

HET TRAGISCHE, HET THEORETISCHE, HET POLITIEKE: ANTIEKE DENKOEFFENINGEN

Klaas TINDEMANS

Onderzoek naar de theoretische en politieke betekenis van de antieke tragedie: zo'n opdracht lijkt niet onmiddellijk aan te sluiten bij een opleiding tot theatermakers, bij een opleiding die midden in een actuele theaterpraktijk wil staan. Toch startte het RITS (Podiumkunsten) twee jaar geleden met een artistiek onderzoeksprogramma dat, behalve andere objectieven, ook deze 'academische' ambitie heeft. Deze twee (onafgewerkte) denkoefeningen functioneerden als een soort officieuze inleiding bij dat onderzoek dat, algemeen gesproken, zoekt naar raakpunten tussen, enerzijds, een theoretische, reflecterende benadering van de 'tragedie' - als ruimer cultuurhistorisch begrip - en, anderzijds, actuele artistieke praktijken die zich op de ene of andere manier tot de 'tragedie' en het 'treurspel' - als soepel te definiëren historische genres - verhouden. Deze denkoefeningen problematiseren de ruimte tussen politiek en theater, tasten het grensgebied af tussen het theoretisch vermogen van de mens in het politieke discours - de redelijke burger - en datzelfde vermogen tot reflectie in het theater en in een ruimere theatraliteit - de denkende speler, de gevoelige toeschouwer/beschouwer. Een zoveelste poging om het politieke en het artistieke samen te denken.

Oefening 1 - het huis

In *Zeven tegen Thebe*, het laatste en enig bewaard gebleven deel van de Oidipustrilogie die Aischylos schreef, geeft het koor commentaar op de aankondiging van Eteokles dat hij een persoonlijk duel zal uitvechten met zijn broer Polyneikes. Beide broers zijn de zonen van de blinde Oidipous en hun vader had hen de macht over de stad Thebe samen toevertrouwd. Ze zouden afwisselend de troon bezetten. Na afloop van Eteokles' eerste ambtstermijn verbant hij echter zijn broer Polyneikes. Polyneikes keert terug als opstandeling, met een leger geleid door zeven krijgsheren, waaronder hijzelf. De stad Thebe wordt belegerd en aan elk van de zeven poorten moet Eteokles een gelijkwaardige strijder posteren. Zelf gaat hij dus naar de zevende poort om te strijden met zijn broer. Tot op het moment dat hij verneemt dat zijn broer zijn rechtstreekse tegenstander zal zijn, heeft hij zich gedragen als een moderne politicus en een verstandige strateeg die de mythische dimensie van de strijd perfect weet te neutraliseren met rationele

politieke overwegingen. Hij verwijt het koor van bezorgde Thebaanse vrouwen, op nogal brutale toon, dat ze hun toevlucht nemen tot de oude godheden, dat ze daarom bijgelovig zijn, terwijl hij en de andere verantwoordelijke burgers weten dat de jongste generatie van Olympiërs hen zal steunen. Dat zijn nieuwe goden, die de 'scheiding van kerk en staat' aanvaard lijken te hebben en dus politiek nuttiger zijn - hoewel dat ook nooit helemaal zeker is, het blijven tenslotte onvoorspelbare wezens. Het koor, onder de indruk van Eteokles' terechtwijzing, geeft commentaar op het gesprek tussen de bode en de koning over de militaire tactiek. Dat commentaar klinkt bijvoorbeeld zo: "Moge hij omkomen, hij die de stad zo luid vervloekt! Moge een bliksemschicht hem tot staan brengen voor hij mijn huis kan binnendringen!"¹ De bezorgde vrouwen hebben begrepen dat het verstandig is om het lot van de stad prioritair te stellen en om pas nadien lucht te geven aan het onveiligheidsgevoel over het eigen huis. Niet veel later zal echter blijken dat het huis waar deze tragedie en de hele trilogie eigenlijk om draait, namelijk het huis van Labdakos, van Laios en van Oidipous zelf, dat dit huis vervloekt is en dat politieke overwegingen volstrekt nutteloos zijn. Immers, de eerste die terugkeert naar zijn oude status als verdoemde mythische held is Eteokles zelf. Als hij verneemt dat hij tegenover zijn broer zal staan, interesseert de stad hem niet meer, enkel het verdoemde huis als mythisch gegeven. Als het er dus echt op aan komt om op politiek niveau te argumenteren, op het moment dat de loyaliteit tegenover een dubbelzinnig 'huis' fataal op de proef gesteld wordt, precies op dat moment is politiek handelen niet meer mogelijk. De schijnbaar verstandige, verlichte vorst Eteokles is immers gereduceerd - of heeft zichzelf gereduceerd - tot speelbal van de orakelende goden². Het huis heeft zijn politieke betekenis verloren, maar in de politieke theorie - en ook in de praktijk - zal het begrip huis (οικος) altijd blijven opduiken: *economie*, *ecologie*.

Dat duurt niet eens zo lang. Een goede eeuw na de 'gouden tijd' van de tragedie, schrijft Aristoteles zijn *Politika*. Daarin ontwikkelt hij een politieke denkwijze die nog steeds merkwaardig relevant blijft³. Hij beschrijft een ideaal politiek systeem en hij hanteert dit als toetsingsnorm voor andere systemen - niet als een utopie zoals Plato's *Politeia*. Dit systeem is gebaseerd op wat wij nu het 'subsidiariteitsbeginsel' noemen. Als er op een bepaald niveau - het huis, het dorp - niet meer gestreefd kan worden naar een hoger goed, dan moet dit streven voortgezet worden op een hoger niveau: het hoogste niveau is dat van de politieke gemeenschap, de *πολις*. In moderne politieke termen houdt dit principe in dat bestuurszaken het meest efficiënt en het meest democratisch geregeld worden op dat niveau dat het best aangepast is aan de aard van de concrete problematiek die bestuurlijk (politiek) ingrijpen vereist. Een gewestregering moet zich enkel bezighouden met wat op gemeentelijk niveau niet meer te regelen valt, de federale regering moet de

zaken aanpakken die het gewest overstijgen, en Europa moet zich enkel bemoeien met wat op nationaal niveau niet of niet meer geregeld kan worden. Bij Aristoteles zijn de dimensies dus iets beperkter: het dorp, de kleine gemeenschap moet doen wat de familie/het huis niet meer aankan, de stad (de *πολις*) bestuurt waar het dorp tekortschiet. De stad is voor hem de grootst denkbare politieke eenheid om harmonie te kunnen realiseren. Op het moment dat Aristoteles de idee van het huis (*οικος*) als sociaal-politieke basiseenheid inpast in een politieke theorie die veel verrekender is, is echter de metaforische kracht van het 'huis' definitief ondermijnd. De tragedie had toegelaten dat de betekenisverschuiving, eigen aan de metafoor 'huis', een ontwikkeling in het politieke besef van het koor uitdrukt. De politieke theorie echter, waarvan datzelfde 'huis' het ijkpunt vormt, de hoeksteen zelfs, roept de meerduidigheid, de poëtische verstrooiing van de betekenaar 'huis' een halt toe. De mogelijkheid om door het gebruik van essentiële metaforen (een fase van) politieke ontwikkeling te duiden, met name om deze te theatraliseren in een specifiek genre als de tragedie, die mogelijkheid verdwijnt, eens de politieke theorie die taak heeft overgenomen. De metafoor, met name de mythe van het 'huis van Labdakos', verschaftte aan de stad, aan de *πολις* als autonoom politiek concept, als het ware 'betekeniskrediet'.⁴ De fundamentele twijfel aan de religieuze betekenis-kaders had als het ware een 'zingevingsschuld' doen ontstaan. Die schuld aan een (voorbij) historische gemeenschap, die immers gebaseerd was op een onbetwiste gemeenschappelijke religie, moest voorlopig niet terugbetaald worden. Er is sprake van een definitieve schuldaflossing, of, zo men wil, van een kwijtschelding, als de politieke theorie finaal een zekerheid verschaft, een (filosofische) garantie voor de historische legitimiteit van het politieke handelen. Die politieke praxis vertrekt vanuit de autonomie van de burger, niet meer vanuit een inzicht in de vermeende wil van de goden. De metafoor van het huis is uitgewerkt als verschuivende betekenaar, de tragedie als zichtbaar en hoorbaar gemaakte verglijding van vaststaande betekenissen, die tragedie is uitgewerkt. Dat is toch de ambitie van de politieke theorie als nieuw betekenis-kader.

In 'onze' moderniteit, sinds de Renaissance, hebben we die oefening nog eens overgedaan, op verschillende manieren. Zo is het opmerkelijk dat de belangrijkste politieke filosofen van de 17^{de} eeuw - Hobbes, Spinoza, Locke - tegenover of naast hun 'redelijk' betoog telkens nog een theologisch betoog plaatsen. De religie, als metafoor opgevat - denk aan het beeld van Hobbes' *Leviathan*: een monster uit de Bijbel - verschaftte opnieuw een soort betekenis-krediet aan de nieuwe, maar onstabiele waarheid van de politieke theorie van de soevereiniteit. Blijkbaar moet elk millennium die inspanning opnieuw geleverd worden: de metafoor als betekenis-krediet, maar ook als vaccin tegen ongecontroleerde uitzaaiingen van

voluntaristisch denken. En blijkbaar is het theater, als geprivilegieerd 'huis' voor de fysiek concreet gemaakte deconstructie van vaststaande betekenskaders, de meest geschikte plek voor zo'n mentale oefening.

Finaal kan je een reële politieke vraag stellen: is het in de huidige politieke en sociale context denkbaar dat essentiële metaforen, bijvoorbeeld die van het 'huis', nog een bijdrage leveren aan het politieke discours? Zo wordt er al jarenlang gegoocheld, in verband met de migratieproblematiek, met simplismen zoals 'het huis is vol' - en als het huis niet vol is, dan moeten minstens de deuren van het 'salon' dicht. Zijn deze goedkope metaforen misschien niet meer dan de verdringing van onzegbare ideologische onzekerheden? Of wijzen ze er juist op dat ideologische zekerheden - of het nu over de identiteit van de natie, van het 'grote huis' gaat, of over de wetmatigheid van sociale veranderingsprocessen, genre 'klassenstrijd' - ook zelf gedegenereerd zijn tot plaatsen, *τοποί*, waar de metaforen woekeren, maar waar niemand durft toe te geven dat de betekenissen hem ontglippen? Ondanks de grote verantwoordelijkheid van diegenen die de macht hebben in dit discours? Is de heersende politieke theorie - de liberale democratie - misschien zelf verworpen tot een mythe en kunnen alternatieve politieke praktijken, voorzover die bestaan, niet anders dan een beroep doen op liberaal-democratische concepten die zelf tot beeldtaal, metaforiek en theatraliteit geworden zijn - ontdaan van hun legitimerende zekerheid? Wat het theater - en aanverwante artistieke representaties - betreft, komt daar nog een probleem bij. Hoe komt het namelijk dat deze representaties - op de scène, maar ook in media met een veel grotere impact, zoals film, radio en televisie - zo weinig in staat zijn om structurele twijfel te zaaien? Om dezelfde reden waarschijnlijk: er zijn geen goden meer, er is geen instantie meer die het noodlot - of ruimer: het tragische - zou kunnen representeren. En dus slagen de media, inclusief het theater, er nauwelijks in om 'helden' te construeren, representatieve figuren die hun bovenmenselijke status te danken hebben aan een existentie waarin absolute metafysische zekerheid en structurele politieke onzekerheid 'samen huizen' - tot iemand de tijdbom laat ontploffen. Misschien is de zelfmoordterrorist de nieuwe incarnatie van de tragische held, maar zo'n gedachte lijkt mij een arrogante vorm van intellectuele *Spielerei*. Toch is de tweede denkoefening een variatie op die intuïtie.

Oefening 2 - het paleis

In *De Bacchanten* van Euripides toont de onredelijke god Dionysos zijn ultieme politieke macht door hét symbool van de redelijke autoriteit, het paleis van koning Pentheus, door een aardbeving te laten instorten. Ook zonder overdreven

verbeelding kan je daarin een antieke variant op het drama van 9/11 zien: een onverbiddelijke religieuze waarheid, met extatische aspecten, wreekt zich op een 'goddeloze' politiek die weigert de grenzen van haar eigen rationaliteit te erkennen. En ook de nasleep kan je in dergelijke goedkope vergelijking vatten. De Amerikaanse regering kondigt een kruistocht aan tegen de terroristen, eigenlijk door hun eigen methodes over te nemen - Abu Ghraib, Fallujah, enz. - en door zelfs hun discours, met alle religieuze bevoegenheid vandien, te parafraseren. Net op die manier verkleedt ook de tragische protagonist Pentheus zich als 'bacchant' om de gevaarlijke sekte op haar eigen terrein te bevechten. Daar wordt hij meteen ontmaskerd, met fatale gevolgen voor zichzelf en voor de gemeenschap waarvoor hij zichzelf toch zo representatief achtte. Het verschil is natuurlijk dat *De Bacchanten* een representatie is van dionysisch geweld, terwijl 9/11 werkelijkheid is. Dat werd overigens mooi aangegeven in een kortfilm waarin een doof meisje in Manhattan, terwijl de televisie de ramp krijsend de huiskamer in slingert, pas beseft wat er gebeurt als haar vriend, grijs van het stof, de kamer binnen stapt⁵. De representatie laat steeds twijfel of het 'waar' is. Maar stel nu, als misschien wat pervers gedachtenexperiment, dat 9/11 wel degelijk een virtueel gebeuren was, de representatie van een absolute gewelddaad die niet alleen in haar wreedheid ondenkbaar was, maar ook politiek zo overtuigend mogelijk verdedigd werd. Dat de daders, in hun actie maar ook en vooral in hun discours, erin zouden slagen de contradicties van een politiek systeem op een dergelijke manier bloot te leggen, dat er fundamentele twijfel gezaaid wordt over de legitimiteit van dat systeem. Dat een poëtische voorstelling van de gruwel gevolgd zou worden door een discussie, die in heel de samenleving om zich heen grijpt, over de plaats die gemaakt mag/moet worden voor de woordvoerders van dergelijk fanatisme. Zo'n 'poëtische voorstelling' is zeker geen rampenfilm, genre *The day after tomorrow*, al was het maar omdat de onvoorspelbaarheid van de natuur een iets te gemakkelijke metafoor is om sociale onrust te ensceneren. Het zou wel gaan over een debat dat de politiek zélf organiseert en waarbij ze de hele samenleving min of meer verplicht om eraan deel te nemen. De burgers worden betaald om naar een 9/11-achtig spektakel te kijken en - dat vooral - om te luisteren naar de argumenten van de daders, argumenten die perfect lijken te passen in de logica van een democratische uitwisseling van ideeën, hoe extreem ook. Dat is minstens een paradox, want het discours houdt volgens ons democraten toch juist op waar de terreuraanslag begint, zelfs al was die virtueel. Dat was anders in de Atheense *πολις* van de 5^{de} eeuw voor Christus, waar er helemaal geen contradictie leek te bestaan tussen een politieke autonomie - de stad bestuurde zichzelf, zonder ruggespraak met orakels - en het besef dat het mythische geweld altijd terug kon keren én dat de gemeenschap dat ook moest accepteren. Van die houding, die slechts op het eerste gezicht fatalistisch is, is het oeuvre van Aischylos doordron-

gen. Pas Euripides geeft aan dat het accepteren van die paradox even gevaarlijk is als het negeren ervan. Hij schreef niet voor niets zijn tragedies tijdens een oorlog die fataal zou blijken voor het politieke zelfbewustzijn van die gemeenschap.

De vergelijking tussen een fundamentalistisch religieus vertoog vandaag en het archaïsche fatalisme van de mythe is misschien misplaatst, of smakeloos, maar zo'n oefening kan wel relevant zijn om te onderzoeken hoe de twijfel aan de uitgangspunten - de fundamenten - van de legitimiteit van ons zo dierbare liberaal-democratische bestel uitgedrukt en gerepresenteerd kan worden. Want die absolute twijfel aan de 'waarheid' van het eigen politieke zelfbeeld als autonome burgers, die werd precies in de tragedie - nogmaals: een institutioneel gebeuren, georganiseerd door de autoriteiten van de *πολις* zelf - radicaal en compromisloos ter sprake gebracht. Niet de eventuele gelijkenis tussen koning Kreoon uit Sophokles' *Antigone* en vader en zoon Bush als zodanig is relevant, wel het feit dat de figuur van Kreoon als representatie van de verscheurdheid van het politieke denken opgevoerd werd op een moment dat het politieke systeem uiterst zwak stond, bedreigd werd van binnen en van buiten. Alsof Osama bin Laden het Amerikaanse Congres toespreekt, met een perfecte imitatie van de retoriek van deze volksvertegenwoordiging, en vervolgens de parlementairen de opdracht geeft het Witte Huis binnen te dringen en de president te liquideren. Zo absurd is het verhaal van Kreoon en Antigone, maar het meest absurde is dat de Atheense burgers iemand betaalden om Kreoon aan het woord te laten en hem een politiek verhaal te laten vertellen aan een koor dat bestond uit jonge mannen die de leerschool van de democratie en het burgerschap doormaakten⁶. Terwijl alle andere burgers, vrij of onvrij, er ademloos op stonden te kijken. Minstens even schokkend als de wereld die toekijkt bij de smeekbeden van Margaret Hassan⁷: een vrouw die zowel schaamteloos geweld en manipulatie als essentiële politieke waarheid in één tragisch beeld weet te vatten. Hoewel je moet uitkijken om dit bittere realisme theateraal of zelfs politiek-theoretisch te recupereren.

Tot daar de denkoefeningen. Essentieel bij het onderzoek naar de tragedie is de vaststelling dat, sinds de antieken deze theatraliteit - onze theatraliteit, nog steeds - ontwikkeld en in haar radicaliteit geperfectioneerd hebben, de problemen van de legitimering en de legitimiteit van de politieke gemeenschap, definitief verhuisd zijn van de scène - het luisteren naar de 'held', plus het kijken naar hoe de andere 'helden' en het koor zelf naar die 'held' luisterden - naar de politieke theorie en de politieke filosofie. Met andere woorden: de legitimering van een politiek systeem dat niet langer uitsluitend op fysiek geweld of economische afhankelijkheid gebaseerd kon/mocht zijn, werd een kwestie van discours. Een discours dat op elk niveau - pragma, theorie, filosofie - een zelfde register van taal

hanteert, dat van de argumentatie en dat van de argumenten voor die argumentatie. Een *reine Rechtslehre*⁸ als het ware, een geheel van theoretische grondslagen waaruit alles wat spectaculair is - in alle betekenissen van het woord - verbannen is. De tragedie was levende politiek, na Aristoteles is het kunst.

NOTEN

- ¹ Aischylos, *Zeven tegen Thebe*, vers 452-456.
- ² Over deze (psychologisch onverklaarbare) omslag van Eteokles, zie ook Jean-Pierre Vernant, "Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque" in Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, 1972/2001, p. 41-74.
- ³ Aristoteles, *Politica*, boek I & II en hierover Francis Wolff, *Aristote et la politique*, Paris, 1991, p. 28-82.
- ⁴ De term is van Christian Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt a.M., 1980 en *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München/Dresden, 1988.
- ⁵ Het Franse fragment, van Claude Lelouch, in de film *11'09"01* (2002). Daarin maakten 11 internationale filmmakers een parabel over of leverden ze filmisch commentaar op de aanslag op de Twin Towers, New York, op 11 september 2001.
- ⁶ John Winkler ontwikkelde de (betwiste) stelling dat de leden van het tragedie-koor zonder uitzondering 'epheben' waren, jonge burgers tijdens hun opleiding tot 'hopliet' - het dubbelzinnige (archaisch en modern) militaire ideaal dat in Athene heerste. Hierover John J. Winkler, "The Ephebes' song: Τοῦρωδικ and Πολις", in John J. Winkler & Froma I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton (N.J.), 1990, p. 20-62.
- ⁷ Margaret Hassan, een met een Irakees getrouwde Britse hulpverleenster in Bagdad, werd door haar ontvoerders in 2004 ontvoerd en vermoord. Zij deed tevergeefs een pathetische oproep tot de buitenwereld om haar leven te redden, in de typische, strak geregisseerde *format* die elke ontvoerder/terrorist klaarblijkelijk beheerst.
- ⁸ De term is de titel van het hoofdwerk van de Oostenrijkse rechtstheoreticus Hans Kelsen, *Reine Rechtslehre* (1934), dat berust op de basisstelling dat een norm nooit elders zijn legitimiteit vindt dan in een andere norm. Politiek kan, *mutatis mutandis*, enkel in een politiek discours gelegitimeerd worden - althans voorzover de rationaliteit van ons liberaal-democratisch model geaccepteerd wordt.