer ons enkel laten leiden door de dwingend objectieve wetenschap, die onze eigen mening, geloof en wil laat rusten en ons van onze verantwoordelijkheid ontslaat? Is niet daarom onze idee van weten, waar-

op de mensheid haar hoop voor de toekomst stelt, nog steeds die van de theorie, zodanig dat wij ervan overtuigd zijn dat de beste basis voor een daadwerkelijke beheersing van de wereld de wetenschap als zuivere theorie in strenge objectiviteit is? Waarom dan? Omdat ze een handelen mogelijk maakt dat zich aan de natuur zoals ze op zichzelf is, onderwerpt en aanpast – ‘met de kracht, om het natuurnoodwendige stipt te voltrekken’.

Hoe zit het echter indien wij, door te speculeren op de sterren, ons in feite allemaal, zoals Wallenstein, door de noodzaak, waar wij ons zogezegd enkel willen naar schikken, *laten* dwingen, wanneer *wij* het ‘noodwendige’ pas noodwendig maken, *omdat* wij ons enkel *willen* laten dwingen? Deze heimelijke wil van Wallenstein – moet ik van hem zeggen:

Hij is zijn boze geest en de mijne –?

Es ist sein böser Geist und meiner –?

Dan zou Wallensteins tragedie, zoals Schiller raadde, de tragedie van onze tijd zijn.

Dan was Descartes’ absolute twijfel nog meer terecht dan hij zelf ernstig meende. Deze twijfel is trouwens niet voor het eerst door Descartes uitgevonden. Hij duikt reeds op sinds de eerste voorstelling van het ideaal van zuiver theoretisch weten door Aristoteles. Die maakt de bedenking dat volgens de uitspraak van de dichter Simonides van Keos “alleen een god wel zo’n voorrecht bezit, maar dat het de mensen niet betaamt naar een ander weten te streven dan dat wat hun past” (982b 30-31).

Indien die wil tot kennis (waartoe de filosofie uitgeroepen wordt) de mensen echter inderdaad bederft, waarom zou zo’n weten ons dan toch nog als goddelijk gelden?

(Vertaling: Johan Moyaert)

Een mislukte tragedie. Hölderlins *Dood van Empedocles*

1. Een niet onvermijdelijke dood

Aan zijn enige en bovendien onvoltooid gebleven toneelstuk werkte Hölderlin tijdens de jaren 1797 tot 1799, dus nog vóór het verschijnen van Schillers *Wallenstein*, vóór het afronden van Kleists *Prinz von Homburg* en vóór de voltooiing van Goethes *Faust*. Maar finaal onvoltooid kon het stuk pas genoemd worden met de dood van Hölderlin zelf in 1843.

Merkwaardig is de titel van het ‘treurspel’ (zoals het genoemd werd): *De dood van Empedocles* [*Der Tod des Empedocles*]. Gaan dan niet alle helden en heldinnen in de tragedies aan het slot dood, weliswaar met uitzondering van Oedipus, maar zelfs ook de oude Faust? Ja, is de dood niet onvermijdelijk het einde van ons allemaal? In de tragedie van Hölderlin echter is de dood van Empedocles een andere dan de onvermijdelijke, en evenmin het einde. Niet het einde: terwijl anders tragedies met de dood of toch de ondergang van de helden plegen te eindigen, moest bij Hölderlin – tenminste volgens zijn laatste plan – op het bericht van de dood van Empedocles nog een vijfde bedrijf volgen, en moest de ziener Manes ‘de volgende dag, bij het Saturnusfeest’, aan de inwoners van Agrigentum nog ‘verkondigen wat de laatste wil van Empedocles was’ (p. 587 in de hier gebruikte Duitse uitgave van de *Werken en brieven* geredigeerd door Friedrich Beissner en Jochen Schmidt, verschenen bij Insel te Frankfurt am Main in 1969). Deze dood is hier niet het einde maar het thema van het treurspel. En het is niet de onvermijdelijke dood zoals hij ons allemaal te wachten staat, of wij hem verwachten.

De Griekse filosoof Empedocles, die in de vijfde eeuw vóór Christus in Agrigentum leefde en werkte, zou zich volgens een oude overlevering (er bestaat ook een andere) vrijwillig in de brandende krater van de Etna gestort hebben. Over zijn dood schrijft Hölderlin: ‘hij beschouwt hem als een noodzakelijkheid die uit zijn innerste wezen volgt’ (p. 569). Hier gaat het klaar-

blijkelijk niet om een ‘absolute’ noodzakelijkheid, die de onvermijdelijkheid is, maar om een noodzakelijkheid van de dood ter wille van iets anders, in dit geval namelijk ter wille van de vervulling van het ‘innerste wezen’ van degene die tot de dood bereid is, zoals wij ook veel dingen ter wille van bijvoorbeeld het overleven ‘noodzakelijk’ noemen.

Eenvoudiger gezegd: Empedocles koos vrijwillig voor de dood, hij beging zelfmoord. Zou dan misschien net zo eenvoudig het thema de zelfmoord zijn, en diens mogelijke verklaring, verantwoording, rechtvaardiging? Ook dit zou in elk geval merkwaardig genoeg zijn, maar wat nog merkwaardiger is: wij weten dat volgens Socrates (in de *Phaidoon* van Plato) de weg van de filosoof de weg van de dood in een onsterfelijk leven zou moeten zijn, dat wij volgens de christelijke leer pas met onze aardse dood in het ware en eeuwige leven binnentreden, dat ook volgens de boeddhistische leer het leven slechts lijden is, waarvan wij ons zouden moeten proberen te bevrijden door de intrede in een nirvana (de toestand van het niet-zijn). Maar in al deze wereldwijd sinds geruime tijd werkzame leerstellingen wordt de zelfdoding als de toch eenvoudigste, zij het enige moed vergende weg om in het enige ware ‘leven’ naar binnen te treden, ‘vanzelfsprekend’ afgewezen en zelfs streng veroordeeld. Zo antwoordt bijvoorbeeld Socrates op de vraag ‘Waarom zegt u dat het geen pas heeft zichzelf te doden?’: ‘Wat daarover in de mysteries gezegd wordt – dat wij mensen als in een vesting leven en men zich daaruit niet zelf mag losmaken en eruit weggaan –, schijnt mij toch een gewichtige uitdrukking ... Zoals mij dan ook het volgende helemaal juist gezegd lijkt: dat de goden onze hoeders en wij mensen tot de kudde van de goden behoren ... Ook jij zou je toch ongetwijfeld boos maken als een deel van jouw kudde zichzelf doodde zonder dat je aangegeven had dat je het wou zien sterven, en als je nog een straf wist te verzinnen, zou je het toch nog straffen?’ (*Phaidoon*, 61e, 62b-c). Kortom, het mag niet omdat het niet mag. De christelijke evangelies wisten hier nauwelijks iets aan toe te voegen. Het boeddhisme heeft zich wat meer bekommerd om toch minstens uiteen te zetten dat de zelfdoding geen gepaste,

want nog altijd een door de wil bepaalde weg is om zich van het leven en het lijden te bevrijden.

Ik voer dit aan omdat het zo te zien inderdaad in de bedoeling van Hölderlin lag zich met zulke meningen intensief bezig te houden (namelijk door de confrontatie tussen Empedocles en de reeds vermelde Egyptische ziener Manes, waarvan hij weliswaar slechts een van verscheidene voorziene scènes uitgewerkt heeft).

Toch heeft ook Hölderlin alleszins niet de vrijwillige dood en zelfmoord op zich willen rechtvaardigen of gewoon aan iedereen naar het voorbeeld van Empedocles willen aanbevelen; hij heeft alleen maar de vrijwillige dood van louter Empedocles begrijpelijk willen maken ‘als een noodzakelijkheid die uit zijn innerste wezen volgt’ – een wezen dat hij (in de woorden van Pausanias, de ‘lieveling’ van Empedocles) omschrijft als

De vreselijke wandelaar, hem aan wie alleen
Beschoren is het pad met roem te bewandelen
Dat geen ander zonder vloek betreedt.

Den furchtbarn Wanderer, ihn, dem allein
Beschieden ist, den Pfad zu gehen mit Ruhm,
Den ohne Fluch betritt kein anderer.

(p. 545)

Dit dramatisch *uit te beelden* was de opgave waarvoor Hölderlin zich geplaatst zag.

2. De uitbeelding

Van Hölderlins werk aan zijn treurspel zijn ons fragmenten van drie versies overgeleverd, of juister gezegd, grote stukken van het geheel, afkomstig uit drie versies: de eerste twee ‘bedrijven’ integraal in een eerste versie; de eerste drie scènes van het eerste bedrijf (resp. de eerste akte) in twee nieuwe versies; en een aantal verdere fragmenten, waaronder twee belangrijke die tot de tweede versie behoren, bestempeld als ‘slot van het tweede bedrijf’ en als ‘laatste scène van het tweede bedrijf’

(onduidelijk volgens welk plan); en verder nog verscheidene plannen en samenhangende aantekeningen over de ‘Grondslag voor Empedocles’.

De filologen hebben de verdienste de chronologie uitgeklaard te hebben en de verschillende versbouw van de onderlinge versies bepaald te hebben. Maar zij hebben de drie versies wellicht te sterk van elkaar gescheiden en om zo te zeggen zelf pas goed gefragmenteerd. Zij hebben niet overwogen dat de schrijver de verschillende versbouw misschien gewild heeft (er bestaan aanwijzingen daarvoor) of misschien ook nog van plan was ze gelijk te trekken (zonder aan de inhoud veel te veranderen). Zij lijken ook nauwelijks opgemerkt te hebben dat maar zeer weinig van het bewaarde materiaal in een afgeronde versie van het geheel had kunnen ontbreken. En omgekeerd: op 4 juni 1799 schreef Hölderlin aan Neuffer dat hij met *De dood van Empedocles* ‘tot aan de laatste akte klaar’ was (p. 893). De tekstredacteurs trekken daaruit enkel het besluit dat het ‘volstrekt mogelijk [is] dat van de tweede versie aanzienlijke delen verloren zijn gegaan’ (vol. 3, p. 211). Wat echter als men wat stoutmoediger tot het besluit zou komen dat op dat moment toch al de finale versie van het begin (de ‘derde versie’, waarvan de redacteurs slechts ‘vermoeden’ dat ze ten vroegste in september 1799 aangevat werd; vol. 3, p. 214) net als het ‘ontwerp voor de voortzetting van de derde versie’ (p. 586 e.v.) opgetekend waren? Als men namelijk dat plan bekijkt, bemerkt men dat op dat moment in feite bijna al het noodzakelijke voor de eerste vier ‘akten’ (zoals ze hier heten) in de onderlinge versies op zijn minst als materiaal al beschikbaar was, maar zo te zien haast niets voor de vijfde akte. Dat levert dan ongeveer het volgende beeld op van de uitbeelding van de noodzakelijke dood van Empedocles die Hölderlin (uiteindelijk) voor de geest gestaan moet hebben:

Eerste akte: Empedocles, om nog onbekende redenen verbannen door zijn ‘koninklijke broeder’ Strato, de ‘heer van Agrigentum’, uit de stad, doolt rond op de Etna en zegt al tot zichzelf:

Want sterven wil ik in elk geval. Dat is mijn recht.

Denn sterben will ich ja. Mein Recht ist dies.

(p. 551)

Zijn lieveling Pausanias, die hem gevolgd is, biedt zich aan om bij hem te blijven en voor hen beiden in de wildernis onderdak te zoeken. Empedocles wijst het aanbod af en stuurt hem weg. Maar hij wordt ook nog opgezocht door Manes, een Egyptenaar, iemand die 'alles meegemaakt heeft' en bekendstaat als een 'ziener' (p. 587), ja zelfs een 'allesweter' (p. 562), die het voornemen van Empedocles geraden heeft en hem vermaant: zo'n offer is maar aan een 'uniek iemand' toegestaan – waarbij blijkbaar Christus bedoeld wordt, die Manes voorziet. (Waarmee zijdelings gezegd is dat toch ook Christus strikt genomen een vrijwillige dood stierf.) Ook hem wijst Empedocles af en hij weigert zijn zelf gekozen dood als zonde te laten bekladden. – Op deze manier is uitgebeeld dat Empedocles zijn dood beschouwt 'als een noodzakelijkheid die uit zijn innerste wezen volgt'.

Tweede akte: deze speelt zich – volgens het 'ontwerp voor de voortzetting van de derde versie' – uitsluitend af onder hen die in de stad zijn achtergebleven of ernaar zijn teruggekeerd: enerzijds tussen Panthea, de zuster van Strato en Empedocles, en Pausanias, die zich bij haar gevoegd heeft, anderzijds tussen Strato en zijn gevolg. De eerste scène (met Pausanias en Panthea, waarvoor Hölderlin zich kon baseren op de eerste en de negende scène, met Panthea en Delia, in het eerste bedrijf van de eerste versie) moet de grote liefde verklaren die Empedocles eertijds bij het volk genoot. De volgende scènes (met Strato en zijn gevolg) moeten de haat verklaren die Empedocles bij de heersers, maar toch ook bij het volk opgeroepen heeft (waarvoor Hölderlin gebruik kon maken van de eerste scène van de eerste akte van de tweede versie, tussen de priester Merkades en de archoon Hermokrates): de reden is dat hij zichzelf tot god verheven heeft. – Daarmee is concreter uitgebeeld in welke tweespalt Empedocles zich bevond – een tweespalt die hij alleen nog door de dood uit vrije wil kon overwinnen.

Derde akte: het volk van Agrigentum heeft berouw over, en zelfs Strato betreurt het besluit om Empedocles te verbannen. Een afvaardiging van het volk, geleid door Pausanias, Panthea en Strato zelf, trekt naar Empedocles op de Etna om hem ertoe te bewegen terug te keren. Deze blijft echter bij zijn besluit. (Dit heeft Hölderlin al in het tweede bedrijf van de eerste versie uitgebeeld.) – Daarmee is uitgebeeld dat Empedocles zijn besluit om te sterven inderdaad genomen heeft als ‘een noodzakelijkheid die uit zijn innerste wezen volgt’ en niet bijvoorbeeld alleen maar ten gevolge van zijn verbanning of om zich ervoor te wreken.

Vierde akte: Empedocles is alleen achtergebleven met Pausanias en Panthea en praat nog met hen, vervolgens alleen nog tegen zichzelf. Ook Manes zoekt hem nog eenmaal op. Dan is hij alleen met zijn besluit. Hier moet hij eindelijk de reden voor zijn besluit te kennen geven en daartoe kon Hölderlin teruggrijpen op de bekentenissen van Empedocles in de tweede en derde scène (van de eerste akte) in de tweede versie:

O wee! Eenzaam! Eenzaam!
En nimmer vind ik
U, mijn goden,
En nimmer keer ik
Tot uw leven, natuur!
Uw balling! – O wee! Ik heb toch ook
U niet geacht, mij aan u
Onttrokken ...

Weh! einsam! einsam!
Und nimmer find ich
Euch, meine Götter,
Und nimmer kehr ich
Zu deinem Leben, Natur!
Dein Geächteter! – weh! hab ich doch auch
Dein nicht geachtet, dein
Mich überhoben ...

(p. 537)

En:

tot maagd is voor mij
De heersersbehoefte natuur geworden.
En als zij nog eer heeft, komt het door mij.
Wat zou dan de hemel of de zee nog zijn
En eilanden en gesternten, en alles wat de mensen
Ook maar in het oog springt, wat zou het nog zijn,
Dit dode snarenspeel, als ik het niet toon
En taal en ziel verleende? Wat zijn
De goden en hun geest als ik hen niet
Verkondig? –

zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden.
Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
Der Menschen alles liegt, was wär es,
Dies tote Saitenspiel, gäb ich ihm Ton
Und Sprach und Seele nicht? was sind
Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige? –

(p. 542)

Daarmee mag Empedocles' 'innerste wezen', waaraan zijn besluit tot zijn noodzakelijke dood ontsproten is, misschien niet uitgebeeld, dan toch minstens door hem zelf uitgesproken zijn. Wat is het?

Vijfde akte: deze moest nog eenmaal, na de door Empedocles besloten en geleden dood, 'Manes. Pausanias. Panthea. Strato + inwoners van Agrigentum. Gevolg van Strato' (p. 587) samenbrengen. We zien maar zeer weinig in de overgeleverde teksten dat deze akte had kunnen voorbereiden. Hij kon in elk geval beginnen met de doodsklacht van Pausanias en Panthea in de vermeende 'laatste scène van de tweede akte' in de tweede versie. En misschien vermoedt Panthea daar al 'wat de laatste wil van Empedocles was', die Manes pas 'de volgende dag' (al niet meer op de bühne?) had moeten verkondigen:

Tod des Empedokles

Niet alleen in de bloei en purperen druif
Is er heilige kracht, het leven voedt zich
Aan het lijden, zuster!
En het drinkt zich, zoals mijn held, toch ook
In de doodskelk gelukkig!

Nicht in der Blüt und Purpurtraub
Ist heilige Kraft allein, es nährt
Das Leben vom Leide sich, Schwester!
Und trinkt, wie mein Held, doch auch
Im Todeskelche sich glücklich!

(p. 548)

3. *Het 'innerste wezen' van Empedocles*

Hoe wordt in deze tragedie het 'innerste wezen' van Empedocles uitgebeeld als een tragisch wezen dat de zelfgekozen dood voor hem tot noodzakelijkheid maakte?

Dit wordt op de duidelijkste manier door hem zelf geformuleerd in de derde scène van de eerste akte in de tweede versie (die ik toeschreef aan de vierde akte van de op stapel gezette laatste versie), al is het dan in de vorm van een smalende aanklacht tegen zichzelf:

Wat zou dan de hemel of de zee nog zijn
En eilanden en gesternten en alles wat de mensen
Ook maar in het oog springt, wat zou het nog zijn,
Dit dode snarenspeel, als ik het niet toon
En taal en ziel verleende?

(zie boven)

Empedocles wil alleen maar in dienst van de natuur en haar goden staan, om hen helemaal in hun glans te laten oplichten en op die manier hun verschijning te voltooien – zoals daartoe, om vooruit te lopen op de nog onbesproken aantekeningen van Hölderlin over de 'Grondslag voor Empedocles', de 'kunst' überhaupt bestemd is (en Hölderlin noemt Empedocles 'tot het schrijverschap/dichterschap geboren', p. 576). Maar deze dienstbaarheid sluit, zoals misschien altijd het geval is, een aanmatiging in – namelijk op die manier, dat wie of wat ge-

diend wordt eigenlijk niet zou kunnen zijn wat hij of het zou moeten of willen zijn zonder deze hem bewezen dienst. Dus in dit geval sluit de ‘kunst’ de aanmatiging in dat zonder haar dienstbaarheid de ‘natuur’ gewoonweg niet zou kunnen zijn wat zij zou moeten zijn of vermocht te zijn, zodat bijgevolg laatstgenoemde (de ‘natuur’) zich in een verhouding van volledige afhankelijkheid bevindt ten opzichte van de ‘kunst’, die haar toch alleen maar wil dienen. Daarmee keert zich echter de verhouding tussen heerschappij (natuur) en dienstbaarheid (kunst) vanzelf in zijn tegendeel om:

tot maagd is voor mij
De heersersbehoefte natuur geworden.
En als zij nog eer heeft, komt het door mij.
(zie boven)

De dienstbaarheid van de ‘schrijver/dichter’, van Empedocles, waarbij hij zich louter geroepen voelt om de openbaring van de goddelijke natuur te dienen, slaat uit zichzelf om in een verhouding waarbij hij haar tot heerser wordt en zij hem tot ‘maagd’, tot ‘heersersbehoefte natuur’.

Wie louter de natuur, haar (vermeend) verlangen naar haar heerlijkste openbaring wil dienen, matigt zich in feite aan dat hij voor haar geheel onontbeerlijk en haar ware heer en meester is – in een vorm van ‘heerschappij’ wel te verstaan die zich in het geheel niet onderscheidt van overdreven grote dienstbaarheid. (Aangezien Hölderlins *Empedocles* zelf niet zonder politieke betrokkenheid is, mag hier opgemerkt worden dat er überhaupt overal ‘macht’ bestaat in twee tegengestelde vormen: als de gebiedende macht, de eigenlijke heerschappij, die geheel en al afhangt van de uitvoering van datgene wat door haar geboden wordt – afgedwongen, bedongen of verleend; en de macht van degene die een heerschappij dient, van wiens dienstbaarheid de heerschappij volledig afhangt, maar zij evenwel toch eerst van haar onderdanigheid.)

Deze verandering en omkering van zijn verhouding tot de natuur, waarvan Empedocles zichzelf beschuldigt, is echter inder-

daad maar op die manier te verhelpen dat pas door zijn eigen dood het ware wezen van de natuur volkomen onthuld wordt – met name dat zij (de natuur) de dienstbaarheid van de schrijver/dichter en haar voltooide openbaring door hem tóch niet nodig heeft, dat zij zich veeleer in haar waarheid toont, als kunstloze natuur, doordát ook alle kunst en haar kunstenaars hopeloos in haar te gronde gaan.

Dat de natuur, om te zijn wat zij is, ons, de mens, in geen geval noodzakelijk nodig heeft, bewijzen wij toch allemaal, of wij het nu willen of niet, door onze dood – zoals de natuur zelf het al lang van tevoren bewezen heeft, vóór onze geboorte. Maar iemand als Empedocles, die zich maar geheel in dienst van de openbaring van de natuur wilde stellen, kon die dienst van hem maar voltooien door zijn zelfgekozen dood, als zijn laatste aan de openbaring van de natuur bewezen dienst. Zijn dood volgde werkelijk met noodzakelijkheid uit zijn innerste wezen, zoals Hölderlin het wou voorstellen.

En zo rechtvaardigen zich ook de al aangehaalde woorden van Panthea (die zij toch moeilijk al in een 'laatste scène van de tweede akte', volgens p. 545, had mogen uitspreken):

Het leven ...
... drinkt zich, zoals mijn held, toch ook
In de doodskelk gelukkig!
(zie boven)

Zoals ook de woorden waarmee zij op deze plaats nog verder gaat:

O de doodvrezenden houden niet van u,
Bedrieglijk ketent de zorg
Hun oog vast, in uw hart
Slaat dan niet meer hun hart, zij verdorren
Gescheiden van u – o heilig Al!

O die Todesfürchtigen lieben dich nicht,
Täuschend fesselt ihnen die Sorge
Das Aug, an deinem Herzen

Schlägt dann nicht mehr ihr Herz, sie verdorren
Geschieden von dir – o heilig All!
(p. 549)

4. Hölderlins filosofische 'Grondslag voor Empedocles'

Maar het voorgaande is maar *mijn* filosofische, zij het zeer eenvoudige interpretatie van de uit het innerste wezen van Empedocles (zoals Hölderlin het uitbeeldt) volgende noodzakelijkheid van zijn zelfgekozen dood. In een regelrechte (hoewel nauwelijks voor publicatie bedoelde) filosofische verhandeling, onder de titel 'Grondslag voor Empedocles' ['Grund zum Empedocles'], heeft Hölderlin zelf geprobeerd de misstap van Empedocles preciezer te bepalen. Deze verhandeling is blijkbaar neergeschreven tijdens het werk aan de tragedie zelf, niet zozeer als een fundering voor datgene wat dramatische uitwerking nodig had maar als een bezinning over de grondredenen waardoor de schrijver zich tot deze dramatische poging geroepen voelde.

Deze 'verhandeling' biedt heel wat moeilijkheden bij het begrijpen. Maar haar thema is duidelijk vanaf de eerste zin van haar tweede met de titel 'Grondslag voor Empedocles' gemarkeerde stuk:

Natuur en kunst zijn in het leven louter op zich alleen
maar harmonisch aan elkaar tegengesteld.

Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur
harmonisch entgegengesetzt.

(p. 373)

Het thema is met andere woorden de verhouding tussen natuur en kunst – en de bewering dat beide weliswaar tegengesteld aan elkaar maar toch in één samenklank zijn:

De kunst is de bloei, de voltooiing van de natuur,
natuur wordt pas goddelijk door de verbinding met
de verschillend gearde maar harmonische kunst, als

alles helemaal is wat het kan zijn, en het ene verbindt zich met het andere, (het ene) compenseert voor het gebrek van het andere dat het noodzakelijk moet hebben om helemaal dat te zijn wat het als bijzondere kan zijn, dan is de voltooiing bereikt en is het goddelijke in het midden van beide.

Die Kunst ist die Blüte, die Vollendung der Natur, Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen aber harmonischen Kunst, wenn jedes ganz ist, was es sein kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es notwendig haben muß, um ganz das zu sein, was es als besonderes sein kann, dann ist die Vollendung da und das Göttliche ist in den Mitte von beiden.

(p. 375)

Natuur en kunst hebben elkaar bijgevolg nodig omdat beide, om helemaal dat te zijn wat zij eigenlijk kunnen zijn (als natuur of als kunst), noodzakelijk een gebrek moeten hebben dat alleen de kunst bij de natuur en alleen de natuur bij de kunst kan compenseren. Welk gebrek aan beide kanten? Hölderlin gaat verder:

De meer organische, meer artistieke mens is de bloei van de natuur, de meer aorgische natuur, als zij louter gevoeld wordt, door de louter georganiseerde, louter in zijn aard gevormde mens, geeft hem het gevoel van voltooiing.

Der organischere künstlerischere Mensch ist die Blüte der Natur, die aorgischere Natur, wenn sie rein gefühlt wird, vom rein organisierten, rein in seiner Art gebildeten Menschen, gibt ihm das Gefühl der Vollendung.

(p. 375)

De natuur is voornamelijk ‘aorgisch’, en zij moet het zijn ‘om helemaal dat te zijn wat [zij] eigenlijk kan zijn’, en heeft bijgevolg noodzakelijk een gebrek aan ‘organisatie’. De mens daarentegen is voornamelijk ‘organisch, artistiek’, ‘louter georganiseerd’, en hij moet het zijn om ‘louter in zijn aard gevormd’ te zijn, en heeft bijgevolg noodzakelijk een gebrek aan het ‘aorgische’. En ter wille van de ‘voltooiing’, ter wille van de ‘goddelijkheid’, moet de natuur het gebrek van de kunst en de kunst het gebrek van de natuur compenseren. Maar wat is dat dan: het ‘aorgische’ van de natuur en het ‘organische’ of het ‘georganiseerde’ van de kunst of de mens?

Het woord ‘aorgisch’ waarvan Hölderlin zich bedient, is niet in een Grieks noch in een Duits of Nederlands woordenboek terug te vinden. En het woord ‘organisch’, of ‘georganiseerd’, gebruikt Hölderlin vast en zeker in een heel andere dan de voor ons vandaag gebruikelijke betekenis. Maar beide woorden gaan terug op de Griekse wortel ‘ergon’, d.w.z. ‘werk’, op zijn Grieks begrepen als ‘vormgeving’. En Hölderlin verklaart deze woorden in het daarop volgende (dat nog aangehaald dient te worden) als volgt: het ‘uiterste van het aorgische’ is dat van ‘het onbegrijpelijke, het onvoelbare, het onbegrensde’; en het ‘uiterste van het organische’ is dat van ‘de zelfwerkzaamheid en kunst en reflectie’. De natuur is ‘eigenlijk’ het ‘ongevormde’, ‘onbegrensde’ en bijgevolg ‘onbegrijpelijke’ en ‘onvoelbare’; en de mens is ‘eigenlijk’ alleen maar ‘zelfwerkzaamheid en kunst en reflectie’; waarbij de ene (de natuur) aangewezen is op zijn ‘meer artistieke’ organisatie, de andere (de kunst) op iets ‘meer aorgisch’ om überhaupt een voorwerp voor zijn ‘zelfwerkzaamheid en reflectie’ te vinden.

Maar nu komt het erop aan speciaal aandacht te besteden aan Hölderlins comparatieven, want met hun miskennis begint voor hem het dodelijke drama, namelijk met de miskennis, van de kant van de mens, dat de natuur per slot van rekening toch niet uitsluitend het louter ‘aorgische’ is, en de kunst van de mens niet uitsluitend het louter ‘organische’, ‘georganiseerde’: veeleer bezit ook de mens een ‘aorgische’ grondtrek (een neiging naar het ongevormde), aangezien hij toch ook een na-

tuurverschijning is en hij en zelfs zijn kunst toch ook maar daarom 'de bloei van de natuur' genoemd kunnen worden; en heeft ook de natuur een 'organische', 'georganiseerde' grondtrek, want zij heeft ook al uit zichzelf haar 'mooie gestalte' (p. 574); en net daarom zijn natuur en kunst 'in het leven louter op zich alleen maar harmonisch aan elkaar tegengesteld' – tegengesteld omdat het ene 'meer aorgisch', het andere 'meer organisch' is, maar in één samenklank, aangezien elk van beide ook aan het andere deelneemt.

Maar dit soort leven is alleen in het gevoel en niet voor de kennis aanwezig. Als het kenbaar zou zijn, moet het zich daardoor vertonen dat het zich splitst in een overmaat van innigheid waarin de tegengestelden met elkaar verwisselen; dat het organische dat zich te veel aan de natuur overliet en zijn wezen en bewustzijn vergat, overgaat in het uiterste van zelfwerkzaamheid en kunst en reflectie, de natuur daarentegen, althans in haar uitwerkingen op de reflecterende mens, in het uiterste van het aorgische, het onbegrijpelijke, het onvoelbare, het onbegrensde ...

Aber dieses Leben ist nur im Gefühle und nicht für die Erkenntnis vorhanden. Soll es erkennbar sein, so muß es dadurch sich darstellen, daß es im Übermaße der Innigkeit, wo sich die Entgegengesetzten verwechseln, sich trennt, daß das Organische, das sich zu sehr der Natur überließ und sein Wesen und Bewußtsein vergaß, in das Extrem der Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion, die Natur hingegen, wenigstens in ihren Wirkungen auf den reflektierenden Menschen, in das Extrem des Aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten übergeht ...

(pp. 573-574)

Met deze woorden dus geeft Hölderlin zijn 'Grondslag voor Empedocles' te kennen: hij wilde ons het tevoren beschreven 'leven louter op zich' ter 'kennis' brengen doordat hij in het geval van Empedocles 'uitbeeldde' tot welke tragedie een en ander leidde als de mens zijn kunst alleen nog als het enige organische van de natuur zag, en de natuur op zich alleen nog als

het zonder meer aorgische – zodat de mens ‘in het uiterste van zelfwerkzaamheid en kunst en reflectie’ overging, de natuur daarentegen voor ‘de reflecterende mens’ ‘in het uiterste van het aorgische, het onbegrijpelijke, het onvoelbare, het onbegrensde’. En daartoe zou het kunnen en kan het precies komen in een ‘overmaat van innigheid’ van de mens met de natuur, waarbij de mens de natuur eigenlijk ‘verwisselt’ met zijn kunst die haar openbaart (als was die kunst niet nog iets anders dan de natuur) en haar degradeert tot zijn ‘heersersbehoefte maagd’. (Ik begrijp Hölderlins uitdrukking hiervoor – dat de mens ‘zich te veel aan de natuur overliet en zijn wezen en bewustzijn vergat’ – maar ik had toch veeleer een klemtoon verwacht op het feit dat de mens niet alleen ‘zelfwerkzaamheid en kunst en reflectie’ is, maar ook zelf schatplichtig is aan de aorgische grondtrek van de natuur.)

Op de plaats waar ik het laatst geciteerde onderbrak, gaat Hölderlin dan ook verder:

... tot door de vordering van de tegengestelde
wisselwerkingen de beide oorspronkelijk verenigden elkaar
als bij het begin ontmoeten, behalve dat de natuur
organischer is geworden door de vormende cultiverende
mens, (of) überhaupt zelf de ontwikkelingsdrang en
ontwikkelingskrachten (is geworden), de mens daarentegen
meer aorgisch, algemener, meer oneindig ... In het midden
ligt de strijd, en de dood van het individu ...

... bis durch den Fortgang der entgegengesetzten
Wechselwirkungen die beiden ursprünglich einigen sich wie
anfangs begegnen, nur daß die Natur organischer durch den
bildenden kultivierenden Menschen, überhaupt die
Bildungstriebe und Bildungskräfte, hingegen der Mensch
aorgischer, allgemeiner, unendlicher geworden ist... In der
Mitte liegt der Kampf, und der Tod des Einzelnen ...

(p. 574)

– en dus hier de dood van Empedocles. De zin van deze dood en zijn uitbeelding bestaat er dus in, de oorspronkelijke eenheid van natuur en kunst (beide zijn zowel ‘aorgisch’ als ‘organisch’) in hun tegengesteldheid (de ene is ‘meer aorgisch’, de

andere ‘meer organisch’) inzichtelijk te maken en daarmee voortaan een ‘overmaat van innigheid’ te verhinderen ‘waarin de tegengestelden met elkaar verwisselen’, als bestond de natuur alleen maar in de kunst van de mens en als was de mens niets anders dan voltooiing van de natuur.

(Merk op: ook dit probeert Hölderlin ‘harmonisch’ tot uitdrukking te brengen, hoewel het er bij beide soorten ‘verwisselingen’ respectievelijk ‘tegengestelde wisselwerkingen’ om gaat dat de mens veeleer dreigt zijn kunst met de natuur te verwisselen dan de natuur zichzelf met de kunst van de mens.)

Toch mag – of kan ik zeggen: moet? – deze uiteenzetting van Hölderlin op hetzelfde neerkomen als wat ik boven louter op basis van de toch wel duidelijker geformuleerde uitspraken in de fragmenten van de tragedie zelf meende te kunnen besluiten: als Empedocles de natuur volledig wou openbaren, namelijk ook haar ‘meer aorgisch’ wezen, dan moest hij op het einde vrijwillig in haar ondergaan.

5. De onvoltooibaarheid van het treurspel

Maar om op het ‘stuk’ terug te komen: hoe zou het dan moeten eindigen? Alles ontbreekt, zoals ook Hölderlin zelf toegeeft, voor een vijfde akte. En inderdaad blijft datgene wat door hem tevoren ontworpen was enerzijds onbevredigend: het lijkt er aan het einde (van de vierde akte) toch op als had Empedocles zich alleen maar aan een conflict – al is het dan de tegenstelling tussen de heerschappij van de natuur en de roeping van de kunst van de mens – door een zelfmoord onttrokken. Maar anderzijds: hoe had het ‘stuk’ in een vijfde akte uiteindelijk nog tot een ‘goed einde’ gebracht moeten of kunnen worden? In deze vijfde akte hadden zich volgens Hölderlins laatste plan na de dood van Empedocles nog eenmaal alle betrokkenen – ‘Manes. Pausanias. Panthea. Strato + inwoners van Agrigentum. Gevolg van Strato’ – moeten verzamelen; en waarom anders dan om de verkondiging van Manes aan te horen over ‘wat de laatste wil van Empedocles was’ (dus tóch op de bühne)? En wat moest deze Manes dan wel verkondigen? Iets wat ik tevoren als het

innerste wezen van Empedocles meende te erkennen, of wat Hölderlin zelf als zijn ‘Grondslag voor Empedocles’ uiteengezet heeft?

Maar het is toch een onmogelijke zaak om een tragedie in haar vijfde (en in de regel laatste) akte te laten eindigen met een proclamatie, ja met een preek, of zelfs ook maar met een filosofisch belerend evenement: kan een drama dan eindigen zonder drama?

In elk geval: het bewijs van een *noodzakelijkheid*, zoals hier de noodzakelijkheid van de dood van Empedocles, of het nu is als een ‘absolute’ noodzakelijkheid of als een ‘relatieve’ noodzakelijkheid ter wille van iets anders (zoals in het voorliggende geval), kan toch altijd maar de zaak van een filosofie zijn, niet van een drama of tragedie: het basiselement van de tragedie, ondanks wijdverspreide meningen hierover, is niet zozeer het noodzakelijke maar het feitelijke (zoals de door Oedipus gepleegde doodslag), het toevallige (zoals zijn eigen vader zich toevallig onder de door hem gedode mannen bevond), het waarschijnlijke (zoals de opheldering van het voorval) – niet het onontkoombare maar het bedreigende ‘noodlot’. Hölderlins ontwerp voor een ‘treurspel’ was tot mislukken gedoemd omdat het moest uitlopen op filosofie.

Uiteindelijk is echter de dood zelf, door Hölderlin tot het thema van een tragedie gemaakt, de onvoltooibare tragedie. Hij is het einde van een tragedie, of beter, van geen tragedie, maar enkel van het leven. Niet de dood zelf is tragisch, maar alleen soms wat hem teweegbrengt. Daar blijft het dan bij en het drama vindt zijn onvoltooibaar slot. ‘The rest is silence’, of slechts de echo van het tragische dat voorafgegaan is. Met haar (nog reconstrueerbare) vierde akte heeft Hölderlins poging tot een tragedie haar onvoltooibaar slot bereikt.

6. Historische grondslag voor ‘Empedocles’

Nochtans openbaart Hölderlins plan en ontwerp van dit treurspel een tragedie, namelijk een waan waaraan de mensheid

sinds mensenheugenis altijd opnieuw ten prooi is gevallen – namelijk de waan dat de (niet-menselijke) ‘natuur’ de mens nodig heeft, de mens überhaupt of zelfs de individuele mens.

Dit is wellicht de fundamenteel religieuze waan, voorzover tenminste, volgens Ludwig Feuerbach (in *Het wezen van de religie* uit 1846), alle religie wel haar ‘grondslag’ in het menselijke gevoel van afhankelijkheid van de natuur heeft, maar haar ‘doel’ in de (imaginaire) opheffing en zelfs omkering van deze afhankelijkheidsverhouding – alsof de hele ‘schepping’ toch alleen maar de mens zou moeten dienen.

Maar niet alleen is dit religieus zo, het is zelfs ook filosofisch het geval: de door Hölderlin in de mond van Empedocles gelegde zelfbeschuldiging – ‘tot maagd is voor mij de heersersbehoefte van de natuur geworden’ – moet aan de merkwaardige uitspraak van Aristoteles herinneren:

Als er namelijk iets goddelijks en goeds en
nastrevenswaardigs bestaat, dan zeggen wij dat één iets
(namelijk zijn afwezigheid) aan hem tegengesteld is, dat
echter iets anders (namelijk de materie) er van nature uit
naar verlangt en er vanuit zijn eigen natuur naar streeft ...
Dit laatste echter is de materie, net zoals het vrouwelijke
naar het mannelijke en het lelijke naar het schone verlangt
...

(*Physika*, I-9, 192 a 16-19)

Weliswaar heeft dezelfde Aristoteles zich (later?) verzet tegen de tendens van de ‘fysiologen’ (zoals hij de ‘presocratici’ noemde) om het wezenlijke van al het bestaande louter in het eraan ‘tengrondslagliggende’ (datgene *waarzonder* het niet kan zijn) te zien, met als gevolg een terugvoering van al het bestaande op een geheel en al onbestemde ‘eerste materie’ – in Hölderlins woorden: ‘het uiterste van het aorgische, het onbegrijpelijke, het onvoelbare, het onbegrensde’ (vergelijk *Metaphysika*, I-3 en VII-3). (Van deze ‘grond’gedachte van de aanvankelijke Griekse ‘fysiologie’ heeft de historische Empedocles al honderd jaar vóór Aristoteles, zoals deze laatste erkende, afstand genomen.)

Ik weet niet of Hölderlin deze voorgeschiedenis van zijn *Empedocles*-drama in gedachten had of kon hebben; en ik weet niet wie het wel zou weten. Nauwer aan het hart lag hem in elk geval de discussie met Fichte, wiens lezingen hij in de vroege jaren negentig in Jena had gehoord. Hierover schreef hij vanuit 'Jena, dd. 26 januari 95' aan Hegel:

– zijn absolute ik (...) bevat alle realiteit; het is alles en daarbuiten is er niets; er bestaat met andere woorden voor dit absolute ik geen object, want anders bevond zich niet alle realiteit in dit absolute ik; een bewustzijn zonder object is echter niet denkbaar ...; dus is in het absolute ik geen bewustzijn denkbaar, als absoluut ik heb ik geen bewustzijn, en voorzover ik geen bewustzijn heb, ben ik (voor mijzelf) niets, dus het absolute ik is (voor mij) niets.

– sein absolutes Ich (...) enthält alle Realität; es ist alles, und außer ihm ist nichts; es gibt also für dieses absolute Ich kein Objekt, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewußtsein ohne Objekt ist aber nicht denkbar ...; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar, als absolutes Ich hab ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts.

(p. 839)

Men zal in deze opmerking zonder veel moeite al het thema herkennen van het door Hölderlin weinige jaren later begonnen treurspel. (Het moet hier in het midden gelaten worden of Fichtes echte mening niet veeleer die van Hölderlin zelf benaderde, en of de interpretatie van Fichte door laatstgenoemde niet slechts de uitdrukking van een al geanticipeerd protest tegen Empedocles was.)

Verder werpt *De dood van Empedocles*, zoals Hölderlin hem als een noodzakelijkheid wilde begrijpen, zijn schaduw vooruit tot Heideggers hernieuwde gedachte dat het zijn zelf de mens 'nodig heeft'.

Wat echter de dood van Empedocles betreft: het schijnt dat hij zich volstrekt niet in de Etna gestort heeft, maar op nog geen

Tod des Empedokles

zestigjarige leeftijd omstreeks 424 of 423 op reis in de Peloponnesos aan een ziekte is bezweken. Is ook dit wellicht een bewijs voor Hölderlins waarheid?

(vertaling: Bart Eeckhout)

Stumper!

Het schouwspel van het leven volgens Heinrich von Kleist

I. Ach, alleen maar een schouwspel!

Het is eigenlijk ontgoochelend, of toch ontnuchterend, als men na herlezing van Kleists *Prins van Homburg*, bij het terugbladeren opmerkt, dat hij het stuk genoemd heeft: *Prins Friedrich van Homburg. Een schouwspel* – en geenszins: een tragedie. Dit – geen tragedie? ‘Ons’ lijkt het dé tragedie van Pruisen, van Pruisen-Duitsland te zijn. De prins van Homburg heeft volgens Kleist een beslissende veldslag tegen de Zweden (bij Fehrbellin, niet ver ten noord-westen van Berlijn, dus in een verdedigingsoorlog) ten gunste van de Brandenburgers beslecht, maar tegen het bevel van de keurvorst in: dus verdient hij de doodstraf. Fehrbellin, 1675, de eerste van de jaartallen (zoveel jaren na de geboorte van een niet genoemde verlosser) van Brandenburg-Pruisische overwinningen die ‘wij’ van buiten moesten leren en onthouden. ‘Ons’ herinnert Kleists geschiedenis aan enkele andere geschiedenissen. Een daarvan moet Kleist, als hij in 1809 zijn schouwspel ontwierp, gekend hebben: Seydlitz, een generaal van de ruitery zoals de prins van Homburg, beslechtte in 1758 de slag bij Zorndorf ten gunste van de Pruisen. Gedurende de slag zou de koning, Friedrich II, in vertwijfeling, hem driemaal bevolen hebben aan te vallen, de laatste maal onder de bedreiging dat hij met zijn kop instond voor de afloop van de slag. Maar Seydlitz weigerde het bevel op te volgen met het antwoord dat zijn kop na de slag de koning ter beschikking stond maar dat hij hem tijdens de slag zelf nog nodig had – totdat hij zelf het beslissende moment om aan te vallen onderkende. Op 19 maart 1810 heeft Kleist de *Prins van Homburg* voltooid (op 21 november 1811 heeft hij zich het leven benomen). Wellicht was toen reeds te voorzien wat in 1812 zou gebeuren: generaal Yorck von Wartenburg (zoals hij later genoemd werd), bevelhebber van het Pruisisch hulpkorps voor Napoleons veldtocht tegen Rusland, sloot met de Russen het neutraliteitsverdrag van Tauroggen – tot woede van zijn

angstige koning, een opvolger van de ‘grote keurvorst’ (die zijn rol speelt in de *Prins van Homburg*) en van de ‘grote koning’ (Friedrich II). En in 1944 werd alle maat overschreden. Toen beraamde en beging de kolonel graaf Schenk von Stauffenberg een aanslag op een Duitse leider tegenover wie hij een eed van trouw had afgelegd, om hem te vermoorden.

‘Ons’ zette ik tussen aanhalingstekens. Immers, wie zijn ‘wij’? Ouder wordende lieden, die men die Brandenburgs-Pruisische geschiedenissen – tijdens de heerschappij van de bedoelde leider – nog ingeprent heeft, en die ondertussen veeleer het voorwerp zijn geworden van de spot van (voorlopig nog) jongeren omdat wij ze maar niet vergeten.

Onder de genoemden heeft alleen Stauffenberg zijn daad met de dood bekocht. Zijn daad was ook op geen enkele manier in het belang van zijn krijgshoofd en bovendien mislukte hij. Volgens Kleist kreeg ook de prins van Homburg – net als Seydlitz en Yorck – gratie. Per slot van rekening had het ook anders kunnen aflopen, zoals Kleist zelf overduidelijk te verstaan geeft. Want het stuk heeft eigenlijk twee ontknopingen. Het kon zonder meer ‘tragisch’ eindigen met de 8^{ste} scène van het vijfde bedrijf, waar Homburg zich neerlegt bij het doodvonnis. Dat slot gelijkt op dat van Goethes *Egmont* (voltooid in 1787, een *treurspel*) en is niet minder overtuigend.¹ Dit slot wordt dan wel weer ongedaan gemaakt door de nog volgende drie korte scènes, waarin Homburg gratie wordt verleend; hijzelf vraagt dan:

¹ Er zijn nog meer overeenkomsten tussen Kleists *Prins van Homburg* en Goethes *Egmont*. Eén daarvan heeft Theodor Fontane opgespoord: “De H. van Kleist en de historische prins van Homburg verhouden zich tot elkaar zoals de Egmont van Goethe en de historische. Ze waren geen minnaars en geen losbollen meer, veeleer lieden van middelbare leeftijd met een rijke kinderzegen, die zeker ook even goede echtgenoten als patriotten waren. Onze prins Friedrich werd op 30 mei 1633 geboren”. Zijn landgoed in Brandenburg was Neustadt an der Dosse, niet ver van Fehrbellin. (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Erster Teil: Die Grafschaft Ruppin, 1861; Berlin en Weimar 1976, p.451)

Neen, zeg nu! Is het een droom?

Nein, sagt! Ist es ein Traum?

En krijgt het (zo men wil: ironische) antwoord:

Een droom, wat anders?

Ein Traum, was sonst? – (V, 11)

Is dit verlossende tweede slot werkelijk slechts een wensdroom (van Homburg, van Kleist, van de toeschouwer), die zelf op het toneel wordt gebracht? Waarschijnlijker is het dat Kleist erop wilde wijzen dat het er in deze geschiedenis niet op aankomt hoe ze eindigt – ‘tragisch’ of zelfs bijna ‘komisch’.

2. *Alles slechts theater?*

Dit schouwspel heeft soms echt trekken van een komedie. Het begint al te teatraal (met het eerste bedrijf: ‘Een tuin in oud-Franse stijl. Op de achtergrond een slot, vanwaar een oprit naar beneden loopt. – Het is nacht’) en eindigt ook zo (met de laatste twee scènes: ‘Slot met de oprit, die tot in de tuin naar beneden loopt, zoals in de eerste scène. – Het is opnieuw nacht’). De scènes lijken zich af te spelen op een toneel op het toneel.

De keurvorst heeft de prins voor een ‘krijgsgerecht’ gebracht dat hem tot de dood heeft veroordeeld. Toch besluit hij niet pas op het einde hem gratie te verlenen, zoals het lijkt, *omdat* Homburg zijn *ongelijk* heeft toegegeven en het oordeel heeft aanvaard. Reeds voordien heeft de keurvorst besloten, het oordeel op te heffen indien Homburg zelf op zijn recht zou staan en het oordeel zou aanvechten. Hij schrijft de prins:

Mijn prins van Homburg, als ik u gevangen zette,
Omwille van uw aanval, die al te snel werd uitgevoerd,
Dan geloofde ik niets als mijn plicht te doen;
Op uw eigen instemming rekende ik.
Meent u, dat u onrecht is gedaan,

Prinz von Homburg

Dan verzoek ik, zeg het me in twee woorden –
En meteen stuur ik u de degen terug.

Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte
Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eignen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir in zwei Worten –
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück. (IV, 4)

De keurvorst is dus bereid, Homburg vrij te spreken, indien hij op zijn recht staat of indien hij er niet op staat; m.a.w. indien hij zijn ongelijk toegeeft of indien hij het niet toegeeft; dus – in ieder geval? (Beide, het hardnekkig op zijn recht staan evenals het bekennen van het eigen ongelijk, zouden trouwens even goed een veroordeling kunnen rechtvaardigen.) Weet de keurvorst dan misschien al de hele tijd dat hij het gevelde doodvonnis in elk geval *niet* zal (kunnen) laten voltrekken? *Speelt* hij slechts de *rol* van de heerser die zich streng aan de wet houdt, omdat hij meent die te moeten spelen?

Moet men hem anders niet voor een wrede cynicus aanzien als hij Natalie, die om gratie voor de prins smeekt, antwoordt:

Voorwaar, mijn dochtertje, mijn nichtje weende!
En ik, aan wie haar vreugde is toevertrouwd,
Moet de hemel van haar liefdevolle ogen verdonkeren!
(Hij legt zijn arm om haar heen.)

Fürwahr, mein Töchterchen, mein Nichtchen weinte!
Und ich, dem ihre Freude anvertraut,
Mußt ihrer holden Augen Himmel trüben!
(Er legt den Arm um ihren Leib.) (IV, 1) –

en dit op het ogenblik, waarop hij haar de brief voor de prins overhandigt waarin hij hem enkel onder de voorwaarde dat hij op zijn recht blijft staan, de vrijheid belooft.

En toch is de keurvorst die Kleist ten tonele voert, niet enkel een op plicht bezeten verdediger van staatsraison, wettelijkheid

en onvoorwaardelijke gehoorzaamheid. Hij is ook een politiek verstandige kop. Dat blijkt uit een andere bedenkelijke episode, waarin (ook) prinses Natalie opnieuw verwickeld is. Om ‘haar’ regiment (waarvan zij de chef is, kolonel Kottwitz de commandant en de prins van Homburg de generaal) daadkrachtiger te laten deelnemen aan een petitie van officieren in Fehrbellin ten gunste van de prins, geeft ze dit regiment, dat wat verder af gestationeerd is, het bevel, eveneens naar Fehrbellin op rukken – waarbij ze voorspiegelt dat het bevel van de keurvorst zelf afkomstig is:

Gelukkig heeft de keurvorst, zo schiet me te binnen,
Omdat hij het zelf te druk heeft met andere zaken,
Aan mij opgedragen om Kottwitz, die ginds te eng
gelegerd zit,
Het bevel gegeven hierheen te marcheren.

Zum Glück trug mir der Kurfürst, fällt mir ein,
Bedrängt von anderen Geschäften, auf,
An Kottwitz, dem die Stellung dort zu eng,
Zum Marsch hierher die Ordre zu erlassen! – (IV, 2)

Het regiment rukt aan, en de eerste vijf scènes van het vijfde bedrijf handelen voornamelijk over dit voorval. Als Kottwitz voor de keurvorst verschijnt, ontspint zich tussen beiden de volgende woordenwisseling:

– Wie heeft je hier in deze stad geroepen?
– Met de dragonders?
– Met het regiment!
Arnstein had ik je als legerplaats aangewezen.
– Heer! Op uw bevel ben ik hier geroepen.
– Hoezo? – Toon mij het bevel!
– Hier, mijn
gebieder.
– ‘Natalie. Uitgevaardigd te Fehrbellin,
In opdracht van mijn hoogwaardige oom Friedrich.’
– Bij God, mijn vorst en heer, ik hoop van niet,
Dat u van het bevel niets afwist?
– Nee, nee!
Begrijp me niet

Prinz von Homburg

Verkeerd, ik heet je welkom!

– Wer hat dich her nach dieser Stadt gerufen?

– Mit den Dragonern?

– Mit dem

Regiment!

Arnstein hatt' ich zum Sitz dir angewiesen.

– Herr! Deine Ordre hat mich hergerufen.

– Wie? – Zeig die Ordre mir!

– Hier,

mein Gebieter.

– ‚Natalie. Gegeben: Fehrbellin,

Im Auftrag meines höchsten Oheims Friedrich.‘

– Bei Gott mein Fürst und Herr, ich will nicht hoffen,

Daß dir die Ordre fremd?

– Nicht, nicht!

Versteh mich

Vielmehr, ich heiße dich willkommen! – (V, 5)

In dit geval van onwettig optreden, dat eigenlijk nog erger is dan het nonchalante optreden van Homburg in de slag, is de keurvorst dus zo verstandig om niet, zoals de veldmaarschalk Dörffling (V,3) ‘Rebellie!’ te roepen en zodoende letterlijk een rebellie in het leven te *roepen*, alhoewel er in feite – ten minste bij de soldaten – helemaal geen sprake van was. Waarom zou hij in het geval van Homburg zoveel minder tactisch optreden?

En heeft de prins van Homburg eigenlijk ook zelf niet gevoeld dat de dreiging om het doodvonnis te voltrekken niet zo ernstig bedoeld was? Hij zegt toch zelf dat hij er zeker van is dat de keurvorst het vonnis zal opheffen. Op de vraag:

En waarop berust je zekerheid?

Und worauf stützt sich deine Sicherheit?

Antwoordt hij:

Omdat ik het voel! Alsjeblieft, laat me!

Waarom zou ik me met valse twijfels kwellen?

Het oorlogsrecht zou me tot de dood moeten veroordelen;

Kleist

Zo luidt de wet volgens dewelke het recht spreekt.
Maar eer hij zo'n oordeel laat voltrekken [...]

Auf mein Gefühl von ihm! Ich nitte, laß mich!
Was soll ich mich mit falschen Zweifeln quälen?
Das Kriegerrecht mußte auf den Tod erkennen;
So lautet das Gesetz, nach dem es richtet.
Doch eh' er solch' ein Urteil läßt vollstrecken [...] (III, 1)

En let wel: het blijkt ten slotte dat zijn gevoel hem niet bedroog! En heeft dit zekere gevoel hem ooit helemaal in de steek gelaten? Nog in de voorlaatste scène (V,10), als hij geblinddoekt voorgeleid wordt en gelooft dat hij zijn executie tegemoet gaat ('In de verte hoort men het getrommel van de dodenmars'), ruikt hij een bloemengeur, en als iemand hem vraagt:

Mag ik je een anjer aanreiken?

Kann ich dir eine Nelke reichen?

antwoordt hij:

Dierbare! –
Ik wil ze thuis in water zetten.

Lieber! –
Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.

Thuis! Als dit moet beduiden dat hij helemaal in de war was, had Kleist dan voor deze verwarring niet een verwardere uitdrukking gevonden?

Dit alles wordt wel tegengesproken door de verschrikkelijke vijfde scène van het derde bedrijf – Homburgs plotselinge verschrikkelijke doodsangst:

[...] zo zou je niet spreken,
Als je, zoals ik, door doodsangst werd bevangen!
[...]

Prinz von Homburg

Ach, op weg hiernaar toe,
Zag ik in het licht van fakkels hoe het graf werd geopend,
Dat morgen mijn gebeente zal ontvangen.

[...]

Nu ik mijn graf zag, wil ik niets dan leven,
En geef niets meer om roem!

[...]

Ik doe afstand van elke aanspraak op geluk.
Natalie, vergeet niet het hem te melden,
Begeer ik niet meer, in mijn boezem
Is alle tederheid voor haar verdwenen.

[...]

Ik wil naar mijn landgoed gaan aan de Rijn,
Daar wil ik bouwen, afbreken,
Tot het zweet mij afdruipt, zaaien, oogsten,
Als was het voor vrouw en kind, alleen genieten
En, nadat ik oogste, opnieuw zaaien
En het leven in zijn kringloop najagen,
Tot het aan het einde neerzinkt en sterft.

[...] also sprächst du nicht,

wenn dich der Tod umschauerte wie mich!

[...]

Ach, auf dem Wege, der mich zu dir führte,
Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.

[...]

Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben.
Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!

[...]

Ich gebe jeden Anspruch auf ans Glück.
Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie erlöscht.

[...]

Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen
Und, wenn ich erntete, von neuem säen
Und in dem Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt. (III, 1)

Deze pure doodsangst van Arthur (zoals hij in het stuk altijd heet, en niet zoals in de titel ‘de prins Friedrich van Homburg’) valt echter geheel buiten het drama dat ons bezighoudt: er is geen sprake meer van recht of onrecht, lichtzinnigheid of gehoorzaamheid, liefde en roem, laat staan vorst en vaderland – zoals Natalie zegt:

Die denkt nog slechts aan dit ene: redding!
De geweerlopen op de schouders van de schutters
Geven hem zo'n vreselijke aanblik dat hij overrompeld is
en duizelt,
En geen andere wens meer kent dan slechts te leven;
Al zou het hele gebied van de mark
Onder donder en bliksem voor zijn ogen te gronde gaan,
Hij zou niet vragen: wat gebeurt er?

Der denkt jetzt nichts als nur dies *eine*: Rettung!
Den schau die Röhren an der Schützen Schultern
So gräßlich an, daß, überrascht und schwindelnd,
Ihm jeder Wunsch, als nur zu leben, schweigt;
Der könnte unter Blitz und Donnerschlag
Das ganze Reich der Mark versinken sehn,
Daß er nicht fragen würde: was geschieht? (IV, 1)

3. *Quid factis?*

Wat zich die 18^{de} (resp. 28^{ste}) juni 1675 bij Fehrbellin afspeelde, was in de eerste plaats natuurlijk geen komedie of tragedie maar enkel een bloedige veldslag (zoals veldslagen gewoonlijk zijn). 135 jaar later brengt Kleist het als volgt ten tonele: Om twee uur 's morgens worden de orders verstrekt bij de keurvorst, die deze taak trouwens overlaat aan zijn veldmaarschalk Dörffling (in de geschiedenisboeken: Derfflinger), terwijl hij zich zelf nog bezighoudt met de dames – de keurvorstin, prinses Natalie en enkele hofdames – die in hetzelfde vertrek ontbijten en zich klaarmaken voor de afreis. Voor generaal Homburg hield het order ‘gelukkig deze keer niet veel’(II, 2) in: slechts het bevel, bevelen af te wachten. Hij heeft niet eens dit begrepen. Hij is verstrooid, ook wel oververmoeid, en nog in de war van een droom die hij laat in de avond had (het is een droom van roem en eer en van liefdesgeluk) en die, naar het

hem toescheen niet ten onrechte, in werkelijkheid overgleed. Zijn verwarring is compleet als Natalie nu de handschoen zoekt die in zijn droom – en ook in werkelijkheid – in zijn handen achterbleef.

Nog vooraleer de slag – wellicht in de ochtendschemering – begint, valt hij van zijn paard en kwetst zich aan de linker hand als hij naar de kapel van het naburige dorp (Hackelwitz?) rijdt om daar aanwezig te zijn bij het morgengebed; velen die dat te horen kregen, meenden dan ook dat hij aan de slag zelfs niet had deelgenomen. Toch is hij op tijd ter plaatse bij zijn regiment en de hele ruitery die hij moet aanvoeren. Al vlug, lijkt het, zien hij en de officieren die hem omringen hoe de Zweden terugwijken voor de aanval van de Brandenburgse infanterie, en ‘allen’ brullen:

Triomf! Triomf! Triomf! De overwinning is aan ons!

Triumph! Triumph! Triumph! Der Sieg ist unser! (II, 2)

Homburg van zijn kant geeft aan zijn ruitery het bevel aan te vallen, tegen het bevel in, bevelen af te wachten, en niet zonder enig verzet vanwege zijn officieren die zich dit bevel herinneren.

Als meteen na de slag even het gerucht de ronde doet dat de keurvorst zelf gevallen is, verklaart ritmeester von Mömer, blijkbaar een van Homburgs officieren, dat de prins voor zijn eigen ogen gezien had dat de keurvorst gedood werd en daarvan zo onder de indruk was dat hij het bevel tot de aanval gaf:

Bij deze vreselijke aanblik wordt
De prins gegrepen door onmetelijke smart;
Als een beer, door woede en wraaklust opgehitst,
Stort hij zich met ons op de verschansing.

Drauf faßt, bei diesem schreckenvollen Anblick,
Schmerz, unermesslicher, des Prinzen Herz;
Dem Bären gleich, von Wut gespornt und Rache,
Bricht er mit uns auf die Verschanzung los [...] (II, 5)

Deze verklaring klinkt vreemd: in de scène waarin Homburg dat bevel gaf en die de toeschouwer (van het schouwspel) zelf kon gadeslaan (II, 2; zie boven), heeft niemand – ook Homburg niet – ook maar iets opgemerkt van een val van de keurvorst; trouwens, Homburg zal zelf nooit beroep doen op deze verklaring om zijn optreden te rechtvaardigen. Nochtans is de veronderstelling van de ritmeester, zoals we nog zullen zien, zeer betekenisvol.

Hoe dan ook, de Zweden worden door de aanval van de ruitery onder Homburgs commando geheel en al, ofschoon niet vernietigend verslagen. Ze verzoeken om een wapenstilstand –

Er is kans dat de vrede zelf zal volgen.

Leicht, daß der Frieden selbst erfolgen kann. (II, 8)

De keurvorst, die in leven is, besluit echter:

Om 't even. De overwinning op deze dag is schitterend,
[...]
Maar al was ze tienmaal groter, dat is geen
verontschuldiging
Voor hem, die dankzij toeval haar behaalde.
Nog meer veldslagen dan deze heb ik te leveren,
En ik wil, dat de wet gehoorzaamd wordt.
Wie het ook was die haar ten aanval heeft geleid,
[namelijk de ruitery,]
[...] hij heeft zijn kop verbeurd,
En bij deze dagvaard ik hem voor de krijgsraad [...]

Gleichviel. Der Sieg ist glänzend dieses Tages,
[...]
Doch wär' er zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt.
Mehr Schlachten noch als die hab' ich zu kämpfen
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
[nämlich die Reiterei,] [...] hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegsrecht hiemit lad' ich ihn [...] (II, 9)

4. *Quid juris?*

Komedie of tragedie – we kunnen er niet onderuit ons in te laten met de rechtskwestie die alle betrokkenen gedurende de laatste drie bedrijven van het schouwspel aan één stuk door bezighoudt. De keurvorst vertegenwoordigt – tenminste ex officio – het eenvoudige standpunt van de wettelijkheid:

Die zege hoef ik niet, die mij, als een kind van het toeval,
In de schoot valt; ik wil de wet,
De moeder van mijn kroon, overeind houden,
Die mij een geslacht verwekt van zeges.

Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt. (V, 5)

Hij gaat dus uit van één enkele ‘kategorische imperatief’, namelijk deze: “handel alleen volgens die maxime waardoor je tegelijkertijd kunt willen dat ze een algemene wet wordt” – naar Kants formule (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785), die men trouwens altijd als de typische uitdrukking van Pruisisch plichtsbesef heeft beschouwd; en de keurvorst meende (z.b.) van zijn kant niets dan zijn plicht te doen als hij Homburg beschuldigde. Homburg daarentegen – kon niet willen dat de maxime volgens dewelke hij handelde, een algemene wet werd.

Naast andere bezwaren tegen Kants morele grondregel die uitvoerig bediscussieerd werden, is er één waarop Kleist misschien voor het eerst in zijn schouwspel de aandacht heeft gevestigd. Niet alleen dit, dat het onbegrijpelijk is hoe de wettelijkheid zelf de enige maxime kan zijn waarvan men kan willen ‘dat ze een algemene wet’ wordt; maar ook het bezwaar, dat licht voorbijgezien wordt, hoe dan anders te beslissen valt of een maxime geschikt is een algemene wet te worden tenzij op grond van loutere feitenkwesties, en bovendien zuiver ‘hypothetische’. De keurvorst argumenteert dat Homburgs te vroege

aanval, in strijd met de orders, hem een nog meer volledige overwinning heeft ontfoetseld:

Kolonel Hennings had ik uitgestuurd,
Om, zoals je weet, het Zweedse bruggenhoofd,
Dat Wrangel in de rug dekte, uit te schakelen.
Had je het order opgevolgd,
Dan was Hennings deze slag gelukt.
In twee uur tijd had hij de brug
In brand gestoken, aan de Rhyn post gevat,
En Wrangel zou, gevangen in grachten en moeras,
Met wortel en tak vernietigd zijn.

Den Obrist Hennings hatt' ich abgeschickt,
Wie dir bekannt, den schwed'schen Brückenkopf,
Der Wrangels Rücken deckt, hinwegzunehmen.
Wenn ihr die Ordre nicht gebrochen hättet,
Dem Hennings wäre dieser Schlag geglückt;
Die Brücken hätt' er in zwei Stunden Frist
In Brand gesteckt, am Rhyn sich aufgepflanzt,
Und Wrangel wäre ganz mit Stumpf und Stiel
In Gräben und Morast vernichtet worden. (V, 5)

Dat zegt hij aan kolonel Kottwitz en hij herinnert er hem aan dat hijzelf, Kottwitz, op het slagveld aarzelde om Homburgs bevel tot de aanval op te volgen, omdat het in strijd was met de orders. Die zegt echter:

Dat had ik verkeerd ingeschat, mijn gebieders!
De prins heeft wel verstand van krijgskunst,
Ik kon hem gerust involgen.
De Zweden moesten wijken op de linker vleugel,
En op de rechter kwam versterking;
Had hij op uw order willen wachten,
Dan hadden ze weer post gevat in het ravijn,
En je had de zege niet meer behaald.

Das hatt' ich schlecht erwogen, mein Gebieter!
Dem Prinzen, der den Krieg gar wohl versteht,
Hätt' ich mich ruhig unterwerfen sollen.
Die Schweden wankten auf dem linken Flügel,
Und auf dem rechten wirkten sie Sukkurs;

Hätt' er auf deine Ordre warten wollen,
Sie faßten Posten wieder in den Schluchten,
Und nimmermehr hättest du den Sieg erkämpft. (V, 5)

Het was dus niet eens uitgemaakt of zonder Homburgs eigenzinnige beslissing de slag niet verloren ware geweest. Zou de maxime dat ieder op het beslissend moment zelf moet zien en beslissen, dan niet deugen om als algemene wet te gelden? En let wel, de overwinning werd behaald, en de idee van een nog vollediger overwinning, die is hier slechts een hypothese ('Dan was Hennings deze slag gelukt').

Maar er is nog meer. Bijna was de keurvorst zelf op het beslissende moment van de slag gevallen; zijn stalmeester Fröben viel, slechts weinig ogenblikken nadat hij zijn eigen paard met het opvallende paard van de keurvorst had gewisseld. Toen de prins dit bemerkte (en meende dat het keurvorst was die gevallen was) was hij reeds in volle aanval; maar wat, indien Homburg er niets van had bemerkt en verder volgens het bevel op bevelen had gewacht? Alles was verloren geweest. En Homburg was 's morgens voor de slag zelf nog van zijn paard gevallen; had hij zich erger gekwetst, dan had Kottwitz in zijn plaats de ruitery moeten aanvoeren, en ook de keurvorst meende een ogenblik dat dit het geval was geweest; en Kottwitz had waarschijnlijk op eigen initiatief geen bevel tot de aanval gegeven, zelfs indien van de keurvorst geen bevel meer te verwachten was geweest. Opnieuw was de slag verloren geweest. Zeker, ook dat zijn hypothesen, maar geen nutteloze. Homburg is werkelijk van zijn paard gevallen, en Froben *stierf*, toen hij op het paard van de keurvorst reed. Een slag eist slachtoffers, ook een keurvorst is daartegen niet gevrijwaard. Is dat geen algemene wet? En welke maxime voor het handelen is daaruit af te leiden?

5. Arthur

Vandaag zou iedereen wel de conclusie trekken dat de vrijheid moet primeren boven alle eisen van de wettelijkheid. Dat lijkt ook het standpunt van kolonel Kottwitz te zijn. Hij gaat wel

nog verder, want hij stelt de vraag hoe aan de eis tot onvoorwaardelijke gehoorzaamheid anders kan worden voldaan dan op grond van een gevoel:

Wil je van het leger, dat je vurig trouw blijft,
Een werktuig maken, even dood
Als het zwaard dat in je gordel zit?
Arme geest die, zonder kennis van de sterren,
Als eerste zoiets leerde. Slecht,
Kortzichtig is de staatskunst die omwille van één geval,
Waar in het gevoel verderfelijk bleek te zijn,
Tien andere vergeet in de loop der dingen,
Waar alleen het gevoel tot redding leiden kan.
Is het voor soldij, zij het goud of eer, dat ik
Op de dag van de veldslag voor u mijn bloed vergiet in het
stof?
God beware! Daarvoor is het te goed!
Nee! Mijn plezier, mijn vreugde vind ik,
Vrij en voor mezelf, in stilte, onafhankelijk,
In uw voortreffelijkheid en heerlijkheid,
In de groeiende roem van uw grote naam!

Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
Zu einem Werkzeug machen gleich dem Schwerte,
Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht?
Der ärmste Geist, der, in den Sternen fremd,
Zuerst solch eine Lehre gab! Die schlechte,
Kurzsicht'ge Staatskunst, die um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann!
Schütt' ich mein Blut dir an dem Tag der Schlacht
Für Sold, sei's Gold, sei's Ehre, in den Staub?
Behüte Gott! Dazu ist es zu gut!
Was! Meine Lust hab', meine Freude ich,
Frei und für mich, im stillen, unabhängig,
An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
Am Ruhm und Wachstum deines großen Namens! (V, 5)

De keurvorst is er duidelijk door getroffen hoe hier vlakaf in zijn gezicht gezegd wordt dat hij zijn macht niet heeft ... door zijn macht (zoals nog steeds velen alle politieke verhoudingen

‘verklaren’), maar enkel doordat zijn mannen zijn voortreffelijkheid en heerlijkheid aanvaarden en goedkeuren.

Weliswaar is daarmee niet alles gezegd. De keurvorst heeft nog altijd de macht, ondersteund door een wet, ‘de moeder van zijn kroon’, wie ongehoorzaam is, zoals de prins van Homburg, met de doodstraf te bedreigen, ook al heeft hij een overwinning aan hem te danken. Maar zijn soldaten, van wie hij trouw tot in de dood verlangt, zien die toch al steeds voor ogen; moeten ze er dan niet voor terugschrikken – uit vrees voor de dood, omdat ze zich door ongehoorzaamheid blootstellen aan de doodstraf? Het is onzinnig dat te denken. Natalie zegt tot Homburg:

Ga, jonge held, naar je gevangenis,
En kijk op de terugweg nog eens rustig
Naar het graf dat voor jou openstond!
Het is niet duisterder en geen haar breder,
Dan het zich al duizendmaal aan jou vertoonde in de
strijd!

Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet ward!
Es ist nichts finsterer und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt! (III, 5)

Dat zegt ze hem, nadat hij bekende:

Ach, op weg hiernaar toe,
Zag ik in het licht van fakkels hoe het graf werd geopend,
Dat morgen mijn gebeente zal ontvangen.
[...]
Nu ik mijn graf zag, wil ik niets dan leven,
En geef niets meer om roem.

Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte,
Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
[...]
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei! (III, 5)

De prins van Homburg voelt, zoals iedere Arthur trouwens, doodsangst. Waarom kon hij die dan als soldaat tijdens de slag ‘duizendmaal’ overwinnen, en ze niet eens voelen? Hoe kon hij dat? Elke willekeurige Arthur vreest de dood. Hij leeft dag in dag uit en geeft zich moeite om zijn behoeften te bevredigen, die hij bevredigen moet wil hij niet doodgaan. Slechts één verlangen doet gelijk welke Arthur boven zo’n behoefte uitstijgen:

De hoogste krans van ’t lot te willen veroveren.

Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen (V, 5).

Het is Arthurs droom in de eerste scène (‘zit blootshoofd en met vrijgemaakte borst, half slapend, onder een eik en vlecht zich een krans’) en in de laatste (‘De keurvorst geeft de krans, waaraan de halsketting hangt, aan de prinses [...] De prinses komt, omringd met fakkels, voor de prins staan, zet hem de kroon op, doet hem de halsketting aan en drukt zijn hand op haar hart’).

Op zo’n menselijk, al te menselijk verlangen van Arthur, het enige dat de loutere levenswil overstijgt, berusten alle verhoudingen van het gemeenschapsleven, zelfs die tussen vorsten en onderdanen.

Dat zegt Kottwitz openlijk tegen de keurvorst zelf, wanneer die er zich over beklaat dat Homburg hem een nog vollediger overwinning heeft ontfoetseld:

Het is iets voor een stumper, en niets voor u,
De hoogste krans van ’t lot te willen veroveren.

Es ist der Stümper Sache, nicht die deine,
Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen.
(V, 5)

Inderdaad, is de keurvorst eigenlijk zelf ook niet zo'n Arthur?
Op het einde bewijst het hem graaf Hohenzollern, 'uit de suite
van de keurvorst' en Arthurs vriend:

'Bewijs dat keurvorst Friedrich
De daad van de prins zelf' –

„Beweis, daß Kurfürst Friedrich
Des Prinzen Tat selbst“ –

Hohenzollern legt het rustig uit aan de keurvorst:

Je zal je wel die nacht, heer, herinneren,
Toen we de prins, in diepe slaap verzonken,
In de tuin onder de platanen vonden:
Van de zege op de volgende dag wilde hij graag dromen,
En een laurierkrans hield hij in de hand.
Jij, als het ware om het diepste van zijn hart te testen,
Nam de krans van hem af, en je wikkelde de ketting,
Die aan je hals hangt, al lachend om het gebladerte,
En je reikte krans en ketting, zo ineengestremgeld,
Aan de jongedame, je edele nicht, aan.

Du wirst dich jener Nacht, o Herr, erinnern.
Da wir den Prinzen, tief versenkt im Schlaf,
Im Garten unter den Platanen fanden:
Vom Sieg des nächsten Tages mocht' er träumen,
Und einen Lorbeer hielt er in der Hand.
Du, gleichsam um sein tiefes Herz zu prüfen,
Nahmst ihm den Kranz hinweg, die Kette schlugst du,
Die dir vom Hals hängt, lächelnd um das Laub,
Und reichtest Kranz und Kette, so verschlungen,
Dem Fräulein, deiner edlen Nichte hin. (V, 5)

De keurvorst heeft met zijn eigen verlangen de hoogste krans
van 't lot te willen veroveren, zelf de arme Arthur misleid. Hij
kan hem niet veroordelen, zonder zich zelf te veroordelen.
Maar volgens Kottwitz is het

iets voor een stumper [...]
De hoogste krans van 't lot te willen veroveren.

Kleist

der Stümper Sache, [...]
Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen.

Het is maar al te gewoon, zo'n verlangen:

Je kunt je voorwaar niets roerenders indenken!

Nichts Rührenders fürwahr kannst du dir denken! (ibid.)

Het schoonste dat mensen kunnen volbrengen, kan alleen daaruit voortkomen, maar ook het gevaar, voor Arthur, de zege te bederven, en dat voor een andere Arthur, de keurvorst, zich zo van zijn medestanders te vervreemden dat ze in opstand komen.

De naam van ons allemaal is: Arthur. Het gaat noch om keurvorsten, noch om prinsen van Homburg. Het is geen tragedie, noch een komedie. Het is enkel het schouwspel van het leven, dat maar niet wil eindigen, soms met komische, soms met tragische afloop. Het stumperachtige is eigenlijk altijd slechts uit te kijken naar hoe het eindigt of niet te zien hoe het ten slotte altijd eindigt: "Le dernier acte est sanglant quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête et en voilà pour jamais" (Pascal).

(Vertaling: Johan Moyaert)

De weerspanning van het ontoereikende. Goethes *Faust*

1. Het avontuur van een *Übermensch*²

Het is wel een merkwaardig toneel dat aangaande deze Dr. F., naar het schijnt uit de streek van Leipzig, in het beroemdste werk van de grootste Duitse schrijver, opgevoerd wordt. Men zou haast willen beamen wat naar het einde toe de man in eigen persoon nodig vindt te bekennen:

Alles bedorven, door één stommiteit.

Ein grosser Aufwand, schmählich! ist vertan.
(11837)

In de volgorde van optreden worden drie aartsengelen, een duivel en een god ingespannen (voordien reeds de heer theaterdirecteur zelf); vervolgens worden diepzinnige filosofische beschouwingen gehouden (of wat men daar toch voor houdt); dan opnieuw worden de afschuwelijkste geesten bezworen en wordt de ergste misdaad begaan die, volgens oude sage, de mens überhaupt kan begaan: zijn ziel aan het kwade verkopen. En waarop loopt het uit? Dat een reeds ouder wordende filosofieprofessor, niet zonder zich daarvoor door het genot van een drug in een “heksenkeuken” in staat gesteld te hebben, op een lief hoewel blijkbaar wat bekrompen meisje, Gretchen genaamd, verliefd wordt, het verleidt, er een kind mee heeft en het dan laat zitten. En het eindigt ermee dat dit brave kind, Gretchen, haar baby verdrinkt en voor de rechtbank gedaagd wordt; waarmee tegelijk ‘De tragedie eerste deel’ eindigt. Voor de rest gebeurt niets bijzonders (als men tenmin-

² Voor de Nederlandse citaten uit de *Faust* maak ik gebruik van de vertaling door Ard Postuma van Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Een tragedie*, Amsterdam, 2001. Ik heb de Duitse citaten toegevoegd om de lezer te laten zien dat Rudolf Boehm in zijn interpretatie van verzen van de *Faust* af en toe afwijkt van wat de Nederlandse vertaling insinueert. Ik heb het niet nodig geoordeeld *Übermensch* te vertalen, zoals Postuma doet (*divergitaan*) (noot van de vertaler).

ste niet Gretchens droevig lot als ‘tragisch’ wil bestempelen, zoals de kranten met elk auto-ongeval met dodelijke afloop doen), en in ieder geval er gebeurt vooral niets met de heer professor Dr. Heinrich Faust die zichzelf niet eens al te veel verwijten maakt, hoewel hij ook nog aan de dood van de moeder en van de broer van het meisje schuld heeft.

Of zou misschien deze bijna-komedie zelf (hoewel zeker niet komisch voor de betrokkenen: Gretchen, haar baby, haar moeder en haar broer) de ware tragedie zijn die Goethe ons duidelijk wil maken? Daarin verlangen de mensen naar bovenmenselijke, bovenaardse macht (zij het ook duivelse) – van het woord, van de zin, van de kracht, van de daad (om Fausts pogingen tot vertaling van het eerste vers van het Johannesevangelie te volgen) –, en wat zouden ze dan met zulke macht weten aan te vangen? Enkel, zoals Dr. F., een wellicht mooi meisje verleiden en waarschijnlijk in het ongeluk storten? (Juist, nauwelijks tweehonderd jaar later is een buitenechtelijk kind geen drama meer; blijft nog alleen het ‘probleem’ van de alleenstaande moeder.)

Immers, voordien nog dacht de heer F. daar niet eens aan, hij dacht enkel aan een studenten kroeg (‘Auerbachs Keller in Leipzig’ die nog steeds bestaat, waar men ondertussen alleen nog fatsoenlijk eten opdient), waar men om het even welke wijn (‘rijnwijn’, champagnewijn’, ‘tokayer’) gratis ontkurkt.

- en jij dwergtitaan
kruipt weg! Waar is de ziel die riep,
de borst die trots een wereld schiep
in zelfbeheer? Die dacht in hoger sferen
met geesten als gelijke te verkeren?
Waar ben je, Faust, ik heb je stem gehoord,
jij die mij deed verschijnen op je woord,
ben jij het die mijn adem wilt ontlopen,
hier sidderend onder de grond gekropen,
een bange, spartelende worm?
(vraagt de aardgeest)

Welch erbärmlich Grauen
Fasst Übermensch dich: Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte, die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben?
Wo bist du, Faust, des Stimme mir erklang,
Der sich an mich mit allen Kräften drang?
Bist du es, der, von meinem Hauch unwittert,
In allen Lebenstiefen zittert,
ein furchtsam weggekrümmter Wurm?
(fragt der Erdgeist, 489-498)

2. De gehele tragedie

Weliswaar is het zo pas kort navertelde enkel 'de tragedie eerste deel', – hoewel bijna steeds alleen deze opgevoerd wordt, zelden ooit eens, op de een of andere toneelavond, 'de tragedie tweede deel'. Daarbij is het eerste deel werkelijk alleen maar een 'fragment', het is ook met deze aanduiding dat Goethe het (of toch het grootste deel ervan) gepubliceerd heeft (in 1790; als volledig 'eerste deel' pas in 1808). Op het einde hiervan wordt het stuk inderdaad gewoon afgebroken, het eindigt als het ware in het niets: Dr. F. laat de toeschouwer in de steek zoals voordien het meisje en verdwijnt in het ongewisse. Mephistopheles roept hem toe:

Mijn paarden rillen,
De dag breekt aan.
Hierheen, naar mij.
(Verdwijnt met Faust.)

Meine Pferde schauern,
Der Morgen dämmert auf,
Her zu mir!
(Verschwindet mit Faust.)
(4599-4600)

Vanaf het begin heeft Goethe een groter geheel gepland en ook ontworpen en voor dit geheel is ook de 'proloog in de hemel' bedoeld en eveneens 'het voorspel op het toneel'. Ook schijnt

zelfs elk der vijf bedrijven van het tweede deel (het eerste deel is niet in bedrijven ingedeeld) qua belang van de inhoud van gelijke waarde te zijn als het gehele eerste deel (hoewel slechts half zo omvangrijk: het eerste deel telt, zonder de prologen, 4261 verzen, het tweede deel ongeveer 7500).

Maar vormen het eerste deel en de vijf bedrijven van het tweede deel samen ook werkelijk een geheel? Is zelfs niet het gehele tweede deel op zich alleen haast perfect te begrijpen zonder op de hoogte te zijn van het eerste deel, zelfs met de 'Proloog in de hemel'? Of althans, wordt het er zo veel begrijpelijker door? Schuiven we dus het eerste deel – waarop al te veel beroep gedaan wordt en waaruit al te veel citaten geplukt worden – beter geheel opzij om enkel 'de tragedie tweede deel' als het eigenlijke drama waarmee pas de tragedie begint en waarin ze een tragisch einde vindt, te beschouwen?

Dit tweede deel (dat Goethe eerst in 1831 voltooide en dat pas na zijn dood in 1832 gepubliceerd werd) is duidelijk afgesloten: het eindigt met de dood van Faust, met Mephistopheles' vaststelling van zijn 'verloren moeite' en met een naspel, dat als epiloog (als men wil) tegenover de 'proloog van de hemel' van het begin staat, een apotheose van de hemelkoningin. Maar doet ook dit tweede deel, zelfs als het het eerste nauwelijks nodig heeft, zich als een geheel *op zich* voor? Vormt niet veeleer elk van zijn vijf bedrijven – weliswaar afgezien van het laatste alweer niet afgesloten bedrijf – een geheel?

De *gehele* tragedie (waaruit ze ook mag bestaan) is diep gespleten. Elk van de vijf bedrijven van het tweede deel – wellicht met de uitzondering van het vijfde – begint als uit het niets en eindigt alweer, zoals reeds het eerste deel, als in het niets. Nadat Faust op het einde van het eerste deel met Mephistopheles (of hij met hem) 'verdwenen' is, vinden we bij de aanvang van het eerste bedrijf van het tweede deel

Faust

Faust op een wei vol bloemen, vermoeid, onrustig,
probeert te slapen. (Avondschemering)

Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig,
schlafsuchend (Dämmerung)

En dit bedrijf eindigt met een

Explosie. Faust ligt op de grond. De geesten gaan in
nevel op.

Explosion. Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in
Dunst auf.

Bij het begin van het tweede bedrijf zien we ter afwisseling

Faust uitgestrekt op een ouderwets ledikant.

Faust hingestreckt auf einem altväterischen Bette.

Vervolgens treedt Faust in dit bedrijf nog maar weinig op en
verdwijnt definitief, lang voor het bedrijf afgelopen is, met de-
ze laatste woorden, een vraag aan de centaur Chiron:

Zeg op! Waar heb je, in de gruwelnacht,
mij door de kiezelbedding heen gebracht?

Sag'an. Wohin hast du in grauer Nacht
Durch Kiesgewässer mich ans Land gebracht?
(7463-7464)

Het antwoord luidt: aan de ingang van de onderwereld, waarin
hij afdaald. Het gehele bedrijf eindigt opnieuw met een
ontploffing:

Daar vlamt het en vonkt het, begint al te vloeien.

Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergiesset sich schon!
(8473)

Deze keer is het de 'homunculus' die te pletter slaat.

Het derde bedrijf begint onversaagd bij drie, vier millennia voor de eeuw van Faust (namelijk na het einde van de Trojaanse oorlog, dat de Ouden in het jaar 1184 dateren) – en wordt zelfs uitdrukkelijk als een eigen 'stuk' voorgesteld; zo treedt tot slot Mephistopheles voor het doek

om, voor zover noodzakelijk, in een epiloog het stuk van commentaar te voorzien.

um, insofern es nötig ist, im Epilog das Stück zu kommentieren.

En even tevoren had zich alweer zo iets als een explosie voorgedaan: het is nu Euphorion, de spruit van Faust en Helena, die zoals 'Icarus' neerstort.

Bij het begin van het vierde bedrijf, dat ons plots weer in de vijftiende eeuw van Faust terugbrengt, komt deze uit een wolk te voorschijn, in het 'hooggebergte': opnieuw als uit het niets. Het bedrijf eindigt met het feit dat de keizer zich uit het drama terugtrekt met de woorden:

Ik kan beter meteen mijn hele Rijk aan kant doen.

So könnt' ich wohl! zunächst das ganze Reich
verschreiben.

(11042)

Alleen tegen het begin van het vijfde bedrijf kan weinig worden ingebracht, het sluit ongeveer bij het voorgaande aan, en Goethe heeft zich maar weinig moeite gegeven het ermee te contrasteren; ja het slot (voor de nazang) veronderstelt enige vertrouwdheid met het eerste deel van de tragedie, met de precieze inhoud namelijk van het duivelspact van Faust. Nog duidelijker daarvoor is het slotwoord van Mephistopheles op het einde van de eigenlijke handeling, waarin een koor zingt: 'Het is voorbij' (11595):

Vorbij! Stompzinnig woord.
Vorbij, ja wat?
Vorbij en nooit-geweest, 't is één pot nat.
...
Dan is 't vorbei. En de conclusie?
Bestaan is niet veel meer dan een illusie.

Vorbei: ein dummes Wort,
Warum vorbei?
Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!
...
'Da ist's vorbei!' Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen.
(11596-11601)

Zo spreekt weliswaar een ontkenner; maar zegt niet het beroemde slotkoor van het geheel hetzelfde, alleen met iets mildere woorden:

Al het verstrikkende
Wijst naar een overzij;

[Al het vergankelijke
is maar gelijkenis;]³

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis -?
(12104-12105)

En zou dat slotwoord van Mephistopheles niet reeds op het einde van het eerste deel en van elk der vorige vier bedrijven van het tweede deel volstrekt op zijn plaats staan?

³ De interpretatie die Rudolf Boehm geeft (zie verder) impliceert dat men beter letterlijk vertaalt. Gelijkenis betekent overeenkomst in uiterlijke vorm, dichterlijke vergelijking, voorbeeld, model, zinnebeeldig verhaal, parabel (*noot van de vertaler*)

3. *Het komt alles op hetzelfde neer!*

Hoe komt het, zou ik denken, dat voor wie zich zelfs maar vluchtig in de tragedie verdiept, deze tragedie met haar twee delen, of liever zes delen – het ‘eerste deel’ en de vijf niet minder van elkaar gescheiden bedrijven van het ‘tweede deel’ – toch als een geheel imponeert? In ieder geval niet doordat de tragedie zich uiteindelijk toch als een geheel presenteert omdat de zes delen op de een of andere manier tot een geheel samengevoegd kunnen worden; veeleer doordat zich zesmaal na elkaar ‘precies’ hetzelfde herhaalt omdat in alle (zes) stukken, een ‘het komt alles op hetzelfde neer’ heerst: altijd weer begint het, zoals gezegd, als uit het niets, en altijd weer eindigt het als in het niets:

Vorbij en nooit-geweest ...!

Vorbei und reines Nicht ...!

Maar dat is dan toch nog niet het geheel. De samenhang van het geheel komt tot stand doordat een tocht doorheen de wereld plaatsvindt, zoals reeds in de slotverzen van het ‘voorspel op het toneel’ aangekondigd werd:

Ban zo op ons beperkte schouwtoneel
de schepping als een weids geheel,
doorloop nu gaandeweg het spel
en toon ons hemel, aarde, hel.

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!
(239-242)

(We treffen wel geen scènes in de hel aan, hoewel Faust reeds in de ‘Walpurgisnacht’ van het eerste deel en dan nog eens in de ‘klassieke Walpurgisnacht’ van het tweede deel eigenlijk in de hel rondwaarde.) Mephistopheles spreekt nog voor het begin

van de 'avonturen van een Übermensch', zoals ik ze noemde, op meer nuchtere wijze dezelfde aankondiging uit; Faust vraagt:

Waar gaan we nu naartoe?

Wohin soll es nun gehn?

En antwoordt:

Het is jouw reis.
Van knusse kring tot keizerlijk paleis.
't Is een traject dat je zal amuseren,
Je zult er mateloos van profiteren!

Wohin es dir gefällt.
Wir sehn die kleine, dann die grosse Welt.
Mit welcher Freude, welchem Nutzen
Wirst du den Cursum durchschmaratzen!
(2051-2054)

Maar *waardoor* komt een samenhang, in plaats van alleen maar een opeenstapeling, tot stand? Alweer door een 'het komt alles op hetzelfde neer': Faust is bij machte in alles te slagen dankzij het verkrijgen van de bovenmenselijke macht van Mephistopheles. Hij slaagt erin Gretchen te verleiden. Hij slaagt erin in de grote wereld binnen te dringen, de geldzorgen van de keizer uit de weg te ruimen. Hij slaagt erin Wagner uit een reageerbuis een homunculus te doen scheppen. Faust slaagt erin met Helena te huwen. Hij slaagt erin de keizer over de tegenkeizer te doen zegevieren. En hij slaagt erin, op de zee vruchtbaar land voor het volk te veroveren. Maar doordat hij erin slaagde Gretchen te verleiden, stortte hij haar in het ongeluk. Doordat hij de keizer van zijn geldzorgen bevrijdde, stort hij hem alleen in de oorlog. Doordat hij slaagde in het scheppen van een homunculus, ontzegde Wagner hem dan toch maar een menselijk ontstaan. De vrucht van het verkrijgen van een huwelijk met Helena kon alleen maar de hellevaart van hemzelf en van Helena zijn. Zelfs het slagen van het grootse

plan, de verovering van de aarde door de mens, kon maar eindigen met de dood van de plannenmaker. Wat steeds gebeurt en ‘altijd maar hetzelfde’ is en met welke bovenmenselijke macht het ook zelfs ‘volkomen’ slaagt, het moet steeds mislukken *doordat* het slaagt. Het is steeds hetzelfde: het volmaakte is steeds maar hetzelfde. Het te bereiken leidt naar niets.

Zo zou (om slechts dit ene aanschouwelijk te maken) Goethes *Faust* het beste op te voeren zijn in een zesdelige televisiereeks (of ook in een zevendelige: ‘de tragedie eerste deel’ zou gemakkelijk nog eens in twee te splitsen zijn, waarbij het tweede zo ongeveer met de ‘Heksenkeuken’ aanvangt). In het televisiespel zou het niet moeilijk zijn om elk van de zes of zeven stukken als uit het niets te laten opduiken en erin te laten ondergaan. De onderbrekingen zouden alleen duidelijk maken dat steeds maar hetzelfde gebeurt; en de onvermijdelijk van stuk tot stuk verblekende herinnering van de toeschouwer aan wat voorafging, zou alleen zijn bewustzijn van het geheel stimuleren, de herhaling namelijk van steeds maar hetzelfde. Zo zou het er ook weinig toe doen als de televisiekijker (de toeschouwer), door andere bezigheid verhinderd, een of ander stuk zou missen; want in de grond heeft hij alles gezien, als hij ook maar een stuk of misschien twee stukken gezien heeft.

4. De wereldgeschiedenis in drie bedrijven

Van knusse kring tot keizerlijk paleis.

Wir sehn die kleine, dann die grosse Welt.
(2052)

‘De tragedie eerste deel’ was wel de ‘leerschool’ van de ‘kleine wereld’, ‘Auerbachs kelder’, de verleiding van een Gretchen en een Heinrich die het meisje aan haar lot overlaat. ‘De tragedie tweede deel’ voert Faust en de toeschouwer vooreerst in de ‘grote wereld’, de wereld namelijk van de ‘grote politiek’; er begint (opnieuw)

Een nare tekst! Een politieke tekst!
Bah, wat een tekst! Dank God iedere morgen,
dat je voor 't Roomse Rijk niet hoeft te zorgen!

Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied
Ein leidig Lied! Dankt Gott mit jedem Morgen,
Dass Ihr nicht braucht fürs Röm'sche Reich zu sorgen!
(2092-2094)

zoals reeds in 'Auerbachs kelder' (in het eerste deel) een van de studenten roept. En niet alleen 'vooreerst': het eerste, het vierde en het vijfde bedrijf van het tweede deel horen wel degelijk als dergelijk 'politiek' lied nauw samen, en het lijkt haast alsof Goethe deze 'leerschool' der geschiedenis in drie bedrijven (de genoemde) alleen willekeurig en zonder noodzaak onderbroken heeft. De drie bedrijven handelen over de macht van het geld, over de verloren overwinningen en over de zorg voor het land.

4.1. De macht van het geld

Goethe ontvoert Faust bij het begin van het eerste bedrijf aanvankelijk naar een bekoorlijke streek (een wondermooie scène die ik evenwel niet wens te bespreken). Maar Mephistopheles voert hem in het toenmalige 'centrum van de macht', in de 'keizerlijke Palts'. De filosoof Faust moet, zoals alle filosofen het altijd wel wilden en ja wel moesten, 'in de politiek'.

De wereld van de politiek viert juist – natuurlijk, zou men haast zeggen – weer eens carnaval, het feest van de uitspattingen in het gezicht van de naderende Aswoensdag. Het ontbreekt hun aan niets, hoewel toch aan een enkel iets: geld.

Wie komt er hier of daar niet wat te kort?
Geld, dat is alles waar 't bij u aan schort.

Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt?

Dem dies, dem das, hier aber fehlt das Geld.
(4889-4890)

De vraag van de politieke macht stelt zich bij voorbaat als een geldvraag. Met deze vraag, ondervindt Faust, heeft iedereen te maken die zich met politiek inlaat. En voor niets is natuurlijk een filosoof zoals Faust minder geschikt dan voor het oplossen van geldvragen. Zo blijft Faust dan ook in het gehele bedrijf (op acht door Faust zelf uitgesproken verzen na: 6111-6118) volledig op de achtergrond, tot deze geldvraag opgelost is (tot aan de scène 'Duistere galerie'). In zijn plaats natuurlijk ruimt Mephistopheles de geldzorgen van de keizer van de baan, en wel, zoals de commentatoren eensgezind lijken te zeggen, door de uitvinding van het papiergeld.

Inderdaad: Mephistopheles raadt de keizer aan zijn betalingsverplichtingen na te komen door het uitschrijven van een soort van schatkistbiljetten, met de inscriptie:

'Aan allen die het aangaat zij gemeld
dat dit biljet als duizend kronen geldt.
Als zekere waarborg en als onderpand
dient het begraven goed in 's keizers land.
Voornoemd bedrag, aan toonder uitbetaald,
dekt de te bergen schat. Aldus bepaald.'

'Zu wissen sei es jedem, der's begehrt:
Der Zettel hier ist tausend Kronen wert,
Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,
Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland.
Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,
Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.'
(6057-6062)

Na enige aarzeling om op die wijze zijn insolventie op onontgonnen schatten te funderen, neemt de keizer de aanbeveling in acht (ja hij heeft de desbetreffende verordening in volle carnavalroes ondertekend zonder zich dit later nog te

herinneren), en met succes: het papier wordt overal graag als betalingsmiddel aanvaard.

Maar met deze interpretatie – of vermeende eenvoudige vaststelling – dat de duivel de keizer en de gehele wereld bedrogen heeft met de uitvinding van het ‘papiergeld’, maken de germanisten, die nog minder van economie weten dan ze ervan willen weten, het zich al te gemakkelijk. Want waarop berust dan toch de waarde van alle geld, gewoon op papier afgedrukt of op munten van goud, zilver, koper of welk metaal ook geslagen? Toch op het vertrouwen, op het geloof, het ‘krediet’ (credit: men gelooft) het te kunnen inruilen tegen om het even wat waaraan men behoefte heeft of waarnaar men verlangt, terwijl degene die het papier of de munten ‘aannemen’ dezelfde overtuiging toegedaan zijn! Want een ‘ware’ vergelijking tussen de ‘waarde’ van zoveel onsen goud of zilver en zoveel ladingen graan, zoveel gewicht aan vlees of zoveel ellen stof, bestaat absoluut niet (hoe zeer de klassieke economie van Adam Smith tot Marx zich ook ingespannen heeft om de vergelijkbaarheid op de ‘productiekosten’ van een waar, ja op de voor de productie vereiste arbeidsuren te funderen). Papiergeld kan überhaupt maar in omloop gebracht worden (en als betaalmiddel aanvaard worden) omdat de waarde van *alle* geld, ja uiteindelijk van alle rijkdom, uitsluitend op krediet berust. (Misschien dreef Goethe hier de spot met de verwondering van zijn tijdgenoten over de aanvaarde waarde van de ‘assignaten’ van de Franse Revolutie die historisch als het eerste papiergeld beschouwd worden).

Lang voor er sprake is van Mephistopheles’ ‘uitvinding van het papiergeld’ (in de scène in de ‘lusttuin’), in de ochtend (‘Morgenzon’) na een breedvoerig beschreven carnavalsnacht (in de ‘ruime zaal met aangrenzende kamers, versierd en getooid voor de maskerade’) gaat Goethe, of Mephistopheles, op een meer diepgaande vraag in: waarop is eigenlijk alle ‘krediet’ gefundeerd? Of met de woorden van Mephistopheles tot de keizer:

Goethe

Dit luisterrijke hof te aanschouwen,
u en de uwen! Wat zou ons benauwen
waar Majesteit met vaste hand regeert,
waar goede wil, door het verstand geleid,
zich uit in allerlei bedrijvigheid?

Den Glanz umher zu schauen,
dich und die Deinen! – Mangelte Vertrauen,
Wo Majestät unweigerlich gebeut,
Bereite Macht Feindseliges zerstört?
Wo guter Wille, kräftig durch Verstand,
Und Tätigkeit, vielfältige, zu Hand?
(4877-4882)

Waar aan schenken de mensen dan uiteindelijk al hun
'vertrouwen'? Aan de 'bodemschatten' van de aarde (zoals het
poëtische woord voor 'grondstof' luidt), waarvan alleen zij –
de mensen – kunnen leven:

In bergaders, bedolven grafgewelven,
valt goud, gemunt of ongemunt, te delven.
Wie het daar vindt? Degene die het eerst
natuur en geest ingenieus beheerst.

In Bergesadern, Mauergründen
Ist Gold gemünzt und ungemünzt zu finden;
Und fragt ihr mich, wer es zutage schafft:
Begabten Manns Natur- und Geisteskraft.
(4893-4896)

Want ieder voelt de krachten stromen
der eeuwig werkzame natuur,
die in 't geheim naar boven komen
als aderen van levend vuur.
Voelt u zich overal geprikt
en houdt u het niet langer uit,
maak dat u aanstonds graaft en bikt!
dat is muziek, daar ligt de buit.

Ihr alle fühlt geheimes Wirken

Der ewig waltenden Natur,
Und aus den untersten Bezirken
Schmiegt sich herauf lebend'ge Spur.
Wenn es in allen Gliedern zwackt,
Wenn es unheimlich wird am Platz,
Nur gleich entschlossen grabt und hackt,
Da liegt der Spielmann, liegt der Schatz!
(4985-4992)

Wie zulke schatten hoopt te winnen,
moet zich door schachten, krochten wringen,
oude gewelven binnendringen
die grenzen aan het schimmenrijk!

Was für Gewölbe sich zu sprengen,
In welchen Klüften, welchen Gängen
Muss sich der Schatzbewusste drängen,
Zur Nachbarschaft der Unterwelt!
(5014-5017)

(Ik leg de nadruk op plaatsen waaruit blijkt dat het niet alleen om 'begraven schatten' van ooit in nood geraakte voorvaderen maar tenslotte om de 'bodemschatten' 'van de eeuwige werkende natuur' handelt.)

En op dit 'krediet', op dit geloof, op dit vertrouwen berust ook alle rijkdom en daarmee alle macht van de keizer:

Het goud zit in de grond, dat is de clou,
en uit die grond komt het de keizer toe.

Das alles liegt im Boden still begraben,
Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.
(4937-4938)

Of veeleer: hij is enkel tot keizer uitverkoren (tot Duitse keizer gekozen) in het vertrouwen op deze door natuur en geest begiftigde man om de schatten van de natuur, waarvan de mensen hopen te kunnen leven, 'te voorschijn te brengen'.

Het is zeker een waarheid, die Mephistopheles zich – meerdere keren – genoodzaakt ziet uit te spreken (ter wille van Faust); maar het is een duivelse gedachte: als alle macht alleen op rijkdom, rijkdom echter alleen op krediet steunt, dan is het krediet, waarover een schuldenaar zich bij zijn schuldeisers verheugt, dan is de rijkdom de armoede van een schuldenaar, en dan is uiteindelijk macht – onmacht. Macht, denkt men anders wel, berust op de macht van het leger. De ‘legermeester’ van de keizer merkt echter, dadelijk bij het begin van deze scènes op:

De huursoldaat wordt ongeduldig
en eist luidruchtig zijn soldij
en waren wij hem niet wat schuldig,
was hij allang over de hei.

Der Mietsoldat wird ungeduldig,
Mit Ungestüm verlangt er seinen Lohn,
Und wären wir ihm nichts mehr schuldig,
Er liefe ganz und gar davon.
(4819-4822)

Het ziet er inderdaad naar uit dat alle macht berust op het schuldig blijven van wat van een macht verwacht wordt.

4.2. *Verloren zege*

Ondanks tussenkomst van het tweede en van het derde bedrijf sluit het vierde bedrijf van het tweede deel bijna naadloos bij het eerste bedrijf aan (enkel afgezien van hun slotscènes: ‘Duistere galerij’, nog eens ‘Fel verlichte zaal’ en ‘Ridderzaal (schemerende belichting)’, die inderdaad de overgang naar het tweede en het derde bedrijf moeten maken). Echter, nu is het oorlog:

Maar hoor je dat getrommel daar?
Weer oorlog! bah, geen wijs man snakt ernaar.

Hörst du die Trommeln fern?

Schon wieder Krieg! Der Kluge hört's nicht gern.
(10234-10235)

Preciezer gezegd:

Het oproer groeide, zij verklaarden 't heilig;
en hij, door ons destijds zo opgefleurd,
heeft nu misschien zijn leven al verbeurd.

Der Aufruhr schwoll, der Aufruhr ward geheiligt;
Und unser Kaiser, den wir froh gemacht,
Zieht sich hierher, vielleicht zur letzten Schlacht.
(10288-10290)

De hele wereld geeft de keizer, de rijke, de machtige, krediet, zoals we zagen. Maar alleen hierin bestaat zijn rijkdom, alleen hierop berust zijn macht. Hij moet goed uitkijken hem niet te verspelen. Hij echter:

meende te moeten concluderen –
dat hij vanuit zijn troon voortaan
twee vliegen in één klap kon slaan:
regeren en zich amuseren.

Hij vierde feest, voor drie!
En 't Rijk verviel al snel tot anarchie ...

Ihm beliebt' es falsch zu schliessen,
Es könne wohl zusammengehn
Und sei recht wünschenswert und schön:
Regieren und zugleich geniessen.

...

Er selbst genoss, und wie!
Indes zerfiel das Reich in Anarchie ...
(10248-10251; 10260-10261)

Enorme, zelfs verkwistende inspanningen en genietingen worden de heersers haast nooit aangerekend, integendeel, men zou aan hun macht en hun rijkdom beginnen twijfelen als te vermoeden zou zijn dat ze zelf niet langer op hun grenzenloze

rijkdom en hun onwankelbare macht vertrouwen. Maar alle krediet is in de tijd beperkt: 'ooit eens' moeten de heersers, moet hier de keizer, datgene waaraan de hele wereld 'geloof hecht' (credit) ook daadwerkelijk waar maken. En daartoe was klaarblijkelijk de 'goede keizer' van wie hier sprake is, niet in staat; hij wilde absoluut alleen maar genieten, en daar 'regeren en tegelijk genieten' nu eenmaal niet 'samengaan', verzuimde hij het te regeren en liet hij het rijk aan de anarchie ten prooi vallen.

Maar 't werd de besten eindelijk te dol.
De flinksten gingen over tot geweld,
zeggend: 'Heerser is wie de rust herstelt.
Het rijk verloedert – laten we bij dezen
een nieuwe keizer kiezen die het doet herleven
tot paradijs vol heerlijkheden
waarin gerechtigheid en vrede
elkaar de bruidskus geven'.

Doch war's zuletzt den Besten allzu toll.
Die Tüchtigen, sie standen auf mit Kraft
Und sagten: Herr ist, der uns Ruhe schafft.
Der Kaiser kann's nicht, will's nicht – lasst uns wählen,
Den neuen Kaiser neu das Reich beseelen,
Indem er jeden sicherstellt,
In einer frisch geschaffnen Welt
Fried' und Gerechtigkeit vermählen.
(10277-10284)

Onvermijdelijk leidt 'uiteindelijk' het verzuim van de heersers om hun krediet te benutten en hun macht tot welzijn van allen uit te oefenen tot oproer; en wanneer het een keizer betreft, tot de verkiezing van een andere keizer. –

Goethe heeft in dit vierde bedrijf 'zijn' keizer onloochenbaar historisch herkenbaar gemaakt, speciaal door het feit dat hij hem (in de latere scène in 'Over de tent van de tegenkeizer') de benoeming toeschreef van de voortaan alleen voor de keizersverkiezing bevoegde keurvorst (door de 'gouden bul' van 1356). Het betreft dus Karel IV, koning van Bohemen uit

het huis Luxemburg (dezelfde naar wie tot op heden de Karelsbrug en de universiteit van Praag genoemd zijn), in 1316 geboren, in 1346 tot Duitse koning verkozen, in 1355 tot Roomse keizer gekroond, in 1378 gestorven. Hij had zich inderdaad reeds in 1349 te weer gesteld tegen een opstand van de vorsten die een Günther van Schwarzburg tot tegenkeizer (eigenlijk tegenkoning) gekozen hadden. Vermoedelijk heeft Goethe zijn weergave hier heel precies historisch gesitueerd, enerzijds om de tegenstelling tot de legendarische oorlogsverrichtingen te benadrukken die hij in het derde bedrijf weergeeft, anderzijds omdat *het tijdstip waarop* een nalatige regering onloochenbaar een opstand veroorzaakt, ongetwijfeld niet voorspelbaar is en slechts achteraf ‘historisch’ vastgesteld kan worden.

Goethes keizer overwint nog eens de opstand; ook dit is historisch vaststelbaar, even goed als het feit dat Karel IV ooit Günther van Schwarzburg overwon. Maar niet alleen historisch-feitelijk moet de vraag beantwoord worden wat de keizer in staat stelde de overwinning te behalen. Mephistopheles heeft drie “geweldigen” in dienst genomen: ‘Homan’ (Raufebold), ‘Roofmarijk’ (Habebald) (begeleid door vrouw ‘Grijpgraag’ (Eilebeute) en ‘Houtenvast’ (Haltefest). Dat zijn drie geweldenaars die in elke oorlog vrij spel krijgen. En alleen op hun gewelddadigheid kunnen heersers die hun krediet verspeeld hebben, zich steunen.

Bovendien kent geen enkele oorlog een overwinnaar die niet ook, en nauwelijks minder dan de overwonnene, een verliezer is. Niet alleen is niemand in staat het plunderen van Roofmarijk en Grijpgraag (die zich van de oorlogskas van de tegenkeizer meester maken) een halt toe te roepen. Zeker niet alleen uit dankbaarheid (zoals hij zelf natuurlijk beweert), maar om zijn macht en die van zijn huis ook voor de toekomst veilig te stellen, ziet ‘onze’ keizer zich genoodzaakt de vier vorsten die hem trouw bijgestaan hebben, evenals de aartsbisschop-aartskanselier, uitgebreide landerijen, inkomsten en privileges te geven – en in het bijzonder het exclusieve voorrecht de toe-

komstige keizer te verkiezen. Deze vier, die door Goethe met hun keurvorstelijke rijksambten aangeduid worden, zijn klaarblijkelijk de vier ‘wereldlijke keurvorsten’: historisch de koning van Bohemen (dus de keizer zelf), de Paltsgraaf aan de Rijn, de hertog van Sachsen-Wittenberg en de markgraaf van Brandenburg; en Goethe wist natuurlijk dat het de groeiende macht van de huizen Habsburg, Wittelsbach, Wettin en Hohenzollern was, waaraan ‘ten laatste’ – Goethe heeft het nog meebeleefd – het Heilige Roomse Rijk en alle keizerlijke macht te gronde ging. Bovendien verlangt en legt (bij Goethe) de Kerk de keizer nog een bijzondere boetedoening op voor het feit dat bij zijn overwinning klaarblijkelijk de duivel betrokken was.

Ik kan beter meteen mijn hele rijk aan kant doen.

So könnt’ ich wohl zunächst das ganze Reich
verschreiben. -

(11042)

Dit (door de keizer uitgesproken) slotvers van het hele bedrijf zou onbegrijpelijk zijn als wij niet, zoals Goethe, rekening zouden houden met de oorzaak en de gevolgen van de ‘gouden bul’.

Ook Faust krijgt als loon zijn deel, waarover dadelijk meer. Maar als Mephistopheles hem ter wille van dat deel onmiddellijk bij het begin van de oorlog zelfs tot ‘oppergeneraal’ wilde maken, verzet Faust zich daartegen:

Ik kijk wel uit, wis en waarachtig!
Ik ben de krijgskunst toch niet machtig.

Das wäre mir die rechte Höhe,
Da zu befehlen, wo ich nichts verstehe!

(10311-10312)

En zo blijft hij dan ook in dit vierde bedrijf bijna volledig op de achtergrond en steekt hij alleen af en toe een handje toe.

4.3. De zorg voor het land

In het vijfde bedrijf van het tweede deel, het slotbedrijf van de gehele tragedie, treedt Faust eindelijk in actie, ‘schrijdt hij tot de daad’ – nadat hij, zoals we gezien hebben, aan de handelingen van het eerste en van het vierde bedrijf nauwelijks had deelgenomen, en ook zelfs, zoals nog te overwegen zal zijn, in het tweede en in het derde bedrijf van het tweede deel voor een stuk ongeïnteresseerd, en in ieder geval inactief, bleef, vermits hij deels verdoofd, deels in een droom verzonken was. Een opmerking vooraf: het schoolmeesterachtig misbruikte vers van een van de ‘engelen’ in de slotscène van de tragedie:

Wie strevende gestaag volhardt,
Ontdoen wij van zijn kluister.

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

(11936-11937)

heeft Goethe ‘eigenhandig’, zoals dat heet, tussen aanhalingstekens gezet. Om, zoals men meent, het belang ervan te onderstrepen? *Heeft* Faust zich dus steeds strevend ingespannen – bijvoorbeeld voor Gretchen, voor de geldzorgen en de oorlogsnoed van de keizer, en verder, voor het ontstaan van de homunculus (waarover zo dadelijk) of ook maar voor Helena (ook nog te bespreken)?

Wat hem echter uiteindelijk *beweegt*, heeft hij in ieder geval reeds bij het begin van het vierde bedrijf uitgesproken:

Zoiets bezorgt mij menige koude rilling,
de mateloosheid van die krachtverspilling!
Maar tegelijk word ik erdoor bevreugd:
ik vecht zolang tot ik hem heb beteugeld.

Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;

Hier möchte' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.
(10218-10221)

Een politiek die enkel op het krediet van het profiteren van de bodemschatten van de aarde gefundeerd is (zoals in het eerste bedrijf) of die alleen op de gewelddadige overwinning van tegenstanders uit is (zoals in het vierde bedrijf), laat Faust zo goed als onverschillig en onbewogen. Alleen de volgende gedachte brengt hem ertoe in beweging te komen: de mensen te verenigen in de strijd tegen de 'doelloze kracht van onbedwingbare elementen'; hij denkt eraan, en hij heeft hierover klaarblijkelijk heel precieze plannen in zijn hoofd, op de zee land te veroveren om zo voor de mensen nieuwe aarde te winnen.

Heerlijk hoe daar die massa's zwoegen!
die 't nieuwe land bij 't oude voegen;
zo stelt men aan de golven paal en perk
en wordt de zee onwrikbaar ingesnoerd.

die Menge, die mir frönet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Grenzen setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht.
(11540-11543)

Als dit zou slagen, denkt hij –

Laat ik dit land, het veiligst niet, ontstaan,
het trok miljoenen vrije werkers aan.
Akkers en weideland, voor mens en vee,
in niets herinnerend aan de oude zee,
...
Zo speelt zich hier het nijvere leven af.
Hier 't volk te zien, de vrije mens
Op vrije grond, dat is mijn liefste wens!

Eröffn' ich Räume vielen Millionen
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen;
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde

Faust

Sogleich behaglich auf der neusten Erde ...
Solch ein Gewimmel möchte' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
(11563-11566, 11579-11580)

En het lijkt te slagen.

Evenwel, en daarmee begint reeds het vijfde bedrijf: daar zijn oude lieden, zoals Philemon en Baucis, die zich tegen dergelijke plannen verzetten, vermits een nieuwe toekomst van de mensheid hen niet meer aangaat; en ze worden er meedogenloos aan opgeofferd (door Mephistopheles, maar Faust is in grote mate medeschuldig). En nog meer: daarmee op de eerste plaats verbonden, maakt zich nu de 'Zorgenlast' van de reeds oude Faust meester.

Die heeft hij tot nu toe, zoals hij bekent, nooit gekend:

Nooit de Zorgenlast gekend?

Ik ben non-stop de wereld door gerend,
iedere prikkel greep ik bij de haren,
wat mij te min leek, liet ik varen,
wat zich onttrok, dat liet ik gaan.

Hast du die Sorge nie gekannt?

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren.
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich ziehn.
(11432-11436)

Wat bedoelt Goethe met het feit dat de Zorgenlast hem enkel overvalt? De 'Zorg' treedt op als een van 'vier sombere vrouwen' waarvan de andere drie heten: het 'Gebrek', de 'Grove Schuld' en de 'Nood', die bij Faust, een ondertussen rijk man, niet weten binnen te komen (11386-11387). Zo moet de hier bedoelde zorg onderscheiden worden van Gebrek, Grove Schuld en Nood en dus ook van louter zorg en dreigend

gebrek of toekomstige schuld en nood. Het is niet zo dat Faust zich plots om ergens iets bijzondere zorgen zou maken. Bedoeld is veeleer de zorg die de bestendige begeleidster van elk doelmatige, doelbewuste, van haar vermeend doel bewuste activiteit is, zoals Faust ze nooit tevoren (vóór zijn plan de aarde te veroveren) – evenmin dus als de zorg zelf – gekend heeft.

Nu wordt wel beschreven hoe de Zorg de mensen hun hele leven kan vergallen; vooral echter maakt de Zorg – *blind*. Zij zelf spreekt:

De mens blijft een heel leven blind,
welaan dan Faust, wordt jij 't aan einde!
(Zij ademt hem in het gezicht.
Faust met blindheid geslagen ...)

Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauste, werde du's am Ende!
(Sie haucht ihn an.
Faust erblindet ...)

(11497-11499)

Het is ook niet zo dat zijn blindheid Faust zorgen maakt, hij wordt ze zelfs nauwelijks gewaar. Veeleer wordt gezegd *waarvoor* de zorg blind maakt: voor de eigen dood. De blinde oude Faust denkt bij het 'gekletter van de spaden' dat hij nog hoort, dat 'de massa, die in zijn dienst staat', aan zijn ontginningsplannen werkt, terwijl het nachtgeesten zijn die zijn graf delven.

De zorg is, zoals alle doelmatige en doelbewuste activiteit, waarmee zij, en deze laatste met haar, verbonden is, iets vermeend goeds dat afleidt van de anticipatie op de eigen dood. Maar wellicht is het juist hierdoor dat ze de mensen het leven vergalt, daar ze hun van deze alles verlossende anticipatie berooft. Men weet hoe Goethe een doelbewuste, doelmatige activiteit, zelfs met om het even welk doel en welke bedoeling ook, steeds als het enig juiste beschouwde (het nadrukkelijkste

in het proza van *Wilhelm Meister*), hoe hij echter tegelijk en intens aan een ‘demonisch’ bestaan, dat ‘de dood in het aangezicht kan zien’ (Schiller), de voorkeur gaf – waaraan hij de beste uitdrukking gegeven heeft in de woorden van zijn *Egmont*:

Als door onzichtbare geesten opgezweept draven de zonnepaarden van de tijd met de lichte wagen van ons lot door, en ons blijft niets dan moedig en beheerst de teugels vast te houden en nu eens naar rechts, dan weer naar links, de wielen van de steen hier, van het neerstorten daar, af te leiden. Waarheen het gaat, wie weet het? Herinnert hij zich toch nauwelijks waarvan hij kwam!

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links, vom Steine hier vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.

Maar hier, op het einde van de *Faust*, gaat het er alleen om dat ook de poging om het menselijkste van alle voor de mensen mogelijke ‘idealen’ en de zorg om het te realiseren, haar diepste schaduwzijde heeft:

De hemel verdonkert, de sterren verdwijnen.
Daar! daar! in de verte, ik zie hem verschijnen,
daar komt onze broer aan, daar komt hij, de – dood.

Es zihen die Wolken, es schwinden die Sternen
Da hinten, da hinten! Von ferne, von ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der – Tod,-
(11395-11397)

Zo zingen het Gebrek, de Grove Schuld en de Nood; de Zorg echter ziet hem niet komen.

5. *Uitvluchten uit de geschiedenis*

Een van de vele verschillen tussen een toneeldrama en een opstel over zo'n drama (zoals dit hier) is dat in dergelijk opstel een onmiskenbaar nauwere samenhang (zoals die tussen het eerste, het vierde en het vijfde bedrijf van het tweede deel van de tragedie) benadrukt moet worden (zoals in het voorgaande gebeurd is), dat het echter op de scène – in de voorstelling van de handeling – gepast kan zijn dergelijke samenhang te verbreken of toch te onderbreken (zoals hij hier onderbroken is door de “excursies” van het tweede en het derde bedrijf). En dit hier niet alleen ter wille van het verkrijgen van een kunstmatige dramatische werking; veeleer *zijn* de dromen van de ‘homunculus’ en van de mooie Helena werkelijk een vlucht uit de wereldgeschiedenis (de uitvlucht van de wetenschap en de uitvlucht van de literatuur). Ze zijn vlucht of uitvlucht die weliswaar onvermijdelijk zijn (of waren), maar toch alleen als uitvlucht (‘excursus’) voorgesteld kunnen worden, daar ze volgens hun eigen betekenis de wereldgeschiedenis wel onderbreken maar er toch terug moeten in binnentreden (met Husserls woord: ‘einströmen’). De wetenschap wil het louter feitelijke achter zich laten, door altijd geldige algemene wetmatigheden te ontdekken; maar de formulering van zulke wetten en de wetenschap zelf moeten in de geschiedenis binnentreden. De kunst wil werken van tijdloze betekenis scheppen, de literatuur spot met de historische waarheid, ja waarschijnlijkheid, maar juist daarvoor luidt de kunst een nieuw tijdperk in en ook de uitvinding van welke nog zo vrij verzonnen fabel is historisch dateerbaar.

5.1. *Het fabelrijk*

De maskerade van het eerste bedrijf aan het keizerlijk hof vindt haar hoogtepunt in een soort filmvoorstelling waarin Paris en Helena optreden; als Faust, gefascineerd door Helena's verschijning, poogt in te grijpen, volgt een “explosie”. Faust ligt op de grond. De geesten gaan in rook op, en Mephistopheles sleept Faust terug naar zijn ‘hooggewelfde, enge gotische

kamer, ooit de – ongewijzigde – kamer van Faust. Ondertussen gebeurt er hier, in de vroegere werkplaats van Faust, toch iets nieuws, en wel geen kleinigheid: het is Wagner, de vroegere bediende van Faust (zoals bekend uit het eerste deel), gelukt op artificiële wijze uit de proefbuis ('in vitro') leven, ja menselijk of toch op menselijk leven gelijkend leven, te maken: een mensje, de 'homunculus'. Terwijl Faust, bezeten van Helena, zich klaarmaakt om een geweldige stap achteruit in de legendarische Oudheid te zetten (zie verder), heeft de 'moderne' wetenschap een ongehoorde vooruitgang geboekt; want men zal moeten toegeven dat het uiterste waarin dergelijke wetenschap (heden kwantummechanica, moleculaire biologie en genentechnologie) zichzelf kan voorspiegelen te slagen toch wel de eigenmachtige schepping van leven, ja van menselijke leven, moet zijn.

Wagner zou het dus in Goethes verbeelding klaargespeeld hebben, een homunculus te maken, geheel en al zijn schepping. En weliswaar is niet Wagner, maar de homunculus de hoofdpersoon – als hij dan een persoon genoemd kan worden – van het gehele tweede bedrijf; beslist niet Faust, die klaarblijkelijk in het gehele bedrijf nog niet uit zijn verdoving ontwaakt is, zelfs niet in de beide tonelen waaruit het tweede bedrijf bestaat ('Aan de bovenloop van de Peneios' en 'Aan de benedenloop van de Peneios', een stroom in Thessalië) waarin hij eventjes aan het woord komt om voor de rest van het bedrijf geheel van het toneel te verdwijnen.

Evenwel: na slechts twee echt korte scènes, de ene in de vermelde 'hooggewelfde, enge gotische kamer, vroeger die van Faust' en de andere in Wagners 'laboratorium' waar de homunculus ter wereld komt, is het gehele breedvoerige tweede bedrijf in beslag genomen door een 'klassieke Walpurgisnacht' (als tegenstuk voor een middeleeuwse 'Walpurgisnacht' die reeds in het eerste deel gevierd werd). Hierin komen Homunculus met Mephistopheles en de verdoofde Faust binnenzweven ('Luchtvaarders' noemt Goethe ze). We begrijpen wat Faust daar te zoeken heeft, hij wil Helena

vinden, en Mephistopheles zou hem, Faust, daarvoor behulpzaam zijn, maar Faust verdwijnt, zoals gezegd, direct uit ons gezichtsveld. Wat spookt echter een homunculus in een ‘klassieke Walpurgisnacht’ uit?

Thales, volgens onze overlevering de eerste denker die zich over de ‘oorsprong’ van al wat ooit ontstaan is, bezonnen heeft, geeft meteen de verklaring:

Hij vraagt om raad, wil eindelijk ontstaan.
Hij is, heeft hij me laten horen,
(heel wonderlijk) maar half geboren,
gedachten en ideeën heeft hij vele,
maar wat hij mist, dat is het substantiële.
Niet zwaarder dan het glas dat hij verlicht,
snakt hij naar eigen soortelijk gewicht
(Homunculus zweeft in een glazen bol rond.)

Er fragt um Rat und möchte gern entstehn.
Er ist, wie ich von ihm vernommen,
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär’ er gern zunächst verkörperlicht.
(8246-8252. Homunculus schwebt in einer gläsernen
Kugel einher.)

Homunculus is (half) ter wereld gekomen, maar alleen als creatuur (van de wetenschap), uit niets geschapen (wat toch ‘schepping’ heet). Hij is zonder ouders (ouderen), zonder voorvaderen, zonder verleden en overlevering; zo ontbreekt hem het ontstaan, waarop het gehele geheim van de menswording berust: ontstaan niet uit niets, maar uit een legendarische voorwereld. Geheel tegengesteld aan Faust, wat Homunculus, die het niet aan geestelijke eigenschappen ontbreekt’, best weet:

Laat maar lopen! en zet tevens
ridder Faust hier aan de grond;

Faust

wat hij zoekt zijn fabelwezens,
dus hier wordt hij zó gezond.

Setz' ihn nieder,
Deinen Ritter, und sogleich
Kehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich.
(7052-7055)

De wereld van de 'klassieke Walpurgisnacht' is inderdaad een 'fabelrijk', niet minder vol van onzinnige spoken en lichten dan de middeleeuwse (en dat zou ook Faust tot waarschuwing kunnen dienen) en geenszins alleen maar de in de moderne tijd geïdealiseerde wereld van de 'klassieke idealen'. En toch schept Faust er, door Helena bezeten, zijn levenskracht uit:

Waar is ze? ... Stel die vraag een andermaal ...
Al had zij hier niet voet gezet,
en niet dit golfje haar begroet,
dan sprak toch deze lucht haar taal.
Hier! door een wonder, hier in Griekenland!
Ik lag in slaap; maar nauwelijks geland,
doorgloeide een frisse geest mijn hele wezen,
als een Antaios ben ik sterk herrezen.

Wo ist sie? – Frage jetzt nicht weiter nach ...
Wär's nicht die Scholle, die sie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegenschlug,
So ist's die Luft, die ihre Sprache sprach.
Hier! Durch ein Wunder, hier in Griechenland!
Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand;
Wie mich, den Schläfer, frisch ein Geist durchglühte,
So steh' ich, ein Antäus an Gemüte ...
(7070-7077)

Niet anders evenwel staat het met ons mensen allemaal! Is niet ook de wereld van de exact dateerbare geschiedenis van het 'Roomse rijk', waarnaar in het derde bedrijf verwezen wordt en die hier reeds ter sprake kwam, weinig meer dan een 'fabelrijk'? En is niet de geschiedenis zonder meer alleen maar

een spookachtig fabelrijk, een verleden namelijk dat er helemaal niet meer is, uitgenomen in ons fabuleren? En toch leven we menselijk haast alleen in relatie tot dit verleden, het oog erop gericht, met inbegrip van, er haast niet van te onderscheiden, zowel de 'zuivere' fabelwereld van de Oudheid als die van de middeleeuwen.

Nooit zal een mens, ook al is hij op de een of andere manier artificieel als een homunculus geschapen geworden (zoals de mensen zich heden haast verbeelden) echt tot ontstaan gebracht kunnen worden:

Het zijn symptomen van dwingend verlangen.
Bestormt hij, hartkloppend, nog altijd gevangen,
haar glanzende troon, zijn omhulsel ten spijt.
Daar vlamt het en vonkt het, begint al te vloeien.
(het is de troon van de zeenimf Galatea)

Es sind die Symptome des herrischen Sehns,
Mir ahnet das Ächzen beängsteten Dröhnens;
Es wird sich zerschellen am glänzenden Thron;
Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergiesset sich schon.
(8470-8473; es ist der Thron des Meeresnymphe Galatea)

Zo eindigt Homunculus en daarmee (bijna) het tweede bedrijf.

5.2. *Een wensdroom*

De tweede uitvlucht uit de wereldgeschiedenis is nog drastischer dan de eerste, die van de droom van de homunculus. Het derde bedrijf van het tweede deel begint als een 'Grieks treurspel' (zoals Faust, volgens Wagner, reeds in het eerste deel declameerde; 522-523), ja zelfs zonder enige relatie tot Faust. De in dit bedrijf plots – voor het paleis van Menelaos in Sparta – beginnende en inderdaad geheel antiek overkomende tragedie handelt vooreerst alleen over het uiteindelijke lot van Helena. 'Zoals bekend' was zij de vrouw van Menelaos (bij Goethe Menelas), door Paris naar Troje ontvoerd geworden; ter wille van haar was de Trojaanse oorlog

ontbrand en Menelaos had haar met de overwinning van de Hellenen heroverd. Maar als Menelaos haar naar Sparta terugbrengt, overvalt Helena in Goethes drama grote angst: zal Menelaos ze terug als zijn koningin aanstellen of zal hij ze berechten wegens haar bewezen ontrouw? Dat zou inderdaad het klassieke thema van een antieke tragedie zijn, onafhankelijk van het feit dat volgens de legendarische overlevering het eerste gebeurde. Bij Goethe evenwel verkondigt Phorkyas, de gedurende de tijd van haar afwezigheid aangestelde huishoudster (in wier gestalte echter, zoals op het einde duidelijk wordt, niemand anders dan Mephistopheles optreedt), haar dat ze tot de dood door de bijl veroordeeld is.

Wat werkelijk “zou” gebeurd “zijn”, ervaart de toeschouwer ondertussen niet, vermits de door Goethe uiteengezette antieke tragedie – opnieuw plots – afbreekt doordat Helena samen met haar dienstmeiden – klaarblijkelijk door Phorkyas-Mephistopheles – in een wolk (nog maar eens) ontvoerd wordt en naar het middeleeuwse slot van een zekere ridder Faust verplaatst wordt waar Germanen haar, die door Grieken achtervolgd wordt, met succes verdedigen.

Alles ‘plotseling’? Welnu, alles duidt er op dat het gehele bedrijf een droom van Faust is; alleen om in een droom terecht te komen is hij uit de verdoving, waardoor hij in het gehele tweede bedrijf bedwelmd was, ‘ontwaakt’ En deze droom is er niet zo plots. (In ieder geval behoorde het vanaf het begin tot Goethes plan voor de *Faust* om de mooie Helena een rol te laten spelen.) Reeds in de tragedie eerste deel, in de ‘Heksenkeuken’, heeft Mephistopheles Faust

Een vrouw, mooier dan zich laat dromen

das schönste Bild von einem Weibe
(2436)

voorgespiegeld en hem (na een 'goed glas je-weet-wel', 2519)
het volgende beloofd:

Nee, nee! Je zult zó wat beleven
als je die Eva lijfelijk ziet.

(Zachtjes.)

Na deze dronk, ziet hij weldra
in elke vrouw een Helena.

Du sollst das Muster aller Frauen
Nur bald leibhaftig vor dir sehn

(Leise.)

Du siehst mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe

(2601-2604)

'Helena in elk meisje' slaagt niet echt, het slaagt alleen met een
zeker Gretchen. Zo brengt Mephistopheles Helena op het einde
van het eerste bedrijf van het tweede deel opnieuw bij Faust,
maar enkel in bewegende beelden. Nu is Faust totaal verrukt:

Hij is beroofd van al zijn zinnen,
denkt Helena te kunnen winnen,

Helenen mit verrückten Sinnen,
Helenen will er sich gewinnen.

(7484-7485)

Dat lukt hem nog wel in zijn droom – in het tweede bedrijf –
tot aan de ingang van de antieke onderwereld waar ze zich
moet bevinden. Eindelijk werpt Mephistopheles ze hem, zoals
gezegd, als het ware in de schoot.

Wie of wat is ze eigenlijk, deze Helena, naar wie Faust zo ge-
passioneerd verlangt? Men zegt: het klassieke ideaal van de
schoonheid, of ook: het ideaal van de klassieke schoonheid. En
wat zou dat zijn? In het stuk wordt inderdaad steeds weer
alleen haar schoonheid geroemd, evenwel ook enkele keren in
twijfel getrokken; door jaloerse vrouwen:

Faust

Groot, welgevormd, alleen het hoofd te klein.
Kijk me die voet eens! Kon hij plomper zijn!

Gross, wohlgestaltet, nur der Kopf zu klein.
Seh nur den Fuss! Wie könnt' er plumper sein.
(6502-6503)

Maar ook door Chiron die ze vereert:

Ach! ... Wat is schoonheid zonder charme!
een ijzig beeld, gladgepolijst.
Ik kan alleen mijn hart verwarmen
aan iets wat blij en gretig bruist.
Schoonheid is door zichzelf betoverd,
de charme is wat ons veroverd,
zoals ooit Helena ...

Was! ... Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar so oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena ...
(7399-7405)

Inderdaad: wat is de 'schoonheid' van een vrouw? En is zij – Helena – wel zo begerenswaardig, vermits ze reeds sedert haar tiende jaar door vele handen gegaan is, zoals Phorkyas haar in een der scènes nog een keer uitvoerig verwijt?

Maar dit verleden kan Faust niets schelen, even weinig als de zorg om het toekomstige lot van een relatie met haar:

Dan telt geen toekomst of verleden,
dan plukt men het geluk ...
(Helena:) In 't heden.
(Faust:)
Dat is ons goud, dierbaarst bezit en onderpand;
door wie of wat bezegeld?
(Helena:) Door mijn hand.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein –
(Helena:) ist unser Glück (Und Faust:)
Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?
(Helena:) Meine Hand.
 (9382-9384)

En is dit niet Goethes verklaring van wat ‘schoonheid’ is, ook de schoonheid van een vrouw, iets namelijk dat bewerkt dat onze ‘geest noch naar verleden noch naar toekomst omziet, veeleer het heden alleen is ons geluk’. Schoonheid is niets anders dan een volmaakt heden, zo volmaakt dat het al het voorbije en toekomstig nog mogelijke in de schaduw stelt. Zulk heden is het dat Faust zich in Helena’s gestalte droomt.

Maar hier moeten we ons ten slotte bezinnen op het begin van de hele tragedie dat tot hier toe slechts oppervlakkig ter sprake kwam: Faust heeft zich aan de duivel verkocht, in eerste instantie met de volgende door Mephistopheles zelf geformuleerde eenvoudige voorwaarde:

‘k Word *hier* door jou in dienst genomen,
zal zorgen dat het je aan niets mankeert;
en mocht ik jou *daar* tegenkomen,
dan geldt hetzelfde omgekeerd.

Ich will mich *hier* zu deinem Dienst verbinden.
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns *drüben* wiederfinden,
So sollst du mir das gleiche tun.
(1656-1659)

Toch voegt Faust nog een andere voorwaarde toe – waarop Mephistopheles lichtzinnig ingaat:

Hoort ooit het ogenblik mij smeken:
blijf nog, je bent zo wondermooi!
dan mag je al mijn botten breken,

Faust

dan ben ik voortaan graag je prooi!

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehen!
(1699-1702)

Heeft Faust dan niet zijn ziel verspeeld, als hij, zeker van Helena als 'goud, dierbaarst bezit en onderpand' bekend:

Dan telt geen toekomst of verleden,
dan plukt men het geluk ...
(Helena:) In 't heden.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein – (Helena:) ist unser Glück?

Staat hij hier niet op het punt zijn weddenschap met de duivel en zijn ziel te verliezen, als hij zelf in het slotbedrijf, waar hij toch enkel voor de toekomst zegt:

Hier 't volk te zien, de vrije mens,
op vrije grond, dat is mijn liefste wens!
Dan zou ik wel de woorden wagen:
Blijf ogenblik, je bent zo mooi!

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen
Verweile doch, du bist so schön!
(11579-11582)

Zegt Faust hier niet, in het ogenblik zelf, eigenlijk tot Helena:

Blijf ogenblik, je bent zo mooi – ?

Verweile doch, du bist so schön – ?

Of minstens toch wordt hier onthuld wat per slot van rekening de geheime droom van Faust was als hij zijn weddenschap met Mephistopheles sloot: de wensdroom namelijk haar te *verliezen*, hij wou graag toch ooit een volmaakt heden ervaren dat schoonheid is; en de reden van de vertwijfeling die hem de moed gaf tot een pact met de duivel, maar met de toegevoegde voorwaarde: de vreselijke overtuiging dat een dergelijk heden nooit te verwachten is. Want wat hij met zijn eed niet toegeeft is dat *hij* zich nooit verwaardigen zou tot een ogenblik van volkomen schoonheid en tegenwoordigheid te zeggen: Blijf ogenblik, je bent zo mooi! (Terzijde bemerkt: er is in de gehele *Faust* geen enkele plaats, waar het ‘op zich’ als ‘duivels’, zondig of ook maar onmenselijk voorgesteld wordt dat iemand een mooi ogenblik zou willen zien voortduren.)

En de geheime wens van Faust vervult zich, hij verliest zijn weddenschap – maar enkel in zijn droom, in zijn droom van Helena. Maar ook zelf in zijn droom kan hij Helena niet ‘vinden’, namelijk op een plaats aantreffen waar zij zich zou bevinden, in de onderwereld; ze kan alleen verschijnen in een fantastisch drama dat begint in het slot van Menelaos in Sparta en eindigt in het ridderslot van Faust. Zelfs in de droom kan de geest niet eenvoudig bij een volkomen heden blijven staan, ja zelfs dit kan enkel een gebeuren zijn dat op andere volgt en andere met zich meebrengt. Zelfs het ‘absolute’ – kan enkel *plaatsgrijpen* in een (hier fictieve) geschiedenis: zelfs in de droom bestaat geen uitvlucht uit de geschiedenis die zou kunnen slagen. ‘Het ontoereikende, *hier gebeurt* het’, ‘Das Unzulängliche – *hier wird’s Ereignis*’. Zo kan ook zelf in zijn droom het huwelijk van Faust met Helena niet vruchteloos blijven. De vrucht van deze verbintenis kan ten hoogste euforie zijn, belichaamd in Euphorion en ook hij moet mislukken, niet zo anders dan de homunculus. Hij vaart naar de hel, en hoe zou Helena hem niet willen volgen?

6. *De laatste conclusie van de wijsheid*

Op het derde bedrijf, het Helenabedrijf, volgt als het vierde dat van de keizerlijke oorlog en als het vijfde het bedrijf van de verovering van de aarde, die reeds bij het begin van het vierde bedrijf de zorg van Faust is. Dit alles werd hierboven al meegegeeld, maar toch nog niet helemaal tot aan het einde: de laatste rede van Faust (in 3.3.), op het ogenblik van zijn dood, werd hierboven overgeslagen:

Aan het gebergte grenst moeras ...

Ein Sumpf sieht am Gebirge hin ...
(11559-11586)

Dat zijn nog geen dertig verzen, maar er zijn er wel niet meer omdat een dichter karig met woorden is als hij er zich toe verplicht ziet in zijn dichtwerk zijn eigen mening uit te spreken:

Ja! Eén devies ben ik steeds trouw gebleven,
geen andere wijsheid heeft voor mij gezag:
slechts hij verdient de vrijheid en het leven
die ervoor vecht van dag tot dag.
Zo speelt zich hier het nijvere leven af,
Omgeven door gevaar, van wieg tot graf.
Hier 't volk te zien, de vrije mens
op vrije grond, dat is mijn liefste wens.

Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch' ein Gewimmel möcht' ich sehn
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
(11573-11580)

Er zijn vindplaatsen genoeg om te bewijzen dat dit Goethes eigen 'laatste conclusie van de wijsheid' was. Het is Goethes begrip van de eindigheid van het menselijke bestaan, die niet ont-hechting, maar voltooiing betekent, reeds lang voordat een menselijke aanpak om de 'hoogste idealen' te bereiken – toverkracht, rijkdom, creativiteit, schoonheid, almacht –, zoals hier gedicht en Faust toegedicht wordt – kan of moet plaatsgrijpen. Alleen de 'idee' van de verovering van de aarde door de mensheid houdt stand, juist omdat de noodzaak om zich de vrijheid en het leven dagelijks opnieuw te veroveren, geen aanstoot geeft, veeleer het enige is dat ter wille van de vrijheid en überhaupt van het leven van een aards bestaan verdienstelijk is.

Op zich is deze 'idee' ook niet moeilijk te begrijpen, hoewel moeilijker goed te keuren, alleen reeds met het oog op Goethes eigen getuigenis dat dergelijke 'enkel' dagdagelijkse zorg ons dreigt blind te maken voor het vooruitzicht van de eigen dood (Faust die niet ziet dat lemuren zijn eigen graf graven), ja reeds bij voorbaat haast blind voor de dood van anderen (die van Philemon en Baucis en hun gast) voor wie de 'idee' van een verovering van de aarde vreemd is en die alleen hun dagen willen rekken (waarmee Goethe klaarblijkelijk het drama van een 'reel-socialistisch' humanisme geanticipeerd heeft). Is niet ook deze 'idee' nog een ideaal, dat stukbreekt, een 'idool' dat uiteenvalt, een 'idylle' die verschaalt als het 'aanpakken' haar schijnt te bereiken?

Er is maar een antwoord: ook deze 'laatste conclusie van de wijsheid' mag juist niet tot ideaal verheven, tot idool versteend worden, als een idylle verheerlijkt worden die tot een zorg zou kunnen leiden die voor de eigen sterfelijkheid en die van de medemens dreigt blind te maken. Want tot het aardse bestaan behoort ook de dood.

De laatste rede van Faust eindigt met de woorden:

Hier 't volk te zien, de vrije mens,

Faust

op vrije grond, dat is mijn liefste wens!
Dan zou ik wel de woorden wagen:
blijf ogenblik, je bent zo mooi!
Dan viel het spoor van al mijn levensdagen
nooit de vergetelheid ten prooi. –
Met dat geluk voor ogen koester ik,
nu reeds dat zaligmakend ogenblik.
(Faust zinkt achterover, de lemuren grijpen hem en leggen
hem op de grond).

Solch ein Gewimmel will ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn.-
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.
(11579-11586)
(Faust sinkt zurück, die Lemuren fangen ihn auf und legen
ihn auf den Boden.)

Oppervlakkig beschouwd schijnt dit precies de vervulling te betekenen van de 'toegevoegde voorwaarde' van Faust bij zijn duivelspact waarvan hierboven (in 4.2) sprake was:

Hoort ooit het ogenblik mij smeken:
blijf nog, je bent zo wondermooi!
dan mag je al mijn botten breken,
dan ben ik voortaan graag je prooi!
Laat dan de doodsklokken maar schallen,
dan geef ik je niet meer partij:
het uurwerk staakt, de wijzers vallen,
mijn tijd is over en voorbij!

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,

Goethe

die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!
(1699-1706)

En enkele van deze woorden worden ook na het werkelijke achterover zinken van Faust hernomen; Mephistopheles:

De klok staat stil ...
(Koor)
Staat stil! En zwijgt als middernacht.
De wijzer valt.

Die Uhr steht still –
(Chor) Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.
(11593-11594)

Een ogenblik lang denkt ook Mephistopheles zelf dat hij gewonnen en dat Faust verloren heeft:

Niets lest zijn dorst, nog tot zijn laatste snik
lonkt hij naar vage schimmen, arme stakker!
Dit laatste, slechte, lege ogenblik,
denkt hij voor eeuwig beet te kunnen pakken.

Ihn sättigt keine Lust, ihm genügt kein Glück,
so buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
Dem letzten, schlechten leeren Augenblick,
Der Arme wünscht ihn festzuhalten.
(11587-11590)

Klaarblijkelijk vergist Mephistopheles zich. Het 'hoogste ogenblik', dat hij genoot, wenste Faust toch juist *niet* 'vast te houden', hij wilde het integendeel zien voorbij- en overgaan in een gelukkigere toekomst die van haar kant 'niet zeker was maar actief-vrij' (11564; vgl. boven 4.3.) moet zijn.

Juist door deze 'toegevoegde voorwaarde' heeft Faust zijn ziel gered (hoewel hij er misschien van droomde *niet* in staat te zijn eraan tegemoet te komen). De dood heeft hem alleen

achterhaald als oude man, zoals zo dadelijk ook Mephistopheles moet begrijpen:

Zo lang bood hij mij tegenstand!
De tijd beslist, de grijsaard ligt in 't zand.

Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.
(11591-11592)

7. Nazang

Het stuk eindigt met een merkwaardige langgerekte nazang; misschien omdat het anders met Faust zo totaal afgelopen zou zijn dat men dat nauwelijks zou kunnen verdragen.

Zo volgt vooreerst, direct na de dood van Faust (en nog altijd 'In het grote voorhof van het paleis' dat Faust op het laatst bewoonde) een soort saterspel (zoals het ooit in Athene verplicht was op een trilogie van tragedies – hier is het een hexalogie – een saterspel te laten volgen): Mephistopheles beklagt zich over de boosaardigheden van de engelen die hij zelfs 'verkapt duivels' noemt (11696) waarmee zij hem om zijn rechtmatige buit bedrogen hebben; de engelen van hun kant ontwapenen hem doordat zij zelfs hem tot liefde verleiden.

De slotscène speelt zich (om trouwens onbegrijpelijke redenen) af in 'ravijnen, woud, rots, woestenij': zoals de scène van de 'Walpurgisnacht' van het eerste deel ('Harzgebergte, Streek van Schierke en ellende'). Ik zeg dit omdat dit toneel werkelijk als een christelijke Walpurgisnacht aandoet, als tegenhanger van het 'noordse' van het eerste deel en van het 'klassieke' van het tweede bedrijf van het tweede deel. Evenmin als het goochelspel van deze nachten ontbreken in deze fantasmagorie humoristische trekken. Voortdurend wordt in spreuken en koren de hemelse liefde geprezen. Vervolgens echter worden de 'grote zondaressen' en 'grote boetelingen' die de hemelskoningin om medelijden en genade smeken – in het

bijzonder drie andere Maria's: Maria Magdalena (als 'magna peccatrix'), Maria Samarina en een Maria Aegyptiana, waarbij zich Gretchen voegt (Helena ontbreekt) – als de zuiverste heiligen van de 'religie van de liefde' voorgesteld. (Inderdaad heeft ook de Moeder Gods Maria een verleden als buiten-echtelijk zwanger gemaakte maagd). Geen halvelings onbevangene die zou weten of hij iets dergelijks ernstig moet noemen of er om moet glimlachen.

Eerst helemaal op het einde wordt het ongetwijfeld nog eens ernstig – in de beroemde slotverzen van een 'chorus mysticus'.

Al het verstrikkende
wijst naar een overzigt;
het ontoereikende,
hier komt het naderbij;
het onaanschouwelijke,
hier werd het feit;
het eeuwig-vrouwelijke
is wat ons leidt.

[Al het vergankelijke
is maar gelijkenis,
het ontoereikende,
hier gebeurt het;
Het onbeschrijfelijke
hier wordt het een feit;
het eeuwig-vrouwelijke
trekt ons aan.]⁴

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche

⁴ Zie vorige noot.

Zieht uns hinan.

(12104-12111)

Even onloochenbaar zijn deze verzen, als alles wat al te beknopt gezegd wordt, veelzinnig; en zeker had Goethe de bedoeling om meerdere interpretaties mogelijk te maken, terwijl hij het geheel nog eens te overdenken geeft. Wat mij betreft, moet ik na al het voorgaande denken dat het Goethes mening was dat al het vergankelijke enkel met al het vergankelijke überhaupt te vergelijken is: zoals het feit dat Faust Gretchens liefde verkrijgt haar alleen maar in het ongeluk stort, zoals de rijkdom die de keizer verkrijgt alleen maar tot oorlog leidt, zoals het slagen van de kunstmatige schepping van een mensje deze alleen maar het ontstaan ontzegt, zo leidt het door Faust verkregen huwelijk met Helena alleen maar tot zijn hellevaart, en zo kan zelfs het slagen van het meest fantastische plan alleen maar met de dood van de plannenmaker eindigen. Wanneer echter toch al dit vergankelijke voor altijd alleen maar een en hetzelfde moet zijn, dan hiervoor:

Het ontoereikende,
hier komt het naderbij;
Het onaanschouwelijke,
hier werd het feit;

[Het ontoereikende,
hier gebeurt het,
Het onbeschrijfelijke
hier is het een feit]

Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;

Om het eerste te begrijpen helpt een woord uit Goethes zogenaamde *Maximen und Reflexionen*:

Het ontoereikende biedt, meer dan men denken zou, het aanpakken weerstand.

Das Unzulängliche widerstrebt mehr, als man denken sollte, dem Auslangenden.
(Nr. 1176 in de uitgave van Max Hecker, 1907; nr. 1040 bij Rudolf Pechel, z.j., in de uitgave van de 'Werke' van Karl Alt)

Deze notitie rechtvaardigt vooreerst de veronderstelling dat hier met het 'ontoereikende' iets bedoeld is dat door geen 'aanpakken' te verkrijgen is. (Het citaat zou ook moeten kunnen volstaan om de onlangs weer opgeflakkerde strijd te beslechten over het feit of het woord bij Goethe iets anders dan 'ontoereikend' zou kunnen betekenen; zelfs afgezien van de bespottelijkheid waartoe men dit vers devalueert als men het als volgt wil verstaan: 'het volstaat niet, 'wat voor' een gebeuren ook!). Verder wil de notitie klaarblijkelijk zeggen: niet door het feit dat het onbereikbaar is, spot het 'onbereikbare' met onze 'ontoereikendheid'; veeleer is het eigenlijk 'ontoereikende' dat wat op zo'n wijze aan alle uithalen en aanpakken weerstaat, dat het, zelf verkregen door dergelijk uithalen en aanpakken, niet langer datgene is waartoe men geraken wilde.

Nog bondiger zeggen de volgende verzen hetzelfde, en toch nog meer:

Het ontoereikende,
hier komt het naderbij;

[het ontoereikende,
hier gebeurt het]

das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis.

Waarnaar wij verlangen, kan maar gebeuren als wij het niet al te zeer zoeken te verkrijgen; wat 'hier', in het vergankelijke, gebeurt, is meer dan wij ooit met al ons streven zouden kunnen verkrijgen. In hoeverre?

Het onaanschouwelijke,
hier werd het feit;

[Het onbeschrijfelijke,
hier is het een feit]

Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan.

In hoeverre is met wat 'hier', in het vergankelijke, gedaan is, iets 'onbeschrijflijks' gedaan? De laatste rede (zie 6.) van Faust heldert dit op:

Dan viel het spoor van al mijn levensdagen
nooit de vergetelheid ten prooi. –

Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn.
(11583-11584)

Al het vergankelijke, dat ooit gedaan en 'voorbij' is, is toch eens en voor altijd gedaan – is per slot van rekening het enig onvergankelijke; het is *niet*, zoals Mephistopheles direct daarop graag zou beweren, 'zo goed als ware het nooit geweest' (11601).

Evenwel:

Het eeuwig-vrouwelijke
Is wat ons leidt.

[Het eeuwig-vrouwelijke
trekt ons aan]

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

'Evenwel' moet het luiden, daar juist daar waar Faust eindelijk 'actief-vrij' wordt (in het eigenlijke slotbedrijf), het 'vrouwelijke element' (alleen afgezien van de 'vier sombere vrouwen')

volledig ontbreekt. Het is zo: het eeuwig-vrouwelijke dat ons (naar omhoog) aantrekt, of het verlangen naar de liefde van een vrouw, is er veeleer 'schuld' aan dat wij ons uit het hier wegtrekken, ons naar het hemelse optrekken of ook naar het helse naar beneden laten trekken (zoals Faust ter wille van Gretchen en eveneens ter wille van Helena zich met Mephistopheles inlaat). Ondertussen: ook de liefde van een vrouw is 'ontoereikend': ook zij is door geen aanpakken te verkrijgen; ze wordt geschonken, als ze liefde is, aan diegene die in gebrek, schuld, nood en zorg (de 'vier sombere vrouwen) geraakt is. Zo is uiteindelijk ook het eeuwig-vrouwelijke – en daarmee de gehele fantasmagorie van de nazang – een laatste gelijkenis – van hetzelfde. –

Als ik zo de mening van Goethes slotverzen duid, dan is dit in de mening dat zo maar niet pas hier de werkelijk laatste conclusie van de wijsheid getrokken wordt en dat wat voordien zo heette enkel een voorlaatste conclusie was; dat ze veeleer alleen zo correct te verstaan zijn dat eruit volgt dat inderdaad het volgende de laatste conclusie van de wijsheid is:

Slechts hij verdient de vrijheid en het leven
die ervoor vecht van dag tot dag.

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.

Als al het vergankelijke maar gelijkenis, is, als enkel het ontoereikende hier gebeurtenis wordt, als enkel hier het onbeschrijfelijke een feit is, als enkel het eeuwig-vrouwelijke ons aantrekt – wat is dan de laatste conclusie van de wijsheid?

(Vertaling: Willy Coolsaet)

Wat is het tragische?

1. Voorafgaande opmerking

Laat de heilige parabolën
Laat de vrome hypothesen –
Zoek de verdoemde vragen
Zonder omhaal voor ons op te lossen.

Waarom sleept de rechtvaardige zich bloedend, ellendig
Onder een zwaar kruis voort,
Terwijl gelukkig als een overwinnaar
De slechte hoog te paard draaft?

Waarom ligt de schuld? Is soms
Onze Heer niet heel almachtig?
Of doet Hij zelfs onbetamelijke dingen?
Ach, dat zou afschuwelijk zijn.

Zo vragen wij bestendig,
Tot men ons met een handvol
Aarde eindelijk de muilen stopt –
Maar is dat een antwoord?

Heinrich Heine (“Zum Lazerus”)

Laß die heiligen Parabolën,
Laß die frommen Hypothesen –
Suche die verdammten Fragen
Ohne Umschweif uns zu lösen.
Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Roß der Schlechte?
Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.
Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll

Erde endlich stopft die Mäuler –
Aber ist das eine Antwort?

Om het bij voorbaat te zeggen: de tragedie lost deze vragen niet op, noch met noch zonder omhaal; ze stelt ze zelfs niet eenmaal. Geen enkele van haar tragische figuren biedt het beeld van een ‘bloedende, ellendige, onder een zwaar kruis zich voortslepende rechtvaardige’: Oedipus was een doodslager, Antigone (volgens haar zuster) een ‘verwilderde’, Hamlet werd zelfs een moordenaar, om nog te zwijgen van Macbeth; Lucifer was tot opperste duivel voorbeschikt; Phèdre was een zelfzuchtige en jalouse, Wallenstein een verdachte parvenu, Empedokles (bij Hölderlin) een grootheidswaanzinnige, de prins van Homburg een onbezonnen dweper, Faust een ongeremde avonturier. Ook de ‘slechte die gelukkig als een overwinnaar hoog te paard draaft’, ontbreekt volledig in de tragedie. Hoogstens gaat deze beschrijving voor enkele van de genoemde tragische helden – Oedipus, Macbeth, Lucifer, Wallenstein, Empedokles, Homburg en ook Faust – op tot ze ten slotte ten val komen, maar niet voor hun tegenspelers – Creon (tegenover Antigone), Claudius (tegenover Hamlet), Malcolm (tegenover Macbeth), God zelf (bij Vondel), Theseus, Piccolomini, de keurvorst (bij Kleist), Mephistopheles – die bijna niet ‘hoog te paard draven’ en ook niet allemaal ‘slechten’ zijn. De tragedie is geen klaaglied in de zin van Heines gedicht (wat overigens nog iets anders is als ‘in de zin van Heine’).

2. De oorsprong van de tragedie

Volgens haar Griekse oorsprong was de tragedie niet alleen geen klaaglied, maar een ‘ode aan de vreugde’: een ‘boksge-zang’ (zoals het woord letterlijk te vertalen is), een zang en dans ter ere van Dionysus, de god van de levens-, liefdes- en wijnroes (eigenlijk slechts een halfgod, zoals Jezus Christus geboren uit een sterfelijke moeder), bij het offer van een bok, spelbederver en verstoorder van de wijnbergen. Vervolgens heeft men in Athene tegenover dit koor van zangers en dansers voor Dionysus een ‘hypokrités’ aan het woord laten komen,

letterlijk een antwoordgever, respondent, tegenspeler en tegenstander, die een vertelling (Grieks: een 'mythos') over het menselijke ongelukkige lot naar voren bracht, die het koor van de Dionysusvolgelingen toch te denken zou moeten geven. Het koor onderbrak hem echter steeds en behield het laatste woord. Aischylos heeft eerst een tweede en Sophocles nog een derde 'hypokrités' geïntroduceerd, waardoor het mogelijk werd om wat de eerste slechts kon 'vertellen', nu (grotendeels) 'dramatisch' voor te spelen en uit te beelden, omdat de 'toneelspelers' ('hypokrités' werd zo de naam voor 'toneelspelers') met maskers optraden en elkeen zo meerdere rollen kon spelen.

Zo is de oorsprongsgeschiedenis van wat we tot vandaag 'tragedie' noemen, echt goed gekend. Maar er rijst een raadsel. Hoewel de tragediën nog steeds ter viering van de Dionysische feestspelen opgevoerd worden, kreeg de uitvoerige voorstelling van 'droevige' gebeurtenissen, die tegen de 'Dionysuscultus' bezwaren opperde, steeds meer de overhand: zogezegd onttaarde het 'boksgezang' in een 'treurspel'. Weliswaar bleef het koor, dat aanvankelijk ter ere van Dionysus zong en danste, nog steeds behouden, doch hief het uiteindelijk ook slechts enkel (maar toch nog) klaagliederen aan. Er is geen enkel voorbeeld bewaard dat de koorleider (de coryfee) een einde eraan gemaakt heeft, bijvoorbeeld met de woorden: 'Vrienden, niet deze tonen! Laat ons maar aangename en vreugdevollere aanheffen!' Ook de oude Atheners moeten zich daarbij onbehagelijk gevoeld hebben, en er werd – nog voor de tijd van Aischylos – besloten, dat bij de jaarlijkse wedstrijd elke dichter naast een trilogie van tragediën ook een saterspel in te leveren had, waarmee de dag besloten moest worden. Grote indruk schijnen deze obligate saterspelen echter ook weer niet gemaakt te hebben; slechts een enkele ('Cycloop' van Euripides) is bewaard gebleven.

Het raadsel: Hoe kon het vreugdefeest van de levensroes, de roes van dit vreugdefeest zelf tot een treurspel ontaarden? *Werd* het vreugdefeest van het leven werkelijk tot treurspel? *Is* de tragedie een 'treurspel'?

3. *Onschuld, schuld en noodlot*

Toch ligt het alledaagse begrip van het tragische niet zo veraf van Heines klaaglied. Gewoonlijk beschouwt en beschrijft men het als ‘tragisch’, wanneer iemand zonder eigen schuld te gronde gaat, te gronde gaan ‘moet’ en ter dood komt. Men beschouwt het niet zo als tragisch, ook al mag het soms treurig zijn en medelijden opwekken, wanneer iemand zich door eigen schuld te gronde richt.

Maar gaan we dan niet *allen* – onschuldig of schuldig – op het einde te gronde en vinden we de dood? Is niet het leven van elkeen, zoals Kafka het beschreven heeft, een ‘proces’, waarin het doodsoordeel op voorhand vaststaat, zonder dat men ook maar zou weten waarvan men beschuldigd is? Men “heeft geen weet van een werkelijke vrijspraak ... Het is natuurlijk mogelijk dat in alle ... bekende gevallen van geen onschuld sprake was. Maar is dat niet onwaarschijnlijk? In zo vele gevallen geen enkele onschuld?” Toch schijnen slechts “twee andere mogelijkheden” over te blijven: “de schijnbare vrijspraak en het op de lange baan schuiven” (*Der Prozeß*, zevende hoofdstuk in de uitgave van Max Brod). Zou dan niet *elk* einde ‘tragisch’ zijn (daar we allen onschuldig zouden zijn) of *geen enkel* (daar we allen schuldig zouden zijn)?

Zo heeft het alledaagse begrip van het tragische tenminste een aanvulling nodig: men kan het misschien ‘tragisch’ noemen, wanneer iemand zonder eigen schuld *voortijdig* of toch *ontijdig* te gronde ‘moet’ gaan en ter dood komt. Maar ook dit gebeurt vaak genoeg zonder dat men het als ‘tragisch’ zou kunnen beschouwen: door ongevallen, in ziektegevallen, in oorlogsomstandigheden, in gevallen van ‘overmacht’. In welke gevallen zou zo een voortijdig einde zonder eigen schuld als ‘tragisch’ te beschouwen zijn? Zou niet soms toch de een of andere eigen schuld aan dit einde moeten aanwezig zijn? Heeft men daarom het wanbegrip van een ‘schuldloze schuld’, van een ‘schuldloos schuldig worden’ verzonnen? Men zou het dan ‘tragisch’

noemen, wanneer iemand zonder eigen schuld schuldig wordt en daaraan voortijdig te gronde gaat. Eigenlijk schuld zou daaraan echter het noodlot zijn, een ‘tragisch lot’, dat dan onverbidde-lijk zijn loop zou nemen. –

Nu mag iedereen zeker in het alledaagse leven ‘tragisch’ noemen wat hij wil, want iets ‘tragisch’ (‘bokkigs’!) is niet zoals bijvoorbeeld een boomsoort of een diersoort ergens ondubbelzinnig voorhanden, zodat een begrip daarmee zou moeten overeenstemmen. Maar aan het drama dat een tragedie als schouwspel toont, schiet het geschetste alledaagse begrip van het ‘tragische’ juist voorbij. Reeds de tragedie als schouwspel blijkt, alsof daartoe geschapen, de alledaagse voorstelling van het ‘tragische’ als afwijkend af te doen.

Wat de vraag naar schuld of onschuld aangaat: Eenmaal is de held of de heldin van een tragedie duidelijk schuldig, een andere maal haast duidelijk onschuldig, dan weer is het twijfelachtig, ofwel schuldig of onschuldig. Oedipus is zonder twijfel schuldig aan de dood van drie mannen, die hij onderweg doodgeslagen heeft, hoewel niet zo aan de vadermoord, daar hij niet wist dat onder de doodgeslagenen ook zijn vader bevond. En kon en moest hij geweten hebben, dat zij die hij als vrouw verkregen had, zijn moeder was? – Antigone maakt zich aan de overtreding van een koninklijk voorschrift schuldig, toch wordt zij door alle betrokkenen verontschuldigd, ten laatste zelfs door de koning zelf. Evenwel is zij doordat zij zich toch het leven ontnemt, schuldig aan de zelfdoding van haar (vermeende) geliefde en zijn moeder. – Hamlet heeft Polonius vermoord en de dood van Guildenstern en Rosencranz veroorzaakt, wellicht vergeeflijk; maar hij is ook schuldig aan Ophelia’s zelfmoord. – Macbeth is zonder twijfel een meervoudige geniepige moordenaar. – Lucifer is schuldig aan de opstand tegen God, zijn Heer, maar is zijn opstand tegen diens plannen niet te verontschuldigen? – Phèdre is meer dan medeschuldig aan de dood van haar geliefde Hippolyte. – Wallenstein: is hij of is hij niet aan het verraad aan zijn keizer schuldig? – Empedokles heeft zich aan een zelfvergoddelijking schuldig gemaakt; maar was

dat niet een vergeeflijke dwaling, zoals het hele volk dan ook geneigd was ze hem te vergeven? – Homburg is (onschuldig?) schuldig aan de overtreding van een bevel van zijn vorst. – Faust heeft zich aan de ergste zonde schuldig gemaakt, die volgens de christelijke leer een mens begaan kan: hij heeft een pact met de duivel gesloten, waardoor God zijn weddenschap met de duivel al verloren had en het stuk al zou kunnen eindigen. – Het moet echter het meeste opvallen, met welke onverschilligheid de tragedie over al deze vragen naar schuld en onschuld heengaat en hoe weinig zij zich in de twijfelgevallen aantrekt van hun opheldering en beslissing.

Wat het veelbesproken ‘noodlot’ betreft: Een noodlot speelt in de tragedie hoogstens een ondergeschikte rol. Wat voor een zin zou het hebben, ‘noodlot’ te noemen, dat een van de drie door Oedipus gedoden zijn vader was? Of dat de inspanning om de waarheid over Laïus’ dood te ontdekken, inderdaad de waarheid aan het licht brengt? – Was het Antigones ‘noodlot’ haar broer te moeten begraven, of was het niet veeleer haar besluit dit te doen? – Het was, indien men wil, Hamlets droevig noodlot, om bij zijn terugkeer de dood van zijn vader en het vlugge huwelijk van zijn moeder met diens broer te moeten ervaren, en te moeten vermoeden dat deze broer zijn vader vermoord had. Maar was het Hamlets bijzondere ‘noodlot’, zich voor de vraag gesteld te zien het (vermoedelijk) geziene psychisch te verdragen of tegen een ‘onverdraaglijk noodlot’ (hier althans eenmaal dit woord) in opstand te komen? – Was het ‘enkel’ Macbeths ‘noodlot’ als misdadiger en moordenaar geboren te zijn? – Was het Lucifers ‘noodlot’ tegen God in opstand te moeten komen en van diens sterkere legerscharen te verliezen, of was het niet toch zijn eigenzinnigheid en vervolgens de minderheid van de hem volgende kameraad-engelen? – Allicht was het Phèdres ‘noodlot’ verslaafd te zijn aan een hartstocht voor de zoon van haar man; was het echter haar ‘noodlot’ eerst deze haar liefde te bekennen en vervolgens hem bij zijn vader te moeten laten belasteren? – Wallenstein vertrouwde weliswaar zelf zijn lot aan het noodlot toe; was het echter zijn ‘noodlot’ dit te moeten doen? – Was het Empedokles’ ‘noodlot’ zijn

dienst aan de openbaring van de heerlijkheid van de natuur als zijn eigen heerlijkheid te moeten miskennen, of niet slechts zijn eenvoudige vergissing? – Is het in ernst ‘noodlottig’ te noemen dat Homburg bij de bevelgave tot de slag zo zeer verstrooid was? – Bezegelde het Fausts ‘noodlot’ dat hij een pact met de duivel sloot? – Geen enkele tragedie, zelfs *Hamlet* niet, klaagt ooit een ‘noodlot’ aan.

Zo speelt ook de evenzo veelbesproken ‘onverbidelijkheid’ van het noodlot, de noodlottig noodzakelijke afloop, in de tragedie hoogstens een bijkomstige rol; een veel grotere rol speelt het ‘fatale’ toeval. Zo heeft *Prinz von Homburg* een dubbel slot: een akelig dat niets anders meer laat verwachten dan de voltrekking van een doodsoordeel (zoals in Goethes *Egmont*), en een hartverheffend, dromerig bevrijdend slot (om welke reden het stuk overigens niet een ‘treurspel’, maar slechts een ‘schouwspel’ heet), en elk slot is volkomen mogelijk. Maar ook *Oedipus* zou juist goed minder ‘tragisch’ kunnen eindigen, en de oude Sophocles heeft juist zelf in *Oedipus in Kolonos* een uiteindelijk vergevensgezind einde uitgedacht. – Heel zeker was ook het ‘tragische’ einde van Antigone niet onvermijdelijk; indien Creon slechts een weinig vroeger zou zijn gekomen om haar te bevrijden. – Ook Hamlets einde in het duel met Ophelia’s broer was niet noodzakelijk. – Lucifers plan tegen Gods plan met de mensen was geenszins op voorhand veroordeeld te mislukken, naargelang zijn succes, eerder nog Eva en Adam voor zichzelf in te nemen. – Macbeth en Phèdre waren toch vanaf een zeker punt in de handeling hopeloos verloren. – Zelfs Wallensteins ondergang stond bijvoorbeeld niet in de sterren geschreven. – En nadat Faust weliswaar gestorven was, werd toch waarachtig zijn ziel voor eeuwig gered. – Slechts bij wijze van uitzondering is in de tragedie, vanaf een keerpunt, het ‘noodlot’ onverbidelijk en de ondergang ronduit noodzakelijk.

Wanneer het ‘tragisch’ moet zijn, dat iemand zonder eigen schuld of slechts ‘schuldloos-schuldig’, door een onverbidde-

lijk noodlot 'moet' te gronde gaan, dan is vast te stellen dat zo een 'tragedie' in de *tragedie* niet plaatsvindt.

4. De zekerheid onder te gaan

Wanneer in de tragedie er iets 'schuld' is aan de ondergang van haar held of haar heldin, dan is het niet hun (onschuldige?) schuld of een onverbiddelijk noodlot, maar telkens een *waan*; en telkens *onthult* de tragedie zo een waan – als een waan.

In *Oedipus* heerst de waan dat men slechts de waarheid moet aan het licht brengen opdat alles goed zou worden; het blijkt echter dat dat geenszins het geval is wanneer de waarheid zelf verschrikkelijk is. – In *Antigone* heerst de waan, en wel bij zowel Antigone als bij Creon, dat men slechts het recht moet kennen en het rechtmatige doen en vastberaden eraan vasthouden, opdat gerechtigheid zou geschieden; het blijkt echter dat al het recht hebben niets baat, wanneer het staande gehouden recht geen instemming vindt. – In *Hamlet* heerst de waan dat men de slagen van het noodlot ofwel stilzwijgend in de geest moet verdragen of zich krachtadig ertegen te weer moet stellen; het blijkt echter dat het leven van ons een houding verlangt, die "de realiteit net zomin loochent als de neurose, maar zich daarna als de psychose inspant om haar te veranderen" (volgens Freud, 'Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose', 1924). – In *Macbeth* heerst de waan dat voor wie meedogenloos over lijken gaat om zijn doel te bereiken, succes verzekerd is; het blijkt echter dat hoeveel kwaad men ook doet, men blindelings eraan te gronde gaat. – In *Lucifer* heerst de waan dat het een recht en zelfs een plicht zou zijn om een rechtmatig verkregen macht onvoorwaardelijk te handhaven; het blijkt echter dat een macht tot een einde komt als ze niet langer het doel dient waartoe ze verleend werd. – In *Phèdre* heerst de waan dat men enkel gelukkig zou kunnen leven, als men zichzelf aanvaardt hoe men is en zich voelt; het blijkt echter dat men, hoe men is en zich voelt, ook nog door de anderen aanvaard moet worden, om niet te gronde te gaan. – In *Wallenstein* heerst de waan dat men slechts succesrijk zou kunnen handelen in overeenstemming

Wat is het tragische?

met een voorbeschikt verloop der dingen zoals het in de sterren geschreven staat; het blijkt echter dat zo een ‘handelen’ eerder een niet-handelen is, waardoor een meedogenloos noodlot maar zijn loop neemt. – In *Empedokles* heerst de waan dat de grote dienst die de poëtische mens aan de natuur bewijst, hem eigenlijk tot meester over zijn meesteres zou maken; het blijkt echter dat zo een dienst ten slotte nog zijn ontbeerlijkheid moet betuigen. – In *Prinz von Homburg* (een dubbeltragedie zoals *Antigone*) heerst bij de ene (de prins) de waan dat men in het leven slechts vertrouwen kan stellen op de spontaneïteit van het gevoel, en bij de andere (de keurvorst) de waan dat men slechts kan vertrouwen op de rede (hier de staatsraison) en een strenge ordening; het blijkt echter dat het gevoel noch de rede, en de rede noch het gevoel kan ontberen, indien het loutere gevoel of de loutere rede iemand niet te gronde mag richten. – In *Faust* heerst de waan dat met bovenmenselijke macht alleen alles te bewerkstelligen zou zijn; maar het blijkt dat ze ontoereikend is om te verkrijgen wat in strijd is met al het toereikende en niet in staat is om de sterfelijkheid op te heffen.

Al dergelijke waanzin kan op *een* noemer gebracht worden, zoals de godin Hekate het in Shakespeares *Macbeth* doet – de enige goddelijke stem (afgezien van de eerder ironische rol van God de Vader in de proloog van *Faust*), die in deze tragedies aan het woord komt:

And you all know, security
Is mortal's chieftest enemy.

Woordelijk:

En u weet het allen, zekerheid
Is de aartsvijand voor een sterfelijke.

Of in Schillers vertaling:

Den Sterblichen, das wißt ihr lange,
Führt Sicherheit zum Untergange!

Wat is het tragische?

(Zekerheid, dat weet u allang,
Voert de sterfelijke naar de ondergang!)

Het gevoel, of de mening, of het verlangen om over 'zijn zaak' zeker te zijn, de waan zich in veiligheid gebracht te hebben of te kunnen brengen, is iets wat in staat is om elke sterveling voortijdig te gronde te richten. De woorden: 'u weet het allen' of (bij Schiller) 'dat weet u allang' tarten enkel de tragische onwetendheid van de mensen; minder ironisch moesten ze luiden: begrijp toch eindelijk!

Oedipus gaat niet te gronde omdat hij zijn vader doodgeslagen en met zijn moeder gehuwd is, maar omdat hij zeker was, daartoe trouwens door een orakelspreuk aangespoord, dat de waarheid slechts aan het licht moest komen om al het onheil over Thebe af te wenden. – Antigone gaat niet te gronde, en bijna ook Creon (zijn zoon en zijn vrouw ontnemen zich het leven), omdat de ene of de andere ongelijk had, maar omdat beide zich al te zeker waren het juiste te weten en te doen. – Hamlet gaat niet te gronde, omdat hij al te lang draalde de moord op zijn vader te wreken, maar omdat hij over dat wat gebeurd is zekerheid wou hebben vooraleer hij een beslissing nam wat ook immer mocht gebeurd zijn, psychisch te verdragen of tot daden over te gaan. – Macbeth ging niet te gronde omdat hij zich aan meervoudige geniepige moorden had schuldig gemaakt, maar omdat hij van het blijvend succes van zijn koningsmoord voor altijd zeker wou zijn. – Lucifer wordt tot duivel gedegradeerd, niet omdat hij zich tegen Gods almacht verhief, maar omdat hij over de eens aan hem verleende macht onvoorwaardelijk voor altijd zeker wou zijn. – Phèdre ging niet te gronde, omdat zij zich aan een overspelige en incestueuze liefde schuldig gemaakt heeft, maar omdat ze zich over de onweerstaanbaarheid van een bekentenis van haar liefdesverlangen al te zeker waande. – Wallenstein ging niet te gronde, omdat hij misdadig tegen zijn keizer in opstand kwam, maar omdat hij over het resultaat van zijn opstand op grond van de sterrenloop van de dingen zeker wou zijn. – Empedokles moest zich in de Etna storten, niet

eens om voor zijn waarachtige zelfverheffing tot God te boeten, maar om zich van de zelfzekerheid van zijn onontbeerlijke dienst aan de natuur te ontdoen. – De prins van Homburg ging niet bijna te gronde, omdat hij verstrooid een op hem betrokken bevel niet hoorde, maar omdat hij overmoedig en zegezeeker zich in de strijd mengde; en bijna ook de keurvorst, die daarna met een muiterij werd geconfronteerd, niet omdat hij enkel zijn autoriteit wil veiligstellen, maar omdat hij meende zeker te zijn van een nog grotere zege dan de verworvene, indien iedereen zich onvoorwaardelijk aan zijn bevel had onderworpen. – En Faust gaat niet te gronde, omdat hij een pact met de duivel gesloten heeft en omdat hij zijn weddenschap met de duivel verloren heeft, maar omdat zijn uiteindelijke zelfzekere bezorgdheid hem blind gemaakt heeft voor de dood, of eenvoudiger, omdat hij in de zekerheid van zijn welslagen eenvoudig afsterft.

Wanneer er iets is, waaraan zij allen, Oedipus en Antigone en Creon, Hamlet en Macbeh, Lucifer, Phèdre, Wallenstein, Empedocles, de prins van Homburg en zijn keurvorst en Faust, zich schuldig maken, echter niet zo jegens anderen maar vooral jegens zichzelf, dan is het deze waanzin van een vals gevoelen van zekerheid of een vals verlangen naar zekerheid.

En het tragische is niet dat iemand buiten zijn eigen schuld voortijdig te gronde gaat, maar dat het verlangen naar zekerheid, het nastreven van zekerheid, zich niet door eigen fouten aan een vroegtijdig einde blootstelt, zo een voortijdige ondergang niet verhindert, maar het gevaar ervan verhoogt. Want weliswaar blijven ongevallen, ziektegevallen, overvallen en gevallen van 'overmacht', ja zelfs een voortijdige dood toch schier in geen mensenleven uit, maar het gevoelen van zekerheid, zelfs reeds het verlangen en het streven naar zekerheid maakt voor hun gevaar blind en maakt ze daarmee juist des te gevaarlijker.

5. De waan van de voorzienigheid

Niet alleen *onttrekt* zich de tragedie aan het tevoren geschetste gebruikelijke begrip van het ‘tragische’, ze *weerlegt* het ronduit (en weliswaar niet enkel binnen het toneelstuk, maar ook binnen het leven) en maakt het tegelijk *verklaarbaar*: dit gebruikelijke begrip van het ‘tragische’ berust in de grond op dezelfde waan waaraan de helden en heldinnen van de tragedie bezwijken en die ze te gronde richt.

Want waarop fundeert zich de vermeende zekerheid, het verlangen naar zekerheid en reeds het geloof aan een mogelijke zekerheid?

Uitgesproken in een perspectief van de aflopende negentiende eeuw:

“*Te overwegen*: In hoeverre nog steeds het noodlottige geloof aan de *goddelijke providentie* – dit voor hand en verstand *meest verlamende* geloof dat ooit bestaan heeft – verder bestaat; in hoeverre onder de formuleringen ‘natuur’, ‘voortgang’, ‘vervolmaking’, ‘darwinisme’, onder het bijgeloof van een zekere samenhang van geluk en deugd, van ongeluk en schuld nog steeds de christelijke veronderstelling en interpretatie haar navolging heeft. Dat absurde *vertrouwen* in de gang der dingen, in het ‘leven’, in het ‘instinct van het leven’, deze braaf burgerlijke *resignatie*, die tot het geloof behoort dat iedereen slechts zijn plicht heeft te doen, opdat *alles* goed gaat – ...”

(Nietzsche, Aantekening ter voorbereiding van de ‘Umwertung aller Werte’, 1887)

Nachzudenken: Inwiefern noch immer der verhängnisvolle Glaube an die *göttliche Providenz* – dieser für Hand und Vernunft *lähmendste* Glaube, den es gegeben hat – fortbesteht; inwiefern unter den Formeln ‘Natur’, ‘Fortschritt’, ‘Vervollkommnung’, ‘Darwinismus’, unter dem Aberglau-

ben einer gewissen Zusammengehörigkeit von Glück und Tugend, von Unglück und Schuld immernoch die christliche Voraussetzung und Interpretation ihr Nachleben hat. Jenes absurde *Vertrauen* zum Gang der Dinge, zum ‚Leben‘, zum ‚Instinkt des Lebens‘, jene biedermännische *Resignation*, die des Glaubens ist, jedermann habe nur seine Pflicht zu tun, damit *alles* gut gehe – ...

Wie volstrekt aan zo een providentiële gang der dingen gelooft, zal niet gemakkelijk geloven aan de onschuld van iemand die voortijdig te gronde gaat en ter dood komt, in het geval omstandigheden, zoals een ongeval, een overval of een geval van ‘overmacht’ hem niet ter ‘verontschuldiging’ kunnen dienen, in welk geval echter ook niet van ‘tragiek’ sprake kan zijn. De in God gelovige zal de oorzaak van de tegenspoed in een verborgen zonde zoeken, de in de vooruitgang gelovige in een hope-loze achterstand, de voorvechter van het darwinisme in een ontbrekende bekwaamheid of bereidheid om in de levensstrijd stand te houden: “Wie wil leven, strijdt dus, en wie niet wil strijden in deze wereld vol eeuwige worstelingen, verdient het leven niet” (zei Hitler die zich juist voortdurend op de ‘voorzienigheid’ beriep). Zo een gelovige zal het echter wel met ontzetting, maar enkel dan, als ‘tragisch’ beschouwen, wanneer iemand geheel getrouw zijn plicht doet en aan de ‘voorzienigheid’ voldoet en toch voortijdig of toch tenminste ontijdig te gronde gaat. Zo zal men ook de ‘tragiek’ in de tragedie gewaarworden: men zal het als ‘tragisch’ beschouwen dat Oedipus te gronde gaat, daar hij toch enkel zijn plicht deed om de waarheid aan het licht te brengen. – Zo zal men in het bijzonder Antigones droevig einde ‘tragisch’ vinden, daar ze toch maar haar zusterlijke plicht vervulde door haar dode broer aan een begravenis te helpen. – ‘Tragisch’ is ook Hamlets einde, daar hij toch maar gewetensvol twijfelde om zijn vader aan diens broer te wreken, zolang hij niet over de schuld van diens broer aan zijn vaders dood zeker was. – ‘Tragisch’ zelfs het einde van Macbeth, hoewel hij weliswaar moreel beschouwd zijn straf verdiende, daar hij toch enkel gewetensvol volbracht wat de strijd om het bestaan nu eenmaal vereist. – ‘Tragisch’ is ook nog de

ondergang van Lucifer, daar hij toch eigenlijk slechts zijn door God zelf verleende ambt als diens stadhouder wou uitoefenen. – ‘Tragisch’ de dood van Empedokles, daar deze zich toch maar om zijn verdienste ter wille van de natuur goddelijk voelde. – ‘Tragisch’ de dreigende afloop van Homburgs eigenmachtig handelen, daar het toch enkel diende voor de zege van zijn vorst. – ‘Tragisch’ de dood van Faust, daar diens handeling ten slotte nog slechts ‘aan het vrije volk op vrije grond’ ruimte wou geven.

Het is echter dezelfde *waan* waaraan de helden en heldinnen van de tragedie *bezweken*; en zeker is Nietzsche voor te houden dat in zo een waan geenszins slechts een ‘christelijke veronderstelling en interpretatie haar navolging heeft’; hij is van een veel oudere en wellicht onheuglijke oorsprong, dat bewezen wordt door *Oedipus* en *Antigone*. (Volgens Rudolf Bultmann – *Das Urchristentum*, 1962 – kent het Nieuwe Testament helemaal niet het begrip ‘providentia’, dat van stoïcijnse oorsprong is.)

Daar nu, zoals aangetoond, juist zo een opvatting van wat ‘tragisch’ moet zijn, de tragedie, het schouwspel, tegenspreekt, mogen we zelfs vermoeden: wat de ‘hypokritès’, de antwoordgever, de tegenspeler en tegenstander van de oorspronkelijke zang en dans ter ere van Dionysus, als ‘vertelling’ (‘mythos’) naar voren bracht, zal reeds hetzelfde klaaglied geweest zijn, dat tot nu in het gebruikelijke begrip van het ‘tragische’ zijn neerslag vindt: daar het toch deze en gene zijn geweest, die toch maar braaf aan een ‘voorzienigheid’ gehoorzaamden, en toch te gronde gingen. De tragedie geeft het antwoord: Zelfs doordat deze helden en heldinnen zich daarmee in zekerheid waanden, hebben ze zich voortijdig en ontijdig te gronde gericht.

6. De bevrijding

De tragedie in haar oorspronkelijke betekenis van een Dionysusdithyrambe (zo heet, plechtiger, het ‘boksgezag’ ook) ge-

raakt in verval en ontaardt doordat zij zich in een dramatisch schouwspel, en *niet* in een louter treurspel, verandert. Veeleer wordt ze, doordat ze in de plaats van woord en wederwoord tussen het koor en een ‘hypokritès’ het woord en wederwoord van de door deze geciteerde spelers en hun tegenspelers zelf stelt en in plaats van een loutere ‘mythos’ (de eenzijdige vertelling van een buitenstaander) een ‘drama’ (waarin alle betrokkenen aan het woord komen) wordt, *in zichzelf* contradictoir.

Deze tegenstrijdigheid komt duidelijk tot uitdrukking in Aristoteles’ beroemde definitie van de tragedie: zij zou “de nabootsing van een voltooide serieuze handeling” zijn die “door middel van medelijden en vrees de bevrijding van zulke hartstochten doet ontstaan” (1449b 24-25, 27-28). Door de nabootsing, de ‘reconstructie’ van een tevoren slechts vertelde ‘voltooide serieuze handeling’ *veroorzaakt* de tragedie wel ‘medelijden’ met een voortijdig te gronde gaande onschuldige en de ‘vrees’ dat iets gelijkaardigs aan iemand zou overkomen, maar zij ‘bevrijdt’ (of ‘reinigt’) ten slotte ‘van dergelijke hartstochten’, doordat ze te kennen geeft: het is een waan, op zekerheid te vertrouwen, wanneer men zich enkel aan een voorzienigheid aanpast, en het ‘tragisch’ te vinden wanneer iemand die zich zo aanpast ‘toch’ voortijdig te gronde gaat; een waan die veeleer het gevaar van een voortijdige ondergang veroorzaakt.

Ongeveer tweeëneenhalf duizend jaar later is de moderne roman, een nieuwe mengvorm van ‘mythos’ en ‘drama’, wel in het voetspoor van de tragedie beginnen te treden (tot zij, zoals het me toeschijnt, in staat was in de vorm van de film opnieuw te ontstaan). Een van de eerste romanschrijvers, Stendhal, heeft wel Aristoteles’ mening bondig samengevat in de aanspreking aan de lezer van zijn laatste grote roman, *Lucien Leuwen* (waarvan hij de publicatie aan zijn nazaten overliet): “Adieu, ami lecteur; songez à ne pas passer votre vie à haïr et à avoir peur” – “Vaarwel, vriend lezer, denk eraan uw leven niet in haat en vrees door te brengen” (1837); want ook haat – van de vermeende schuldige aan de voortijdige ondergang van een on-

schuldige – is een van ‘dergelijke hartstochten’, zoals ‘medelijden en vrees’, waarvan de tragedie wil bevrijden.

Nog duidelijker is Ivan Toergenjev in zijn afscheidswoord – ‘Genoeg’ (1864) –: naar een citaat uit Shakespeares *Macbeth*: “Life’s only a walking shadow ...” durft hij te zeggen: “Verschrikkelijk is het dat er niets vreselijks bestaat en dat het leven oppervlakkig, klein, saai en berooid is”. Wel beschouwd is dit werkelijk de boodschap van de tragedie: dat het ‘tragische’ in de betekenis van het gebruikelijke begrip niet bestaat.

Bovendien merkte nog in onze eeuw Franz Kafka (tegen Gustav Janouch, die dit optekende in *Gespräche mit Kafka*, dat voor het eerst gepubliceerd werd in 1947) met betrekking tot het beruchte Oedipuscomplex op: “De revolte van de zoon tegen de vader is een oeroud thema van de literatuur en een nog ouder probleem van de wereld. Daarover werden er drama’s en tragedies geschreven, in werkelijkheid is het echter stof voor een komedie ... De ouderdom is de toekomst van de jeugd, die ze vroeg of laat moet bereiken. Waarom dan strijden? Om vlugger oud te worden?” Vond Kafka dus de tragedie van Oedipus – uiteindelijk zelfs komisch? Nu is wel niet het thema van de tragedie van Sophocles ‘de revolte van de zoon tegen de vader’ (Kafka had wel van Freud gehoord), maar de inspanning om de pest in Thebe te overwinnen door middel van de door het orakel geëiste opheldering en wraak van de moord op Oedipus’ vader. Maar deze had, evenzo ‘tragisch’ (in de gebruikelijke betekenis van het woord) getracht de orakelspreuk, zijn zoon zal hem doden en zijn vrouw tot zijn vrouw nemen, te ontlopen doordat hij de kleine hulpeloos in het gebergte te vondeling legde, *waardoor* dan juist de ‘tragedie’ haar loop nam. En is dat inderdaad niet minder dan om te huilen – om te lachen? De tragedie behoeft niet als naspel een saterspel, om te bevrijden van medelijden en vrees.

Iedere grote tragedie heeft iets bevrijdend. Zij is, eenvoudig gezegd, de bevrijding van het ‘fatalisme’, zoals Nietzsche in zijn geciteerde aantekening verder gaat:

“alsof het juist niet op *ons* aankomt, hoe alles verloopt (– alsof we het zouden *mogen* laten lopen, zoals het loopt ...).” [als ob es eben nicht auf *uns* ankomme, wie alles geht (– als ob wir es laufen lassen *dürften*, wie es läuft ...).]

We ervaren dit bevrijdende ook in de hedendaagse verschijningsvorm van de tragedie, als film, zelfs nog in Nikolai Michalkows *Bedrieglijke Zon* en zelfs in Steven Spielbergs *Schindlers Lijst*, een film over de vermeende ‘tragedie’ van Auschwitz, enkel vermeend in de betekenis van het gebruikelijke begrip van het ‘tragische’.

7. De tragedie in de geschiedenis

Men beschouwt de tragedie als een cultuurverschijnsel onder nog andere. Wat men cultuur noemt, heeft vele takken. Een van haar grote takken is de dichtkunst, zich o.a. vertakkend in het dramatische, dat op de *bühne* voorgesteld wordt of (in de film) op het witte doek, op zijn beurt o.a. vertakt in de tragedie, het ‘treurspel’. Men beschouwt deze ‘takken’ ook graag als ‘vakken’ en neemt dan aan dat ieder tijdperk en iedere cultuurperiode deze vakken op zijn wijze invult, bijvoorbeeld ook het vak van de tragedie.

Toch waren er in onze westerse cultuur geenszins steeds en overal (o.a.) tragedies, zij het ook van soms verschillende waarde. ‘Er bestonden’ integendeel tragedies in slechts drie van elkaar verwijderde en relatief korte periodes: er was de periode van de Griekse, preciezer gesproken Atheense tragedie van de vijfde en vierde eeuw voor Christus, verder de periode van de Engelse, Nederlandse en Franse tragedie vanaf het einde van de zestiende tot het einde van de zeventiende eeuw, en uiteindelijk de periode van de Duitse tragedie bij de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw; en daarmee is het, wellicht slechts afgezien van de Noor Henrik Ibsen, nu eenmaal afgelopen.

Kan het toeval zijn dat elk van deze periodes van de tragedie samenvalt met een van de grote periodes van de westerse filosofie? In het antieke Athene treedt de tragedie op in contrast met de in Athene opkomende ‘klassieke’ Griekse filosofie, van Anaxagoras tot Aristoteles. In Londen treedt de tragedie, voornamelijk die van Christopher Marlowe en William Shakespeare, op met als achtergrond de ontwerpen van Francis Bacon, en, ongetwijfeld later, Robert Boyle; in Parijs komt de tragedie van Pierre Corneille en Jean Racine in aanraking met de opkomst van het Cartesianisme. In Duitsland is de tijd van de tragedie van Schiller, Hölderlin, Kleist en Goethe ook de tijd van de ‘klassieke’ filosofie, van Kant tot Hegel. Of zou dit gelijktijdig optreden slechts bestanddelen van een algemeen ‘opbloeiende cultuur’ zijn, eens in Athene, dan in Londen, Amsterdam en Parijs, en later in Duitsland?

Tegen de laatste onderstelling spreekt, dat de tragedie in Athene, vervolgens in Engeland en Frankrijk en uiteindelijk ook in Duitsland, in duidelijke *tegenstelling* met een ooit opkomende filosofie optreedt. Terwijl de tragedie indrukwekkende bescherming door de staat ondervond, trad de staat Athene scherp tegen de opkomende filosofie op en stelde beurtelings Anaxagoras, Protagoras, Socrates en uiteindelijk ook Aristoteles in staat van beschuldiging. Bij Shakespeare is er sprake van “more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy”. Racine was niet bevriend met Descartes maar met Pascal, die (zichzelf) aanbeval, “te schrijven tegen zij die te zeer de wetenschappen uitdiepen. Descartes” (*écrire contre ceux qui trop approfondissent les sciences. Descartes*). De Duitse tragedie reageerde trouwens – ze heeft epigonale trekken – minder op de opkomende Duitse filosofie (door wie ze veeleer reeds sterk beïnvloed was, vooral door Kant en Fichte) als op het vertraagd in deze landen opkomende tijdperk van de wetenschap en het Cartesianisme. Door het hierboven gezegde is het maar al te begrijpelijk dat de tragedie letterlijk door een opkomende grote filosofie *uitgedaagd* werd. Want de tragedie wil vooral waarschuwen voor een vermeende, verhoopte of nage-

streefde *zekerheid*, die feitelijk het gevaar van een voortijdig einde niet bant, maar op tragische wijze vergroot. En op de belofte van zo een *zekerheid* mondt alle grote filosofie uit; wellicht juist niet eens bij de filosofen zelf, maar wel bij hen die zich door een filosofie laten onderrichten en innemen.

Het verlangen naar 'veiligheid' (*securitas*) of 'zekerheid' (*certitudo*) was nu zelfs het uitgesproken motief van de aanvankelijke filosofie van de Europese Moderne Tijd en haar fundering van de moderne wetenschap. Zo werd deze tijd van de fundering van ons 'tijdperk van de wetenschap' tot het wel grootste tijdperk van de tragedie in onze geschiedenis. En de in zekere zin te late Duitse tragedie rond 1800 is nog geheel in de ban van deze aanvankelijke – en aanvankelijk vooral Engelse en Franse – filosofie van de Moderne Tijd. (Ook wel niet toevallig 'spelen' Schillers *Wallenstein* en Kleists *Prinz von Homburg* in de zeventiende, Goethes *Faust* ja zelfs reeds in de veertiende eeuw en heeft Schiller zowel Shakespeares *Macbeth* als ook Racines *Phèdre* in het Duits vertaald.) In de klassieke Griekse filosofie – van Socrates, Plato en Aristoteles – speelt wel het verlangen naar zekerheid of de verzekering van veiligheid, zoals het lijkt, geen duidelijke rol. Dat echter ook zij als een belofte van zekerheid begrepen werd, bewijst zowel de tegenstelling met de antieke tragedie als ook het opnieuw aanknopen bij deze filosofie in de oorspronkelijke filosofie van de Moderne Tijd.

Zo is voor het verstaan van de tragedie in elk van haar drie grote perioden een kennis van de filosofie van elk van deze perioden vereist; volstrekt echter niet omdat de tragediedichters ooit door een filosofie 'beïnvloed' zouden geweest zijn, maar omdat elke tragedie een filosofie *bestrijdt*.

8. *Het wezen van de tragedie en het tragische*

Heb ik het wezen van de tragedie doorgrond? Men kan echter ook vragen: behoeven we of moeten we dan onvoorwaardelijk het *wezen* van de tragedie doorzien?

De eis om van elke zaak vooral het ‘wezen’ te kennen gaat op Plato (of reeds Socrates) terug, en werd nog in onze eeuw zelfs door Heidegger bekrachtigd: “De eerste filosofie stap bij het verstaan van het zijnsprobleem bestaat erin niet ‘μυθόν τινα δηγασθαι’, ‘geen verhaal te vertellen’, d.w.z. zijnde als zijnde niet door middel van een terugvoeren op een andere zijnde in zijn herkomst te bepalen, als zou zijn het karakter van een mogelijk zijnde hebben” (*Sein und Zeit*, p. 6; Plato, *Sophistes*, 242 c). Berucht is Plato’s met deze eis verbonden politieke eis om de dichtkunst zoals elke ‘mimetische’ kunst uit de staat te verbannen; het is minder algemeen bekend dat deze eis zich uitdrukkelijk vooral tegen de tragedie richtte (*Politeia*, tiende boek). Maar niet ten onrechte beschouwde hij vooral de tragedie als ‘mythologisch’, hoewel zij de al te bescheiden ‘mythos’, om haar in twijfel te trekken, in een ‘drama’ veranderde.

De tragedie trekt zich inderdaad niets van platonische vragen naar het wezen aan. Zij maakt niet op het ‘wezen’ van het tragische opmerkzaam, maar steeds op iets dat tragisch is. Zij antwoordt niet op de vraag: ‘wat is *het* tragische?’, op het zoeken naar een definitie, maar wijst steeds slechts *iets* aan, dat dreigt een tragische wending te nemen.

Zeker kunnen we – minstens als het ware – ook naar het ‘wezen’ van het tragische vragen en deze vraag proberen te beantwoorden, zoals het hier ook gebeurd is. Toch is wat ons aangaat, niet het wezen van het tragische, maar of immers niet iets anders waarin we ons zeker wanen of zekerheid nastreven, ons op tragische wijze naar de ondergang dreigt te voeren.

(Vertaling: Guy Quintelier)