

DE DRAMATISCHE SAMENLEVING

Leesexemplaar

De dramatische samenleving

EEN POLITIEKE
CULTUURGESCHIEDENIS

Klaas Tindemans

Pelckmans Pro

“Dat is waartoe de mensenaard ons leidt:
bij voorkeur zijn we laf, en ploert altijd.
Het maakt niet uit waarom, in welke zin,
het gaat alleen nog om de maat waarin.
Geloof me, het debat wordt slechts gevoerd
om deze vraag: wie is de grootste ploert?”

(Uit John Wilmot, 2nd Earl of Rochester,
Satire tegen de mensheid,
vertaling door Han van der Vegt.)

“De actief ontevredenen, uw grote leermeesters,
bedachten de constructie van de gemeenschap,
waarin de mens voor de mens geen wolf meer is.
En ontdekten het verlangen van de mens naar volvreten en droogwonen
en zijn wens, zijn zaken zelf te ordenen.
Zij geloofden niet in het gezwets van de pastoors
dat de verschrikkelijke honger gestild wordt, wanneer de magen verrot zijn.
Ze gooiden de schotels met slecht eten weg.
Ze herkenden in de mens, die men hen als vijand aanwees
hun hongerige medemens.
Ze waren geduldig, enkel in de strijd tegen de onderdrukkers.
Verdraagzaam enkel voor hen, die de uitbuiting niet verdroegen.
Enkel het onrecht moe.”

(Fragment uit Bertolt Brecht, *De actief ontevredenen*,
vertaling door Klaas Tindemans.)

voor Oda
voor Amos

Leesexemplaar

Inhoud

| | |
|--|----|
| 1. DE ‘OMSTANDIGHEID’ VAN CULTUUR EN POLITIEK (TER INLEIDING) | 13 |
| Herhaalde verhalen en nieuwe omstandigheden | 13 |
| De dramatische of de gedramatiseerde samenleving | 16 |
| Politiek drama, politiek handelen | 20 |
| Iets over politieke theologie, iets over psychoanalyse | 23 |
| <i>Politieke theologie</i> | 24 |
| <i>Psychoanalyse</i> | 25 |
| Een onsamenhangend geheel? | 27 |
| 2. ANTIGONE EN DE POLITIEKE RUIMTE | 31 |
| Antigone gecensureerd | 32 |
| Antigone’s openbare ruimte | 33 |
| Antigone op de agora, bij Hannah Arendt | 36 |
| De performatieve Antigone van Bonnie Honig | 39 |
| De apolitieke, muzikale Antigone van Florence Dupont | 42 |
| De Antigone van de parrhèsia | 44 |
| Antigone als tijdgenote | 47 |
| 3. MEDEA EN DE (ON)ZIN VAN POLITIEK GEWELD | 53 |
| Moderniteit en terrorisme | 54 |
| Het geweld van Medea | 56 |
| Redelijkheid en terrorisme | 60 |
| Medea en de uitzonderingstoestand | 62 |
| Medea in Vlaanderen, anno 2001 | 65 |

| | |
|---|-----|
| 4. SHAKESPEARES RICHARD II, KONINGSDRAMA'S EN POLITIEKE THEOLOGIE | 69 |
| Koningsdrama en geschiedenis, <i>Richard II</i> | 73 |
| Politieke theologie en de theatraliteit van de macht | 77 |
| <i>Politieke theologie, als theorie en als ideologie</i> | 78 |
| <i>Politieke theologie, ceremonieel en theatraliteit</i> | 80 |
| Theatraliteit en secularisering in Engeland: <i>Henry V</i> | 84 |
| De aftakeling van de twee lichamen van de koning: <i>Richard II</i> | 87 |
| | |
| 5. AS YOU LIKE IT EN DE TWIJFEL OVER IDENTITEIT | 93 |
| Eutopie, dystopie of restauratie | 95 |
| Poëtische omkeringen van sociale en genderidentiteiten | 97 |
| <i>Sociale omkering</i> | 98 |
| <i>Omkering van gender</i> | 99 |
| Soevereiniteit en sociaal contract | 101 |
| De groene wereld vervaagt naar grijs, <i>Golden Hours</i> van Rosas | 103 |
| Theaterbewerking als over-bepaling | 105 |
| | |
| 6. A SATYR AGAINST REASON AND MANKIND EN HET VENIEN VAN DE LIBERTIJNEN | 109 |
| Hobbes, Locke en de 'natuurstaat' | 112 |
| De 'natuur' van het libertinisme tijdens de <i>Restoration</i> | 115 |
| Politieke theologie na de <i>English Civil War</i> | 117 |
| Politieke theorie en libertinisme | 120 |
| Libertinisme, performance en <i>A Satyr against Reason and Mankind</i> | 123 |
| Een nihilistisch besluit? | 125 |
| | |
| 7. ROUSSEAU, DIDEROT EN DE PARADOX VAN DE POLITIEKE REPRESENTATIE | 129 |
| Oordelen en vooroordelen over theater en politiek | 131 |
| De praktijk van een (anti)theatrale politiek | 138 |
| De tragische politieke fout van Olympe de Gouges, epiloog | 147 |

| | |
|--|-----|
| 8. BÜCHNER, MARX EN DE ONTSPOORDE REVOLUTIES | 153 |
| Kant en Schiller, esthetica en politiek | 155 |
| Politiek activisme in de Duitse gebieden | 157 |
| Politiek en geschiedenis in <i>Dantons Tod</i> | 159 |
| Dramaturgie en theatraliteit van <i>Der 18. Brumaire</i> | 164 |
| | |
| 9. BERTOLT BRECHT: (ANTI)THEATER EN (ANTI)FASCISME | 175 |
| Bertolt Brecht, de speler en zijn acteurs | 177 |
| Het model van <i>Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui</i> | 184 |
| Over Stanislavski en postmodernisme | 190 |
| <i>Konstantin Stanislavski</i> | 190 |
| <i>Postmodernisme</i> | 192 |
| | |
| 10. DE ANATOMIE VAN DE GENOCIDE, GROUPOV EN MILO RAU OVER RWANDA | 197 |
| Representatie van geweld in de vroege moderniteit | 198 |
| Representatie, trauma en ethiek | 202 |
| Rwanda 94, de antitragedie | 206 |
| <i>Hate Radio</i> , de situatie | 208 |
| Tussen bewustmaking en heling, meer variaties op Rwanda | 210 |
| <i>Ruanda Revisited, de les van de generaal</i> | 210 |
| <i>The Monument, een belingsproces</i> | 212 |
| De interpretatie van het geweld | 213 |
| | |
| 11. CHRISTOPH SCHLINGENSIEF EN DE TRAUMA'S VAN HET NAOORLOGSE DUITSLAND | 219 |
| Het zieke lichaam en de Duitse natie | 220 |
| De films | 223 |
| <i>100 Jahre Adolf Hitler. Die letzte Stunde im Führerbunker</i> | 223 |
| <i>Das deutsche Kettensägenmassaker</i> | 225 |
| <i>Terror 2000</i> | 227 |
| Politici, intellectuelen en kunstenaars | 229 |
| De werkelijkheid versnijden | 231 |
| Duitse wonden en sociale sculpturen | 234 |
| Horrorfilms, nationale identiteit en constitutioneel patriottisme | 236 |

| | |
|--|-----|
| 12. THOMAS BELLINCK EN HET EUROPA VAN DE GRENZEN | 239 |
| De stichting van Europa | 240 |
| Het stoffige museum van Thomas Bellinck | 246 |
| Het Europa van de kunstenaars | 250 |
| Artistieke versus politieke identiteit | 254 |
| 13. AI WEIWEI EN DE TOTALITAIRE TREKKEN VAN HET NIEUWE CHINA | 257 |
| Een proces over belastingen | 261 |
| Chinees recht, de rechtsstaat en juridisch oriëntalisme | 263 |
| Ai Weiwei, belastingbetaler, kunstenaar en activist | 267 |
| 14. LAILA SOLIMAN: DRAMA, DOCUMENT EN ORIËNTALISME | 273 |
| Cultureel en politiek oriëntalisme | 273 |
| Document en belichaming | 278 |
| <i>Een context</i> | 278 |
| <i>Een praktijk</i> | 281 |
| <i>Een schriftuur</i> | 287 |
| 15. CHOKRI BEN CHIKHA: VLAAMS OF BELGISCH (NEO)KOLONIALISME | 291 |
| Een theatervoorstelling over onaangename waarheden | 293 |
| Een waarheidscommissie als historische en politieke performance | 301 |
| De performatieve kennis van <i>De Waarheidscommissie</i> , en daarna | 304 |
| Overgangsjustitie en de zelfpresentatie van nieuwe regimes | 306 |
| VERANTWOORDING | 313 |
| LITERATUUR | 317 |
| INDEX | 341 |

HOOFDSTUK 1

De ‘omstandigheid’ van cultuur en politiek (ter inleiding)

Geschiedenis, cultuur en politiek: dat zijn de onderwerpen. Drama en theater: dat zijn de middelen. Het resultaat is een verhaal over ‘omstandigheid’, over de context waarin dramatische gebeurtenissen – in de dubbele betekenis: ophefmakend en teatraal – zich voordoen. Ter inleiding enkele beschouwingen over dat ongewone begrip ‘omstandigheid’, over de betekenis van ‘dramatisering’ als men het over de samenleving heeft, en over het zo belangrijke (en invloedrijke) spanningsveld tussen politieke werkelijkheid en politieke theorie.

HERHAALDE VERHALEN EN NIEUWE OMSTANDIGHEDEN

A Midsummer Night's Dream is een raadselachtige komedie van William Shakespeare, voor het eerst opgevoerd in 1694 of 1695. Amoureuze intriges spelen zich af op het raakvlak van drie werelden: een strenge, patriarchale staat van het (fictieve) hertogdom Athene waarin vaders de huwelijken van hun kinderen regelen, daarnaast een magische wereld van feeën, bosnimfen en andere betoverende wezens die de passies van de gewone stervelingen speels naar hun hand zetten én daartussenin een volkse wereld van ambachtslieden met grote woorden en theatrale gebaren die zich graag laten verleiden door de Atheense notabelen én door de onvoorspelbare feeën. Literatuurwetenschapper Terence Hawkes schrijft in een mooi opstel dat Shakespeare, in *A Midsummer Night's Dream* én in veel ander drama, mogelijkheden creëert voor de toeschouwer (of de lezer) om de wereld op een radicaal andere manier te begrijpen. De feeënwereld, die in vele details tot leven gewekt wordt, is een alternatief – niet reëel, niet denkbaar, maar misschien wel aanwezig als vruchtbare verbeelding – voor een samenleving die geobsedeerd is door het behoud van patriarchale macht en, meer algemeen, door de behoefte aan voorspelbaarheid van sociale verhoudingen, nu en in de toekomst. Die andere wereld, in het bos met zijn vele kronkelwegen, letterlijk en figuurlijk, is daarmee een wensdroom, die als kritiek op een versleten gevestigde orde gezien zou kunnen worden, maar die vooral de verdrongen verlan-

gens van een steeds invloedrijker ‘moderne’ burgerij de vrije loop laat, in poëtische schilderijen, erotisch en chaotisch. Het leven van de ambachtslieden ligt daar ergens tussenin.

Hawkes wil duidelijk maken, aan de hand van Shakespeares tekst, dat sterke literatuur de werkelijkheid voortdurend herhaalt, door verhalen die verwijzen naar steeds dezelfde al dan niet fictieve ‘feiten’, naast elkaar te plaatsen. Maar die herhaling is nooit identiek, het perspectief verandert telkens weer. Zo verandert de betekenis van de gebeurtenissen voortdurend, meer nog, in al die beschreven varianten van de werkelijkheid krijgt de totale werkelijkheid pas écht betekenis. De *locus classicus* van dit literaire procedé, van deze ‘betekenismachine’, is volgens Hawkes een tekst die geen literatuur wil zijn, maar een historisch-filosofisch essay. In 1852 schreef Karl Marx, op verbazend korte tijd, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, over de opkomst en de machtsgreep, tussen 1848 en 1851, van Napoléon III, die zich in 1852 tot keizer van de Fransen kroonde. Niet toevallig bevat dit boek ook een uitgebreidere bespreking van Marx’ essay (hoofdstuk 8), maar Hawkes’ opmerking inspireert nu reeds tot een voorschot op die analyse. Om het belang van Marx’ relaas en commentaar omtrent Louis Bonaparte te benadrukken, verwijst Hawkes naar een collega-literatuurwetenschapper, de Palestijn Edward W. Said, die nog ter sprake komt in hoofdstuk 14, als criticus van het ‘oriëntalisme’. Said heeft het in een invloedrijk artikel over de ‘omstandigheid’ (*circumstantiality*) van literaire teksten. Betekenis ontstaat pas, zegt Said, als een tekst midden in de wereld staat, of beter nog: als een tekst erin slaagt vele mogelijke werelden te schetsen en op te roepen. Die schetsen kunnen de lezer al dan niet dwingen tot een alomvattende betekenis, een betekenis die voorbij de zichtbare werkelijkheid kan reiken. Said ontleent deze gedachte, merkwaardig genoeg, aan een school van islamitische theologen uit Al-Andalus in de 11de eeuw, de Zahirieten (*zahir* betekent ‘buiten’ of ‘uitwendig’). Zij wilden de concrete historische gebeurtenissen, zoals beschreven in de Quran, optillen tot een betekenis die de contingente geschiedenis overschrijdt en overstijgt. De wereldlijke inbedding van het verhaal legt de betekenis bloot, er is geen esoterische betekenis aanwezig in de tekst die bijvoorbeeld een analoge uitleg van een gebeurtenis of van een religieuze regel zou kunnen toelaten. In de christelijke theologie, in diezelfde middeleeuwen, en bij de theologische tegenstanders van de Zahirieten, de mystieke Batinieten (*batin* betekent ‘binnen’ of ‘inwendig’), waren analoge interpretaties van heilige teksten zeer gebruikelijk: een woord heeft een eigen innerlijke betekenisrijkdom en daarom kun je de betekenis van teksten ‘verplaatsen’ van het ene naar het andere terrein, van de familie naar de politiek bijvoorbeeld, of van de schoonheid naar de ethiek. Maar in *Der 18. Brumaire* van Marx – die, voor alle duidelijkheid, geen heilige tekst is – gebeurt iets anders, omdat het, net als bij de Quran-interpretaties van de Zahirieten over een taal en een (literaire) stijl gaat die de woorden naar buiten doet verwijzen, naar mogelijke werelden. Geen analogie, maar dialectiek: de herha-

ling vermeerderd betekenis, de steeds veranderende *circumstantiality* van de staatsgreep van Louis Bonaparte, zoals Marx die beschrijft, leidt tot een 'totale' geschiedentheorie. De beroemde openingszin van *Der 18. Brumaire* luidt: "Hegel merkt ergens op dat alle grote wereldhistorische feiten en personen als het ware tweemaal optreden. Hij vergat eraan toe te voegen: de ene keer als tragedie, de andere keer als klucht." Anders dan bij Hegel, stelt Said, dient de herhaling van de geschiedenis niet om de betekenis ervan te versterken, maar om de onzekerheid en, in zekere zin, de fataliteit van de menselijke beschaving aan het licht te brengen, voorlopig toch. Over de kansen van een proletarische revolutie gaat het in deze tekst van Marx nauwelijks, in tegenstelling tot het *Communistisch Manifest*, dat vier jaar eerder verspreid werd. Said merkt op dat Louis Bonaparte een machtsbasis uitbouwde door alle mogelijke gefrustreerde bevolkingsgroepen – kleine landeigenaars, bureaucraten, *Lumpenproletariat* – om beurten te bedienen (of dat toch te beloven), en dat Marx vervolgens aantoont hoe de neef van de vorige Franse keizer zich in alle mogelijke sociale contradicties verstrikt – net als de rest van de politieke klasse overigens. Louis Bonaparte beroept zich daarvoor figuurlijk op een centrale regel uit de meest invloedrijke codex in de westerse rechtsgeschiedenis, namelijk de *Code civil des Français* – de *Code Napoléon* uit 1804 – die stipuleert in artikel 340: "La recherche de la paternité est interdite." "Onderzoek naar het vaderschap is verboden": het volstaat dat Louis zich beroept op zijn politieke nakomelingschap van Napoléon I, en dan kan/mag niemand dat nog betwisten. Met andere woorden: een onderzoek zoals de mythische (en tragische) koning Oidipous ooit voerde, naar de moordenaar van zijn vader, had halverwege moeten ophouden, want de tragediedichter (of de mythograaf die hem voorging) had nooit kunnen vertellen dat de zoon, onbewust, zijn eigen vader had gedood en zo de legitimiteit van de macht zélf, in de stad Thebe, even ongewild had vernietigd. Deze 'tragedische' optie is dus uitgesloten, en dan rest enkel de klucht, met Louis Bonaparte als sluwe en perverse clown. Deze merkwaardige these over historische ontwikkeling, die Edward Said uit het opstel van Marx licht, is slechts één van de 'vondsten' van Marx, één van de betekenisomlijkingen die dit vroege populisme van Louis Bonaparte kunnen verhelderen. Betekenissen die ontstaan vanuit de 'omstandigheid' die Marx' tekst oproept.

Terence Hawkes stelt dat Marx' these, die er dus in bestaat dat de herhaling van de geschiedenis een verglijden laat zien van tragedie, over komedie, naar klucht, uniek is als expliciete interpretatie van de geschiedenis, maar dat dergelijke dialectische achteruitgang ook elders, met name bij Shakespeare, impliciet meespeelt, bijvoorbeeld in *A Midsummer Night's Dream*. Door een alternatieve wereld in schrille kleuren te schilderen – de feeën en nimfen én het groepje ambachtslieden bij Shakespeare, of de contrastrijke (contradictorische?) achterban van Louis Bonaparte, zoals Marx die beschrijft – wordt het hegemonische wereldbeeld van de machtigen onstabiel. Er valt dan geen peil meer te trekken op de richting die de geschiedenis uitgaat.

Politieke beslissingen lijken ten prooi aan ‘onbeslisbaarheid’, zoals filosoof Jacques Derrida het noemt – hij heeft het over het spook dat opdoemt bij elk vonnis van een rechter, maar voor de politicus geldt dat evenzeer – en de fataliteit wordt beklemtoond. Niet dat dit tot structurele onmacht moet leiden, maar wel tot reflectie: dat is de taak van de literatuur, en zeker de opdracht van het drama. *A Midsummer Night's Dream* eindigt trouwens met een treurige farce: op het afsluitende huwelijksfeest spelen de ambachtslieden, als schaamteloze diletanten, het verhaal van Pyramus en Thisbe, bekend uit Ovidius' *Metamorphoses*. Een slordig geacteerd vertelling over twee geliefden die elkaar ongewild de dood injagen – misschien een voorstudie voor *Romeo and Juliet*? – die de pasgehuwden tegelijk amuseert en irriteert. Zij zijn op het nippertje ontsnapt aan een vergelijkbaar noodlot, en deze dodelijke klucht zorgt voor ontlasting.

Dit boek gaat over het meervoud aan betekenissen, over de alternatieve werelden die opdoemen in de achtergrond van elk hegemonisch verhaal, dat wil zeggen het verhaal dat de machtigen graag willen opleggen aan de minder machtigen, maar dat zelden – toch niet in historisch perspectief – definitief autoriteit verwerft. Literatuur en geschiedschrijving hebben altijd die spanning tussen macht en onmacht in stand gehouden, hoezeer die ‘andere’ verhalen ook verdrongen werden. En er heeft zich in de westerse samenleving, sinds de oude Grieken, één cultureel genre op een bijzondere wijze in de westerse samenleving ontwikkeld als hefboom, als *leverage* voor het ontstaan van die alternatieve betekenis: het drama, in het bijzonder het opgevoerde drama, het theater. Steeds op die plekken waar vele mensen samenkwamen om met elkaar boodschappen – en goederen – uit te wisselen: de steden.

DE DRAMATISCHE OF DE GEDRAMATISEERDE SAMENLEVING

In zijn inaugurale rede als professor drama aan de universiteit van Cambridge, in 1974, spreekt cultuurfilosoof Raymond Williams over “drama in een gedramatiseerde samenleving”. Hij ontwikkelt de lichtjes provocerende gedachte dat mensen in de late zoste eeuw, althans in de Europese cultuur, nooit zo overvloedig met ‘drama’ – dat wil zeggen gespeelde fictie of nagespeelde non-fictie – geconfronteerd zijn. Natuurlijk bestaat theater al sinds de oude Grieken, maar toen – en ook bij de ‘wedergeboorte’ van het Europese theater, in de late middeleeuwen – was het bijwonen van opgevoerd drama een keuze die voorbereiding eiste, waarvoor speciale gelegenheden bestonden, zoals het Dionysos-festival in antiek Athene, of de passiespelen tijdens de Goede Week. De groei van het grotendeels commerciële theater in de 19de eeuw, mede ten gevolge van de ‘vrijmaking’ van de scène door de Franse revolutionairen – zij schaffen het privilege van de *Comédie-française* op het opvoeren van (repertoire)toneel af – is, zeker kwantitatief, indrukwekkend, maar het theater blijft

altijd plaatsgebonden: de *agora*, het amfitheater, het kerkplein, de schouwburg. Pas met de uitvinding en vervolgens de verspreiding van de audiovisuele media in de dagelijkse leefomgeving, vanaf de jaren 1950 ongeveer, is er volgens Williams ook sprake van een belangrijke kwalitatieve verandering – een ‘disruptief’ gebeuren, om een lelijk modewoord te gebruiken.

Waarin bestaat die kwalitatieve breuk? In het verleden diende theatraliteit om macht te tonen, macht van de goden, macht van de heersers die vaker wel dan niet tegen die goden aanschurkten. Het theater – als specifiek genre – representeert vervolgens de ruimte en de tijd van de macht, bij terugkerende gelegenheden die een speciaal belang hebben voor het leven van de gemeenschap, zoals de ‘inbraak’ van de Griekse god Dionysos in de routine van het dagelijks leven, of de kruisiging van Christus die de ultieme barmhartigheid van de christelijke God moet verzinnebeelden. Niet toevallig gaat het daarbij om de vernietiging, op kleine of grote schaal, van een maatschappelijke orde. Zo is het sjiietisch-islamitische passiespel, de *Ta’ziyeh*, een spectaculaire representatie van de militaire nederlaag en de dood van de kleinzoon van de profeet Muhammad, Hussayn ibn Ali. De *Ta’ziyeh* blijft tot vandaag, ondanks of juist dankzij de invloeden van Hollywood en Bollywood, een uiterst krachtig gemeenschapsgebeuren in Iran en Zuid-Irak, waar volwassen vrouwen en mannen zich huilend op de borst kloppen bij het aanschouwen van gedode kinderen in liters toneelbloed, vertrappeld door paarden. De verandering die Raymond Williams in de Europese (theater)cultuur opmerkt, hangt samen met het naturalisme: de leefomgeving van de burger wordt een onderwerp dat zo nauwkeurig mogelijk nagebootst wordt op een scène. Dat is op zich niet nieuw. De Duitse auteur Gotthold Ephraim Lessing schrijft in de 18de eeuw al ‘burgerlijke treurspelen’, maar die nabootsing, zo letterlijk mogelijk, dat is wél nieuw. Naturalisten als de Noor Henrik Ibsen sluiten het drama helemaal op in de kamers van de burgerij, waar gekwelde zielen wachten op de kloppende deur, of minstens op een boodschap van buiten die hun leven kan doen kantelen. En dat ‘buiten’, dat is niet meer de gemeenschap, maar een verwarde wereld, die enkel overzichtelijk kan worden in afbeeldingen die de zaken enigszins vereenvoudigen. Raymond Williams trekt dan een directe lijn naar het tijdperk van de televisie, een eeuw na Ibsen. Daar is het drama binnengedrongen in de huiskamer zelf, waar zich ook de toeschouwer bevindt. Een toeschouwer die zich niet meer moet verplaatsen, die op elk moment met ‘acteren’ geconfronteerd wordt. De buitenwereld komt binnen, in vereenvoudigde afbeeldingen, op elk uur van de dag. Representatie, of meer precies ‘dramatische’ representatie, is een dagelijkse gewoonte en daarmee ook een sociale behoefte geworden. De huiskamer wordt een schouwtoneel, zegt Williams. Zo heeft de samenleving uiterst consequent de grondslagen van de burgerlijke cultuur – iedere burger geeft aan zijn persoonlijke, subjectieve beleving een passende vorm, een vorm die bovendien zijn ‘waarden’ uitdrukt – doorgetrokken van de openbare ruimte naar de intimiteit. Anderzijds heeft diezelfde maatschappij

de openbaarheid als het ware ‘geprivatiseerd’ – sinds de zogenaamde *enclosure of the commons*, de (letterlijke) omheining van de gemeenschappelijke weidegronden, een proces dat in de 16de eeuw begon, in grote delen van West-Europa. Daarmee heeft die maatschappij zichzelf overgeleverd, sociaal en cultureel, aan de ‘onzichtbare hand’ van de markt, waarin de waarde van de dingen samenvalt met de prijs die men bereid is ervoor te betalen, zoals de Oostenrijkse econoom Karl Polanyi betoogt. Polanyi stelt dat de veralgemening van de markt, als verdelingsmechanisme, de openbare cultuur wellicht een fatale slag heeft toegediend, door de sociale betekenis van de uitwisseling van goederen (wederzijdsheid, zelfvoorziening enzovoort) uit te wissen en daarmee ‘betekenis’ te herleiden tot ‘prijs’, tot een meetbaar, berekenbaar gegeven. Raymond Williams ziet deze historische ontwikkeling weerspiegeld in het theater zelf en in de theatraliteit van de gehele samenleving. De geschiedenis van drama en theater representeert de geschiedenis van de openbare ruimte, van maatschappelijke ontwikkelingen in het spanningsveld tussen intimiteit en open(baar)heid. Dat spanningsveld, waar menselijke relaties nog niet gestold zijn tot vaststaande ideeën of, definitiever nog, ideologieën, noemt Williams ‘gevoelsstructuren’ (*structures of feeling*). Het gaat daarbij om ervaringen die nog geen naam hebben gekregen en zeker nog niet in instituties zijn ondergebracht. Het is de mentale ruimte, altijd sociaal bepaald, waarin de sporen van menselijke ervaringen (herinneringen) voortdurend veranderen, alvorens vaste vorm te krijgen. Men zou deze gemeenschappelijke poging om vat te krijgen op dat tussengebied tussen ‘kamer’ en ‘plein’, tussen privé en publiek, ook ‘stijl’ kunnen noemen, en daarmee vergelijkt Williams het met de literatuur. Wellicht de bekendste ‘gevoelsstructuur’ is de melancholie, die, afhankelijk van tijdperk en sociale omgeving, telkens andere vormen aanneemt: zwijzaamheid, verveling, het gevoel van breekbaarheid (‘de man van glas’), onvoorspelbare vlucht uit elk gezelschap (*fugue*) en nog veel meer al dan niet medisch geïnterpreteerde fenomenen en symptomen. Als gevoelsstructuur is melancholie dus een cultuurverschijnsel, een poging om (sociale) betekenis – en dus structuur – te geven aan het gevoel dat men niet weet wat men zoekt en daardoor vertwijfeld raakt. In dergelijke gevoelsstructuur ontstaat cultuur, namelijk datgene wat cultuursocioloog Stuart Hall, een beroep doend op Williams’ inzichten, “een geheel van beschrijvingen die samenlevingen ter beschikking staan om gemeenschappelijke ervaringen te begrijpen en erover na te denken” noemt. Williams heeft zijn carrière lang gearzeld, zo geeft Hall aan, tussen een ‘elitaire’ definitie van cultuur – “het beste dat ooit gedacht en gezegd is” – en deze democratische formulering. Kunst is daarbij hoogstens een bijzondere categorie, want “elke individuele creatieve beschrijving [dus ook elk artistiek artefact, K.T.] maakt deel uit van een algemeen proces dat conventies en instituties voortbrengt, waardoor de gewaardeerde betekenissen gedeeld worden en actief gemaakt” – zoals Williams het uitdrukt. Toch blijft er in Williams’ opstel over de gedramatiseerde samenleving iets hangen van dat artistieke ‘privilege’, wan-

neer hij bijvoorbeeld beschrijft hoe de stemmen van personages van Anton Tsjechov anders gaan klinken, omdat de tijden, vele decennia nadat de Russische toneel-schrijver ze componeerde, zo veranderd zijn. Toneelspelers vandaag proberen niet meer te doen alsof de personages écht met elkaar spreken, maar ze lijken enkel met zichzelf te spreken, 'toevallig' in het bijzijn van anderen: niemand maakt nog een zin af, of men laat hem 'vallen' zodat een ander die kan 'oppikken'. Flarden dialoog door-kruisen elkaar, zodat er bijna geen enkele zin echt gearticuleerd klinkt. Williams ver-telt niet over welke Tsjechov-enscenering het gaat, maar hij ziet in deze atmosfeer een perfect voorbeeld van een proces dat cultureel nog geen definitieve vorm heeft gekregen, maar dat wel indringend genoeg is om als 'gevoelsstructuur' van de wereld van de late 20ste eeuw – in 1974 dus, maar dat lijkt vandaag nauwelijks veranderd – begrepen te worden.

Drama, al dan niet opgevoerd, legt dus de 'gevoelsstructuur' van een tijdperk bloot, scherp en enkele seconden pijnloos, als een scalpel als het goed is. Daarom kiest ook dit boek voor drama, theater en theatraliteit, als hefboom voor cultuurfilo-sofische inzichten. Het theater dat tot in deze tijd is blijven overleven, kan inderdaad klinken als Williams' perceptie van hedendaagse Tsjechov-dialogen: een schijn van samenleving, een krampachtig zoeken naar een gemeenschap, 'van God los'. En het drama uit het verleden brengt andere gevoelsstructuren aan het licht, in even onaffe artefacten en oeuvres – en af en toe door middel van een pertinent manifest. Maar waar theatraliteit, tot aan de 20ste eeuw, voorbehouden was voor bijzondere gele-genheden, zoals Williams terecht zegt – ook het spektakel van de macht, zelfs van de oorlog, was zo'n gelegenheid – is theatraliteit in de 20ste eeuw zo normaal gewor-den, als wijze van bestaan – als gevoelsstructuur én cultuur – dat theatermakers aan die normaliteit willen ontsnappen en de 'gedramatiseerde samenleving' net niet meer als vanzelfsprekendheid willen zien. Ze hebben de ideeën van Guy Debord, de 'filosoof van de ontsporing', auteur van *La société du spectacle*, ofwel geanticipeerd (Bertolt Brecht in zijn meest lucide werk) ofwel beaamd. Er lijkt maar één strategie te bestaan om de oprukkende bewakingsmaatschappij, zoals Debord die observeert, om een pseudo-gemeenschap die elk gedrag als bedreigend én als overdreven beschouwt – behalve het consumentisme als symptoom van een uitbundige econo-mie – tegen te spreken en te contesteren. Die strategie is 'antitheater': geen natura-lisme, geen nabootsing, maar een groteske uitvergroting van epidemische identiteits-crisis, collectieve trauma's en vele andere kwetsuren, die gedeeld worden met een verbaasd publiek.

POLITIEK DRAMA, POLITIEK HANDELEN

Drama is altijd politiek drama, drama ontstaat waar de politiek ontstaat. Wanneer de macht zich moet rechtvaardigen, creëert ze een theater, meer of minder spectaculair. De oude Grieken nemen afstand van de willekeur van de goden, de Atheners gaan ‘zichzelf’ besturen, maar in de aarzeling en de angst om het goddelijke noodlot te tarten, dramatiseren zij diezelfde goden of halfgoddelijke helden die niet in staat zijn om zich te gedragen als burgers van de *polis* – bijna steeds met fatale gevolgen. De antiek-Atheense politiek had, zo zegt historicus Christian Meier, ‘betekeniskrediet’ nodig: een maatschappelijk relevante instantie – het ‘instituut’ van de tragediefestivals, in dit geval – moet ervoor zorgen dat nieuwe machtsverhoudingen, dit keer gebaseerd op *isonomie* (gelijkheid voor de regels) en *autonomie* (de burgers maken zelf hun bestuursregels en passen die zelf toe), een voorlopige betekenis krijgen, in afwachting van een zich langzaam ontwikkelende orde waarin deze ‘democratie’ zichzelf kan rechtvaardigen. Zoals men krediet opneemt om goederen te financieren, in afwachting dat men in staat is deze zelf te betalen. Drama en theater functioneren, in het antieke Athene, maar ook op andere cruciale momenten in de Europese (cultuur)geschiedenis, zoals het Elizabethaanse absolutisme in Engeland (eind 16de eeuw) en de Franse Revolutie (eind 18de eeuw), als metonymie voor de openbare ruimte die in een autonome politieke samenleving van levensbelang is. In het theater wordt, Aristoteles’ definitie indachtig – al bedoelde hij er iets anders mee, niet zo politiek – een sociale praktijk geïmiteerd door deze te dramatiseren in een strak gedefinieerde ruimte die herleid is tot elementaire tekens – hoe somptueus die er ook kunnen uitzien, zie de barok. Het is echter de imitatie die telt, en de mogelijkheid om die imitatie – in vele varianten – te herhalen, als reflectie over de subjectieve en objectieve macht in de gemeenschap.

Politiek filosoof Antonio Negri, vooral bekend als (postmarxistisch) criticus van de (kapitalistische) globalisering, situeert de Moderne betekenis – met hoofdletter M – van ‘politiek’ in het denken van Spinoza, die hij als een filosofische Shakespeare ziet. Spinoza’s denken is “een dramatische constructie die geen betekenissen van buitenaf overneemt, maar eerder inwendig een dramatische vorm of een logisch conflict uitbouwt als uitdrukking van de eigen kracht, als demonstratie van een revolutionaire en onafhankelijke verbondenheid met de aarde – in het geval van Spinoza, een kracht die opgevat is als voorafschaduwning van bevrijding. Op absolute wijze.” Spinoza maakt het onderscheid tussen *potentia*, (natuurlijke) ‘scheppende kracht’, en *potestas*, (politieke) ‘beheersende macht’. Die laatste is contingent, veranderlijk en verraderlijk en heeft de neiging om angst op te roepen om zichzelf in stand te houden: de scheppende *potentia*, die zowel huist in God (voor Spinoza) als in de zogenaamde *multitudo* of ‘menigte’ (voor Spinoza en Negri), verzet zich daar permanent tegen. Politieke emancipatie vindt plaats waar de *potentia* van de menigte voor een

collectieve transformatie zorgt: dat is het constituerende moment van de politieke gemeenschap, die men, sinds de 19de eeuw, soms al te gemakkelijk als 'natie', als belichaming van een historisch 'volk' is gaan opvatten. Negri benadrukt dat voor Spinoza het politieke verlangen een ontologische categorie is, dat wil zeggen een verlangen dat de mens tot subject maakt, dat hem in staat stelt betekenis te geven aan de samenleving en aan zijn bestaan daarin. De contingente of voorlopige *potestas* is de organisatie van dat verlangen, niet minder, maar vooral niet meer dan dat.

Politiek, aldus opgevat als (collectieve) organisatie van het verlangen naar 'absolute bevrijding' (Negri), bevat twee lagen: een ontologische (wat *is* politiek?) en een praktische (wat *doet* politiek?). Politieke denkers hebben die op zeer verschillende wijze geduid. Twee voorbeelden die nuttig kunnen zijn voor de lectuur van wat volgt: Jacques Rancière en Hannah Arendt. Jacques Rancière vult het klassieke onderscheid tussen het politieke (*le politique*) en dé politiek (*la politique*) op een bijzondere manier in. Op het niveau van 'het politieke' kan men zich uitgebreide discussies over, wat hij noemt, het 'theologisch-politieke drama' veroorloven – de grondslag van de soevereiniteit die zich buiten de actuele samenleving zou kunnen bevinden en ook buiten de wet (of juist niet) – terwijl 'de politiek' zich met de collectieve zorgen van elke dag bezighoudt en naar sociale eenheid streeft. Het merkwaardige gevolg van die laatste finaliteit is dat 'het politieke' verdwijnt uit het zicht van 'de politiek': de grote vragen blijven onbeantwoord, en al snel antwoordt iemand – meestal een politicus – dat *there is no alternative*. Rancière introduceert nog een derde term, *la police*: niet de politie in enge zin, maar het bestuur dat mensen plaatsen toekent in de gemeenschap, dat disciplineert en hiërarchiseert – de dwingende bureaucratie. Omdat de hoofdgedachte van 'het politieke' volgens Rancière de gelijkheid is – een gelijkheid die zich in het discours manifesteert: een dramatische gelijkheid, eigenlijk – is *la police* in strijd met de finaliteit van de samenleving zelf. En daarom is het niveau van 'de politiek' zo essentieel: namelijk om duidelijk te maken dat de samenleving zich niet *kán* organiseren in functie van een finaliteit, een *archè*, een overkoepelend principe. Een democratie, zegt Rancière, creëert geen gemeenschap, hoe emancipatoir de politieke intenties ook zijn. Want de mens is als burger zelf een verdeeld wezen: hij kan enkel spreken als politiek onderdaan, in het beste geval wordt (gedeeltelijk) naar hem geluisterd, maar altijd voelt hij lichamelijk wat *la police* met hem doet. Verdeeldheid, tussen grondslagen (gelijkheid) en praktijk (discipline en hiërarchie), tussen de stem van de burger en de inbreuken op de (lichamelijke) integriteit: dat is het eigene van de politiek als praxis. Eenheid, dat is het verdwijnpunt van de politiek. Tenzij men welbewust die eenheid opvat als een fictie, zoals de rechtsfilosoof Hans Kelsen doet: zoals een vennootschap een rechtspersoon is, zo dient de eenheid van politiek gezag enkel als representatie, naar binnen en naar buiten. Identificatie echter met de ideële eenheid van zo'n fictie – bijvoorbeeld met de staat – is principieel moeilijk te verzoenen met een 'agonistische' politiek – een

term van politiek filosoof Chantal Mouffe – dat wil zeggen met een politiek die de maatschappelijke contradicties aan het licht brengt en die niet verdringt (of verdrinkt) in een grijs, misleidend consensueel midden. Nog anders gezegd, Rancière bepleit een politiek die ‘performatief’ is, die erkent dat woorden – van machthebbers en van machtelozen – een verschil maken, en emancipatie en gelijkheid bevorderen dan wel ondermijnen.

Politieke theorie ontpopt zich helemaal tot een ontologie van de gemeenschap bij Hannah Arendt. In haar filosofische hoofdwerk *The Human Condition* maakt ze, in een bespreking van de menselijke activiteiten, een onderscheid tussen ‘arbeiden’ (*labor*), ‘werken’ (*work*) en ‘handelen’ (*action*). *Labor* is de natuurlijke activiteit van het zoogdier ‘mens’, gedictieerd door het leven zelf, ter bevrediging van dwingende, fysieke levensbehoeften. Het is een eindeloze herhaling van hetzelfde, futiel en zonder meerwaarde aan betekenis: de weerzin ertegen wordt misschien gecompenseerd door arbeidsvreugde, en door het loutere besef in leven te zijn en te kunnen blijven. Maar arbeid is wel vruchtbaar, creëert materiële meerwaarde en blijft daarom, steeds meer generationaliseerd, een drijfveer van de geschiedenis. *Work* is de activiteit waarmee de mens zich een kunstmatige leefomgeving schept, waarin hij de natuur tracht te overwinnen en te onderwerpen aan zijn ideeën. Werken, anders dan het cyclische arbeiden, is lineair, het zorgt voor meer doelmatigheid in het leven én voor een perspectief tussen geboorte en dood. Anderzijds zorgt werk ook voor een wereld die bedreigend kan worden, omdat de waarde en de betekenis van de dingen opgeslorpt worden door het nut waarop het werk gericht is. In ‘arbeid’, maar zeker in ‘werk’, sluipt een instrumentaliteit binnen in het menselijk leven, een (technologische) rationaliteit die vele denkers in de 20ste eeuw, van Martin Heidegger tot Theodor Adorno, uiterst kritisch becommentarieerd hebben en waar Arendt zich principieel bij aansluit. Arbeid en werk hebben een bemiddelende natuur nodig om communicatie tussen mensen mogelijk te maken en zijn finaal op noodzaak respectievelijk nut ingesteld. *Action* (‘handelen’) daarentegen is het domein van de vrijheid. Handelen is niet gericht op (externe) resultaten, en juist daarom creëert het ook onzekerheid, want het brengt onvoorspelbare (ketting)reacties teweeg. Net die broosheid zet velen aan om zich in de rationaliteit van arbeid en werk terug te trekken. Bovendien groeit die precariteit nog omdat ‘handelen’, zoals gedefinieerd door Arendt, vooral ‘spreken’ is. En filosofen van de deconstructie, zoals Jacques Derrida – zoekend naar een amper zichtbare dubbelzinnigheid, naar de verborgen retorica van elk spreken en schrijven, voor zover het gezag wil afdwingen – hebben vele ‘littekens’ in het spreken, in het discours dat performatief is – ‘taaldaden’ die praktische, vaak onomkeerbare gevolgen in het leven willen hebben, zoals een jawoord bij een huwelijk – blootgelegd. Toch noemt Arendt die eigenschap van het ‘handelend spreken’ ook ‘miraculeus’, omdat het, zoals plantenzaden, grenzeloos veel vruchtbare betekenissen kan opleveren. Het ligt voor de hand dat Arendt het ‘handelen’ als het terrein van

de politiek ziet: politiek als een domein van reflectie en spreken, van het uitdiepen van de vrijheid in de openbare ruimte: een ruimte waarin een mens niet alleen bestaat (overleeft), maar waarin hij ook verschijnt, waarin hij zich kan presenteren – een theatrale ruimte, als het ware. Merkwaardig genoeg stelt zij dat de mislukkingen en catastrofes van de 20ste eeuw te wijten zijn aan te weinig politiek, omdat de (politieke) reflectie zich al te eenzijdig heeft beziggehouden met 'arbeid' en 'werk', met het creëren van bestaansvoorwaarden van wat noodzakelijk en nuttig is, met wat onder meer Michel Foucault 'biopolitiek' noemt – de gedwongen bescherming van lichaam en leven tegen zichzelf, als donkere, zelfs totalitaire kant van het liberaal kapitalisme. Politieke 'macht', zoals Arendt het ziet – of zou willen zien – staat tegenover 'heerschappij': heersen is onderwerpen, zoals meesters met slaven doen. 'Macht' wordt echter uitgeoefend door consequent overleg, met openheid voor de onvoorspelbaarheid van de toekomst, en niet gericht op een onmiddellijk doel. De doelstelling zélf is immers voorwerp van een machtsdiscussie, en de bekommernis van machtsuitoefening moet erin bestaan om de 'verschijningsruimte' van de vrije mens te garanderen, letterlijk te 'vrijwaren'. Arendts machtsbegrip leunt daarmee sterk aan bij Spinoza's *potentia*, de kracht die het verlangen naar vrijheid en emancipatie aandrijft.

In de volgende hoofdstukken zullen Arendts beschouwingen over politiek regelmatig terugkeren, ook omdat zij kunstwerken – dramatische en andere – graag als belichaming van politieke processen bekijkt, om deze vervolgens te 'deconstrueren'. Niet omdat kunst als belichaming van het handelen bedoeld zou zijn, integendeel zelfs, maar wel als analytische handvaten én inspiratie voor inzicht in de 'ware' verhoudingen die zich in de openbare ruimte afspelen.

IETS OVER POLITIEKE THEOLOGIE, IETS OVER PSYCHOANALYSE

In de voorgaande paragrafen is al een kader geschetst waarbinnen deze verhalen en performances besproken zullen worden: de *circumstantiality* ('omstandigheid') van Terence Hawkes en Edward Said, het brede cultuur- en dramabegrip van Raymond Williams, de politieke antropologie van Spinoza/Negri, Jacques Rancière en Hannah Arendt. Maar er zijn nog andere theoretische thema's die terugkeren in de volgende hoofdstukken en die daar ook in detail, voor de specifieke analyse zullen toegelicht worden. Maar twee theoretische 'handvaten' komen regelmatig terug: de notie van 'politieke theologie' en de (lacaniaanse) idee van psychoanalyse. Dat vereist nog enige toelichting, minstens omdat beide paradigma's relatief onmodisch zijn.

POLITIEKE THEOLOGIE

In een berucht geworden formulering zegt de Duitse rechtsfilosoof Carl Schmitt dat “alle betekenisvolle begrippen in de moderne staatsleer gesecculariseerde theologische begrippen zijn”. De almacht van de soevereine wetgever is, volgens hem, enkel denkbaar als conceptuele nalatenschap van de almacht (en de barmhartigheid) van God: staatsleer is per definitie ‘deïstisch’. Schmitts provocatie is trouwens meermaals tegengesproken door filosofen als Hans Kelsen en Hans Blumenberg, die net de breuk met de metafysica als ‘modern’ ijkpunt doorslaggevend vinden. De concrete verbinding tussen godsdienst en staatsinrichting is verbroken, en daarmee ontstaat de politieke ruimte die door de radicale Verlichting vervolgens kan en ook zal opgeëist worden. Maar desondanks is er sprake van een blijvende aantrekkingskracht, bij politieke denkers én politici, van de relatie tussen politiek en theologie. Daarom spreekt politiek filosoof Claude Lefort, over de “permanentie van het theologico-politieke”. Lefort geeft aan dat, wanneer de burgerij zichzelf, in de loop van de 18de eeuw, als ‘politiek’ gaat percipiëren – voordien werd macht niet echt als een politiek feit beschouwd, maar als een gevolg van privileges – deze klasse dat intellectueel forceert, door zich tegen alle mogelijke andere aspecten van de georganiseerde samenleving (sociaal, cultureel, juridisch én religieus) af te zetten, die als pure instrumenten in de handen van de heersende aristocratie en clerus worden aangezien. Maar vanuit diezelfde afkeer van (institutionele) religie, waarbij de theologie ideologische argumenten leverde, creëert de revolutionaire burgerij, vóór en na 1789, wel haar eigen ‘burgerlijke godsdienst’ (*religion civile*) die voor Jean-Jacques Rousseau cruciaal is voor een samenleving die de ‘algemene wil’ als grondslag heeft. Robespierre, de revolutionaire leider in 1793-1794, zou om politieke redenen het atheïsme onderdrukken en, geïnspireerd door Rousseau, een groot opgezet feest ter ere van het *Être Suprême*, het opperwezen, organiseren. Zelfs al zien tijdgenoten van de Revolutie – waaronder filosofen zoals Hegel – de volkssoevereiniteit zélf als het theologisch ‘supplement’ van de revolutionaire staatsinrichting, deze symbolisering en ritualisering van de macht was even essentieel, in de ogen van de machthebbers. Lefort benadrukt dat de nieuwe politieke werkelijkheid nood heeft aan een nieuwe vorm en een nieuwe ‘enscenering’ van de radicaal veranderde sociale verhoudingen, opdat die getransformeerde samenleving ook een betekenis kan krijgen die verder reikt dan het oppervlakkige enthousiasme van de emancipatie. Een theologisch supplement, een verwijzing naar een ongekend (en onkenbaar) gezichtspunt buiten de werkelijkheid, buiten tijd en ruimte, is dan de enige denkbare oplossing – zelfs al hoeft het helemaal niet meer om een persoonlijke God te gaan. Toch zal een wetenschappelijk discours, dat in de lijn van het 19de-eeuwse positivisme ook de politieke mechanismen bestudeert, alle moeite blijven doen, tot vandaag, om dat theologische spoor van de soevereiniteit uit te wissen. Zowel politiek als religie heeft de intellectuele

ambitie om de volledige organisatie van de samenleving te begrijpen, zonder blinde vlekken: religie vult die leemtes dogmatisch in, politiek claimt het primaat over de organisatie van het handelen (*action*, zie Arendt), terwijl beide zich bewust zijn van hun ontoereikend verklarende (en oplossende) vermogen. Lefort stelt vast dat die politieke regimes die het verst gaan in het ontkennen of het negeren van het bestaan van een ankerpunt buiten zichzelf – of het nu God is, of de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens, of nog iets anders – de meeste moeite hebben om zichzelf als specifiek politiek te handhaven, dat wil zeggen dat deze het lastig hebben om de voorlopigheid van hun gelijk en de mogelijke relevantie van beleidsalternatieven te erkennen. Als intellectuele waarborg voor het mogelijke ongelijk, voor de denkbare omkeerbaarheid van het beleid, is een minimale politiek-theologische reflectie dus niet geheel overbodig.

PSYCHOANALYSE

De elementaire bijdrage van de psychoanalyse aan culturele (cultuurhistorische) inzichten, is de nadruk op de betekenis van het driftleven – het 'rijk' van onbewuste beweegredenen en bewegingen in de menselijke geest – aan de constitutie van het subject én van de samenleving. Eén van de meest pregnante (en minst technische) teksten die Sigmund Freud, de eenzame theoreticus van de psychoanalyse, schreef, is ontstaan vanuit de schok en de ontgoocheling dat de Europese beschaving, in 1914, toeliet dat er een wereldoorlog uitbrak. In deze *Actuele beschouwingen over oorlog en dood* (*Zeitgemäßes über Krieg und Tod*) tracht Freud te achterhalen hoe een ontspoord driftleven, op collectieve schaal, een hele cultuur kan (dreigen te) vernietigen. De driftimpulsen die het menselijk verlangen mogelijk maken en sturen, zijn per definitie 'amoreel', niet goed of slecht, en dienen dus ingebed te worden in een cultuur. Maar precies die instanties die tot taak hebben een cultuur te vormen waarbij de driften ingepast worden in een ethisch kader, laten het in tijden van oorlog compleet afweten: in 1914 gebeurt dat op een schaal die groter is dan ooit denkbaar leek. Freud moet dan ook concluderen: "Wanneer de gemeenschap geen verwijt meer uit, worden ook de kwade neigingen niet meer onderdrukt en begaan de mensen daden van wreedheid, valsheid, verraad en ruwheid, die men met hun culturele niveau onvermijgbaar geacht zou hebben." Als de staat, die zichzelf beschouwt als de legitieme vertegenwoordiger van de politieke gemeenschap, zijn burgers aanmoedigt de controle over hun driftleven op te geven, dan verdwijnt de cultuur, die in de 19de eeuw ook geacht werd samen te vallen met 'beschaving'.

Ondanks alle therapeutische reserves die hierover vandaag geuit worden, is de psychoanalyse – als theorie – gebaseerd op taal: de analysant vertelt een verhaal aan de analyticus, en deze laatste luistert. Jacques Lacan, in een filosofische *retour à Freud*, in een soort methodologische radicalisering, trekt dat door naar de totaliteit van het

driftleven. Enkel taal, als symbolisch systeem, laat toe dat een mens zichzelf als subject herkent en erkent, dat hij de wereld en de samenleving vanuit een 'zelf' kan benoemen en waarnemen, dat hij een verbeelding kan ontwikkelen die toelaat om de betekenisloze leemtes tóch in te vullen. Tegelijk impliceert dat een onderwerping: de taal bestaat reeds, heeft een geschiedenis, net zoals het subject zelf in een (persoonlijke, maar door anderen gemaakte) geschiedenis staat. Maar in dat semiotisch proces – het ontstaan van een (talig) tekensysteem, waarin de relatie tussen materieel teken (de *signifiant*: letter, woord, zin, klank) en betekenis (de *signifié*) arbitrair is – stoot dit subject op grenzen: op de Ander (of het Andere) namelijk, mét hoofdletter. In het proces van subjectivering ontstaat het besef dat de symbolische orde – de wereld van tekens die betekenis geven aan de dingen, om te beginnen aan het 'zelf' – fundamenteel onbereikbaar is, dat deze zich op een andere 'scène' bevindt. De theaterterm vindt men bij Freud, die het heeft over de 'andere scène' die in de dromen wordt gespeeld, en Lacan neemt deze term graag over, omdat daarmee benadrukt wordt dat het subject aan zijn onvermogen – om zichzelf helemaal te begrijpen – een echte plaats toekent, hoe virtueel die ook is. De Ander bestaat misschien niet – Lacan noteert meestal een doorstreepte A, *l'Autre barré* (A) – en is altijd onvolledig kenbaar, maar A moet wel een plaats krijgen in het driftleven. De uiterste grens van de inspanningen die het subject levert om zichzelf en zijn sociale inbedding de noodzakelijke betekenis te geven, noemt Lacan *le réel*, de orde van het reële dat volstrekt chaotisch is: de symbolische orde is er afhankelijk van, maar kan er geen toegang toe krijgen. De idee dat die toegang geforceerd moet worden, is de bron van (collectieve) trauma's: de confrontatie met de brutale fysieke werkelijkheid is onzegbaar, en dat onvermogen doet symptomen ontstaan op andere plaatsen – in droomscènes, maar ook via perversiteit, wreedheid – dan die waar de verbijsterde blik van het subject zich op gefixeerd heeft.

In één van zijn seminaries heeft Jacques Lacan het over *l'éclat d'Antigone*, de 'gloed' die Antigone, als theatrale figuur in het gelijknamige drama van Sophokles, omringt, omkranst als het ware, op het moment dat ze zichzelf op de scène van de dood heeft geplaatst, op de plek waar haar subjectiviteit tragisch samenvalt met haar verdwijning. Dat is de ultieme (en menselijk gezien onmogelijke) positie, want Antigone ziet daar haar eigen dood in de ogen, en dat is inderdaad een blik op *le réel*. De ironie van de dichter Sophokles bestaat hierin dat hij Antigone op dat ogenblik alleen maar nuchtere beschouwingen in de mond kan leggen, over de hechtheid én de futiliteit van familiebanden – zelfs al is dit formeel een *kommos*, een klaagzang. Drama en theater zijn inderdaad de plaats waar de ontoereikendheid van het spreken, van de taal – of ruimer nog: de cultuur – het scherpst zichtbaar kan worden. Of theater daarmee opgewassen is tegen de wreedheid die een vertwijfelde Sigmund Freud waarneemt, is echter een andere zaak.

EEN ONSAMENHANGEND GEHEEL?

Dit boek lijkt een nogal willekeurige verzameling artikels over dramaturgie en politiek te zijn, en tot op zekere hoogte klopt die indruk ook. Nergens is enige volledigheid nagestreefd, wat overigens in een werk met enige historische ambitie bij voorbaat zinloos is. Men kan immers geen volledig beeld tonen van wat per definitie onaf is: de geschiedenis dus. Toch zit er een lijn in, een visie tot op zekere hoogte, op de ontwikkeling van de samenleving, op (anti)politiek en (on)macht, op cultuur als het zichtbaar maken van een 'wijze van leven', op kunst en emancipatie, op drama, theater en theatraliteit. Een visie op (te) veel fenomenen en kwesties, maar altijd fragmentair en voorlopig: de inzichten zijn voorstellen, proposities, geen zekerheden of dogma's.

De oorsprong van deze teksten strekt zich uit over een lange periode, het oudste materiaal dateert uit 1990, uit een tekstboekje bij een voorstelling van *Richard II* van William Shakespeare door het Theater van het Oosten, Arnhem, een vertaling van Gerrit Komrij en een regie van Ivo van Hove. Het jongste materiaal komt uit een bijdrage aan de jaarlijkse conferentie in 2018, in Pittsburgh, van de (Amerikaanse) *Society for French Historical Studies*, over Olympe de Gouges en andere prominente vrouwen op de scène van de Franse Revolutie. Deze 'spanwijdte' in tijd, ruimte en omgeving, suggereert reeds dat de oorspronkelijke teksten, waarvan de volgende hoofdstukken een grondige bewerking (en uitbreiding) zijn, in verschillende contexten tot stand gekomen zijn. Het meeste materiaal is geschreven voor academische gelegenheden: symposia, conferenties, studiedagen. Ook teksten die eerder als dramaturgische ondersteuning van een concreet theaterproject bedoeld waren, zijn aangevuld met meer cultuurhistorische, politiek- of rechtstheoretische beschouwingen. Daarnaast figureren fragmenten uit cursussen dramaturgie voor theaterstudenten aan het Antwerpse Conservatorium of het Brusselse RITCS. De precieze wetenschappelijke domeinen waarin deze bijdragen – als lezing, als artikel – de eerste keer terecht kwamen, zijn zeer gevarieerd, en dus was ook het (al dan niet academische) publiek erg divers: *hardcore* historici, specialisten in genocidestudies, politicologen, *performance* wetenschappers, 'shakespearologen', theaterliefhebbers, krantenlezers, ... Bij het herschrijven van de teksten is getracht om de diversiteit in stijl, die bij de bronteksten onvermijdelijk aanwezig was, zo drastisch mogelijk te beperken of minstens in te tomen. Soms hield dat in dat het compacte academische karakter ervan – referaten van 20 minuten zijn vaak de norm, wat dwingt tot grote 'compressie', plus een overvloed aan voetnoten voor de te publiceren uitwerking – aangepast of gewoon verminderd moest worden. Soms hield dat in dat het verhaal – feiten én theoretische onderbouw – juist uitgebreid moest worden, losgemaakt van de interessante anekdote: een soort 'inbreiding' van de these. Maar altijd is het vertrekpunt dramatisch materiaal, aanschouwelijk voorgesteld, dat vraagt om een politiek-filo-

sofische inbedding, niet om het als ‘autonoom kunstwerk’ – sowieso een recent concept – te kunnen begrijpen, maar omdat de teksten of de performances een instructieve benadering van de cultuurhistorische *Umwelt* juist mogelijk maken. In sommige gevallen lijkt die artistieke aanleiding te bezwijken onder het gewicht van de theoretische context, maar er werd altijd teruggekeerd naar het drama, naar de performance. Niet toevallig zijn er immers altijd politieke kunstwerken uitgekozen, nooit is het aangeboden materiaal vrijblijvend: de antieke tragedies zijn politieke creaties, het drama van de 17de eeuw is intiem verbonden met de anomie, met de normatieve impasse van dat tijdperk, en de Franse Revolutie – inclusief de voorgeschiedenis ervan – dwingt de culturele productie in een definitief andere richting. Die keuze voor politiek engagement is in het tweede deel van het boek nog duidelijker: het gaat altijd om emancipatie, om gelijkheid in rechte en in feite – volgens Jacques Rancière de grondslag van elk gereflecteerd politiek handelen. Dan komt men, in de 20ste eeuw, onvermijdelijk bij Bertolt Brecht uit, maar het vervolg is uiterst hedendaags: de onmogelijke verwerking van genocides, de terugkeer van de *Deutsche Misere* na de val van de Berlijnse muur, de permanente identiteitscrisis van politiek Europa, globalisering, dekolonisering en oriëntalisme in China, in Egypte – en in eigen land.

Dit boek valt uiteen in twee grote delen: zeven hoofdstukken vóór 1900, zeven hoofdstukken over de 20ste en 21ste eeuw. Zeker in het eerste deel vallen grote gaten, vanuit een westers en *a fortiori* vanuit een globaal perspectief: geen Romeins theater, geen middeleeuwse passiespelen en *mystery plays*, ook geen sjiitische *ta’ziyeh*, Japans *nô*-drama of Ghanese *anansi*-vertellingen. Het perspectief is westers, West-Europees zelfs, omdat deze traditie een specifiek en relatief samenhangend verhaal mogelijk maakt over de relatie tussen theatraaliteit en politiek. Soms gaat de relevantie van de politieke theorie zelfs zwaarder doorwegen dan de theatergeschiedenis als zodanig: de Engelse *Restoration* – een politieke proefopstelling, zowel in theorie als in praktijk – wordt bekeken vanuit het perspectief van de – overigens zéér theatrale – liberijnse dichter John Wilmot, niet vanuit het werk van hofdichter John Dryden bijvoorbeeld, omdat de schrijftuur van Wilmot de politiek én de politieke theorie veel scherper uitdaagt, ook vandaag. Net zoals Diderots *Paradoxe sur le comédien*, een essay in dialoogvorm, logischer leidt naar inzichten in de theatraaliteit van de Franse Revolutie dan, bijvoorbeeld, de komedies van Marivaux of de tragedies van Voltaire.

In het tweede deel, dat vanuit Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* vertrekt om de ‘dramatische samenleving’ van vandaag te schetsen, is de politieke insteek directer. Opvoeringen zijn telkens het uitgangspunt, performances die in hun vorm vaak meteen politieke keuzes maken, zonder zich in te schrijven in een dramatisch repertoire. Ook daar blijft de blik hoofdzakelijk westers en wit, met veel aandacht voor de recente Duitse geschiedenis en de culturele consequenties daarvan, maar ook met een voorzichtige benadering van niet-westerse hedendaagse cul-

tuur, hoe 'geassimileerd' die ook mag lijken. Een aanpak die zich steeds bewust is van een zeker *white privilege*, dat vooral merkbaar is in de nadruk op de 'rechtsstatelijkheid' van de West-Europese regimes. Echt intercultureel wordt het zelden, en die keuze is in de eerste plaats toe te schrijven aan de intellectuele (en artistieke) voorgeschiedenis van de auteur. In tijden van dekolonisatie lijkt dat moeilijk te verantwoorden, maar men schrijft waarover men voluit kan meepraten en meedenken, hoezeer men ook gefascineerd is door culturele transgressie. Een mannelijke witte auteur kan, behalve misschien in statistische termen, immers niet over de affectieve impact van kolonialisme en discriminatie schrijven. Toch is een zekere fascinatie wel degelijk aanwezig, in bescheiden omvang. Want men kan niet meer over cultuur en politiek schrijven anno 2019, zonder de Middellandse Zee over te steken, of – beter nog – zonder doordrongen te zijn van het simpele feit dat anderen de Middellandse Zee fysiek of mentaal al lang overgestoken hebben, in de omgekeerde richting. En dat is goed zo.

Antigone en de politieke ruimte

In Sophokles' *Antigone* bakenen de protagonisten, koning Kreoon en de opstandige Antigone, de openbare ruimte af. Ze begrenzen (en overschrijden) de letterlijke en de figuurlijke ruimte – de agora – waarin het mogelijk wordt op politieke wijze te spreken en te handelen. Zo'n definitie was essentieel voor de 'oude Atheners', en dat blijft cruciaal vandaag, zoals Hannab Arendt onvermoeid bepleitte. *Antigone's* probleem – samen te vatten als: 'wat is de grondslag van de wet?' – blijft ook voorwerp van theatrale verbeelding, zeker in crisistijden wanneer de ruimte voor debat vaak lijkt te krimpen. Terroristen met uiteenlopende motieven willen angst doen regeren, politici geven daar al te gretig aan toe. En theatermakers zoeken, te midden van deze verwarring en machteloosheid, naar meer of minder bescheiden antwoorden. Eergisteren, ten tijde van het gewelddadige antikapitalisme van de Rote Armee Fraktion, gisteren, bij de vernietiging van de kapitalistische symbolen – de Twin Towers in New York – door religieuze extremisten.

Antigone, de antieke tragedie van Sophokles, gaat over de symbolische impact van begrafenisrituelen: hun sociale en, belangrijker nog, hun politieke betekenis. Dat lijkt, in tijden van dreigende ecologische catastrofes, ontrafeling van maatschappelijke samenhang en golven van terreur, een relatief bijkomstig probleem. Maar meer dan twee millennia later blijkt dit dramatisch conflict nog steeds stof voor bezinning over de grenzen van de politiek, over de grenzen van datgene waarover de samenleving autonoom beslissingen mag en kan nemen, ongeacht de procedures die daarvoor zijn opgelegd of afgesproken. Hoe actueel Sophokles' drama wel was, bleek veertig jaar geleden in de iconische film *Deutschland im Herbst* van Alexander Kluge (1978) waarin, net als in de antieke *Antigone*, begrafenissen het *Leitmotiv* vormen. En finaal zal ook de opvoering van de tragedie *Antigone* een thema in het verhaal worden, alsof het onvermijdelijk is. *Deutschland im Herbst* is een filmisch *Trauerspiel*, zoals Walter Benjamin dit genre opvatte. Een poging namelijk om de ruïnes van een samenleving, slachtoffer van een mislukte en zelfs irrelevante opstand – de RAF-terreur als 'exces' van het (wereldwijde) studentenprotest – in beeld te brengen en de betekenis ervan te vatten. Alexander Kluge maakt deze episodische film in 1978,

samen met een groep Duitse regisseurs. De film gaat in op het verziekte, paranoïde politiek-maatschappelijke klimaat dat ontstaan is door realiteit en dreiging van extreem-links terrorisme in de toenmalige Bondsrepubliek Duitsland, een klimaat dat escaleert met de gebeurtenissen van oktober 1977. Het hoofd van de Duitse werkgeversorganisatie, Hanns-Martin Schleyer, wordt op 5 september ontvoerd door de *Rote Armee Fraktion*. Op 18 oktober 1977 worden de passagiers van een vliegtuig van Lufthansa, dat gekaapt is door Palestijnse bondgenoten van de RAF, op spectaculaire wijze bevrijd door Duitse elitesoldaten in Mogadishu, Somalië. In de nacht die volgt, plegen vier RAF-leden van de ‘eerste generatie’, onder wie Gudrun Ensslin en Andreas Baader, zelfmoord in hun ultrabeveiligde gevangenis in Stammheim, Stuttgart – zo luidt althans de officiële versie. Kort daarna wordt Schleyer met een nekschot vermoord door zijn ontvoerders, een dag later wordt zijn stoffelijke overschot teruggevonden.

Kluge en zijn collega’s proberen de atmosfeer van deze ‘tijd van lood’ (*die bleierne Zeit*) te duiden door hun geëngageerde fictie te kaderen in documentaire-beelden van drie begrafenissen: de staatsbegrafenis van Schleyer, de controversiële begrafenis van de terroristen en, opmerkelijk, de officiële begrafenis van veldmaarschalk Erwin Rommel in 1944. Rommel, die gesympathiseerd heeft met het mislukte moordcomplot op Adolf Hitler, op 20 juli 1944, wordt door de *Führer* gedwongen om zelfmoord te plegen, maar een eervolle begrafenis wordt hem nog wel gegund. Manfred Rommel, de enige zoon van de veldmaarschalk, is toevallig in 1977 burgemeester van Stuttgart en hij beslist, tegen een luidruchtige publieke opinie in, dat Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Jan Carl Raspe begraven mogen worden op het officiële kerkhof van Dornhalden.

ANTIGONE GECENSUREERD

Vóór het documentairedeel over de Baader-Ensslin-Raspe-begrafenis, bevindt zich een fictionele episode, *Die verschobene Antigone* (“De uitgestelde Antigone”), naar een scenario van Heinrich Böll en geregisseerd door Volker Schlöndorff. Er vindt een bespreking plaats tussen makers en managers over een bewerking van Sophokles’ drama voor televisie, die een direct verband zou suggereren tussen het Duitsland van 1977 en een ‘universele’ Antigone. De beleidsmakers van de televisiezender schrikken ervoor terug om deze verfilming uit te zenden in de gegeven omstandigheden: het stuk gaat tenslotte over ‘rebelse vrouwen’. De discussie spitst zich toe op een soort *disclaimer* die de eigenlijke uitzending zou moeten voorafgaan. De regisseur parafraseert de beroemde zin “Veel is vreemd op deze wereld / Niets is vreemder dan de mens” (“Vieles Gewaltiges lebt, und doch / Nichts gewaltiger denn der Mensch”). De Duitse term *Gewalt* verwijst zowel naar illegaal geweld als naar legitieme macht.

De toezichthouders van de zenders beweren dat precies de dubbelzinnigheid van de term en de gestileerde vorm van het citaat deze *disclaimer* onbruikbaar zouden maken. Walter Benjamin heeft het begrip *Gewalt* uitgebreid becommentarieerd, als verklaring én als legitimering van zowel de politieke strijd als de politionele reactie erop. Maar een zakelijke *disclaimer*, die bevestigt dat alle medewerkers aan de film zich distantieëren van het terroristisch geweld, zou onbedoeld ironisch overkomen – alsof iemand daaraan zou twijfelen ... – en dus eveneens contraproductief zijn. Op de vergadering wordt beslist om de productie wel af te werken, maar om deze *Antigone* pas later uit te zenden. En na de vergadering vraagt de directeur van de zender, in alle ernst, of de regisseur het einde van het stuk aangepast heeft, waarop deze antwoordt dat hij dat niet gedaan heeft. De discussie over Antigone als zogenaamde terroriste illustreert de plaats van de tragedie van Sophokles en haar titelheldin in het centrum van een concreet debat over de betekenis en de reikwijdte van de politieke ruimte. Een debat dat gaat over de vrijheid die men heeft om die politieke ruimte – via het massamedium televisie in dit geval, maar de kwestie is algemener – in volle vrijheid te benutten. Omdat het scenario van Heinrich Böll enkel een korte schets is, laat het weinig ruimte voor meer precieze vragen. Hoe kan de publieke ruimte van Antigone, vanuit de politieke positie waarin zij zich bevindt, precies gedefinieerd en omschreven worden? En: welke politieke kwesties kunnen op de agenda gezet worden door haar rebelse acties? Voor zover ‘rebels’ tenminste de juiste omschrijving van haar acties is.

ANTIGONE'S OPENBARE RUIMTE

Dit hoofdstuk wil ingaan op vragen omtrent de (openbare) politieke ruimte en over de rol die de iconische Antigone als politieke heldin zou kunnen spelen op deze *agora* – met een epiloog over de betekenis van recente bewerkingen/opvoeringen van *Antigone*, in het theater. De zoektocht van Hannah Arendt naar een democratisch en ‘activistisch’ politiek domein vormt de leidraad in deze reflecties over geschiedenis, over theater, over politieke praktijk en theorie, over recht en taal. Een sloganesk motto van dit betoog zou ‘tegen de ongeschreven wetten’ kunnen luiden. Een belangrijk uitgangspunt is namelijk de volgende premisse. Los van elke beoordeling van de ethische en tragische positie van Kreon, van de tirannieke aard van zijn regime of van de inherente gerechtigheid van zijn nederlaag, kan men stellen dat Antigone's ‘naakte’ verwijzing naar het bestaan van ‘ongeschreven wetten’ – of, preciezer, ‘ongeschreven en onwankelbare gewoontes van de goden’ – de positie van Antigone verzwakt, althans in de mate dat het haar bedoeling is om een politieke ruimte tot stand te brengen. Om van een politieke ruimte te kunnen spreken, zijn er geschreven wetten nodig die een voor iedereen zichtbaar kader kunnen creëren.

Maar omgekeerd heeft Antigone een ‘ongeregelde ruimte’ ook nodig om deze te kunnen bezetten, om te kunnen spreken over de grondslagen van de wet zelf: dat is minstens een paradox, zo niet een *double bind*. En daarin bestaat de ambiguïteit van de tragedie van Antigone, en de vraag blijft natuurlijk of haar representatie, haar belichaming op de scène in enige mate relevant is voor de politieke zoektocht, voor het politieke verlangen dat Hannah Arendt uitspreekt.

Antigone, de tragedie van Sophokles gaat dus over een begrafenis. De zonen van Oidipous, koning van Thebe, zijn door hun vader vervloekt. Ze strijden om de macht over de stad en komen daarbij allebei om. Hun oom, Kreoon, komt aan de macht, nadat hij lange tijd in de coulissen zijn invloed heeft uitgeoefend. Hij beslist dat de ene broer, Eteokles, een officiële begrafenis krijgt, maar dat het lijk van zijn broer Polyneikes onbegraven moet blijven, buiten de muren blijft liggen, rottend en overgeleverd aan honden en gieren. Polyneikes heeft immers met hulp van buitenlandse bondgenoten de stad aangevallen, waar Eteokles min of meer legitiem heerst. Antigone, zuster van de fatale broers, wil ook de ‘schuldige’ Polyneikes begraven, maar de andere zuster, Ismene, is terughoudend. Antigone kiest voor een compromisloze confrontatie, zich beroepend op ‘wetten’ die boven het ‘decreet’ van Kreoon over het begrafenisverbod staan. Ze strooit zand over het lijk van Polyneikes, ze wordt gearresteerd en gaat een principiële discussie met Kreoon aan. Een dovemansgesprek heeft plaats, met een koning die zich identificeert met het belang van de stadstaat Thebe, waarin het onderscheid tussen ‘goed’ en ‘kwaad’ helder moet gemaakt worden. Geen van beiden wijkt, Antigone wordt opgesloten, ze moet verhongeren. Haimoon, zoon van Kreoon en verloofde van Antigone pleit gloedvol voor zijn geliefde, tevergeefs, hij zal zich verhangen. Pas als de ziener Teiresias wijst op het kosmische onheil dat de stad bedreigt, bedenkt Kreoon zich, maar Antigone is al gestorven op haar ‘stenen bruidsbed’. Kreoon blijft eenzaam achter – ook zijn vrouw beroofde zich van het leven – in een vervloekte stad.

In de nadagen van de ‘Duitse herfst’ van 1977 is er sprake van een overvloed aan *Antigone*-producties in de Duitse theaters. Bewerkingen van *Antigone* hebben altijd een bijzondere betekenis gehad in de Duitse cultuurgeschiedenis, maar dit bijzondere *momentum* lijkt beter dan ooit geschikt voor een herlezing van Sophokles’ tragedie. Openbare discussies tijdens de ‘jaren van lood’ hebben meer dan eens verwezen naar tragische dubbelzinnigheden, meestal om ze af te doen als weinig bijdragend aan de eenheid, nodig om de bedreiging van de natie te bestrijden. De politiek keert terug tot de elementaire stelling van rechtsfilosoof (en nationaalsocialist) Carl Schmitt dat een duidelijk onderscheid tussen vriend en vijand vereist is om de fundamentele legitimiteit van natie en staat te affirmeren. Eén van de meest opvallende *Antigone*-producties uit die periode, een regie van Christoph Nel uit 1978, in Frankfurt am Main, ondermijnt radicaal de klassieke Hegeliaanse stelling – die de Duitse dramaturgie (en filosofie) nogal dierbaar is – dat er in *Antigone* sprake zou zijn van een filosofisch

uitgebalanceerde strijd tussen het (religieuze) recht van de familie en de (juridische) rechten van de staat, een stelling die eenvoudig in Schmitts distinctie omgezet kan worden. Beide rechtssystemen – het politieke of het religieuze – laten immers toe om het onderscheid tussen vriend en vijand te maken, vanuit een redenering die berust op stevige gronden. Natuurlijk is de uitkomst in beide gevallen verschillend, maar dat is nu net de inzet van de tragedie. De gewelddadige opstandeling is de held, de repressieve staat de vijand. Of de beschermende, constitutionele staat is de held, en de terrorist de bedreiging. Zo eenvoudig valt het politieke conflict te interpreteren. In *Antigone*, maar ook in het Duitsland van 1977.

Tegen deze wijze van denken in, vanuit een dialectiek die net twijfelt aan de zekerheid en de vastheid van tegenstellingen, plaatst Christoph Nel het banale en het sublieme naast elkaar. Scenograaf Erich Wonder ontwerpt een zwarte doos voor de scène, die gedomineerd wordt door een bewegende balk, zes meter lang, volgehangen met spots. Deze balk zwaait bij elke scène in de richting van de toeschouwers, waardoor ze elke keer verblind worden. Nel heeft, wat de tekst betreft, gekozen voor de prachtige poëtische vertaling van Hölderlin, die compact en hermetisch klinkt. De afstandelijkheid gaat nog verder, omdat acteurs soms de vrijheid krijgen om losstaande regels uit de tekst te declameren, en de verstaanbaarheid verder kunnen ondermijnen door frequente lichamelijke contacten. Hölderlin wordt op bijna belachelijke wijze geësthetiseerd, waardoor zijn poëzie verandert in een ruïne van de klassieke taal – niet langer een communicatiemiddel. In scherp contrast daarmee braakt een koor van populaire en karikaturale figuren – toerist, rocker, carnavalsprins, clown enzovoort – ranzige grappen uit en provoceert het op alle mogelijke manieren het *decorum* van de poëzie. Dit koor, waarvan Kreoon zelf deel uitmaakt als een despotisch en wispelturig bendeleider, doodt Antigone, die een zielige figuur is, nauwelijks bewust van de samenleving waarin ze leeft terwijl ze er toch tegen in opstand is gekomen. Op een eerder meta-theatraal niveau gaat de *Antigone* van Christoph Nel over de onmogelijkheid om de Griekse tragedie – of de Griekse beschaving in het algemeen – in te zetten als een intellectueel relevante mededeling over de kans om vandaag, enkele millennia later dus, een openbaar discours tot stand te brengen. In dit geval een discours over het heruitvinden van de democratie, wanneer deze door onverwacht gewelddadige oppositie uitgedaagd wordt.

Anders gezegd, de *Antigone* van Frankfurt wil aantonen dat het conflict tussen Antigone en Kreoon, ooit beschouwd als een paradigma voor een precare politieke orde die gebaseerd is op de soevereiniteit van de natie, zijn iconische waarde is kwijtgespeeld. Op nogal paradoxale wijze – namelijk iets tonen om daarmee te suggereren dat het irrelevant is geworden – slaagt een half dozijn *Antigone*-producties in het Duitse theater erin om het politieke symbool 'Antigone' te ondermijnen, voor zover zij de noodzaak van een publieke plaats voor de politiek verdedigt. Is dit enkel een postmoderne gril, of betekent dit dat de relatie tussen de positie van Antigone en de

democratische politieke orde meer fundamenteel her-dacht moet worden? Deze vraag kan een antwoord krijgen langs drie denklijnen: (1) de politieke ruimte van Hannah Arendt en de opening/sluiting hiervan door Antigone, (2) de kwestie van het rouwen in *Antigone*, en (3) het (rechts)filosofisch en vooral dramaturgisch belang van de ongeschreven aard van ‘haar’ wetten.

ANTIGONE OP DE AGORA, BIJ HANNAH ARENDT

De Duits-Amerikaanse politiek filosofe Hannah Arendt deelt, zoals gezegd, de menselijke activiteit in drie types in: (1) ‘arbeid’ (*labour*), waarbij de mens verzamelt of fabriceert wat noodzakelijk is om te (over)leven, (2) ‘werk’ (*work*), waarbij de mens zich (materieel en intellectueel) inspant om nuttige zaken te maken en (3) ‘handelen’ of ‘actie’ (*action*), waarbij de mens tracht betekenis en zin te geven aan het vorige, namelijk aan datgene wat hij produceert. De politiek is voor haar de uitgelezen plaats – letterlijk en figuurlijk – om deze ‘actie’ te laten plaatsvinden. Om duidelijk te maken wat ‘actie’ inhoudt, verwijst Arendt expliciet naar de Attische tragedie, naar dat beperkt overgeleverde repertoire toneelstukken, geschreven en opgevoerd in de 5de eeuw vóór Christus, over mensen – held of halfgod – die niet in staat blijken om te gaan met de bestaansconditie van de (relatief) democratisch georganiseerde stadstaat Athene. Een conditie die gebaseerd is op de autonomie van de burgers – de bevoorrechte mannen weliswaar. Zij grijpt daarbij terug naar de definitie die Aristoteles, zo’n zeventig jaar na het uitsterven van dit genre, aan drama gaf, namelijk ‘mimesis van een praxis’, of ‘nabootsing van het handelen’. Met andere woorden: in de tragedie ziet Arendt een voorbeeldige nabootsing van het politieke handelen dat essentieel is om aan een samenleving die noodzakelijke en nuttige zaken produceert, betekenis en zin te geven. Dat toneelspelers een handeling imiteren die niet hun eigen praxis is, dat ligt voor de hand, maar het biedt vooral de mogelijkheid om een contrast te tonen tussen de eigenlijke ‘actie’, namelijk die van de (toneel)personages, helden en antihelden, en een koor, dat ‘gewone’ burgers imiteert en dat reflecteert over de ‘actie’ van die personages – wat voor Arendt trouwens een cruciaal aspect is van de ‘actie’ zelf. Op die manier ziet de toeschouwer – die zelf een onzekere burger is, die zijn autonomie opeist maar ook nog steeds de goden vreest – een analogie én een verbinding ontstaan tussen *skènè* – de toneelscène – en *agora* – de plaats waar men écht aan politiek doet. Arendt lijkt de antieke tragedie op haast brechtiaanse wijze te interpreteren, ze suggereert dat ‘actie’ en reflectie over ‘actie’ zichtbaar moeten zijn op de scène, wil men inzicht krijgen in de zin van een politieke gemeenschap: daarvoor is de dialectiek tussen blinde identificatie (met de tragische held) en poëtische distantieering (door het koor) essentieel. Bovendien is het theater de enige kunstvorm die absoluut de aanwezigheid van anderen nodig heeft, zowel in