

Kunst als waarheid

Over de plaats van kunst en maatschappijkritiek in Nietzsches *Geboorte van de tragedie*
en Wildes *The Decay of Lying*.

Door Michiel Buis
Begeleider: Ger Groot
Adviseur: Han Van Ruler
Leerstoelgroep: Wijsgerige antropologie
Opleiding: Voltijd Wijsbegeerte
Aantal studiepunten: 170 (180 inclusief thesis)
Aantal woorden: 12.327

Inhoud

1. Inleiding	3
1.1 Een eerste verschil.....	3
1.2 Thomas Manns <i>Wilde and Nietzsche</i>	3
1.3 Verdere gelijkenissen Wilde en Nietzsche en doelstelling.....	5
2. Oscar Wilde	7
2.1 Inleiding: Kritisch werk van Oscar Wilde	7
2.2 <i>The Decay of Lying</i>	7
2.3 Drie kunstfasen in <i>The Decay Of Lying</i>	9
2.4 Verandering	9
2.5 Leven als imitatie van de kunst	10
2.6 Natuur als imitatie van de kunst	11
2.7 De oplossing	12
3 Friedrich Nietzsche	13
3.1 Inleiding: De geboorte van de tragedie.....	14
3.2 Schopenhauer en Nietzsche	14
3.3 Principium individuationis	15
3.4 Esthetiek en Muziek	16
3.5 Nietzsches Dionysische en Apollinische	16
3.6 Over waarheid en leugen in buitenmorele zin.....	18
3.7 De wereld als esthetisch fenomeen	20
3.8 De uitvoering van de tragedie	21
3.9 Terugkeer van de tragische mythe.....	22
4. Nietzsche en Wilde: een conclusie	24
4.1 Inleiding	24
4.2 Hedendaagse kunst	24
4.3 Kritiek op hedendaagse kunst ten tijde van Wilde en Nietzsche	26
4.4 Nieuwe kunst en samenleving.....	27
4.4 Verschil	28
4.5 Conclusie	29
Literatuurlijst	30

1. Inleiding

1.1 Een eerste verschil

In 1958 verscheen de postuum in het Engels uitgegeven bundel *Last essays* van Thomas Mann. Deze bundel bevatte een verhandeling over overeenkomsten tussen Friedrich Nietzsche en Oscar Wilde, toepasselijk genaamd *Wilde and Nietzsche*¹. Overeenkomsten tussen deze denkers te zoeken is niet voor de hand liggend want er is volgens Mann “something almost sacrilegious about the juxtaposition of Nietzsche and Wilde, for the latter was a dandy, the German philosopher a kind of saint of immorality”². Nietzsche, een Duitse filosoof en apostel van de immoraliteit en Wilde, een Engelse dandy, staan wel heel ver van elkaar af. Hoewel zeer summier, slechts tweeënhalf pagina lang, kan dit essay toch gezien worden als een eerste aanzet tot een verzoening van de twee denkers. Helaas, zoals zo vaak het geval is met goede ideeën, is deze geviseerde verzoening in de vergetelheid geraakt en heeft deze prelude geen vervolg gekregen. Het essay van Mann is op geen manier toereikend om van een definitieve vergelijking van Nietzsche en Wilde te spreken, maar bij wijze van introductie tot de overeenkomsten en verschillen van Wilde en Nietzsche kan het essay zeer goed gebruikt worden. Ik zal eerst, onder andere aan de hand van Thomas Mann, een aantal oppervlakkige overeenkomsten tussen beide denkers weergeven, waarna er een doelstelling geformuleerd kan worden. Dit zal gevolgd worden door een tweetal hoofdstukken waarin het gedachtegoed van Wilde en Nietzsche afzonderlijk wordt behandeld en vervolgens tot een conclusie leiden die antwoord geeft op de doelstelling en Wilde en Nietzsche met elkaar vergelijkt.

1.2 Thomas Manns *Wilde and Nietzsche*

Mann begint zijn korte essay met te stellen dat Nietzsches moraalkritiek niet alleen de kritiek van een onbegrepen genie is, maar tot op zekere hoogte een onpersoonlijk commentaar die toebehoorde aan zijn tijd. Een van de andere denkers die resorteerden onder diezelfde Zeitgeist en die de aanval openden op de hypocriete moraliteit van de middenklasse in het Victoriaanse tijdperk was Oscar Wilde. Mann merkt op:

“It is certainly a surprise to observe the close kinship of many of Nietzsche’s aperçus with the far from vain tilts against morality with which, at approximately the same time, Oscar Wilde was shocking and amusing his public. When Wilde declares: “For, try as way may, we cannot get behind the appearance of things to reality. And the terrible reason may be that there is no reality in things apart from their experiences”; when he

¹Mann, T. (1969) *Wilde and Nietzsche*. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 169-172). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

² Ibid. blz. 169.

speaks of the “truth of masks” and the “decay of the lie” [...] we cannot help seeing that all these quotations might have come from Nietzsche.”¹

Ook andersom ziet Mann de gelijkenis. Uitspraken van Nietzsche als “Earnestness, that unmistakable sign of slow metabolism”² hadden volgens Mann gemakkelijk kunnen leiden tot een daverend gelach in een komedie van Wilde in St. James’ Theatre.

Hoewel de persoonlijkheden niets van elkaar weg hadden, een dandy versus een priester van de immoraliteit, had de inborst van de late Wilde vermoedelijk kunnen rekenen op waardering van Nietzsche. Aan het einde van zijn leven zag Wilde zichzelf als een martelaar. Met name in zijn breedvoerige brief *De profundis*, die in de gepubliceerde versie 85 bladzijden³ beslaat, komt het idee van martelaarschap naar boven, dat zijn dandyisme iets ‘heiligs’ gaf. Om deze stelling kracht bij te zetten wijst Mann naar wat Nietzsche aantrok in Socrates: het moment dat hij de gifbeker tot zich nam. Het was de martelaarsdood die een diepe indruk achter liet op Plato en de Griekse jeugd. Iets dergelijks zegt Nietzsche over Jezus, die zich overgaf aan de kruisiging. Dit zijn voorbeelden van martelaarschap waar Nietzsche bewondering voor had, Wilde had de volgende in rij kunnen zijn volgens Mann⁴.

Daarnaast meent Mann dat Nietzsches startpunt in zijn denken, dat geen echte kern bezit, esthetisch is. Hij merkt op dat er in Nietzsches analyse slechts twee basisstandpunten zijn; het morele en het esthetische. Het socialisme biedt bijvoorbeeld een strikt morele kijk op de wereld, maar “Nietzsche, on the other hand, is the most uncompromisingly perfect aesthete in the history of thought. His major premise, which contains within itself his Dionysiac pessimism – namely, that life can be justified only as an aesthetic phenomenon – applies exactly to himself, to his life, his thinking, and his writing.”⁵

Mann merkt tenslotte op dat estheticisme de eerste manifestatie van rebellie tegen de moraliteit van de bourgeoisie is geweest: “not for nothing have I coupled the names of Nietzsche and Wilde – they belong together as rebels, rebels in the name of beauty [...]”⁶. Zowel Wilde als Nietzsche rebelleerden tegen hun tijd, wat ze tot op zekere hoogte tot wapenbroeders maakte.

¹ Mann, T. (1969) Wilde and Nietzsche. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 169-172). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. blz 169.

² Ibid. Blz 170.

³ Dit geldt voor de versie in Wilde, O.F.O.W. (1978) *De Profundis*. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 873 – 958). Londen: Book Club Associates.

⁴ Mann, T. (1969) Wilde and Nietzsche. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 169-172) Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. Blz 170.

⁵ Ibid. Blz 170.

⁶ Ibid. Blz 171.

1.3 Verdere gelijkenissen Wilde en Nietzsche en doelstelling

Mann begint in zijn beknopte essay iets dat kan leiden tot een systematische vergelijking van Wilde en Nietzsche. Het is wonderlijk dat er geen navolging is gekomen in de vorm van verder onderzoek naar de relatie tussen de twee schrijvers. Naast de wetenschap dat marginalia, voetnoten en opmerkingen van de twee soms erg op elkaar lijken, dat beiden de esthetiek een centrale rol toebedelen en dat de twee als rebellen tegen de heersende moraliteit gezien kunnen worden, zijn er nog een aantal redenen waarom juist Wilde en Nietzsche met elkaar vergeleken kunnen worden.

Als meest onedele reden kan worden aangevoerd dat zij tijdgenoten waren. Nietzsche werd geboren op vijftien oktober 1844 en Oscar Wilde op zestien oktober 1854. Op één dag na was Nietzsche dus exact tien jaar ouder dan Oscar Wilde. Dit toeval mêleert zich met het feit dat zij beiden in hetzelfde jaar stierven, 1900. Nietzsche overleed op 55-jarige leeftijd op 25 augustus van het bebrilde jaar en Wilde ontsliep op 30 november van datzelfde honderdste jaar in de negentiende eeuw op slechts 46-jarige leeftijd.

Buitendien kan in het werk van Wilde en Nietzsche een aantal gemeenschappelijke centrale onderwerpen gethematiseerd worden dat aanverwant is aan het rebellerende en esthetiserende karakter van het werk. Dit betreft de moraliteit en de kunst. In het voorwoord van Nietzsches *De geboorte van de tragedie* merkt Kees Vuyk op dat Nietzsche de “kunst in plaats van de moraal [stelt]. Hij acht de esthetiek belangrijker dan de ethiek.”¹ Ook Wilde ziet een dergelijke plaats voor de kunst en de ethiek weggelegd. In het voorwoord tot zijn enige roman *The picture of Dorian Gray* schrijft Wilde een aantal maximes op die, zij het niet sluitend, een theoretisch kader vormen voor de roman. Eén van de maximes luidt: “Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault.”²

In de roman wordt een portret van de protagonist Dorian Gray geschilderd door Basil Hallward, een bevriende schilder. Dorian neemt het schilderij mee en merkt na een tijd dat het portret ouder wordt in plaats van hijzelf. Ook als hij fouten begaat is dat niet aan hemzelf te zien, maar slechts aan zijn afbeelding. Deze krijgt een vileine lach en een hardvochtige blik in de ogen. Wordt dit vergeleken met hierboven gegeven maxime wordt het duidelijk dat Wilde niet veel met moraliteit op heeft. In de knappe Dorian Gray, die er smetteloos uitziet, morele lelijkheden zien is fout, volgens Wilde.

Wildes mentor en schrijver Walter Pater omschrijft de positie van de moraliteit in *The picture of Dorian Gray* in zijn korte essay *A novel by Mr. Oscar Wilde* als volgt:

¹ Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 11.

² Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Picture Of Dorian Gray*. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 17 – 168). Londen: Book Club Associates. Blz. 17.

“This book [...] set[s] forth [an] Epicurean theory [...] yet fails, to some degree and one can see why. A true Epicureanism aims at a complete though harmonious development of man’s entire organism. To lose the moral sense, therefore, for instance, the sense of sin and righteousness, as Mr. Wilde’s hero[...] is to lose, or lower, organisation to become less complex, to pass from a higher to a lower development. [...] [T]hose Epicurean niceties [are] only adding to the decorative colour of its central figure, like so many exotic flowers, like the charming scenery, and the perpetual, epigrammatic, surprising, yet so natural, conversations, like an atmosphere all about it.”¹

De protagonist van Wildes roman heeft volgens Walter Pater een probleem: hij is niet meer volledig als organisme. Maar Dorian Gray wordt in het boek niet als minder complex of lager ontwikkeld gezien omdat hij niet volledig is. Het verlies van moraliteit is slechts een van de vele ornamenten van Dorian, niet meer of minder waard dan de bloemen die in het stuk beschreven worden. Waarom de moraliteit echter zo’n geringe rol heeft wordt in *The picture of Dorian Gray* niet uit de doeken gedaan. Gelukkig heeft Wilde andere stukken geschreven waarin zijn filosofie beter naar voren komt. Met name in zijn tetraptiek *Intentions* zal Wilde zijn kunstvisie uit de doeken doen, waarin hij, leunend op onder meer Immanuel Kant, het estheticisme radicaliseert tot een kritiek die verder reikt dan de kunst, iets dat ook het geval is in *De geboorte van de tragedie* van Nietzsche.

Het doel van dit essay is meer duidelijkheid te krijgen over de plaats van de kunst bij Wilde en Nietzsche, met name in de *Intentions* van Oscar Wilde en *De geboorte van de tragedie* van Friedrich Nietzsche. Daarnaast kunnen de gegevens dat zij tijdgenoten zijn, allebei een voorname plaats aan het estheticisme geven en een verlangen tot rebellie en provocatie delen tot een samenhangender beeld leiden van de twee denkers die opvallend verschillen in uiterlijk en voorkomen. In hoofdstuk twee zal Wilde geïntroduceerd worden, waarna zal specifiek ingegaan worden op de plaats van de kunst bij de Ier. Dit zal in gebeuren aan de hand van het in de *Intentions* gesitueerde essay *The Decay of Lying*. In hoofdstuk drie wordt er stilgestaan bij Friedrich Nietzsche en zijn opvattingen over kunst, waarbij het boek *De geboorte van de tragedie* als leidraad dient. Tot slot zullen in hoofdstuk vier beide denkers tegenover elkaar gesteld worden in een concluderende vergelijking.

¹ Pater, W. (1969) A Novel by Mr. Oscar Wilde. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 35 – 39) Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. Blz. 36.

2. Oscar Wilde

2.1 Inleiding: Kritisch werk van Oscar Wilde

In 1891 publiceerde Oscar Wilde zijn *Intentions*. Zij bevatten het gros van de kritische werken van Wilde, dat wil zeggen, vier essays. Dit zijn *The Decay of Lying; Pen, Pencil and Poison; The Critic as Artist* en *The Truth of Masks*. In *The Decay of Lying* gaat Wilde met name in op het in zijn tijd populaire literaire realisme en de plaats van de waarheid en leugen in de kunst. *The Critic as Artist* heeft als uitgangspunt dat de criticus zelf een kunstenaar is. *Pen, Pencil and Poison* is een ietwat vreemde memoir over de Engelse schrijver en crimineel Thomas Griffiths Wainwright. *The Truth of Masks* tenslotte gaat over het gebruik van kleding en maskers door William Shakespeare. Wilde heeft nog meer kritisch proza geschreven, waaronder *The Soul of Man Under Socialism* en *The Rise of Historical Criticism*, maar deze zijn voor kunstkritiek minder belangrijk. Met name *The Decay of Lying* gaat in op de plaats van de kunst. Ik zal dan ook dit essay bespreken.

2.2 *The Decay of Lying*

The Decay of Lying is een dialoog tussen twee personen, te weten Cyril en Vivian (dit zijn ook de namen van Wildes zonen, zij het dat de tweede naam dan als Vyvyan geschreven dient te worden) en deze vindt plaats in bibliotheek van een landhuis in Nottinghamshire. Het stuk begint met een protest van Vivian; nadat Cyril heeft opgemerkt dat Vivian wel heel vaak in de bibliotheek zit en wat vaker van de natuur moet genieten riposteert Vivian:

“Enjoy nature ! I am glad to say that I have entirely lost that faculty. People tell us that Art makes us love Nature more than we loved her before ; that it reveals her secrets to us ; and that after a careful study of Corot and Constable we see things in her that had escaped our observation. My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature. What Art really reveals to us is Nature’s lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition.”¹

De toon is gezet. Natuur is ondergeschikt aan de kunst, zo meent Vivian, die de stem van Oscar Wilde weerspiegelt. Zo is de natuur hoogst oncomfortabel; zelfs de armste stoelmaker kan een mens gerieflijker laten zitten dan de natuur en een huis is veel beter in proporties voor de mens dan de open natuur. Het zenit in de tekortkomingen van de natuur is dat het denken er totaal niet door wordt geapprecieerd. Voor de natuur is Vivian immers net zo veel waard als onkruid in de berm, of een koe in het weiland.

Even later haalt Vivian een door hemzelf geschreven essay tevoorschijn, genaamd *The Decay of Lying: A Protest*. De rest van het verhaal bestaat voornamelijk uit het

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 970.

voorlezen uit dit essay, doch eerst wordt het kaf van het koren gescheiden op het gebied van de leugen.

Twee soorten leugenaars die niet bedoeld worden als Wilde het over de kunst van het liegen heeft worden besproken. Allereerst is dat de liegende politicus. Deze baseert zich vooral op misrepresentatie en dat is niet wat een werkelijke leugenaar doet. Een echte leugen is “[..] that which is its own evidence”.¹ Een politicus hecht waarde aan waarheid en probeert het alleen te verdraaien. Ten tweede voldoet ook de sofist niet. De surrealistische retoriek van de sofist wordt door Vivian gewaardeerd, maar ook deze zal uiteindelijk moeten toegeven aan de waarheid: “In spite of their endeavours, the truth will out.”² In tegenstelling tot de sofist doet voor een ware leugenaar de waarheid er niet toe.

In het door hem geschreven essay opent Vivian direct de aanval op het realisme; hij spreekt over de “dull facts”³ die de moderne romanschrijver ons voorschotellet. De leugen is door het realisme in diskrediet gebracht en dit is fataal voor ons voorstellingsvermogen, want de leugen is, net als de poëzie, kunst. “As one knows the poet by his fine music, so one can recognize the liar by his rich rhythmic utterance, and in neither case will the casual inspiration of the moment suffice.”⁴ Dat de leugen zo slecht wordt gewaardeerd kan desastreuze gevolgen hebben; kunst kan steriel worden, zij kan verworden tot een loutere representatie van de werkelijkheid en daarmee de schoonheid wegvagen.

Vivian vervolgt het essay met een uitvoerige opsomming van schrijvers van de realistische school en merkt bij iedere schrijver op hoe ontoereikend de verhalen van het ‘echte’ leven zijn. Zo brengt hij ten aanzien van Paul Bourget, een schrijver van psychologische romans, te berde dat het moderne leven niet oneindig te analyseren valt, zoals Bourget in zijn boeken poogt. Uiteindelijk, na lang analyseren zal het beschamende feit zich tonen dat wij allen van hetzelfde spul gemaakt zijn. Waarin we verschillen zijn de ‘accidenten’: in ons voorkomen, onze kleding, onze manier van spreken. Hoe meer geanalyseerd wordt, hoe meer de redenen voor het analyseren verdwijnen.

Hierna komt Vivian te spreken over een van de kernpunten van de esthetica van Wilde. Hij merkt op: “The only beautiful things, as somebody once said, are the things that do not concern us.”⁵ Men moge aannemen dat Wilde met deze ‘somebody’ Immanuel Kant bedoelt, op wiens kunstfilosofie Wilde leunt. Kunst is voor Wilde en Kant datgene wat behaagt zonder ‘belang’, wat niet nuttig is, en ons fysiek niet raakt (ons geen pijn of fysiek plezier oplevert). Iets wat vitaal is voor hoe en waar we leven valt op die manier buiten het domein van de kunst. Een andere, meer op de praktijk

¹Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 971.

² Ibid. Blz. 971.

³ Ibid. Blz. 972.

⁴ Ibid. Blz. 972.

⁵ Ibid. blz. 976.

gerichte kenschets van de kunst zoals Wilde die voorstaat met betrekking tot literatuur luidt: Als men niet met plezier een boek steeds opnieuw kan lezen, moet men het om te beginnen niet lezen.¹ Want als men het niet steeds opnieuw mooi vindt, moet het enig belang voor ons hebben, nuttig voor ons zijn of ons fysiek raken en is het dus geen kunst/literatuur.

2.3 Drie kunstfases in *The Decay Of Lying*

Vivian vervolgt *The Decay of Lying* met de stelling dat kunst drie fases heeft ondergaan. De eerste is die van het abstracte en onechte. Dit is kunst die abstract, decoratief en mythologisch is.

Deze wordt opgevolgd door de fase waarin het leven, de natuur en de 'werkelijkheid' als grondstoffen voor de kunst werden genomen. Denk hierbij aan historische toneelstukken en opera's waarbij de historie als basis en inspiratiebron wordt genomen, waarna de kunst haar gang kan gaan. In deze historische kunst is het niet de 'waarheid' die centraal staat, oftewel men wilde niet de geschiedenis recreëren, maar complexe schoonheid. Kunst is dan ook in deze fase, volgens Wilde, een vorm van overdrijving en selectie.

In de derde fase echter neemt het leven de kunst over. Dit noemt Wilde, zoals hierboven al aangegeven, realisme. Het behoort in de kunst om stijl te gaan, maar in het realisme neemt inhoud de belangrijkste positie over. In plaats creatief te zijn, wordt de kunst imitatief, met als hoogtepunt het Engelse melodrama.² Het enige wat deze vorm van 'kunst' bijdraagt is dat ze haar vulgair, gewoontjes en oninteressant maakt, zonder een enkele vorm van schoonheid te vertonen.³ Het commercialisme van Wildes tijd en de focus die meer op materiële zaken kwam te liggen, komt voort uit het onvermogen van die tijd een leugen te vertellen, en dit leidde volgens Wilde tot de verminderde belangstelling voor de kunst⁴.

2.4 Verandering

Vivian is van mening dat er voor het einde van de 19^e eeuw verandering zal komen in het onvermogen van de mens een leugen te vertellen. Verveeld door de zouteloze praatjes zonder overdrijving zal men vroeger of later weer uitkomen bij zijn 'lost leader'⁵, de fascinerende leugenaar. Deze is namelijk de basis van een geciviliseerde samenleving. Zonder de leugenaar zullen etentjes, zelfs bij de meest prestigieuze lieden, ronduit oersaai zijn.

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 977.

² Ibid. Blz. 979.

³ Ibid. Blz. 979.

⁴ Ibid. Blz. 980.

⁵ Ibid. blz. 981.

Naast de samenleving zal ook de kunst de leugenaar weer met open armen begroeten. Ze zal eindelijk uit de gevangenis van het realisme kunnen breken en weten dat de leugenaar iets weet wat het realisme niet beseft heeft: dat waarheid puur en alleen stijl is. Ze realiseert zich

“that Truth is entirely and absolutely a matter of style ; while Life – poor, probable, uninteresting human life – tired of repeating herself for the benefit of Mr. Herbert Spence, scientific historians, and the compilers of statistics in general, will follow meekly after him [de leugenaar], and try to reproduce, in her own simple and untutored way, some of the marvels of which he talks.”¹

Kunst is dus geen natuurgetrouwe waarheid, maar stijgt erboven uit. Kunst vindt de waarheid in zichzelf en niet daarbuiten. Ze is dan ook echter dan waarheid, door de echtheid haar vorm. Ze kan bloemen maken die in geen enkel bos bestaan en complete werelden scheppen en laten verdwijnen. Dit noemt Wilde de ‘forms more real than living man’². Dit betekent dat kunst geen wetten en uniformiteit heeft zoals die kenmerkend zijn voor de natuur.

2.5 Leven als imitatie van de kunst

In bovenstaand citaat spreekt Wilde over ‘Life’, leven, dat wil zeggen, alles buiten de kunst. Het leven, zegt hij, is het moe zichzelf voortdurend te herhalen ten behoeve van de realisten en probeert alleen maar, op zijn simpele en ongeleerde manier, de wonderen van de kunst te reproduceren. Dit leidt dan ook tot de conclusie dat het leven, zo zegt Wilde, de kunst veel meer imiteert dan kunst het leven imiteert³. Ga naar een kunstsalon, zo betoogt hij, en je zult de mystieke ogen van Rossetti’s droom zien en de vreemdgevormde kaken, de lange kelen en schaduwachtige haar waar hij zo van hield, de maagdelijkheid van ‘The Golden Stairs’, de bloemachtige mond van ‘Laus Amoris’, etcetera⁴. Het was de kunst en het waren de kunstenaars die deze types bedachten. Het leven heeft ze daarna gereproduceerd om de meester aan modellen te helpen. Wilde vervolgt dat dit niet alleen in de beeldende kunst gebeurt, maar bijvoorbeeld ook in de literatuur. Hierbij kan gedacht worden aan de avonturen van Jack Sheppard of Dick Turpin, die, na eenmaal gelezen te zijn, worden geïmiteerd door duizenden jongens. Kortom, waarna het leven de kunst imiteert.

Wilde snoert de mond van de critici die zeggen dat deze boeken simpelweg de fantasie van de jongens prikkelen en daarom worden geïmiteerd. Hij brengt hiertegen in dat het onvermijdelijk imitatieve karakter van het leven dit fenomeen teweeg brengt. De jongens hebben niet toevallig ervoor gekozen de boeken te imiteren, maar zijn noodzakelijkerwijs de kunst aan het kopiëren. *The Decay Of Lying* vervolgt met andere voorbeelden van literatuur die door het Leven zijn nagebootst.

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 981.

² Ibid. Blz. 982.

³ “Life reproduces art far more than Art reproduces life.” Ibid. Blz. 982.

⁴ Alle voorbeelden van Wilde zelf, Ibid. blz. 982

Wilde gaat in op de analyse van het pessimisme van Schopenhauer die eerst in de kunst gestalte kreeg bij Hamlet. Hij noemt de nihilist die kunstzinnig gestalte kreeg bij Tourgenjev en werd vervolmaakt door Dostojewski, en Robespierre kwam rechtstreeks uit de geschriften van Rousseau. Een ander voorbeeld is het fenomeen van jonge mannen die zelfmoord plegen omdat Rolla, de hoofdpersoon uit een gelijknamig gedicht van De Musset, en Werther uit *Het lijden van de jonge Werther* van Goethe het ook deden. 'Literature always anticipates Life'¹, zo luidt de krachtige conclusie. Hierna komt er nog nog een aantal persoonlijkere argumenten en anecdotes die de kunstimitatie van het leven nog verder moeten bewijzen en verder vooral ter leesvermaak dienen.

2.6 Natuur als imitatie van de kunst

Wilde gaat verder, zowel in chronologische als provocatieve zin, met de claim dat niet alleen het leven, maar ook de natuur de kunst imiteert. Zo roept Vivian, die nog steeds de stem van Wilde is, uit dat men in Londen naar de luchten, de bruine misten en nevels moet kijken, om te zien hoe mooi ze zijn geworden sinds de impressionisten ze op die manier schilderden. De opvallende veranderingen in de natuur van de twintig jaar voorafgaand aan het verschijnen van het boek zijn volkomen door de kunstbewegingen van die tijd te verklaren, zo meent Wilde.

Dit klinkt absurd, maar bij nadere beschouwing valt er iets voor te zeggen. Want, zo vraagt Wilde zich af, wat is de natuur nu eigenlijk? Hij beantwoordt zijn eigen vraag door te stellen dat de natuur onze eigen creatie is. In navolging van Immanuel Kant meent Wilde dat een ding pas in ons brein wordt wat het voor ons is. Hij verlaat Kants filosofie echter wanneer hij zegt dat hoe we het ding zien bepaald wordt door de kunst die ons beïnvloedt. "To look at a thing is very different from seeing a thing"² is de scherpe analyse van Wilde. Het verschil tussen kijken ('look') en zien ('seeing') is dat kijken zien is zonder kunstzinnige blik. Nog scherper wordt de pen als hij opmerkt dat de misten in Engeland ervoor hebben gezorgd dat "where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold"³, doelend op de grote toename van bronchitispatiënten in die tijd. In Frankrijk gaat de natuur subtieler en mooier te werk, omdat de natuur daar op een zeer fraaie wijze Monet en Picasso imiteert.

Er is echter wel een gevaar in de imitatiedrang van het leven en de natuur. Kunst maakt iets unieks en onvergelijkbaars, het leven imiteert slechts en is zich niet bewust van het feit dat het eindeloze kopiëren kan leiden tot het feit dat wij compleet immuun worden voor de schoonheid. Wilde draagt als voorbeeld een zonsondergang aan; wie wordt daar heden ten dage nog door getroffen? Zonsondergangen zijn ouderwets geworden en wie ze wel kan waarderen laat alleen maar zijn 'provincialisme' zien.

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. blz. 983.

² Ibid. Blz. 986.

³ Ibid. Blz. 986.

Zo verwoordt Wilde een omkering van de manier waarop men tegen kunst aankeek, het sterkst verwoord in het realisme waarin men 'alleen [mocht] schilderen wat men kon zien, niet wat de geest ervan dacht'¹, en de natuur daarmee tot criterium werd verheven. Het is volgens Wilde echter niet zo dat kunst haar tijd representeert, dat ze een Zeitgeist in zich heeft. 'Art never expresses anything but itself'²; de kunst drukt niets uit dan zichzelf. De tijdperken komen voort uit de kunst en niet andersom. Zelfs als men een relatie tussen Kunst de tijdgeest ziet, moet men toegeven dat de imitatieve kunst hier niks over zegt. Want een schilderij met bijvoorbeeld dronken boeren uit Nederland in de Gouden Eeuw zegt niets over de 'Great soul'³ die toentertijd in Holland waarde. Het enige dat imitatieve kunst ons laat zien is de stijl van de kunstenaar of groep kunstenaars. Zo zegt Wilde dat geen enkele middeleeuwer eruitzag als in de middeleeuwse kunst. Kunst is slechts, zoals al eerder gezegd, stijl en er is geen enkele reden waarom iemand in de 19^e eeuw de mensen niet hetzelfde kan schilderen als een middeleeuwer.

Als men Japan wil zien, zo luidt het volgende, nog prikkelendere voorbeeld van Wilde, moet men niet naar Tokio gaan, maar moet men hier in de bibliotheek de Japanse kunst bestuderen. In Japan zal men alleen maar mensen tegenkomen die ongeveer zoals de Engelsen zijn, niets speciaals, niets anders. De Japanners zoals Engelsen in de laat 19^e eeuw die kennen zijn niets anders dan een stijlmodus in de kunst. En kunst vertelt nooit de waarheid, dus ook niet over de Japanners. Het is juist de abstracte kunst, zoals muziek en architectuur, waarin een tijdgeest meer naar voren komt, omdat de tijdgeest zelf abstract is. Zelfs als men naar het visuele aspect van een tijdperk willen kijken is de imitatieve kunst volgens Wilde niet toereikend.

Als men deze argumentatie volgt moet men volgens Wilde vragen hoe het dan met het realisme zit. Dit schildert mensen immers toch zoals ze zijn? Maar dat is juist de fout van de realisten, zo meent Wilde. Wij geloven in de waarheidsgetrouwheid van Holbeins portretten omdat er zoveel van hemzelf in zit, zoals zijn subjectieve waarnemingen. Dit ontbreekt bij de realisten. De realisten, zo zegt Wilde "never paint what they see. They paint what the public sees, and the public never sees anything."⁴ De realisten schilderen wat een abstracte entiteit als 'het publiek' ziet, maar zoiets bestaat helemaal niet.

2.7 De oplossing

Wat er volgens Wilde moet gebeuren, is dat we 'revive the old art of Lying'⁵, de kunst van het liegen wederom oppakken. Dit kan door middel van educatie, maar moet vooral gebeuren in de kunst. Om dit te bereiken moet een aantal punten in acht

¹ Wentinck, C (1974) *Kunstschaten van Europa*. Amsterdam: Amsterdam Boek. Blz. 198

² Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 987.

³ Ibid. Blz 989.

⁴ Ibid. blz. 989.

⁵ Ibid. Blz. 990.

worden genomen. Ten eerste moet men beseffen dat kunst niets dan zichzelf uitdrukt. Ten tweede dat het leven en de natuur wel als grondstoffen voor de kunst mogen worden gebruikt, maar dat zij geen idealen op zichzelf vormen. Als derde punt moeten wij weten dat het leven de kunst meer imiteert dan kunst het leven . Tenslotte, als vierde, moeten wij ons realiseren dat liegen het ware doel is van het leven. Zodra het realisme uit de kunst is verbannen zal het plezier in het leven weer toenemen. Wanneer er weer gelogen kan worden 'for it's own sake'¹, liegen om het liegen, zullen Behemoth en Leviathan uit de zee rijzen en draken onze eilanden bewonen (Leven imiteert immers de kunst) en zal de basis voor een geciviliseerde samenleving weer terugkomen, wat zal leiden tot een betere samenleving.

¹ Ibid. Blz. 990.

3 Friedrich Nietzsche

3.1 Inleiding: De geboorte van de tragedie

Het boek *De geboorte van de tragedie* van Friedrich Nietzsche werd in 1872 uitgegeven, toen Nietzsche 27 jaar oud was. Nietzsche was in die tijd hoogleraar in de klassieke taal- en letterkunde aan de universiteit van Bazel en dit boek werd daarom ook in taalwetenschappelijke kringen gelezen. Kees Vuyk merkt in zijn voorwoord tot *De Geboorte van de tragedie* op dat het boek filologisch zeer slecht ontvangen werd¹. Zo heeft de classicus Ulrich van Wilamowitz-Moellendorff een vernietigend oordeel over de filologische kwaliteiten van het boek geschreven². Het doel van dit deel van mijn essay is niet de waarachtigheid van de historische claims te onderzoeken, maar de kunstfilosofische ideeën die in dit boek present zijn te exploreren. Ik zal eerst een inleidende samenvatting van het boek geven, waarna ik specifiek inga op een aantal voor dit onderzoek interessante aspecten van het boek, te weten de betekenis van het Apollinische en Dionysische en de claim dat de wereld slechts als esthetisch fenomeen te rechtvaardigen is. Ten slotte zal ik aan de hand van *De geboorte van de tragedie* en het omstreeks dezelfde tijd door Nietzsche geschreven *Over Waarheid en leugen in buitenmorele zin* dieper ingaan op de plaats van waarheid en schijn binnen het werk van de 'vroege' Nietzsche.

3.2 Schopenhauer en Nietzsche

In zijn al eerder genoemde inleiding beschrijft Kees Vuyk de achtergrond van *De geboorte van de tragedie* als volgt:

“Het onderwerp van het boek is een kwestie uit de klassieke filologie: het ontstaan van de Attische tragedie. De wijze waarop dit onderwerp benaderd wordt is geënt op Schopenhauers metafysica, waardoor het boek een veel wijdere strekking krijgt dan die van louter letterkundige studie”³

Schopenhauer is van grote invloed op Nietzsche geweest. Vuyk zet na deze eerste woorden de filosofie van Arthur Schopenhauer uiteen om *De geboorte van de tragedie* te verduidelijken. Deze strategie zal ook hier gevolgd worden. Schopenhauers hoofdwerk is *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), een boek dat geschreven is tegen de toen heersende filosofische traditie. In deze traditie, met Hegels dialectiek als hoogtepunt, wordt gezocht naar een verzoening tussen systeem en de ideale situatie, oftewel waarin het alles wordt zoals het hoort te zijn.⁴ In andere woorden, het systeem zal uiteindelijk naar de ideale situatie leiden. Schopenhauer zet daar een systeem van het altijd veranderende, het *worden*

¹ Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 6.

² Ibid. Blz. 6.

³ Ibid. Blz 5.

⁴ Groot, G. (07-05-1997). *Het bronstig verlangen van schopenhauer: 'Voor het praktische leven is het genie net zo bruikbaar als een telescoop in het theater'* Verkregen op 1-11-2011. Blz.1.

tegenover, waarin die 'ideale situatie', of verbetering nooit bereikt wordt. De wereld zoals wij die kennend ervaren wordt bij Schopenhauer als een *schijnwereld* wordt neergezet. Achter deze wereld zit een andere wereld, die door onze voorstellingen niet bereikt kan worden. Deze wereld duidt Schopenhauer aan met de term *Ding an sich*, in navolging van Immanuel Kant, de filosoof met de meeste invloed op Schopenhauer. Het innerlijk wezen van deze *Dinge an sich* is niet voorstelbaar voor ons, aldus Schopenhauer volgens Vuyk.

De verschijnswereld gebruikt het *principium individuationis* om grip op de wereld te krijgen¹. Dit *principium* wordt treffend door Bierens de Haan omschreven als 'het ene in de vermenigvuldigheid brengen'², of elders "zodat de wereld de schijn heeft [...] een wereld van enkelwezens te zijn"³. Het *principium individuationis* zorgt ervoor dat het constante worden en veranderen bevatbaar voor ons wordt, doordat het de illusie van identiteit voor ons schept. Dit is het proces van de verschijnswereld. Het ene dynamische: de wil, of anders genaamd, de drift, wordt opgedeeld in veelheden, en dat is wat wij waarnemen. Het veranderende wordt stilgezet, waardoor wij er vat op kunnen krijgen.

3.3 Principium individuationis

Het *Ding an sich*, dat niet door onze voorstelling bereikt kan worden, kan volgens Schopenhauer wel op een andere dan een rationele manier gekend worden⁴. Dit is zo omdat wijzelf ook *Dinge an sich* zijn. Het is mogelijk contact te krijgen met de binnenwereld. Op die manier leren wij dat het innerlijk wezen van onszelf en van alle andere dingen de *wil* is: een 'onstuitbare irrationele kracht, die voorkomt uit een onstilbare begeerte.'⁵ Het is dan die wil die de verschijnswereld voortbrengt, uit een verlangen naar leven. In het licht van het *principium individuationis* kan uitgelegd worden *waarom* de verschijnswereld niet tot de wezen der dingen kan komen. Dit komt omdat *principium* zorgt voor veelheid⁶ en zo 'afzonderlijke dingen' schept, terwijl de wil eenheid is. Het *principium* vervormt de wil doordat het de wil in in stukken deelt, terwijl de *wil* ondeelbaar is. Daarmee is iedere vorm van onderscheidbaarheid een ontkenning van de eindeloze *wil*. Bierens de Haan omschrijft de wil als volgt:

'In het grote aantal is hij [de wereldwil] niet meerder aanwezig dan in het kleine; hij openbaart zich even volkomen in één eik als in miljoenen. Aantal is vermenigvuldiging in de ruimte. Kon één individu tot zijn toe vernietigd worden, dan

¹ Bierens de Haan, J.D. (z.j.) Schopenhauer: Helden Van Den Geest Deel IV. Met 15 Illustraties. Den Haag: Kruseman. blz. 43.

² Ibid. Blz 43.

³ Ibid. Blz. 46.

⁴ Ibid. Blz. 46.

⁵ Ibid. Blz. 10.

⁶ Ibid. Blz 43.

zou daarmee de gehele wereld ten ondergaan, omdat dit ene individu de wil zelf is in de objectivikatie daarvan.¹

Deze twee principes; die van de *wil* en van de *schijnwereld*, zijn sterk vertegenwoordigd bij Nietzsche. Zij worden belichaamd in zijn begrip van het *Dionysische* en het *Apollinische*. De *wil* en de *schijnwereld*, of om dichter bij de titel van het beroemde boek van Schopenhauer te blijven, de *voorstelling*, staan op gespannen voet met elkaar. Deze spanning wordt bij Schopenhauer opgeheven door mee te gaan in het lijden, door mede-lijden, en door de muziek.

3.4 Esthetiek en Muziek

De esthetiek van Schopenhauer maakt deel uit van zijn ethiek, zo meent Bierens de Haan, omdat Schopenhauer de betekenis van de schoonheid legt in de aanschouwing waarin de wilsdrift wordt uitgeschakeld. Dit wil zeggen, wij zien onszelf daarin als 'zuiver subject van kennis, helder wereldoog door geen begeerte vertroebeld.' Alle kunsten hebben daarom de *verschijningswereld* nodig om zich te kunnen uitdrukken. De muziek is hier echter een uitzondering op. Deze heeft geen *verschijnende* afbeelding nodig om zich te kunnen uiten en ook van herhaling van de *voorstelling* is niets te bevroeden. Juist door de veronachtzaming van de *voorstelling* en de kracht die de muziek heeft heeft zij een veel sterker vermogen dan de andere kunsten; zij drukt namelijk de oerwil uit. De muziek wordt zo tot hoogste aller kunsten als middel tot de oerwil te komen.

3.5 Nietzsches Dionysische en Apollinische

Zoals gezegd hebben de *verschijningswereld* en de *oerwil* in *De geboorte van de tragedie* een belangrijke plaats. Al direct in het eerste hoofdstuk geeft Friedrich Nietzsche een tweetal centrale begrippen binnen zijn boek prijs die hierop gebaseerd zijn. Zonder omwegen benoemt hij in de eerste zin het *Apollinische* en het *Dionysische*:

'De esthetische wetenschap zal er veel voordeel bij hebben, wanneer wij niet slechts tot het logisch inzicht gekomen zijn, maar ook de onmiddellijke intuïtieve zekerheid gekregen hebben dat de voortgang van de kunst gebonden is aan de dupliciteit van het Apollonische en het Dionysische, zoals de voortplanting afhangt van de tweeheid der geslachten, aanhoudend met elkaar in strijd, slechts periodiek verzoend.'²

Deze 'tweeheid der geslachten', het Apollinische en Dionysische worden als hier als gescheiden *kunstwerelden* voorgesteld. Aan de ene kant is er de kunst van de droom, de kunst van de fantasie en schijn. Dit is de Apollinische kunst, die Nietzsche als volgt omschrijft: 'Het is de grensstellende gematigdheid, het vrijzijn van alle wilde

¹ Bierens de Haan, J.D. (z.j.) Schopenhauer: Helden Van Den Geest Deel IV. Met 15 Illustraties. Den Haag: Kruseman. Blz. 43.

² Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 31

aandriften, de wijze rust van de god van het beeldende. Zijn oog moet zijn 'als de zon', volgens zijn oorsprong. Ook toornig en met ontstemde blik draagt hij de wijding van de schone zijn'¹. Het Apollinische wordt afgebeeld als kunstwereld van de droom. Aan de andere kant is er het Dionysische, de kunst van de roes en van de dood;

'zingend en dansend doet de mens zich kennen als lid van een hogere gemeenschap. Het gaan en spreken heeft hij verleerd en hij is op weg om dansend en zingend de lucht in te vliegen. Uit zijn gebaren spreekt de betovering [...] Zoals hij in zijn dromen de goden wandelen zag, zo wandelt hij nu zelf. De mens is geen kunstenaar meer, hij is kunstwerk geworden.'²

Dit is echter slechts het begin. Het Apollinische en Dionysische worden hier als *artistieke* machten neergezet die tegenover elkaar staan. Maar zij zijn niet alleen twee onderscheiden statische kunstvormen, maar hebben een inniger relatie. In *De Geboorte van de tragedie* wordt een relatie tussen deze twee voorgesteld die Aaron Ridley in het boek *Nietzsche On Art* vergelijkt met een ui³. In deze vergelijking ligt in het centrum van de ui de gedachte dat menselijke individualiteit een *illusie* is⁴. Deze illusie komt overeen met de Schopenhaueriaanse gedachte dat alles *stroomt*, dat er geen orde in de wereld is en daarmee dus ook dat het 'Ik' niet bestaat. De mens wil geloven in een vaststaand 'Ik', het *principium individuationis*, in een individualiteit. Maar in werkelijkheid *stroomt* het 'Ik', verandert het voortdurend en is het in zijn geheel geen geheel.

In de buitenste laag van de ui ligt deze illusionaire 'Ik'. Deze komt overeen met het *Apollinische* wereldbeeld, of de *verschijningswereld* van Schopenhauer. Hierin wordt de *schijnwereld* in stand gehouden en zien wij de wereld als geordend en de mens als een individu. Deze *schijnwereld* komt overeen met de wereld van alledag zoals een ieder mens die beleeft.

De tussenliggende lagen bestaan uit 'spiegels en filters'. In deze lagen tussen de buitenlaag en het centrum heeft de *tragedie* plaats. Het effect van de spiegels en filters, oftewel van de tragedie is de toeschouwer de waarheid van de individuele illusie te laten zien, maar hem tegelijkertijd ook te behoeden voor de impact die deze waarheid op hem zou hebben zonder spiegeling en filtering. In de praktijk betekent dit het volgende; de tragedie verenigt deze twee uitersten, die de mens nodig heeft om te leven, heel even. Deze uitersten zijn ten eerste het *Dionysische*, de waarheid dat er niet zoiets als individualiteit is, maar dat alles chaos, vergankelijkheid, stroming, en ongeordendheid is. Dit besef, dat zich aan de mens opdringt omdat er een incongruentie is tussen het denken en de werkelijkheid, is op zichzelf echter van

¹ Bierens de Haan, J.D. (z.j.) Schopenhauer: Helden Van Den Geest Deel IV. Met 15 Illustraties. Den Haag: Kruseman. Blz.33

² Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 35

³ Ridley, A. (2007) *Routledge Philosophy Guidebook To: Nietzsche on Art*. New York: Routledge. Blz. 13

⁴ Ibid. Blz. 13

desastreuze aard. Om aan dit besef niet onder te gaan heeft de mens ten tweede het *Apollinische* nodig. Men moet een *schijnwereld* hebben om te kunnen overleven. Dit zijn de 'spiegels en filters', het geordende, die nodig zijn om de noodlottige waarheid aan te kunnen.

3.6 Over waarheid en leugen in buitenmorele zin

Implicaties van het erkennen van de schijnwereld worden door Nietzsche verder toegelicht in zijn artikel *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin*¹. Dit artikel zal nu behandeld worden vanwege zijn relevantie met betrekking tot het artikel van Wilde dat besproken is; *The Decay of Lying*. Over de overeenkomsten en verschillen zal later in dit essay gesproken worden, eerst volgt er een samenvatting van Nietzsches artikel.

In het eerste deel van dit artikel spreekt Nietzsche met name over de taal. Om tot dit thema te komen, spreekt Nietzsche eerst over het 'veinzen'. In de traditionele zin betekent dit woord dat je 'doet alsof', als iets dat tegenover de normale gang van zaken staat. Nietzsche ziet dit 'doen alsof' echter in elk deel van het menszijn terug. Leugen, bedrog, achterklap, misleiding is voor Nietzsche regel en wet voor het menszijn.

Als we de veinzende natuur van de mens zien is het verwonderlijk, volgens Nietzsche, dat wij naast het veinzen ook nog eens naar waarheid zoeken². Hij verklaart dit doordat wij in een samenleving of kudde willen leven, en daarvoor onze begrippen moeten comprimeren. Daarmee wordt een eerste bepaling van waarheid gevonden.

"[E]r wordt een algemeen geldende en verbindende benaming der dingen uitgevonden en deze wetgeving van de taal legt ook de eerste wetten van de waarheid vast: want hier ontstaat voor het eerst de tegenstelling tussen waarheid en leugen."³

De gangbare definitie van een leugen, men zoude kunnen zeggen de *morele* versie van een leugen is woorden gebruiken om iets wat niet echt is, echt laat voorkomen. De namen worden in de leugen omgekeerd, of conventies misbruikt, aldus Nietzsche. Het is echter Nietzsches oogmerk om de leugen in dit artikel buitenmoreel te beschouwen. Hij komt hiertoe door de conventies in de taal nader te beschouwen. Zo vraagt Nietzsche zich bijvoorbeeld af wat nu precies een woord is. Hij antwoordt dat een woord niets anders is dan een 'afbeelding van een zenuwprikkel in klanken'⁴. Deze afbeelding heeft niets met een oorzaak buiten ons te maken.

¹ Nietzsche, F. (1992) *Waarheid en Cultuur*. Amsterdam: Boom Meppel. Blz. 109 – 125.

² Ibid. Blz. 110.

³ Ibid. Blz. 111.

⁴ Ibid. Blz. 112.

Subjectieve uitspraken bevestigen dat de taal niet naar iets buiten ons verwijst, omdat zij alleen iets over onszelf zeggen. Dit kan verduidelijkt worden aan de hand van een voorbeeld. Neem de uitspraak 'de steen is hard'. Deze zou niet mogelijk zijn als zekerheid buiten ons de beslissende factor was geweest, immers, zo meent Nietzsche, wij kennen 'hard' niet buiten het subjectieve gevoel van de prikkeling. Om dit nog verder te verduidelijken gebruikt Nietzsche het voorbeeld van het classificeren. Wanneer een mens een zoogdier definieert, met een x aantal kwaliteiten en vervolgens een kameel op basis daarvan een zoogdier noemt is dat 'waarheid binnen het bereik van de rede'¹. Maar er is echter geen sprake van een waarheid van het 'ding an sich', dat wil zeggen, er is niets buiten de menselijke rede dat de kameel een zoogdier maakt. Hiermee maakt Nietzsche direct de sprong van de taal naar de wetenschap. Zijn rake omschrijving van de werkwijze van de wetenschap is dan ook: "de mens als maatstaf van alle dingen te beschouwen"². Een insect of een vogel zal de wereld compleet anders waarnemen, en de vraag van een *juiste waarneming* is compleet zinloos, omdat daarvoor nog een andere, niet aanwezige waarneming voor als maatstaf moet dienen. Zo komt Nietzsche tot de stelling dat wetenschap en woorden slechts de Apollinische schijnwereld vertegenwoordigen, iets dat wij nodig hebben om te overleven, namelijk om de wereld te begrijpen, maar wat in essentie een leugen is. De conclusie moet dan zijn dat het 'Ding an sich', of zoals hij het in *De geboorte van de tragedie* noemt, het Dionysische, niet te vatten is in taal.

Daarmee behoort de taal dus tot het domein van het Apollinische. De taal is slechts de expressie van de relaties van de dingen tot de mens. Bovendien wordt het Dionysische ontkend in de taal. De taal bedient zich in optima forma van het *principium individuationis*. Dat wil zeggen dat de taal aan de ene kant individueert,, maar het aan de andere kant geen geval op zich behandelt, maar hele verzamelingen gelijk stelt door ze onder dezelfde noemer te vangen. Dit gebeurt in het 'begrip'. Deze wekt de voorstelling alsof er een soort oervorm is van individuele gevallen

Waarheid wordt daarmee voor Nietzsche een 'som van menselijke relaties die[...] een volk na lang gebruik als vaststaand [...] voorkomen'³. Waarheid is voor Nietzsche een illusie waarvan we vergeten zijn dat ze een illusie is. Dit is de leugen in buitenmorele zin. Men liegt, niet omdat men probeert te misleiden, niet omdat men eigen gewin nastreeft, kortom, niet in morele zin, maar in buitenmorele zin. Door middel van conventies en de vergetelheid van de illusies neemt men iets voor waarheid aan, met name binnen de taal, terwijl het in werkelijkheid een leugen is. Dat wil zeggen, de illusie heeft geen waarheid buiten ons.

¹ Nietzsche, F. (1992) *Waarheid en Cultuur*. Amsterdam: Boom Meppel. Blz. 116.

² Ibid. Blz. 117.

³ Ibid. Blz. 114.

3.7 De wereld als esthetisch fenomeen

Maar waarom zijn het *Dionysische* en het *Apollinische* eigenlijk allebei nodig? Kunnen we niet gewoon met één van de twee verder? Ridley meent dat het antwoord daarop niet definitief te geven is¹, maar hij geeft wel een wijdverbreid geaccepteerd antwoord. Ten eerste is het Apollinische noodzakelijk om in de wereld te kunnen functioneren. Dit is in *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin* ook te zien. Men liegt, men houdt vast aan het Apollinische omdat men zo de wereld ordent. Men moet zich, in navolging van Schopenhauers *principium individuationis*, numeriek en kwalitatief tegen anderen kunnen afzetten; de wereld moet geordend zijn en daarmee is een *schijnwereld* geboren. Het is echter ook *niet meer dan* schijn. Ridley merkt op:

“The Apollonian world is orderly and beautiful, but ultimately quite pointless: individual success is transient, happiness rare and fragile, suffering and death unavoidable. [...] And to offset this influence, life must touch base with an energy that is blind to such thoughts, that is oblivious to the final futility of human living and that glories, simply (and, as it might be, irrationally) in itself.”²

Het individuele leven is uiteindelijk nutteloos. Succes is zeldzaam en dood onafwendbaar. Als hier niets tegenover staat zal de mens zich niet in leven kunnen houden. Immers, wie zal nog enige levensbehoefte hebben als de notie van de nutteloosheid tot al zijn vezels is doorgedrongen? Daarom is er een andere *energie*, die van het leven. Deze levenskracht, zoals hierboven beschreven door Ridley, is het *Dionysische*. De Dionysische roes krijgt hierdoor meer inhoud. Het is de chaos waarin wij ons beseffen dat onze individualiteit, het onderscheid tussen ‘ik’ en ‘de ander’ oppervlakkig is. Ridley noemt enkele ervaringen om deze Dionysische roes te ondersteunen³. Zo meent hij een gelijkenis van deze roes te zien in een voetbalwedstrijd waar alle individualiteiten te lijken zijn opgelost in het collectieve. Sociale oordelen, individuele identificaties en remmingen gaan verloren; kortom, rationaliteit verliest zijn grip.

Deze roes zorgt voor een geweldig gevoel van vrijheid, aldus Ridley.⁴ Ze kan worden omschreven als een ecstatische vergiftiging, of als een Dionysische ervaring. Deze ervaringen moet een mens volgens Nietzsche hebben om de levenslust te behouden, om de illusie van het nutteloze individuele leven van ons af te werpen. Het is deze levenslustige, chaotische niet-individuele kracht, het Dionysische, gecombineerd met de geordende, schijnwereld van het Apollinische dat een mens doet leven. Het Apollinische heeft in deze tandem als taak de wereld te begrijpen. Het Dionysische, de energie om te leven, is er om het Apollinische, oftewel de schijn en de incongruentie tussen de schijnwereld en de echte wereld, tussen leven en

¹ Ridley, A. (2007) *Routledge Philosophy Guidebook To: Nietzsche on Art*. New York: Routledge. Blz. 14.

² Ibid. Blz. 15.

³ Ibid. Blz. 17.

⁴ Ibid. Blz. 17.

dood, te boven te kunnen komen, die ons in staat stelt te leven. Het is juist dit mechanisme van het Apollinische en Dionysische wat in de Griekse tragedie naar voren komt.

Het is dan ook op deze manier dat de wereld slechts als esthetisch fenomeen te rechtvaardigen is. De ethiek is vervallen met de val van het alleenrecht van het redelijke Apollinische. Om de wereld te rechtvaardigen kan men zich niet meer op een ethisch standpunt beroepen, omdat deze, zoals te zien is in *De geboorte van de tragedie* en *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin*, zelf op een leugen berust. Er is daarom voor Nietzsche een *esthetisch* standpunt nodig, dit wil zeggen, de wereld wordt gerechtvaardigd door een *roes-en-droomkunstenaar*. In datgene waar het Dionysische en het Apollinische samenvallen worden voorwaarden tot leven gecreëerd en wordt het leven gerechtvaardigd. Dit samenvallen gebeurt in de tragedie.

3.8 De uitvoering van de tragedie

In de tragedie wordt het idee van het *principium individuationis*, of algemener gezegd, van het Apollinische gekoppeld aan het Dionysische. Ridley beschrijft hoe de tragedie eruitziet in *Geboorte van de tragedie*¹. De buitenste, Apollinische lagen van de tragedie bestaan uit de acteurs en het plot. De toeschouwers zien de protagonist als individu en het plot heeft als doel dat men zich in de situatie kan herkennen. Dit is puur Apollinisch. Als we een laag dieper gaan komen we in het domein van het koor die een Dionysische werkelijkheid representeren. Het koor zorgt er daarmee voor dat de alledaagse wereld in de eerste laag teniet wordt gedaan en dat de toeschouwer zich niet meer met de evenementen en acteurs kan identificeren.

Dan doet, als derde laag, de muziek, de essentiële kunst, haar intrede. De muziek zorgt ervoor dat de toeschouwer zich niet alleen als epifonemeen van een collectief beschouwt, maar dat het collectief zelf een epifonemeen van de Dionysische krachten is. In Nietzsches vertaalde woorden: ‘ De tragedie plaatst tussen de universele gelding van de muziek en de Dionysisch gevoelige toeschouwers een verheven allegorie, een mythe, en wekt zo bij de laatsten de schijn alsof de muziek alleen maar een hoogste manier van uitbeelden is om de plastische wereld van de mythe te doen ervaren.’² Deze mythe, de tragedie en de tragische held, is er voor de Apollinische bescherming voor de *melos*, de melodie die het Dionysische vertegenwoordigt. Dit staat tegenover de maat die Apollinisch van aard is. De muziek, die uit *melos* en maat bestaat, toont op haar beurt door middel van de tragedie en de mythe ‘ zo’n indringende en overtuigende betekenis als – puur woord en beeld – zonder deze unieke hulp nooit had kunnen bereiken’.³ Juist in de tragedie kan het Dionysische, in dit geval vertegenwoordigd door de muziek, zich

¹ Ridley, A. (2007) *Routledge Philosophy Guidebook To: Nietzsche on Art*. New York: Routledge. Blz. 15.

² Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 125.

³ Ibid. Blz. 125.

manifesteren omdat het wordt beschermd van zijn destructieve macht, het opgaan in de chaos, jezelf verliezen in de stroming; oftewel de dood, door de tragische mythe. Oftewel, men kan door de 'spiegels en filters' naar het centrum van de ui kijken.

Tot slot is er de vernietiging van de tragische held, en dat is zo dicht als men kan komen bij het Dionysische hart van de tragedie, waarin men ziet dat de mens zelf niets is, een nietigheid, een illusie, en dat er een andere energie is die alles met leven, maar niet met de mens te maken heeft. Dit is de roes, de stroming, de chaos.

3.9 Terugkeer van de tragische mythe

De tragedie zoals hierboven beschreven is verloren gegaan omdat het Apollinische steeds belangrijker is geworden en de schijnwereld daarmee in kracht toegenomen is. De belangrijkste oorzaken hiervoor zijn de filosofie, die onder aanvoering van Socrates, rationaliteit tot hoogste goed maakten, en het christendom, dat de wereld ethisch inrichtte. Toch is Nietzsche hoopvol gestemd dat dit Apollinisch wereldbeeld niet ons lot is. Zo merkt hij in hoofdstuk 19 van *De geboorte van de tragedie* op:

“[W]elke hoop moet er [...] in ons opleven, wanneer allerlei zeer duidelijke voortekenen in onze tijd *het omgekeerde proces* aankondigen: *het langzamerhand ontwaken van de Dionysische geest!* [...] Uit de Duitse geest is een macht omhoog gerezen die niets gemeen heeft met de basisvoorwaarden van de Socratische cultuur en die daaruit ook niet te verklaren noch te verontschuldigen is. [...] Het is [...] de *Duitse muziek*, zoals we die vooral zien in de machtige zonnebaan van Bach tot Beethoven, van Beethoven tot Wagner.”¹

Het is te danken aan de Duitse geest, door Nietzsche omschreven als de 'enige, zuivere en louterende vuurgeest' dat het Socratische vernietigd werd. De Duitse geest maakt een omgekeerde volgorde van de gebeurtenissen van het Helleense tijdperk mee, volgens Nietzsche, die op het moment dat hij het boek schreef is geculmineerd in een '*wedergeboorte van de tragedie*'².

Dit is volgens Nietzsche gebeurd in het werk van Richard Wagner, in zijn opera's zijn het Apollinische en het Dionysische weer verenigd door de muziek, de vorm en het plot. Deze wedergeboorte kan niet slechts in de muziek plaatsvinden omdat het Apollinische dan niet genoeg vertegenwoordigd is. Het kan zich ook niet in een toneelstuk afspelen omdat het Dionysische daar onvoldoende in naar voren komt. Dit leidt voor Nietzsche tot de conclusie dat de wedergeboorte wel een moet een opera zijn, omdat de individuele, Apollinische basis en het levenskrachtige, onpersoonlijke Dionysische daarmee gewaarborgd wordt. Als voorbeeld bespreekt Nietzsche de opera *Tristan und Isolde* van Wagner. Hierin bemiddelt Tristan tussen ons en de muziek van Wagner, wij komen te staan in de ervaring dat Tristan sterft en wij overleven, waarmee wij zo dicht als mogelijk is bij de Dionysische werkelijkheid

¹ Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 119

² Ibid. Blz. 120.

komen te staan.¹ Michael Tanner merkt in zijn boek over Nietzsche op dat Wagner, en ook Nietzsche in deze tijd, het lijden en doodgaan van de tragische held graag omschreven als een act om ons 'Verlossing' te brengen. Deze 'Verlossing' kan worden aangeduid als het moment waarop het Apollinische en het Dionysische zich even verenigen.

In deze wedergeboorte komt het Dionysische karakter terug in de kunst, en uiteindelijk in de Duitse cultuur zelf. Ten tijde van *De geboorte van de tragedie* komt de '*esthetische toehoorder*'² wederom op. Dit is de toehoorder die een ' totaal onbegrijpelijk effect'³ in een kunstwerk ervaart. Dit onbegrijpelijke effect wordt met name ervaren in de muziek, en meer specifiek in de *dissonant*. De dissonant in de muziek, en de tragische mythe geven beide 'pijn in de oerlust'⁴. Dit is dan ook de ware aard en het ware doel van het Apollinische; de mens als dissonant 'om te kunnen leven een sublieme illusie [te schenken] [...] om haar eigen [Dionysische] wezen toe te dekken met een sluier van schoonheid', zodat zowel de pijn als de oerlust ervaren kunnen worden.⁵

¹ Tanner, M. (2004) *Nietzsche*. Rotterdam: Lemniscaat. Blz. 26.

² Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 132.

³ Ibid. Blz. 134

⁴ Ibid. Blz 141.

⁵ Ibid. Blz. 143.

4. Nietzsche en Wilde: een conclusie

4.1 Inleiding

Thomas Mann heeft ons in de inleiding enkele vergelijkingen tussen Nietzsche en Wilde geschonken. Na beider opvattingen over kunst en maatschappij nader te hebben bekeken kunnen we enkele vergelijkingen verder uitdiepen. Mann merkte ten eerste op dat beiden vanuit een esthetisch standpunt vertrokken. De esthetiek of de kunst blijkt inderdaad een essentiële schakel in beider gedachten die in de besproken stukken naar voren komen. Daarnaast meent Mann dat beiden rebelleerden tegen hun tijd in de naam van de esthetiek. Zo merkt hij op: “not for nothing have I coupled the names of Nietzsche and Wilde – they belong together as rebels, rebels in the name of beauty, [...]”.¹

Deze relationele opmerkingen kunnen nu in de vergelijkende conclusie getoetst worden. Dit zal gebeuren aan de hand van vier thema's in beider werk. Allereerst zal worden ingegaan op de vraag hoe Nietzsche en Wilde de ten tijde van hun leven hedendaagse kunst zien. Daarna zal opgemerkt worden wat er volgens Wilde en Nietzsche verkeerd is aan de hedendaagse kunst. Vervolgens wordt beider opvattingen over wat kunst *wel* moet zijn uiteengezet en tenslotte zal bekeken worden wat dit betekent voor de maatschappij. Deze vier beraadslagingen zullen leiden tot een antwoord op de vraag of de vergelijkingen in de inleiding hout snijden en in hoeverre *De geboorte van de tragedie* en *The Decay of Lying* wapenbroeders zijn.

4.2 Hedendaagse kunst

Aangezien Wilde en Nietzsche tijdgenoten waren is het niet verwonderlijk dat zij dezelfde soort kenmerken zien in de kunst van hun tijd. Wilde opteert een historische aanpak en bespreekt drie geschiedkundige fases in de kunst. Als eerste was er de kunst van het abstracte en onechte. Hierin staan het leven en de natuur buiten de kunst. Daarna kwam er een fase waarin het leven en de natuur als ingrediënten voor de kunst werden gebruikt. Hierin staat niet de werkelijkheid centraal, maar de schoonheid. Als laatste fase wijst Wilde met name naar de *realistische* stromingen. In het realisme mocht men ‘alleen schilderen wat men kon zien, niet wat de geest ervan dacht’². Daarnaast moest de kunst zich uitsluitend bezig houden met ‘actuele en eigentijdse onderwerpen’³. De kunst is hierin ondergeschikt geworden aan het leven en de natuur, en mag slechts deze twee nabootsen. In het realisme staan feiten en ‘de objectieve werkelijkheid’ centraal. Het verschil tussen de feitelijke en niet-feitelijke

¹ Mann, T. (1969) Wilde and Nietzsche. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 169-172). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. Blz 171.

² Wentinck, C. (1974) *Kunstschatten van Europa*. Amsterdam: Amsterdam Boek. Blz. 198

³ Ibid. Blz. 197.

kunst wordt door Wilde op eigen scherpzinnige wijze neerget: "The ancient historians gave us delightful fiction in the form of fact ; the modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction." Wilde noemt vele realisten om ze vervolgens een kopje kleiner te maken. Zo schrijft Henry James alsof het een 'pijnlijke plicht'¹ is en is *Robert Elsmere* van Humphrey Ward een meesterwerk in het *genre ennuyeux*², van het saaie type.

Nietzsche gaat niet zo specifiek op stromingen in en hanteert een minder historische en meer abstracte benadering. Hij ziet het grotere geheel en haalt daar twee essentiële vormen uit. Deze vormen zijn gebaseerd op twee Schopenhaueriaanse begrippen; de *Verschijselenwereld* en de *wil*. De *verschijselenwereld* probeert volgens Schopenhauer greep te krijgen op de wereld door middel van het *principium individuationis*, dat door Bierens de Haan wordt omschreven als 'de schijn [...] een wereld van enkelwezens te zijn'³. De *verschijselenwereld* creëert, bijvoorbeeld door middel van taal, identiteit en onderscheid. De *wil* daarentegen staat voor een onbestemd *worden*, voor chaos en ononderscheidenheid..

Deze twee begrippen komen in Nietzsches kunstopvatting naar voren als *Apollinische kunst* en *Dionysische kunst*. De Apollinische kunst is de kunst van de verschijnselenwereld van Schopenhauer; een Apollinisch kunstenaar wordt door Nietzsche een droomkunstenaar genoemd, die de wereld in eenheden ziet. Daardoor is hij grensstellend en aanmatigend⁴. Dionysische kunst daarentegen is de kunst van de Schopenhaueriaanse *wil*, waarin men in een roes vervalt en met de eenheid van de stroming samenvalt.

Nietzsche merkt op dat de gehele ontwikkeling van de kunst een ontwikkeling naar het Apollinische is. Hij komt tot deze conclusie door de Griekse tragedie te analyseren. In deze tragedies worden het Apollinische en het Dionysische verenigd. De Griek was een *esthetisch toevoerder*, die voor zichzelf onbegrijpelijke effecten kon ervaren in de tragedie. Nu zijn er echter slechts critici die de tragedie hun mening over de kunst baseren op 'half morele, half geleerde pretenties'⁵. Hedendaagse kunst verlaat zich sinds Socrates en het Christendom op de droom, op de individualiteit.

In zekere zin kan een vergelijking getrokken worden tussen de analyses van hedendaagse kunst bij Wilde en Nietzsche. Zo kan het realisme dat Wilde bekritiseert omschreven worden als het hoogtepunt van het Apollinische. Elke vorm van *wil*, van emotie en chaos is eruit verbannen, en vervangen door de droom van de veelheid in het Apollinische. Anders gezegd, het toppunt van de Apollinische kunst is het

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates blz. 973.

² Ibid. Blz. 974.

³ Bierens de Haan, J.D. (z.j.) *Schopenhauer: Helden Van Den Geest Deel IV. Met 15 Illustraties*. Den Haag: Kruseman. Blz. 46.

⁴ Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 33

⁵ Ibid. Blz. 132.

realisme, waarin geen enkele vorm van het Dionysische nog aanwezig is en waarin het leven en de natuur de kunst volledig beheersen.

4.3 Kritiek op hedendaagse kunst ten tijde van Wilde en Nietzsche

Wilde heeft weinig op met het realisme. Hij noemt het zelfs gevaarlijk¹. Het gevaarlijke zit hem in het feit dat deze kunst mensen tot op het bot verveelt. De geciviliseerde samenleving zal volgens Wilde uiteenvallen, doordat menselijk contact door een te veel aan waarheid te saai wordt en men zich niet meer voor anderen interesseert. Hierdoor verdwijnt de cohesie uit de samenleving. De valkuil waar het realisme in valt is volgens Wilde dat het zich niet realiseert dat waarheid puur en alleen stijl is. Het houdt zich teveel vast aan het geloof in een objectieve werkelijkheid die er niet is. De realisten “never paint what they see. They paint what the public sees, and the public never sees anything.”². In het licht van de bespiegelingen over het leven en de natuur zou men kunnen zeggen dat de kunstenaar zijn oor te veel naar ze laat hangen.

Nietzsches kritiek op de Apollinische kunst komt voort uit een analyse die hij in *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin* uiteenzet. Hierin bewijst hij dat waarheid niets anders is dan een Apollinische kunst. Dit doet Nietzsche door middel van de taal; waarheid wordt immers door de taal voortgebracht. Een woord is niets anders dan een ‘afbeelding van een zenuwprikkel in klanken’³. Waarheid is daarmee een illusie waarvan we vergeten zijn dat het een illusie is. Apollinische kunst verhindert ons tot echte werkelijkheid te komen, en laat ons voortleven in een droomwereld.

Wilde ziet in de natuur iets soortgelijks als Nietzsche in waarheid ziet. Natuur is onze eigen creatie, zo meent Wilde. Pas in ons brein wordt zij tot wat zij is. In Nietzscheaanse termen kan men zeggen dat ons brein Apollinische veelheid in de Dionysische eenheid van de natuur brengt. De Natuur is een chaos, maar ons brein brengt er structuur in aan. Kunst speelt hier de belangrijkste rol in. Ze kan ons namelijk anders laten kijken naar de Natuur. In Wildes woorden: “To look at a thing is very different from seeing a thing”⁴. De fout van de realisten is dat zij niet inzien dat de Natuur slechts de kunst op deze manier imiteert. Door de Natuur tot criterium te verheffen kunnen zij de echte werkelijkheid niet meer zien, maar slechts datgene wat het publiek ziet; de Apollinische structuren. Net zoals men bij Nietzsche de Dionysische werkelijkheid niet meer kan zien door Apollinische waarheid tot criterium te verheffen.

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates blz. 973.

² Ibid. blz. 989.

³ Nietzsche, F. (1992) *Waarheid en Cultuur*. Amsterdam: Boom Meppel. Blz. 112.

⁴ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 986.

4.4 Nieuwe kunst en samenleving.

Wilde meent dat de kunst zichzelf in de bedriegt door het idee dat de kunst ondergeschikt is aan het leven en de natuur. Het realisme heeft dit ideaal verabsoluteerd en daarmee slechts verveling en gevaar voor de geciviliseerde samenleving in het dagelijks leven gebracht. De kunst moet weer durven te *liegen*, 'revive the old art of Lying'¹. Zo kunnen de kunst en het leven wederom interessant worden. Het toonbeeld van deze nieuwe kunst wordt de *fascinerende leugenaar*. Dankzij deze leugenaar zal het sociale leven een nieuwe vlucht nemen en zal de kunst wederom zichzelf uitdrukken, zoals ze behoort te zijn. Wilde meent dat er vier uitgangspunten zijn waarop deze nieuwe samenleving, die zich wortelt na de ontwrichting van het realisme, zich moet baseren. Ten eerste moet men beseffen dat kunst niets dan zichzelf uitdrukt. Ten tweede dat het leven en de natuur wel als grondstoffen mogen worden gebruikt voor kunst, maar dat zij geen idealen op zichzelf gaan vormen. Als derde punt moeten wij weten dat het leven de kunst meer imiteert dan kunst het leven. Tenslotte als vierde moeten wij ons realiseren dat liegen het ware doel is van het leven.

Nietzsche meent dat de overheersing van het Apollinische aan banden moet worden gelegd. Het Apollinische heeft namelijk niets te bieden. Individueel succes is zeldzaam en de dood is onafwendbaar. Uiteindelijk is het Apollinische nutteloos. Om deze doodlopende straat te ontwijken moet men zich bewust worden van een Dionysische levenskracht. Men kan deze Dionysische roes ervaren in de Griekse tragedie. Deze zorgt voor een verlies van sociale oordelen, identificaties en remmingen; de rationaliteit, het Apollinische, verliest hier zijn grip. Volgens Nietzsche geeft deze roes een gevoel van vrijheid en heeft men deze roes nodig om de illusie van het nutteloze leven van ons te werpen. Nietzsche pleit daarom voor een terugkeer van de Griekse tragedie. Het Apollinische krijgt daar de plaats die het behoort te hebben. Het krijgt zijn plaats in de *tragische mythe* die bescherming biedt tegen de Dionysische werkelijkheid, maar die die werkelijkheid wel erkent. Dit wordt het best verwoord door de muziek, en dan Wagners muziek in het bijzonder. De muziek, op haar beurt, toont door middel van de tragedie en de mythe 'zo'n indringende en overtuigende betekenis als – puur woord en beeld – zonder deze unieke hulp nooit had kunnen bereiken'², omdat deze het Dionysische verwoordt.

Wildes analyse van de nieuwe kunst kan vergeleken worden met Nietzsches analyse van de tragedie. Zo moet voor Wilde de hedendaagse, realistische kunst verbannen worden, zoals de puur Apollinische kunst voor Nietzsche moet verdwijnen. Hiervoor in de plaats moet de leugen komen, een diepere waarheid die zich (nog) niet in het leven en de natuur kan nestelen. Bij Nietzsche moet het Dionysische een prominentere plaats krijgen, een diepere waarheid die niet in het Apollinische

¹ Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland(red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates. Blz. 990.

² Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop. Blz. 125.

gevonden kan worden. Het Apollinische en het leven en de natuur hebben echter bij beide denkers nog wel een functie in de kunst. Wilde meent dat het leven en de natuur grondstoffen kunnen zijn voor de kunst, waarin zij zich kan manifesteren. Nietzsche zegt dat het Apollinische als bescherming tegen de waarheid van het Dionysische moet fungeren. Deze nieuwe kunst zal bij Wilde het plezier in het leven doen toenemen, en zal het sociale leven op gang helpen. Bij Nietzsche zal de nieuwe kunst ook het 'plezier in het leven doen toenemen', in die zin dat het ons bevrijdt van de nutteloosheid van het bestaan, en sterker, ons bevrijdt van de vraag naar de zin van het bestaan. Wij zullen de werkelijkheid immers beter leren kennen doordat wij door de tragedie de Dionysische werkelijkheid kunnen zien. Wilde meent dat wij door de leugenachtige kunst de natuur en het leven beter zullen leren kennen omdat deze twee de kunst noodzakelijk imiteren.

4.4 Verschil

In de vergelijkingen die gemaakt zijn kan men vele overeenkomsten tussen Friedrich Nietzsche en Oscar Wilde zien. Op het punt van de leugen is er echter een groot verschil tussen beide denkers. De natuur en het leven imiteren de kunst bij Wilde, omdat kunst ons nieuwe manieren van de werkelijkheid zien aanreikt. In dit opzicht begeeft Wilde zich nooit buiten het domein van het Apollinische. Hij gaat namelijk nooit mee in de stroming, in de chaos of de eenheid, maar blijft in veelheid denken. De leugenachtige kunstenaar stelt niet het Dionysische in plaats van het Apollinische, maar vervangt een vorm van Apollinische kunst door een andere. Anders gezegd vervangt hij één vorm van identificatie door een andere vorm van identificatie. Wanneer Wilde opmerkt dat de mystieke ogen van Rossetti's droom¹ slechts te zien zijn sinds zijn schilderijen, geeft hij niet de schijn van de individualiteit van een oog op. Een Dionysische kunstenaar zal slechts in chaos vervallen. Wilde blijft binnen de Apollinische schijnwereld fungeren, maar vervangt slechts een Apollinische vorm van het oog door een andere.

Aan de andere kant is dit juist een sterk punt van Wildes kunstfilosofie. Daar waar Nietzsche een onbereikbaar *Ding an Sich*, het Dionysische, nodig heeft om zich te verlossen van de rede en waarheid, kan Wilde de fascinerende leugenaar als ideaal naar voren schuiven zonder uit de bereikbaarheid te stappen. Men hoeft niet beschermt te worden van de waarheid, maar creëert zelf een nieuwe waarheid. Een waarheid die daarmee eeuwig veranderend is, net zoals de Dionysische werkelijkheid. Een definitieve waarheid wordt daarmee door beiden ontkend, bij de een, Nietzsche, door middel van de stromende werkelijkheid, bij de ander, Wilde, door de steeds veranderende waarheid.

¹Wilde, O.F.O.W. (1978) *The Decay of Lying*. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates blz. 982

4.5 Conclusie

Wilde en Nietzsche zijn in zoverre wapenbroeders dat zij beiden eenzelfde doel hadden, namelijk huidige verhoudingen tussen waarheid en leugen in de kunst en de maatschappij omver werpen. De bovenliggende partijen in deze verhoudingen waren de Apollinische realisten en de rationalisten die zich op de waarheid beriepen, maar voor de twee denkers de plank missloegen. Zij wilden dit laten zien door zich tegen deze *schijnwerelden* van de realisten en rationalisten te keren. Het realisme, de wereld zoals wij die kennen is in wezen een leugen en er is voor beiden een diepere waarheid. Voor Wilde is dit de waarheid van kunst, die onder andere zich in de leugen toont. Voor Nietzsche is dit de Dionysische werkelijkheid, die zich in de kunst toont, specifiek in de tragedie, waarin de tragische mythe van het Apollinische samenkomt met de muziek van het Dionysische. Daarmee worden Oscar Wilde en Friedrich Nietzsche, ondanks de verschillen in voorkomen en ondanks dat Wilde nooit buiten het Apollinische treedt, twee denkers die veel met elkaar gemeen hadden; van wie het doel en het resultaat van hun schrijven opvallend op elkaar lijken.

Literatuurlijst

- Bierens de Haan, J.D. (Zonder jaartal) *Schopenhauer: Helden Van Den Geest Deel IV. Met 15 Illustraties*. Den Haag: Kruseman.
- Groot, G. (07-05-1997). *Het bronstig verlangen van schopenhauer: 'Voor het praktische leven is het genie net zo bruikbaar als een telescoop in het theater'* Verkregen op 1-11-2011, van <http://www.groene.nl/1997/19/het-bronstig-verlangen-van-schopenhauer-voor-het-praktische-leven-is-het-genie-net-zo-bruikbaar-als-een-telescoop-in-het-theater>
- Mann, T. (1969) Wilde and Nietzsche. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 169-172). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Nietzsche, F. (1987) *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Nietzsche, F. (1992) *Waarheid en Cultuur*. Amsterdam: Boom Meppel.
- Pater, W. (1969) A Novel by Mr. Oscar Wilde. In R. Ellmann (red.), *Oscar Wilde: A collection of critical essays* (blz. 35 – 39) Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Ridley, A. (2007) *Routledge Philosophy Guidebook To: Nietzsche on Art*. New York: Routledge.
- Tanner, M. (2004) *Nietzsche*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Wentinck, C. (1974) *Kunstschatten van Europa*. Amsterdam: Amsterdam Boek.
- Wilde, O.F.O.W. (1978) The Decay of Lying. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 970 - 993). Londen: Book Club Associates.
- Wilde, O.F.O.W. (1978) The Picture of Dorian Gray. In J.B. Forman, V. Holland (red.) *Complete Works of Oscar Wilde* (blz. 17 - 219). Londen: Book Club Associates.