

**Erasmus Universiteit Rotterdam**

**Faculteit der Wijsbegeerte**

# Er bestaat zoiets als een pessimisme vanuit kracht.

*Een licht optimistische, hedendaagse analyse van de  
Geboorte van de tragedie.*

**Emma van de Wouw**

Rotterdam, 23 juli 2015

Studentnummer: 350571  
Opleiding: Bachelor Wijsbegeerte  
Leerstoelgroep: Filosofie van Mens en Cultuur  
Aantal studiepunten: 10 ec  
Aantal woorden: 12.533

Begeleider: Dr. Awee Prins  
Adviseur: Dr. Paul Schuurman

## Inhoudsopgave

0. Aan de lezer	p.3
1. Hoofdstuk 1: De Geboorte van de Tragedie.	p. 4
2. Hoofdstuk 2: De geboorte van Nietzsche's denken.	p. 7
3. Hoofdstuk 3: De tragedie: Dionysisch of doelmatig?	p.12
4. Hoofdstuk 4: Socrates in Hollywood	p.15
5. Hoofdstuk 5: Er bestaat zoiets als pessimisme vanuit kracht	p.19
6. Literatuurlijst	p.23

Beste lezer,

U staat op het punt om een uiteenzetting te lezen die begint met een bespreking van het vroegste werk van misschien wel de meest geïnterpreteerde filosoof: Friedrich Nietzsche. Dat werk is ook bekritiseerd, niet in de laatste plaats door Nietzsche zelf. Opmerkelijk is dat het in Nederland zowel verschenen is bij *International Theatre & Film books*, als bij de filosofische tak van *De Arbeiderspers*.<sup>1</sup> Dit geeft meteen de ambiguïteit van het boek aan. Er is veel discussie over geweest: valt er hier over filosofie te spreken? Er lijkt eerder sprake te zijn van een woeste exercitie in de filologie. Toch maakt Nietzsche veel filosofische claims en is de boodschap uit deze pageturner nog niet zo gemakkelijk te distilleren. Mijn interpretatie is dus slechts één van de vele en ik pretendeer geenszins de grote wijsgerige waarheid te hebben gevonden, maar wel heeft dit werk; *De Geboorte van de tragedie*, (hierna geciteerd als GT), mij in staat gesteld om bevindingen te doen die betrekking hebben op de tijd waarin wij leven. Daaruit blijkt de grote kracht van Nietzsche's oeuvre, dat staat bol van visionaire observaties.

Dit schrijven begint met een beknopte algemene bespreking van *De Geboorte van de tragedie*. Nietzsche, toen al hoogleraar klassieke talen, promoveert in 1872 met dit werk als filosoof in aan de universiteit in Bazel. Ik beschrijf hoe volgens Nietzsche in de Attische tragedie twee krachten samenkomen. Dit krachtenspel zorgt volgens Nietzsche in de vierde eeuw voor onze jaartelling bij de Griekse toeschouwers voor een besef dat in latere tijden verloren is gegaan.

Uit de GT spreekt enerzijds een semi-nostalgisch verlangen en anderzijds een frustratie. Deze frustratie uit zich in een woede die Nietzsche richt op Socrates en Euripides, twee figuren die er flink van langs krijgen. Volgens Nietzsche hebben zij voor alle navolgende generaties roet in het eten gegooid door een kwalijke manier van denken te introduceren, waar hij zich mijns inziens de rest van zijn leven tegen heeft gekant. Daarom pleit ik er in hoofdstuk twee voor om de GT binnen Nietzsche's filosofische oeuvre te plaatsen, wat vaak niet gebeurt. In zijn hele werk, inclusief de GT, is een duidelijke rode draad te vinden, namelijk het diepgewortelde tegendraadse; en hoewel meer filosofen 'tegendraads' zijn, is Nietzsche's 'filosoferen met de hamer' waarschijnlijk tegendraadser dan welke filosofie ook. Nietzsche wilde altijd ergens tegenin schrijven, desnoods tegen zichzelf. Voor deze rode draad zijn, zo zal blijken, voldoende aanwijzingen. Hiervoor verwijs ik zo nu en dan naar andere werken uit Nietzsche's oeuvre en het bij Lemniscaat verschenen beknopte overzichtswerk, *Kopstukken filosofie – Nietzsche*, van Michael Tanner, (hierna geciteerd als K).

Wel plaats ik vraagtekens bij de rol die Nietzsche de tragedie toedicht. Die vraagtekens zijn ingegeven door mijn eerste kennismaking met de *Poetica* (hierna geciteerd als P) van Aristoteles op de Toneelacademie Maastricht en worden kracht bijgezet door een grondige herlezing van dat werk. De bevindingen van deze herlezing en de vergelijking van deze twee werken bespreek ik in het derde hoofdstuk.

Dat het 'kwalijke' denken van Socrates en Euripides in onze tijd nog steeds opgeld doet zet ik in hoofdstuk vier uiteen. Ik laat zien hoe onze maatschappij doordrenkt is van deze manier van denken en hoe de hieruit voortvloeiende moraal wordt bevestigd in o.a. Hollywood-films. Door deze cultuuranalyse laat ik zien dat het gedachtegoed van Nietzsche een grote actuele waarde heeft. Zijn zorgen waren gegrond. Maar zijn we dan helemaal verloren?

Nietzsche zag in de tragedie een in zijn eigen tijd verloren gegaan fenomeen: een pessimisme vanuit kracht. Ik denk dat in onze tijd een pessimisme vanuit kracht te vinden is in het post-dramatisch theater. In het laatste hoofdstuk ga ik dieper in op wat dit precies inhoudt en laat ik zien dat deze vorm van theater vele eigenschappen in zich draagt waar Nietzsche in de GT en ook in de rest van zijn oeuvre vurig naar op zoek was. Met name het werk en leven van Samuel Beckett dragen dit pessimisme vanuit kracht in zich. De probleemstelling in deze scriptie kan daarom als volgt worden verwoord:

*Welke plaats heeft het door Nietzsche in de GT geformuleerde theoretisch optimisme in onze tijd, en staat er een pessimisme uit kracht tegenover?*

---

<sup>1</sup> Naar deze uitgave zal ik steeds verwijzen.

## 1. De Geboorte van de Tragedie.

### Inleiding

Het is niet moeilijk om aan te nemen dat de wereld niet in harmonie is. De tegenstellingen liggen voor het oprapen. Sommigen van ons hoeven alleen maar in de eigen psyche te duiken om ermee geconfronteerd te worden, en anders vind je ze in de empirische werkelijkheid. Arm en rijk, ziek en gezond, gelukkig en ongelukkig, orde en wanorde, noem maar op. De Christelijke cultuur, waar Nietzsche zich ook in zijn verdere carrière nog vaak tegen heeft uitgesproken, deelt de wereld in in één basistegenstelling: *goed en kwaad*. Het makkelijke en onrealistische van deze tegenstelling is dat ze geen versmelting nodig heeft. Het is heel simpel: het goede dient te worden nagestreefd en het slechte dient te worden vermeden. Was het maar zo simpel!

Hoe gaan we om met al deze tegenstellingen, kan filosofie daar een antwoord op geven? In de GT verlangt Nietzsche terug naar een tijd dat er nog erkenning van tegenstellingen bestond, namelijk de tijd van de Attische tragedie. Daarin kwamen volgens hem twee krachten samen die zeer verschillend zijn maar elkaar nodig hebben om te bestaan. Deze krachten zijn complementair.

### Dionysos & Apollo: opposites attract.

De twee krachten worden belichaamd door de goden Dionysos en Apollo. Tussen hen bestaan allerlei verschillen. Die tonen zich bijvoorbeeld in de muziek. Beide goden brengen hun eigen muziek met zich mee. Bij Dionysos is dat de extatische, opzweepende muziek van de dithyrambe<sup>2</sup>. In het geval van Apollo is dat lieflijke harpmuziek.

Dionysos is de god van de vruchtbaarheid en de roes. Zijn kracht is overweldigend en sterker dan alle andere krachten. Hij zorgt ervoor dat alles groeit, zijn kracht is dan ook in de lente het meest voelbaar. De Dionysische kracht is de levenskracht. Wat in zijn buurt komt moet voor hem wijken. Dit is aantrekkelijk en beangstigend tegelijkertijd. Bij hem hoort ook een staat van zijn die we kunnen verkrijgen door het nemen van drugs. Het is een overweldigende kracht van de willekeur en de brutaliteiten van de natuur. Ze is onontkoombaar maar onverdraagbaar wanneer ze op zichzelf verschijnt.

Apollo is de god van de schoonheid, de orde en de harmonie, maar tegelijkertijd de god van de droom en de schijn. De roes is dus fundamenteel anders dan de droom. De droom zoals Nietzsche die beschrijft is altijd helder en afgebakend en verhoudt zich op een ondubbelzinnige manier tot de werkelijkheid, in die zin dat het altijd volstrekt helder is in wat die is, namelijk *niet de werkelijkheid*, want in harmonie, en dat is de werkelijkheid niet. Het is dus geen Freudiaanse droom, waar onze diepste verlangens bloot komen te liggen, maar een droom die net zo is als de schijnwerkelijkheid, namelijk in perfecte harmonie. Er is sprake van een gedroomde orde.

Volgens Nietzsche kunnen deze krachten niet zonder elkaar bestaan. Ze zijn 'complementair-in-strijd'. Dit zullen we terug zien in zijn latere krachtenmetafysica, die teruggrijpt op Heraclitus' *Oorlog is de vader van alle dingen*. Deze krachtenmetafysica werkt Nietzsche verder uit in *Over de genealogie van de moraal*, dat voor het eerst verscheen in 1887.

---

<sup>2</sup> Lofzangen waarmee de Oude Grieken de god Dionysos eerden tijdens offerfeesten.

## **Uit de geest van de muziek**

De muziek is een zeer belangrijk thema in de GT, zoals de ondertitel van de eerste uitgave van de Geboorte van de tragedie *uit de geest van de muziek* onderstreept. Muziek kan in verschillende gedaanten verschijnen. Homerus, de schrijver van de Ilias en de Odyssee is volgens Nietzsche een voorbeeld van een naïeve kunstenaar, en dientengevolge ook een volledig Apollinisch kunstenaar. Zijn verhalen beginnen altijd met *Muzen, bezing mij*. De heldenverhalen worden ondersteund door muziek, maar de muziek heeft niet de functie die hij volgens Nietzsche zou moeten hebben. Hoewel er ook veel kritiek is geuit op Nietzsche's 'idiosyncratische' duiding van de oorsprong van de tragedie, kijken wij hier vooral naar het punt dat Nietzsche maakt en meent te *moeten* maken.

De Dionysische roeskunstenaar begrijpt wél de rol die muziek zou moeten hebben. Vóór de opkomst van deze roeskunstenaar is de Griekse cultuur nog volledig Apollinisch, en kent alleen de heldendichten van Homerus. De Apollinische Griek wordt geconfronteerd met barbaarse Dionysische offerfeesten - waar Nietzsche overigens geen goed woord voor over heeft (GT, 43) -, maar juist uit de confrontatie van deze twee kunstvormen wordt de sublieme roeskunstenaar, en dus de tragedie geboren. Zijn muziek drukt datgene uit wat niet in woorden of beelden gevat kan worden, de muziek is overweldigend, direct en niet in harmonie. Men herkent hierin zijn in wezen Dionysische aard, want diep van binnen zijn we natuurlijk allemaal onderhevig aan deze oerkracht (GT, 4) Het is deze muziek die de roeskunstenaar prikkelt en een beroep doet op zijn symbolische vermogens (GT, 47). De muziek brengt tot uiting wat niet in woorden gevat kan worden. Stel je een gevoel voor dat ervoor zorgt dat je alleen nog maar kunt schreeuwen, waardoor je alleen maar een oerkreet kan slaken om uit te leggen wat er in je omgaat.

Het zijn dus de Griekse lofzangen op Dionysos, de dithyramben, die de basis vormen voor de tragedie. Zij zijn de scheppende kracht. Deze kracht is op zich echter te overweldigend. Zouden we ons aan deze kracht overgeven, dan zouden we ontploffen. Daarom hebben we Apollo nodig. Met andere woorden: we hebben de droom nodig om aan de brutaliteit van de werkelijkheid te ontsnappen. De verhaallijn die in de tragedie altijd aanwezig is, is een product van het Apollinische. We hebben een behapbare verhaallijn nodig om de kracht van Dionysos tot ons te kunnen nemen. De kracht van het Apollinische is verhalend. Het is het verhaal dat wordt verteld dat ons iets voorhoudt, dat iets *voorstelt*. Het Dionysische is mateloos, terwijl het Apollinische gematigd is; het Apollinische zorgt ervoor dat de tragedie in verhouding is.

## **Schijn en werkelijkheid**

De tragedie maakt dus door de Apollinische verhaallijn de Dionysische krachten draaglijk. Zo hebben zij elkaar nodig. Nietzsche legt een analogie tussen de manier waarop wij de werkelijkheid ervaren. Hiervoor haalt hij Schopenhauer aan die beeldend verwoordt hoe de mens in een kolkende zee van ellende als een visser op een bootje zichzelf toch in stand houdt en het allemaal om zich heen laat gebeuren (GT, 37). De gewone mens heeft het niet door, maar de filosofische mens ziet de werkelijkheid als schijnwerkelijkheid. Hij weet dat er nog een andere werkelijkheid *achter* zit. Wanneer we te ver van het besef van het Dionysische af staan, herkennen we het niet meer. Dan zijn we de schijnwerkelijkheid als werkelijkheid gaan zien. Dat gebeurt als we het Dionysische te overweldigend vinden. We vervallen dan in een optimisme uit zwakte dat ons in staat moet stellen om de werkelijkheid te ontkennen: *we doen alsof het allemaal wel meevalt*.

## **Hoe wordt de tragedie uit de muziek geboren?**

Eerst wat historische context: Er is maar een zeer schaars aantal tragedies overgeleverd, de meeste zijn verloren gegaan. Alle tragedie's waren drieluiken, maar de *Oresteia* van Aeschylus is het enige

volledige triptiek dat we nog kennen. Van de tragedieschrijver aan wie de eerste tragedies worden toegedicht, Thespis, zijn helemaal geen stukken bewaard gebleven. Deze Thespis heeft een prijs gewonnen op een Dionysisch Festival in de stad Athene in 534 voor onze jaartelling. Hij was de eerste die een *dialog* op het theater liet plaatsvinden. De tweede acteur wordt in het drama geïntroduceerd door Aeschylus. Hierdoor ontstond op het podium een mogelijkheid tot een conflict tussen de acteurs, ofwel een dialoog. Deze dialoog zou later een cruciaal element van het drama worden.

In de GT veronderstelt Nietzsche dat de tragedie is ontstaan door spontane improvisaties van de leiders van het dithyrambische koor. Deze dithyramben verhaalden over stervelingen en over goden. Op een gegeven moment maakt een van de koorzangers zich los uit de massa en begint het onderwerp waarover wordt gezongen uit te beelden. Zo komt het verhalende, Apollinische, met het Dionysische in aanraking, of er vloeit iets Apollinisch uit het Dionysische voort. Ook in de *Poetica* gaat Aristoteles uit van dergelijke improvisaties als begin van de tragedie, maar er bestaan verschillende ideeën en theorieën over het ontstaan van de deze kunstvorm. Die hebben allemaal te lijden onder een gebrek aan bewijs. Er zou dus gesteld kunnen worden dat Nietzsche's speculatieve analyse van een cultuurfenomeen van de oude Grieken en de hoop op een herleving hiervan is gebaseerd op een aanname die hij als historisch feit presenteert.

Deze aanname is fundamenteel voor de rol die Nietzsche het koor toebedeelt. Zijn idee van de functie van het koor sluit aan bij zijn idee dat de tragedie een samensmelting is van het Dionysische en het Apollinische. Het koor is zowel Dionysisch als Apollinisch. Het maakt namelijk deel uit van de verhaalstructuur, maar de muzikale oorsprong is Dionysisch. Het heeft beide krachten in zich.

### **Welke functie heeft het koor?**

Over de rol van het koor in de Attische tragedie bestaan verscheidene meningen. Nietzsche laat een aantal gangbare analyses over het koor de revue passeren. Zo zijn er ideeën over het koor als de stem van het volk en het koor als ideale toeschouwer (GT, 84). Beslissend voor Nietzsche is dat het koor een theateraal middel is dat een heel specifieke ervaring teweegbrengt. Het koor zorgt ervoor dat de tragedie in een andere werkelijkheid lijkt plaats te vinden. Het koor bedwelmt het publiek met haar muzikale commentaren, zweept het publiek op, kortom; het koor is Dionysisch. Nietzsche neemt een idee over van Schiller, die meent dat met de invoering van het koor *aan elke vorm van naturalisme de oorlog verklaard wordt* (GT, 101). Door het koor belandt het publiek in een werkelijkheid, waar het gebeurtenissen niet meer beoordeelt op waarschijnlijkheid. Het koor is de scheidingswand tussen de empirische, alledaagse werkelijkheid en de nieuwe situatie die door de tragedie geconstitueerd wordt.

Maar het koor heeft niet alleen een dramaturgische functie, zoals hierboven beschreven. Het heeft ook een *metafysische* functie waarin Dionysos en Apollo samenkomen. Als we ons geheel overgeven aan het Dionysische, slaat al ons handelen dood en ervaren wij iets dat vooruit lijkt te blikken op de walging van Sartre en het uitblijven van enkele handeling in *Aantekeningen uit het ondergrondse* van Dostojevski. We zouden in een passief nihilisme vervallen, een term die later in het werk van Nietzsche een grote rol zou gaan spelen. Het apollinische maakt dit alles dragelijk: “we moeten de Griekse tragedie opvatten als het Dionysische koor dat zich telkens opnieuw in een Apollinische beeldenwereld ontlaaft.” (GT 100).

## 2. De Geboorte van Nietzsche's denken

### De teloorgang van de tragedie.

Hoewel de titel *De Geboorte van de tragedie* klinkt als een blijde boodschap, wekt het werk zo nu en dan de indruk van treurig rouwbericht te zijn. Het perfecte huwelijk tussen de twee kunstgoden is op een gegeven moment stuk gegaan. De saboteur van dit huwelijk is Euripides, die volgens Nietzsche optreedt als de artistieke handlangster van Socrates. Het levensbevestigende dat de tragedie in zich had gaat in de werken van Euripides verloren en er komt iets voor in de plaats dat het leven fundamenteel miskent. Vaak wordt de GT gezien als Nietzsche's "jeugdwerk", dat voorafgaat aan zijn echte denken; het zou een studie zijn waarin de filosoof Nietzsche nog vooral filoloog was. Maar het werk kan ook worden beschouwd als het begin van Nietzsche's denkweg. Cruciale elementen die later in zijn denken terugkomen zijn in de GT al aanwezig.

In het 14 jaar later toegevoegde voorwoord bekritiseert Nietzsche zichzelf, maar maakt hij ook duidelijk dat hij toen al een tegendraadse, vermetele en prangende boodschap had – hij wist alleen nog niet hoe hij het moest verwoorden. Zijn werkelijke opponent is niet Euripides; het zijn Socrates en het Christendom die het pessimisme vanuit kracht met een levensontkennende moraal hebben bestreden.<sup>3</sup>

### If you can't join 'em, beat 'em – de strategie van Euripides en Socrates

Euripides heeft ervoor gezorgd dat de tragedie het Dionysische verloor en daarmee is uiteindelijk de volledige Griekse cultuur vervallen in ironische, luchtige blijmoedigheid, (GT, 130). Euripides laat het volk deel uitmaken van de tragedie (GT, 129). Wij moeten ons volgens Nietzsche hoeden voor de optimistische gedachte dat hiermee een democratisering van de tragedie heeft plaatsgevonden en dat deze zet een zegen was voor de Grieken. Volgens Nietzsche waren de Grieken juist gezegend met de Attische tragedie zoals ze was, en het was Euripides die niet wist wat hij met het Dionysische aan moest, het in feite niet begreep. Daarom vond Euripides dat het Dionysische vernietigd moest worden, al begreep ook hij dat het te machtig was om zomaar te vernietigen. Gelukkig stond er iemand aan zijn kant, en wel de man die het volk aan het filosoferen heeft gekregen: Socrates. Er wordt een nieuwe tegenstelling in het leven geroepen: het Socratische tegenover het Dionysische. Hiermee gaat evenwel ook het Apollinische verloren, want er is geen sprake meer van een episch opgaan in schijn (GT, 143). De tragedies van Euripides zijn vlees noch vis. Hoewel Socrates over het algemeen bewierookt wordt als de vader van de filosofie, heeft Nietzsche geen goed woord voor hem over. Hij is, net als Euripides, een ironische, lichtzinnige grijsaard.

Hoe zijn deze twee sluwe, lichtzinnige grijsaards (GT, 133) te werk gegaan? Ze hebben de toeschouwer op allerlei manieren gemanipuleerd. De rol van het koor als scheidingswand tussen twee realiteiten verandert bij Euripides. Bekend is dat Euripides een proloog toevoegde en dat zijn tragedies van meer alledaagse dingen verhaalden; niet van de mythes die bij Sophocles en Aeschylus vaak het onderwerp waren. Wat we ook weten is dat er in Euripides' tragedies gebruik werd gemaakt van een soort hijskraan om voor speciale effecten te zorgen, dus het verschijnen van een god, of als takelwagen wanneer iemand moest kunnen vliegen. Hier bevindt zich dan ook de oorsprong van de term *deus ex machina* (God uit de machine). De proloog die Euripides toevoegde

---

<sup>3</sup> De oorspronkelijke titel (1872) luidt: *De geboorte van de tragedie uit de geest van de muziek*. Wanneer Nietzsche het werk inclusief een voorwoord opnieuw uitgeeft (in 1886) geeft hij het de titel: *De geboorte van de tragedie. Of: Griekendom en pessimisme*.

werd uitgesproken door een “toevallige voorbijganger” die het publiek op de hoogte bracht van alles dat nodig is om de tragedie te begrijpen (HT, 2). Nietzsche is onverbiddelijk: *Euripides is de toneelspeler met het kloppend hart, met de te berge rijzende haren; als Socratisch denker beraamt hij zijn plan, als hartstochtelijk toneelspeler voert hij het uit.* (GT, 12).

Euripides gebruikt de hartstocht om het rationalisme van Socrates over te brengen en verliest daarmee het Dionysische moment van de hartstocht. De manier waarop er door de tijd heen wordt omgegaan met het feit van het lijden is een belangrijk thema in het werk van Nietzsche, ook in GT. In het voorwoord scherpt hij aan: *Een fundamentele vraag is hoe de Grieken met pijn omgingen, hoe gevoelig ze waren, - bleven ze dat altijd op dezelfde manier doen, of heeft er ooit een kentering plaatsgevonden?* (GT, 14). De vijfde en zesde eeuw voor Christus, met de Attische tragedie en de pre-socraten waren daarin vooraanstaand. Deze tijd, met grote denkers en kunstenaars eindigt door de lichtvoetigheid van Euripides en Socrates. Euripides leidt de aandacht af van waar het echt over ging, het Dionysische. Deze kentering schetst Nietzsche zeer beeldend, en wat hij zegt komt er op neer dan Euripides de aandacht van de toeschouwer afleidt door middel van sentimenten, die groots en meeslepend lijken, maar in werkelijkheid platvloers zijn. Dit roept associaties op met televisieprogramma's van nu: om de haverklap verschijnt een huilende vrouw in beeld die zo blij is dat zijzelf of haar huis verbouwd is.

*Deze stimulantia zijn kille, paradoxale gedachten – in plaats van de Apollinische aanschouwingen – en vurige affecten – in plaats van Dionysische verrukkingen – en wel uiterst realistisch nagebootste, geenszins in de ether der kunst gedompelde gedachten en affecten.* (GT, 12)

Euripides probeert dus de werkelijkheid licht te maken en op die manier tot de toeschouwer door te dringen. Er wordt gebruikt gemaakt van goedkope *special effects*, welke *cheap thrills* veroorzaken. Dat idee wordt bevestigd door de hierboven genoemde hijskraan waar Euripides veelvuldig gebruik van maakte. Maar ook andere kunstgrepen worden hem door Nietzsche verweten. Hij doet zich voor als een mens van vlees en bloed, sleept de toeschouwer hierin mee en indoctrineert deze met het kille rationalisme van Socrates. Het is de kleinburgerlijkheid van Euripides waar Nietzsche niet tegen kan. De toeschouwer wordt bang gemaakt en dom gehouden. Het is goedkoop om sentimenten te gebruiken om mensen te beïnvloeden.

Zo heeft Euripides de tragedie van binnenuit vermoord. Door binnen te dringen in dit genre en het op een geniepige en subtiele manier te veranderen, in plaats van zich er krachtig ertegen te verzetten, heeft hij een coupe gepleegd. Zo is hij in het hoofd en hart van de toeschouwer terecht gekomen, die, zonder het zelf door te hebben, zijn sublieme Dionysisch-Apollinische cultuur verloren is. Hij heeft de tragedie dus verslagen door er deel van uit te gaan maken.

## Slavenmoraal

Dit proces vertoont een intuïtieve gelijkenis met de door Nietzsche later geschreven parabel van de roofvogels en de lammeren<sup>4</sup>. Uit onvermogen wordt een nieuwe norm geconstitueerd. Omdat de lammeren niet wilden accepteren dat de roofvogels sterker waren dan zij, lieten ze geloven dat de roofvogels *slecht* waren, terwijl ze in feite *beter* waren. Zo schetst Nietzsche de strategie van het Christendom.

Het krachtenspel waaraan wij onderhevig zijn, is voor niet iedereen mededogend. We hebben te maken met een wil tot macht en wie niet sterk is zal dus ook het onderspit delven. Deze gedachtengang is interessant en multi-interpretabel. Velen zijn er ook mee aan de haal gegaan, met name in de tweede wereldoorlog. In *Over de genealogie van de moraal* legt Nietzsche uit hoe het Christendom het voor elkaar gekregen heeft om het onderscheid tussen goed en kwaad in het leven te roepen. Voor ons is dit onderscheid nu zo vanzelfsprekend dat we er ons leven aan wijden, of toch in elk geval op een of andere manier ermee bezig zijn.

---

<sup>4</sup> Fr. Nietzsche, *Over de Genealogie van de moraal, Een polemisch geschrift*, Amsterdam (1980) p.40.



Dit is volgens Nietzsche niet altijd zo geweest. Eerst was er alleen maar een onderscheid tussen dat wat goed en sterk was, en dat wat het goede ontbeerde. Dat wat het goede ontbeerde was eigenlijk alleen maar zwak. De filosoof die hij aanhaalt om dit duidelijk te maken is de presocraat Heraclitus van Ephese. Heraclitus waardeert de strijd, volgens hem is *oorlog de vader van alle dingen*<sup>5</sup>. Dat er in een strijd ook altijd iets ten onder moet gaan om iets anders te laten zegevieren is vanzelfsprekend en volgens Nietzsche ook natuurlijk, maar deze situatie is, met name in het Christendom, omgedraaid.

Omdat de zwakken steeds het onderspit moesten delven hebben ze op sluwe wijze bedacht en betoogd dat het goede het kwade was, en de zwakken de goeden die moesten worden geholpen en voor wie moest worden gezorgd. Dit is een ontkenning van de natuur. Om dit inzichtelijk te maken gebruikt Nietzsche de genoemde parabel van de roofvogels en de schapen, waar de schapen de roofvogels beschuldigen van het feit dat zij hoger in de voedselketen staan. Het is niet eerlijk! Het is het Calimero-complex *avant la lettre*. De moraal van het Christendom wordt in de GT niet besproken, maar in het later toegevoegde voorwoord zegt Nietzsche dat ook toen al zijn van de Christelijke moraal doorschemerde, juist doordat hij het *doodzwijgt* (GT, 19).

### Socrates als populist

In menig inleiding in de filosofie wordt Socrates op een voetstuk geplaatst, volgens Whitehead is de westerse filosofie niet meer dan een aaneenschakeling van *voetnoten bij Plato*<sup>6</sup>, van wie Socrates leermeester en inspirator was. Een van de redenen waarom Socrates zo geprezen wordt in de filosofie is dat hij ons heeft leren denken. Plato tekent op hoe Socrates zelfs een domme slaaf aan de wiskunde krijgt (*Meno*). Socrates is degene die de weg van het denken voor ons heeft vrijgemaakt, hij heeft verkondigd dat er in iedereen een denker schuilt. Dit weerklinkt later in Descartes' *Discours de la méthode* (1637), een lofzang op het gezond verstand met het refrein “*je pense donc je suis*” en nog later in nog in Kants' *Sapere aude!* (*durf te denken!*), de opdracht die Kant aan de mens meegeeft in *Was ist Aufklärung?* (1784) De Verlichting als maatschappelijk-wetenschappelijk project heeft dit denken nog meer munitie gegeven. Het vertrouwen in het individu van Socrates, Descartes en Kant staat tegenover het denken van Nietzsche. De primaatstelling van het individu is in strijd met de fundamentele intuïtie dat het Dionysische heerst, of in later idioom: de Wil tot Macht. Het gaat namelijk niet om wat het ik wil, en zelfs niet om een *volonté generale*<sup>7</sup>. Het individu moet zich ondergeschikt weten aan een groter willen, het individu moet zichzelf overstijgen, of in elk geval zichzelf niet *in het hoofd halen* dat het in zijn eentje de weg naar de waarheid kan plaveien. Die waarheid bestaat namelijk niet. Het is deze arrogante luiheid die Nietzsche verfoeit.

Dat vertrouwen in het eigen denken geeft ook een mogelijkheid tot populisme. De zogenaamde *stem van het volk* kan zich namelijk voordoen als de stem van alle individuen. De stem zegt: ik zeg wat jullie allemaal denken en ik verwoord wat jullie allemaal willen. Dit ideaal is nog steeds aanwezig in de maatschappij. Onze regering is democratisch, het belangrijkste is altijd *wat de burger wil*. Maar kan de burger dat wel weten? Wat bovendien opmerkelijk is, is dat dit populisme getuigt van een ander, door Nietzsche beschreven en verguisd, fenomeen namelijk het *ressentimentsdenken*. Het ressentimentsdenken gaat altijd uit van een tekort, van iets dat *ik* niet heb. Ik krijg niet genoeg! Zij krijgen veel meer dan ik, en daarom zijn zij slecht. De focus ligt verkeerd, want men heeft niet door dat er altijd iets is dat boven het maaiveld moet uitsteken, en dat we dat niet allemaal kunnen zijn, en dat is ook niet *oneerlijk*; het is gewoon zo.

---

<sup>5</sup> R. Audi, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, 1999. p. 376. Engels (GB)

<sup>6</sup> *The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato*: A. N. Whitehead, *Process and Reality*, 1929. Engels (GB)

<sup>7</sup> In *Du contrat social ou principes du droit politique* (1762) betoogt Jean Jaques Rousseau, zeer kort door de bocht, dat de beste politiek gedreven wordt door een *algemene wil*, dus dat wat voor iedereen het best zou zijn.

## Theoretisch of wetenschappelijk optimisme

Met het ‘overlijden’ van de tragedie is ook de kracht van het mythische gestorven. Het is de mythe die nog erkent dat de werkelijkheid niet eenduidig te vatten is, en ook dit gegeven gaat verloren. Ze wordt namelijk tot historisch feit gedegradeerd. (GT, 123). Zo ontstaat bovendien de religie, omdat we in de mythe gaan geloven als ware het een ware gebeurtenis. Later zal ook Marx aan religie de term “opium van het volk” toeschrijven, door Lenin aangescherpt als opium *voor* het volk. Religie speelt in op de angst van mensen en maakt misbruik van het menselijke onvermogen. Het biedt hapklare antwoorden op in feite – of, in elk geval volgens Nietzsche - onbeantwoorbare vragen te geven. Zo wordt het leven versimpeld en sluit men de ogen voor de werkelijke toestand, namelijk het feit dat er in het leven en in de wereld altijd leed aanwezig is. Er wordt vrede gesloten met het geloof in een waarheid, in plaats van het onderkennen van het bestaan van verscheidene waarheden naast elkaar. Het is het (begrijpelijke) verlangen naar een idee van controle over de werkelijkheid die eigenlijk oncontroleerbaar is.

Wanneer religie aan terrein verliest spreekt Nietzsche over de dood van God. Na de dood van God volgt de opkomst van het theoretisch of wetenschappelijk optimisme. *Theoretisch* omdat het gaat over de opmars van theorieën die de werkelijkheid kunnen vatten, *optimisme* omdat er vanuit gegaan wordt dat die werkelijkheid dan ook te vatten is in een theorie (GT, 194). Het *prototype* van de theoretische mens is Socrates, de ironicus, die beweert niets weten, maar toch steeds blijft doorvragen over begrippen en zo alles in kaders wil vatten. Hij gaat er van uit dat alles in principe te kennen en te doorgronden valt, maar toch vrijwaart hij zichzelf van deze opdracht omdat hij deze op een ironische manier benadert. Maar later gaat de ironie van Socrates verloren en blijft zijn idee van kennis overeind. Men gelooft alles te kunnen weten en controleren. Uit deze denkwijze volgt bijna direct de roemruchte uitspraak *wetenschap is ook een soort geloof*<sup>8</sup>. Deze door wetenschappers verguisde uitspraak bevat een kern van waarheid. Zonder geloof in de wetenschap was ze nooit zover gekomen. Het is het theoretisch optimisme dat met frisse moed alles in de hand meent te hebben.

Later zal de wetenschap nog veel aandacht krijgen in het werk van Nietzsche. In *De Vrolijke wetenschap* (1882) schetst Nietzsche hoe de mens volledig op de techniek en de wetenschap is gaan vertrouwen. Deze tendens, die is ingezet door Socrates en Plato, krijgt een nieuwe impuls door de verlichting en reikt tot ver in de negentiende eeuw (en eigenlijk zelfs tot nu). Pas in de bloei van de moderniteit, wanneer de wetenschap de overhand krijgt, komt er in de westerse filosofie een tendens op gang tot een reflectie op het vooruitgangsoptimisme: men beseft dat de techniek dingen heeft voortgebracht die we niet gewild hebben, en dat de techniek, die in het leven geroepen is om controle op de buitenwereld uit te oefenen, oncontroleerbaar blijkt.

## Transcendentale metafysica

Het christendom en daarop volgend de wetenschap krijgen er flink van langs in Nietzsche's oeuvre. Er zijn ontegenzeggelijk tegenstellingen tussen de wetenschap en het geloof, maar Nietzsche ontwaart in beiden gemeenschappelijke eigenschappen die hij verfoeit. Deze eigenschappen zijn te herleiden tot de inmiddels traditionele, transcendentale metafysica van Plato<sup>9</sup>. Kort gezegd meent Plato dat er een werkelijkheid is die over de dingen heen ligt, maar die we nooit zullen kunnen bereiken. We zien slechts afspiegelingen van die werkelijkheid. Dit betekent:

1. de focus ligt niet op de fysica, maar op iets dat het fysische overstijgt en niet aards is;
2. er is iets dat het fysische overstijgt en verbindt, waardoor het fysische logisch samenhangend en kenbaar is.

<sup>8</sup> Deze uitspraak wordt vaker gebruikt, onder andere door G. Vertogen in Dagblad Trouw, 24/02/2006, *Wetenschap is ook geloof, net als God*.

<sup>9</sup> C.J. de Vogel, *Plato, de filosoof van het transcendente*, Wereldvenster, Baarn, 1968.

Deze eerste implicatie kunnen we met name ontwaren in de religieuze moraal en de tweede met name in de wetenschap. Hoewel wetenschap een volledig en objectief onderzoek naar waarheid pretendeert te zijn, is de veronderstelling dat de werkelijkheid op een of andere manier analyseerbaar en samenhangend is een dominant motief in de westerse cultuur. Wij kunnen ons moeilijk een manier van denken voorstellen die dat soort aannamen verwerpt. Dat Nietzsche buiten de paradigma's van de westerse cultuur wilde en kon denken maakt hem een groot denker, zo niet de grootste.<sup>10</sup>

## Conclusie

Nietzsche geloofde niet in één waarheid. De waarheid is, zo zegt hij in een ander vroeg werk - *Over leugen en waarheid in buitenmorele zin* (1873) - een beweeglijk leger van metaforen.<sup>11</sup> Deze uitspraak komt overeen met zijn verdere denken. Steeds is hij bezig geweest om waarheid en waarden opnieuw te bevragen en te bekritisieren. Dat nooit genoeg nemen met een antwoord is kenmerkend voor zijn denken. Er is hier te weinig ruimte om Nietzsche's volledige denken samen te vatten, maar dat hij altijd tegen de gevestigde orde in heeft gedacht staat buiten kijf. Sterker nog, hij heeft zelfs steeds weer tegen zichzelf in durven denken. In *De vrolijke wetenschap* schrijft hij: *Ooit wil ik eens uitsluitend iemand zijn die ja zegt!* (K, 62). Hij heeft uitsluitend respect voor een moraal die zelfbevestigend is, in plaats van de slavenmoraal die de kracht en de wil ontkent, of de moraal van de rede van Kant die de lust ontkent in zijn *Kritik der praktischen Vernunft*. Ironisch genoeg heeft Nietzsche om tot dit bevestigen te komen eerst tegen heel veel andere denkers *nee* moeten zeggen. Het bevestigende *komt terug* in de 'verschrikkelijke' gedachte dat ieder van ons moet willen dat alles wat wij doen zich eeuwig blijft herhalen, in de *Eeuwige wederkeer*. Dit concept is te complex om hier op een genuanceerde manier uiteen te zetten, maar ik noem het om te laten zien dat dat de GT niet buiten Nietzsche's werk geplaatst kan worden, omdat het juist Dionysos is die weer terugkomt in het concept van de eeuwige wederkeer! "Zulk een vrij geworden geest staat met een blij en zelfverzekerd fatalisme midden in het Al, in het geloof dat alleen het afzonderlijke verwerpelijk is, dat in het grote geheel alles verlost en bevestigd wordt – *hij ontkent niet meer*. Maar een dergelijk geloof is het hoogste van alle mogelijke geloven; ik heb het bij de doop de naam meegegeven van *Dionysos*." <sup>12</sup>

De mens die hierboven wordt beschreven krijgt de welbekende en veel misbruikte naam *Übermensch*. De eeuwige wederkeer en de *Übermensch* zijn de zaken waar Nietzsche uiteindelijk zijn hoop op vestigt. Hoop die, kunnen we nu denk ik concluderen, ijdel is geweest. Er is na de god van het christendom en de god van de wetenschap een god gekomen die sterker bleek dan zijn twee voorgangers, namelijk de god van het kapitaal. Het is – treurig genoeg - de 'laatste mens' uit *Aldus sprake Zarathustra* (1885) die overwint.

---

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Bloomsbury, London/New York, 2006.

Fr. Nietzsche, "Over waarheid en leugen in buitenmorele zin", in: Fr. Nietzsche, *Waarheid en cultuur*, Amsterdam, Boom, 2003, p. 120.

<sup>12</sup> Fr. Nietzsche, *Afgodenscherming*. Eerste uitgave 1887, Amsterdam, Arbeiderspers, 1997.

### 3. De tragedie: Dionysisch of doelmatig?

Toen ik als ex-regiestudent en verse filosofiestudent op de Erasmus Universiteit voor het eerst hoorde van Nietzsche's *De geboorte van de tragedie* wilde ik deze analyse meteen vergelijken met de manier waarop ik zelf heb geleerd om tragedies te analyseren. Deze werkwijze was gebaseerd op Aristoteles' *Poetica*.

*De geboorte van de tragedie* heeft in de theaterwereld nooit een voet aan de grond gekregen. Het standaardwerk op de toneelacademie is de *Poetica*, of andere werken die hierdoor sterk beïnvloed zijn. De voornaamste reden is waarschijnlijk dat Aristoteles' studie veel meer praktisch georiënteerd is, wat niet mag verbazen, want het is ook als handleiding geschreven. Mijn docent dramaturgie heeft er in zijn lessen altijd op gehamerd dat wij als acteurs en regisseurs niet moesten lezen *wat er staat* in het script van de tragedie, maar dat we de tekst moesten vertalen naar *wat er gebeurt*. Het gaat dan om een inzicht in de structuur van een handelingsverloop en welke uitwerking deze structuur heeft op het publiek dat de tragedieschrijver beoogt te bereiken.

Er bestaan veel verschillen tussen *De geboorte van de tragedie* en de *Poetica*. Het kernbegrip van de *Poetica* is catharsis. De catharsis wordt veroorzaakt door het handelingsverloop. Het handelingsverloop zit ingesloten in de tekst van de voorstelling. Het handelingsverloop is volgens Aristoteles het belangrijkste onderdeel van de tragedie. Het is cruciaal dat het handelingsverloop in harmonie is en een doelmatig, logisch coherent geheel vormt. Hoewel Aristoteles dit onderscheid niet terminologisch hanteert, zou gezegd kunnen worden dat hij het Apollinische aan de tragedie het belangrijkste acht. Volgen we Aristoteles, dan kunnen we in kritische zin zeggen dat Nietzsche het Dionysische heeft overschat.

Aristoteles zet op systematische wijze uiteen hoe een tragedie is opgebouwd. Belangrijk om te weten is dat dit werk niet alleen een voorschrift is van hoe een tragediedichter te werk zou moeten gaan, maar dat het geschreven is op basis van reeds bestaande, zeer geslaagde werken die Aristoteles aposteriori is gaan analyseren. Hij ontwaart een herkenbare interne samenhang in tragedies, en heeft daar een maatstaf uit afgeleid, die nog steeds ook op veel hedendaagse films van toepassing is.

#### Catharsis

Binnen Aristoteles' filosofie heeft - zeer bondig samengevat - alles een doel, en alles streeft naar dat doel. Deze *teleologische* visie betreft ook zijn analyse van de kunst. Hier zal ik uiteraard ingaan op de analyse van de tragedie. Het doel van de tragedie is de catharsis en alle elementen binnen de tragedie dienen dit doel. Een tragediedichter tracht bij zijn publiek een catharsis teweeg te brengen. Wat is die catharsis precies?

Het begrip catharsis is niet onomstreden. In het Oud-grieks bestaan twee interpretaties van de term. Enerzijds kan het gaan over datgene waarvan iets of iemand wordt gezuiverd, anderzijds kan het gaan over het object zelf dat wordt gezuiverd; ter analogie valt te denken aan: de bevrijding van de Duitse bezetting, of de bevrijding van Nederland. In beide zinnen betekent het woord bevrijding iets anders, zo kan de catharsis van gevoelens van vrees en medelijden ook verschillende zaken beduiden. (P, 177)

Het betreft hier een significant verschil! In de ene interpretatie zijn het de gevoelens waar wij van af willen, in de tweede interpretatie gaat het er juist om dat deze gevoelens *zelf* worden gezuiverd. In de eerste interpretatie zijn deze gevoelens dus negatief, in de tweede positief. Commentatoren en interpretatoren van Aristoteles hebben hier veel over opgemerkt, waarbij men zich vooral aan de eerste interpretatie heeft gehouden. Niet alleen de betekenis van de zuivering is echter omstreden, ook de interpretatie van wat gezuiverd wordt – of waarvan *wij* worden gezuiverd

- is voor meerdere interpretaties vatbaar. *Pathema* kan namelijk zowel op fysiek leed als op innerlijk lijden slaan (P, 179).

Het gaat in de tragedie om een *loutering* van gevoelens van vrees en medelijden; deze gevoelens worden in eerste instantie opgewekt omdat we meegesleurd worden in een verhaal, maar uiteindelijk wordt het verlangen om van deze vervelende gevoelens af te geraken beantwoord door een gunstige afloop van de plot. Of, zoals ik in Maastricht heb geleerd:

- *De catharsis is de reiniging, de zuivering van de hevige emoties die door het tragische gebeuren bij de toeschouwer zijn opgeroepen en waarvan zij worden bevrijd na afloop van dat gebeuren.*<sup>13</sup>

Met andere woorden: de catharsis is het moment waarop de toeschouwer opgelucht ademhaalt omdat *het toch allemaal nog goed gekomen is*. Tijdens de tragedie is van alles aan de hand, ervaart de toeschouwer emoties als angst en medelijden, omdat hij meeleeft met de hoofdpersoon, maar uiteindelijk komt het toch goed. Dit geschiedt door de opbouw van het handelingsverloop.

De inhoud van de catharsis wordt volgens veel latere interpreten van Aristoteles bewerkstelligd door het feit dat er sprake was van een gemeenschap die doordrongen was van dezelfde normen en waarden. In de Griekse tragedie wordt de norm bevestigd. In de lectuur van de toneelacademie wordt de tragedie vergeleken met een kerkdienst, waarin door retoriek en spanning wordt bevestigd dat een bepaalde manier van handelen de juiste is. In het geval van de tragedie gaat het dan om het volgen van de wetten en regels van de goden.

Een belangrijk terugkerend thema is dat er geen sprake mag zijn van overmoed; dat het niet de bedoeling is dat wij voor eigen rechter gaan spelen, zoals bijvoorbeeld Creon doet in *Antigone*. *Antigone* zelf laat zien dat het besluit van Creon om haar broer niet te laten begraven overmoed was. Hij had niet zelf mogen beslissen dat Polyneikes geen recht had op een eervolle begrafenis. Het is uiteindelijk Creon die moet lijden door zijn verkeerde beslissing. *breng mij dan maar weg, dwaas die ik ben, ik heb jouw dood, mijn jongen, en de jouwe, vrouw, niet bewust veroorzaakt; ik rampzalige! (...) het noodlot bonst ondraaglijk in mijn hoofd.*<sup>14</sup>

## Het handelingsverloop of de plot

Het handelingsverloop of de plot staat in dienst van de catharsis. Het is de verhaalstructuur van de tragedie. Een tragedie is volgens Aristoteles: “een uitbeelding (...) die door medelijden en angst (te wekken (EvdW)) de vreselijke gevallen van lijden die haar onderwerp bij uitstek vormen ontdoet van het element van weerzinwekkendheid”. (P, 49b24) De tragedie is een uitbeelding en deze uitbeelding heeft een handeling tot onderwerp. Het gaat over handelende mensen en het verloop van deze handelingen is dan ook het belangrijkste, het is Aristoteles dus voornamelijk te doen om de structuur van het drama. Drama komt dan ook van het Griekse *dran*, wat ‘handelen’ betekent. In Aristoteles’ theorie hangen structuur en handeling dus samen.

De opzet van een dergelijk handelingsverloop valt op een zeer simpele manier als volgt uiteen te zetten: er is sprake van een hoofdpersoon, waar ik eerder over sprak. Deze hoofdpersoon of *protagonist* moet, naar gelang de aard van het publiek dat de maker voor ogen heeft – aan een aantal eisen voldoen; het publiek moet zich bijvoorbeeld met deze persoon kunnen identificeren. De hoofdpersoon heeft gedurende bijna de volledige handeling een bepaald doel, en dat moet zij bereiken. Maar dat gaat natuurlijk niet zomaar, anders zou het maar een saaie bedoening zijn. Deze hoofdpersoon wordt op allerlei mogelijke manier tegengewerkt; dat is de typische opbouw van de verhaalstructuur. Maar uiteindelijk lukt het wonder boven wonder toch om het doel te bereiken- of niet, en dan was dat ook de bedoeling! Een vaak gebezigd misverstand is dat de tragische held altijd ten onder gaat. Er valt een onderscheid te maken tussen positieve en negatieve protagonisten. De

<sup>13</sup> Uit mijn aantekeningen bij cursus *Horizontale Dramaturgie*, docent: Hans Holthaus Toneelacademie Maastricht, 2009

<sup>14</sup> *Drie Tragedies*, vertaald door Pé Hawinkels. Uitgeverij Ambo (1979)

positieve protagonist dient als voorbeeld, de negatieve protagonist dient als waarschuwing. Allebei hebben ze een doel, en allebei worden ze in dat doel tegengewerkt. De personificatie van het tegenwerken noemen we de *antagonist*. Dit doel en de manier waarop het wordt tegenwerkt noemen we het *lijden*. Dit lijden valt bijvoorbeeld als volgt te formuleren – Antigone *wil* haar broer een eervolle begrafenis geven *maar* wordt daarin tegengewerkt door Creon. – Elektra *wil* haar vader wreken *maar* wordt daarin tegengewerkt door haar moeder.

De *Poetica* bevat instructies voor hoe een tragedie moet worden opgesteld. Wat dat betreft zou je kunnen zeggen dat het een van de eerste schrijvershandleidingen is die ooit is verschenen. De dichter moet beginnen met het opstellen van het handelingsverloop, omdat de verhaalstructuur zo belangrijk is. Want, zo meent Aristoteles, hoe mensen handelen bepaalt of ze slagen of falen (P, 3). En door mensen op een bepaalde manier te laten handelen, kan de tragedieschrijver laten zien welk soort handelingen er voor zorgt dat we ons doel bereiken. Hiermee geeft de tragedie dus de mogelijkheid om een moraal over te brengen. Alle andere elementen van het verhaal, zoals de personages en het schouwspel, zijn bij een tragedie van ondergeschikt belang aan de verhaalstructuur, wil het een goede tragedie zijn.

### Aristoteles en Nietzsche

Deze interpretatie van de tragedie verschilt op twee belangrijke punten van die van Nietzsche. Het is wellicht een wat krasse stelling, maar je zou kunnen zeggen dat datgene wat Nietzsche aan Euripides verwijt, namelijk het opwekken van sentimenten bij de toeschouwer teneinde een boodschap over te brengen, overeenkomt met wat bij Aristoteles de definitie van de tragedie was. De verhaalstructuur, die volgens Aristoteles het allerbelangrijkste is aan de tragedie, heeft bij Nietzsche slechts de rol van het Apollinische, waardoor het Dionysische aan ons verschijnt. Het Dionysische is de werkelijke kracht van de tragedie. De verhaalstructuur zorgt er bij Aristoteles voor dat er bepaalde negatieve gevoelens worden opgeroepen, die uiteindelijk ontladen voor een positieve afwikkeling van de plot. Dit zorgt ervoor dat het publiek in bepaalde normen wordt bevestigd. Dat is een heel andere idee dan dat van de tragedie die in contact is met het natuurlijke, het Oer-ene, met andere woorden: de Dionysische kracht. Sterker nog, als je de *Poetica* leest vraag je je af of deze verhalen wel iets te maken hebben met het Dionysische waar Nietzsche zo vol van was.

De negatieve rol die Euripides door Nietzsche toebedeeld krijgt speelt in het werk van Aristoteles niet. Waar Nietzsche veel tekst en uitleg geeft aan de introductie van de proloog door Euripides, wordt deze verandering bij Aristoteles niet genoemd wanneer hij de vier belangrijke ontwikkelingen in de geschiedenis van de tragedie opsomt. Sterker nog, Euripides wordt in geen van deze ontwikkelingen genoemd. (P 49a15 t/m 49a29). Alles in dit werk doet geloven dat Aristoteles Euripides gewoon als een van de tragediedichters zag, en niet als de perfide handlanger van Socrates waar Nietzsche hem voor hield, de leermeester van zijn eigen leermeester Plato, waar hij in de geschiedenis van de filosofie toch vaak tegenover wordt geplaatst.

## 4. Socrates in Hollywood

### Het probleem van het hedendaagse theoretisch optimisme

Depressie is een gigantisch probleem in de westerse samenleving. Ook al beschikken we over vele middelen om van ons bestaan een succes te maken, we voelen ons vaak mislukt. De maatschappij vraagt veel van ons en als we niet slagen hebben we het gevoel dat het onze eigen schuld is. Dit stelt ook Trudy Dehue in *De depressie epidemie* (2008). We stellen onszelf teleur, we vinden dat we niet genoeg bereikt hebben. De kans dat gevoelens van waardeloosheid, van schuldgevoelens over het niet volledig benutten van het eigen talent, het niet volledig geslaagd zijn door onze eigen schuld, de lezer bekend voorkomt is niet gering. Of we storten in door ingrijpende gebeurtenissen in ons leven en het voornaamste dat we dan denken is: *dit had nooit mogen gebeuren. Dit hoort niet bij het idee dat ik van het leven had. Hier kan ik niet mee omgaan.* Op het moment dat we dierbaren verliezen, op het moment dat we onze baan kwijtraken, op het moment dat we “in de goot belanden”, worden we door negatieve emoties overvallen en weten we niet hoe we met onze tegenslagen om moeten gaan. Er zijn steeds meer mensen die zich gaan verdiepen in spiritualiteit en andere ‘uitkomst biedende’ denkwijzen. Of ze daar hun heil in vinden is de vraag, maar het is een gegeven dat er dus blijkbaar iets mis gaat in onze manier van denken, en dus ook in onze manier van leven, wanneer het onvermijdelijke noodlot ons met wanhoop vervult.

Het is in elk geval opmerkelijk dat wij zo slecht met leed om kunnen gaan. Dit komt omdat we met de gedachte leven dan alles in principe controleerbaar moet zijn, dat er voor alles een oplossing is – tegen depressie is er immers een pil, tegen elke ramp een protocol. Als er iets ergs gebeurt moet een protocol worden opgesteld zodat we het noodlot de volgende keer te slim af kunnen zijn. Dit is een tendens die door meer critici wordt opgemerkt. Politiek filosoof Paul Frissen schrijft hierover in zijn boek *de Fatale Staat* (2013). Bovendien heeft de manier waarop wij de wereld willen controleren ook weer effecten die we niet kunnen controleren, zo stelt socioloog Ulrich Beck in *De risicomaatschappij* (1997). Toch willen we deze risico's niet aanvaarden. Het is de vraag waar dit denken zijn wortels vindt, een denken dat ons niet de middelen biedt om te gaan met de rampzaligheid die inherent is aan het leven.

Nietzsche is in dezen glashelder: het is het *levensontkennende, wilsontkennende* denken waar het westen aan lijdt en waar Nietzsche vanaf het begin van zijn carrière tegen heeft gefulmineerd. Helaas heeft dit levensontkennende denken alom aan terrein gewonnen, en is er geen Wagner of Übermensch tegen opgewassen gebleken.<sup>15</sup> De wortels van dit denken bespeurt Nietzsche – als opgemerkt - bij Socrates en onder de tragedieschrijvers bij Euripides. Hun levensontkennende denken is in de geschiedenis van de westerse filosofie onvermoeibaar door blijven groeien. Het wordt gedragen door een streven naar iets onbereikbaars, naar het goddelijke weten, naar de Ideeënwereld. Het is – meer concreet, d.w.z. in de door Nietzsche ingeluide, post-metafysische tijden – een denken in termen van 1. Rationaliteit en 2. Vooruitgang.

De uitleg over de westerse filosofie begint, zoals eerder opgemerkt, bijna stevast bij Socrates. Deze wordt gepresenteerd als de denker die voor ons de weg heeft vrijgemaakt. Maar er is dus ook een andere interpretatie mogelijk van Socrates en zijn denken. Omdat hij de mens en de Ideeën – in plaats van de grillige goden – centraal stelde is hij ervan uitgegaan dat ware kennis in onszelf zit. Zo gaf hij de mens de onmogelijke opdracht tot voortschrijdende kennis, die verder gestalte heeft gekregen in het gedachtegoed van Plato en later in de wetenschap. Het is een manier van denken die zoekt naar de waarheid en naar een methode om tot waarheid te komen. Daaruit vloeit dus ook het idee voort dat we de werkelijkheid onder controle kunnen krijgen, want *kennis is*

---

<sup>15</sup> Dit is een belangrijk motief in het werk van Peter Sloterdijk, o.a. *Het Kristalpalais*, Amsterdam 2006 en *Woede en Tijd*, Amsterdam, 2007.

*macht*<sup>16</sup>. Maar het idee dat we alles in de hand kunnen hebben, moeten we steeds weer bekopen met de werkelijkheid die zich aan ons opdringt, die laat zien dat we helemaal niet alles in de hand kunnen hebben, zeker niet de onvermijdelijke dood, maar ook al die andere gevallen van verlies, zoals een geliefde of een baan, waarmee we onszelf meenden te kunnen definiëren. We zijn slecht voorbereid op het oncontroleerbare omdat we ervan uitgaan dat de dingen controleerbaar (moeten) zijn.

### **We ontkennen niet alleen onszelf**

Maar het feit dat wij – westerlingen - niet goed met tegenslag om kunnen gaan is niet de enige reden dat dit een gevaarlijke manier van denken is. Het is namelijk ook een manier van denken die zeer eenzijdig is en egocentrisch. De gedachte dat alles wat geen vooruitgang boekt geen bestaansrecht heeft, focust maar op een zeer klein gedeelte van de werkelijkheid en stelt aan alles dezelfde normen. En het idee dat het goede gelijk is aan het rationele ontken een zeer fundamenteel gedeelte van het mens zijn, wat in sommige mensen misschien duidelijker aanwezig is dan in andere, maar desalniettemin fundamenteel, namelijk het gevoel! De emoties, het sentiment, de sensitiviteit, maar ook de woede en de driften; precies het Dionysische waarover Nietzsche schrijft. Deze ontkenning van de woede in de westerse cultuur wordt door Peter Sloterdijk meesterlijk uiteengezet in *Woede en tijd* (2007). Waar komt de gedachte vandaan dat hij die zijn emoties de baas kan zijn superieur is aan ieder ander die dat niet kan?

We maken voortdurend tweedelingen in ons wereldbeeld en kiezen daarbij steeds wat goed is en wat niet goed is, en doen alsof het gedeelte dat we hebben ingedeeld bij “niet goed” niet bestaat. Kortom, we zijn *systematisch* bezig om onszelf te ontkennen en ook om meer dan de helft van de wereldbevolking te ontkennen, door haar in te delen onder het kopje *niet productief, doet niet mee, moet geholpen worden of genegeerd*. Dit uit zich in het feit dat ongeveer de helft van de Nederlandse bevolking, schrijver dezes inclusief, een diagnose heeft die in het steeds maar veranderende handboek voor de psychiatrie, de DSM terug te vinden is. Hele bevolkingsgroepen worden bovendien door het westen als onderontwikkeld gezien, alleen maar om het feit dat ze andere belangen zien, dat ‘ze’ in andere dingen geloven dan ‘wij’. Je telt dus alleen maar mee als je binnen het heersende plaatje valt, en anders niet.

De gevolgen hiervan uiten zich in racisme, seksisme en andere vormen van discriminatie. Ook in de derde feministische golf komt men in opstand tegen dit soort denken, wat bijvoorbeeld door Luce Irigaray in de *The Sex Which is Not One* (1977) ‘fallocentrisch’ denken genoemd wordt. Hoewel Nietzsche niet per definitie met het feminisme in verband wordt gebracht, biedt zijn denken er wel ruimte voor. Zowel Nietzsche's denken als de derde feministische golf houden zich bezig met de gevolgen van het denken in tegenstellingen. Ook het man-vrouw denken is een tegenstelling. Of deze verschillen nu daadwerkelijk bestaan, of ze biologisch of cultureel zijn is interessant maar nu niet relevant. Het gaat er om of er al dan niet ruimte bestaat voor deze tegenstellingen en of het ene al dan niet als beter dan het andere gezien wordt. Het eerste is in onze maatschappij veelal niet het geval, het tweede des te meer.

### **Als Nietzsche nu leefde, schreef hij over Hollywoodfilms**

Hoe houden we het dan vol? Waarom willen mensen blijven geloven in een idee van de werkelijkheid dat weliswaar mooi klinkt, maar dat zich steeds weer tegen ons keert op het moment dat we worden geconfronteerd met ervaringen die er tegenstrijdig aan zijn? Hoe blijven we geloven in een moraal die op zoveel momenten en voor zoveel mensen teleurstellend is?

Er is iets nodig dat ons blijft overtuigen, omdat deze overtuigingen dus vaak in strijd zijn met de werkelijkheid. Het volk heeft opium nodig; verdoving. Het doet denken aan het idee van de

---

<sup>16</sup> *Kennis is macht* wordt gezien als het credo van de wetenschappelijke revolutie en wordt toegeschreven aan Francis Bacon: *Scientia Potentia Est*. Bron: [http://www.humanistischecanon.nl/wetenschappelijke\\_revolutie/francis\\_bacon](http://www.humanistischecanon.nl/wetenschappelijke_revolutie/francis_bacon), geraadpleegd op: 14-07-2015



grot van Plato. We geloven in een schijnwerkelijkheid van schaduwen en worden hierin gevangen genomen. De kritiek op het geloven in een perfecte werkelijkheid achter deze schijnwerkelijkheid van Nietzsche op Plato is bekend; maar een ding heeft Nietzsche met Plato gemeen. Beiden menen dat we geloven in idealen die geen recht doen aan de werkelijkheid. Het gedeelte van de grotallegorie dat laat zien dat de gevangen in een ideaal willen blijven geloven, ook al wordt hen het tegendeel verteld, is hier van toepassing. Je zou kunnen zeggen dat het niet de perfecte Ideeënwereld is die interessant is aan het verhaal van Plato, maar dat de cipers de belangrijkste rol spelen. Hoe komt het dat wij binnen deze “schijnwerkelijkheid” blijven willen leven? Hoe komt het dat wij de geordende schaduwen als de werkelijkheid ervaren?

Het eerste antwoord op deze vraag is dat mensen nu eenmaal van simpele antwoorden houden. Een eenduidig antwoord is aantrekkelijk. Het idee dat er dingen zijn die niet direct verklaard kunnen worden maakt ons onrustig, dus wanneer er een antwoord voorhanden lijkt te zijn, worden we gerustgesteld en hoeven we niet meer naar een antwoord te zoeken. Maar deze simpele antwoorden blijken in het dagelijks leven vaak niet houdbaar. Er is dus meer dan nodig dan alleen deze simpele antwoorden. Er is een manier waarop dit idee gevoed wordt, een manier waarop een dergelijk idee gepropageerd wordt. De perfecte ingrediënten hiervoor zijn het narratief en de herhaling.

Dit gebeurt in de media waar wij elke dag mee worden geconfronteerd. De ideeën worden niet letterlijk voor ons uitgespeld, maar ze komen binnen door allemaal verhalen die op verschillende manieren herhaaldelijk worden verteld. Dat gebeurt onder andere in Hollywoodfilms, maar ook in televisieprogramma's, en dan vooral op emotie geënte *reality-tv*, waar met name EO-productiebedrijf *Skyhigh*<sup>17</sup> groot mee is geworden.

Er is op meerdere manieren een analogie te maken tussen de films en het wetenschappelijke denken, of, zoals Nietzsche het heeft geformuleerd: het theoretisch optimisme. Deze films maken gebruik van het model dat Aristoteles heeft opgetekend en dat als blauwdruk dient voor een goede tragedie, het eerder besproken *Aristotelisch handelingsverloop*. Het Aristotelisch handelingsverloop is een afgerond verhaal met een duidelijk begin, midden en eind. Men neme een hoofdpersoon, er overkomt deze hoofdpersoon iets en vervolgens heeft zij, door datgene wat haar is overkomen iets dat zij wil bereiken of bewerkstelligen. Dat wordt haar op allerlei manieren heel erg moeilijk gemaakt, maar uiteindelijk, door volharding en moed, lukt het haar toch om haar doel te bereiken. Eind goed, al goed. De opluchting die de toeschouwer voelt is de catharsis.

De eerste overeenkomst is waarschijnlijk vrij voor de hand liggend. In een plot zoals zojuist beschreven wordt een beeld gegeven van een mensenleven als een lineair gebeuren. De boodschap die overgebracht wordt is: *als je een doel hebt dan kom je er wel*. Dit beantwoordt aan een teleologisch wereldbeeld. Deze boodschap echoot in de westerse samenleving. Je moet een keuze maken en daar vervolgens aan vasthouden. Je volgt een opleiding, je kiest een baan en begeeft je in een bepaalde omgeving, met mensen die soortgelijke keuzes maken. In dit format kunnen verhalen verteld worden over verschillende soorten mensen. Het verhaal van de oorlogsheld, het verhaal van de schrijver, het verhaal van de zakenman, het verhaal van de kunstenaar; er kunnen verschillende doelgroepen worden bediend, maar steeds is de boodschap hetzelfde: *stick to your plan*. We leren door een film bijvoorbeeld dat het heel erg goed is om met hart en ziel voor een bepaalde zaak te strijden en dat het loont om niet op te geven. We leren ook dat het niet goed is om van meerdere mensen tegelijk te houden, maar dat het altijd de liefde van ons leven is die ons leven zin geeft, die een rode draad biedt door ons leven heen. We leren dat het Amerikaanse leger ons beschermt. *And they lived happily ever after*. Het zijn succesverhalen met een succesmoraal. De moderne cipers zijn de makers van deze films. Omdat we steeds weer hetzelfde verhaal zien en horen gaan we geloven het echt zo werkt.

Dit motief zien we terug in de preek, die gelovigen sterkt in hun geloof. Eerst wordt een

---

<sup>17</sup> Skyhigh produceert programma's waarin emoties een grote rol spelen, zoals Project P; stop het pesten, waarbij pestgedrag met een verborgen camera werd gevolgd om vervolgens de pesters met hun gedrag te confronteren. Veel van hun programma's zijn omstreden omdat ze ethische grenzen benaderen of overschreiden. Vaak blijkt effectbejag belangrijker dan bijvoorbeeld privacy.

verhaal verteld over een mede-gelovige die geworsteld heeft met het geloof. Door allerlei omstandigheden, of door personen in zijn omgeving, is het hem moeilijk gemaakt om te blijven geloven, is hij aan het wankelen gebracht, maar door zijn standvastigheid is hij er toch in geslaagd om te blijven geloven. De luisteraar, dus de gelovige, zal zich in dit verhaal herkennen, want hij weet ook hoe het is om te wankelmoedig te zijn in zijn geloof. Maar door de herkenning, en het feit dat de persoon in het verhaal uiteindelijk troost en redding vindt in zijn standvastigheid, zal de gelovige worden gerustgesteld en in zijn geloof worden gestrekt. De initiële reden dat deze persoon moeite heeft met het blijven geloven in de normen en waarden wordt eigenlijk buiten beschouwing gelaten. Er wordt gewoon vanuit gegaan dat het wankelen een teken van zwakte is en dat het van kracht getuigt om, ondanks allerlei tegenslagen, een bepaald doel te behouden en daar voor de strijd. In het Christendom gaat dit natuurlijk hand in hand met het lijdensverhaal van Jezus. Diens lijden wordt verheerlijkt. Bijna niemand vraagt zich af waarom het lijden zo'n status heeft. Jezus heeft voor ons geleden, en hij is het voorbeeld, dus is het goed als wij zo nu en dan ook lijden. Het lijden heeft dus een doel gekregen, het staat in dienst van iets anders.

Een ander goed voorbeeld zijn natuurlijk de sprookjes, die ons ook mores moeten leren. In het geval van een sprookje is er vaak sprake van een waarschuwing: kijk maar uit, want als je je zo gedraagt dan zal het nog eens slecht met je aflopen. Het is de vraag die aan het einde van het verhaal gesteld wordt, en zo in ons denken is geworteld dat het iets is dat we ook kunnen vragen als iemand zo maar een anekdote vertelt. *En, wat was nu de moraal van het verhaal?* Want wat is een verhaal zonder moraal?

### **Wij zijn zelf de hoofdpersoon**

Je kunt dit verhaal ook grootschaliger interpreteren, met de westerse samenleving als hoofdpersoon. De westerse samenleving is de protagonist en de onzekerheden van het leven zijn onze antagonist. Het bedwingen van de natuur en de onvoorspelbaarheden is ook een heldenverhaal, sterker nog; het grote heldenverhaal. Het is de vorm van dit soort films alleen al die de idee van het theoretisch optimisme bevestigt. Deze films bestaan namelijk bij gratie van het afgeronde verhaal dat ze vertellen. *Zo werken ze*. Deze vorm bevestigt dus per definitie het theoretisch optimisme. Want zelfs de films die in werkelijkheid tegen de gevestigde orde in lijken te gaan, zijn vaak een afgerond verhaal. Ze beloven ons iets: als je maar dit of dat doet, dan komt het allemaal goed. We worden steeds bevestigd in het idee dat het allemaal goed komt, maar dat we dat wel zelf in de hand hebben. Des te schrijnender wordt het voor de mensen die blijken te falen. Zo wordt zelfs het hebben van een dodelijke ziekte als een strijd gezien die gewonnen kan worden. Dat impliceert dus, dat iedereen die overlijdt aan kanker een strijd verliest.

Deze gedachte is vooral in de Verenigde Staten vertegenwoordigd, waar er geen onderscheid meer is tussen *earn* en *deserve*. Als je alles hebt is dat je eigen verdienste, als je niets hebt dus ook. Die idee is door en door kapitalistisch. Maar ook in Nederland wordt dit gedachtegoed steeds groter, kijk naar het vervagen van de verzorgingsstaat en opkomst van de participatiemaatschappij.

Kan er ook een verhaal verteld worden dat niet afgerond is? Is er ook iets dat niet geruststelt, maar bevestigt dat het leven ongrijpbaar is? Deze vragen zal ik in het volgende hoofdstuk behandelen.

## 5. Er bestaat zoiets als een pessimisme vanuit kracht.

De vraag die blijft weerklinken uit de GT, en die nog steeds relevant is, luidt:

*“Bestaat er zoiets als een pessimisme vanuit kracht? Een intellectuele voorkeur voor het harde, huiveringwekkende, kwade, problematische van het bestaan, en dat vanuit een gevoel van welzijn, van overstelpende gezondheid, vanuit de volheid van het bestaan?”*

Wat is dat pessimisme vanuit kracht? Het is een levenshouding die de complexiteit van Dionysische omarmt. Het is niet doen alsof er niets aan de hand is, maar niet te neer geslagen raken van dat besef, het ons niet laten verlammen. Het is een dappere levenshouding. Een levenshouding die zorgt dat we ons bewust zijn van de mogelijkheid van onverwachte tragedies in het leven, waardoor we niet worden verleid om in een mooi, Socratisch-optimistisch verhaal te geloven dat ons uiteindelijk alleen maar teleur zal stellen.

### Pessimisme vanuit kracht in post-dramatisch theater

Het antwoord op Nietzsche's vraag kan bevestigd worden. Sterker nog, het antwoord op deze vraag was wellicht dichterbij dan hij had durven dromen.

Er waren, net na zijn tijd twee auteurs actief die ideeën hadden die Nietzsche gewaardeerd zou hebben, namelijk Edward Gordon Craig (1872 - 1966) en Adolphe Appia (1862 – 1928). Hun verzet tegen de gevestigde orde doet denken aan Nietzsche's recalcitrantie. Ze schreven impopulaire pamfletten waarin ze hun onvrede uitten over het theater dat op dat moment gangbaar was. Naast de pamfletten die ze schreven waren ze beiden actief als uitvoerend artiest. Ik kan hier niet onvermeld laten dat Appia groot is geworden met de vooruitstrevende decors die hij maakte voor grote moderne opvoeringen van de opera's van nota bene Richard Wagner. Met hun revolutionaire ideeën over theater worden ze gerekend tot wat later door theaterwetenschapper Hans Thies Lehman *post-dramatisch theater* zou worden genoemd. Het is opmerkelijk dat niemand zich tot nu toe heeft toegelegd op een studie van Nietzscheaanse elementen binnen het post-dramatisch theater. In verband met de beperkte ruimte zal ik hier in het kort de kenmerken van dit genre bespreken en een verband aantonen met Nietzsche's denken.

De term komt voort uit een verandering in de manier van theatermaken die Lehman opmerkte. Omdat de toen geldende dramaturgie of theatertheorie niet meer toereikend bleek voor de theaterpraktijk op dat moment, voelde Lehman zich genoodzaakt tot het ontwerpen van een nieuw theoretisch raamwerk. De stroming die volgens Lehman aan het post-dramatisch theater voorafgaat is het realisme. Dit realisme is in principe hetzelfde realisme dat we kennen uit de schilderkunst. Kunst, en dus theater, moest een objectieve observatie van het leven zijn. In het post-dramatisch theater was dat niet langer het geval.

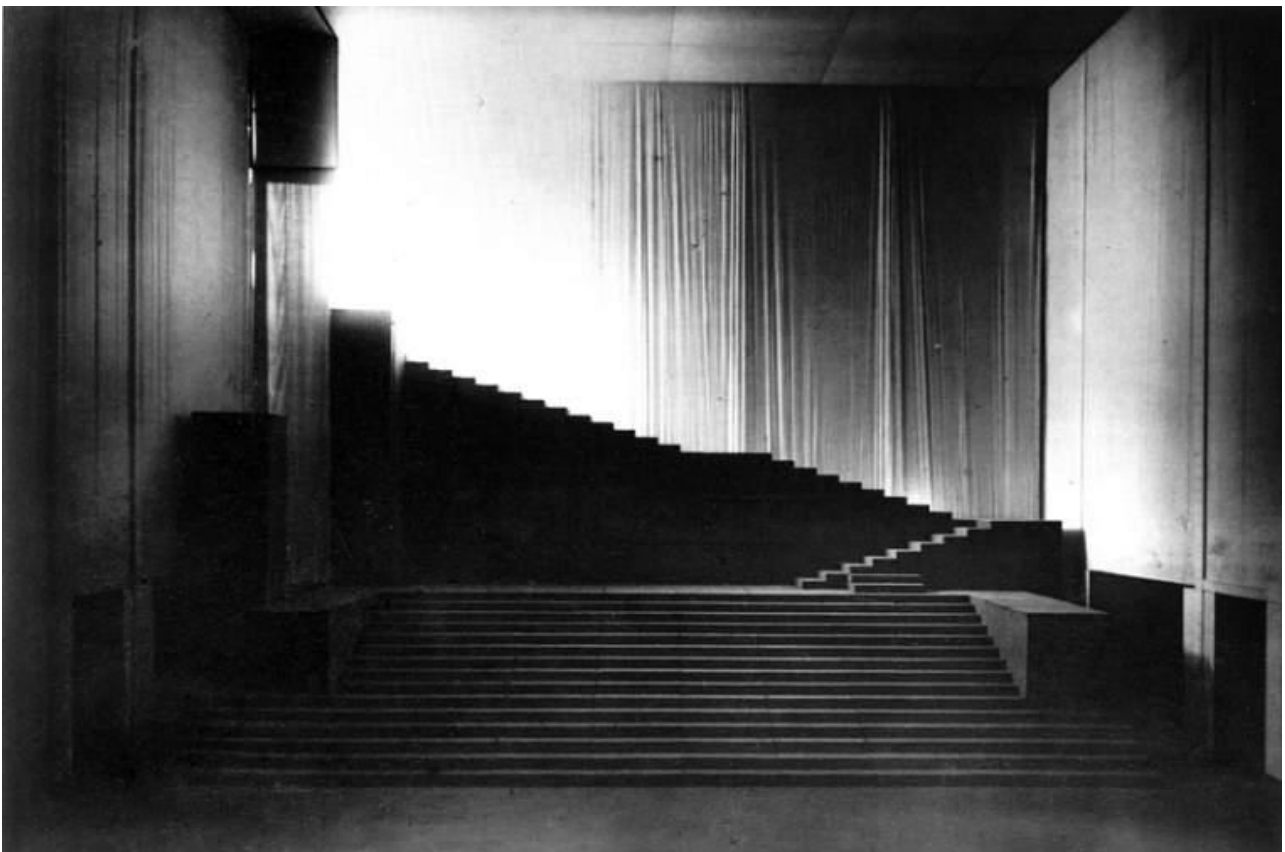
Het post-dramatisch theater heeft een aantal kenmerken die ik hier kort zal bespreken. In de term weerklinkt natuurlijk het postmodernisme. En zoals de boodschap van het postmodernisme luidt dat de grote verhalen ten einde zijn, draait het ook in het post-dramatisch theater om het einde van het verhaal als hoogste goed. Lehman benadert theater niet als iets episch, maar als een *performance*. Het gaat er niet om dat theater de werkelijkheid imiteert, maar dat ze een nieuwe werkelijkheid creëert. Dat is precies wat volgens Nietzsche gebeurde door de scheidingswand tussen twee werkelijkheden in de vorm van het koor van de Attische tragedie, zoals eerder beschreven in hoofdstuk 1.

Het doelmatige van de voorstelling – zoals eerder beschreven in hoofdstuk 3 – verdwijnt.

Dit gaat in tegen alles dat Aristoteles in de *Poëtica* schrijft. Dit beschrijft Lehman ook als de ontwikkeling van *logos naar landscape* (*From Logos to Landscape, Text in Contemporary Dramaturgy* (1997)). Deze ontwikkeling is te vergelijken met de ontwikkeling van figuratieve naar abstracte schilderkunst. Een voorstelling is niet langer een verhaaltje met een begin en een einde, dat zich binnen een bepaald tijdsbestek afspeelt, maar het is alsof je kijkt naar een landschap, waarbinnen van alles gebeurt en waarbij je zelf je blik bepaalt. Dit lijkt op de manier waarop we kijken naar abstracte schilderkunst.

In het verlengde van het verloren gaan van doelmatigheid komt de verschuiving van de rol die de tekst inneemt in een theaterstuk. In het dramatische theater is het script de basis van een voorstelling, de tekst is de plot. De plot is volgens Lehman altijd onderhevig aan drie elementen: heelheid, illusie en representatie. Als deze elementen niet langer de boventoon voeren, spreken we van post-dramatisch theater. (PT, 22) Het verloop van de verhaallijn is dan niet meer het belangrijkste, en het theater wordt op deze manier bevrijd van een literaire traditie. Er wordt nog wel gebruik gemaakt van tekst en taal, maar die krijgen nu op een andere manier betekenis, meer als onderdeel van de vorm. Nietzsche's analyse volgend kun je dus stellen dat er op deze manier afscheid genomen wordt van het Apollinische element.

Daarnaast kreeg het visuele aspect van het theater een andere invulling. Eerder was er sprake van een ondersteunend decor, nu is het decor een autonoom visueel onderdeel van het grotere kunstwerk, namelijk de voorstelling. Dat is voornamelijk Appia's verdienste. Zijn decors imiteerden niet langer de werkelijkheid, en genereerden door zijn lichtgebruik een overweldigende ervaringen.



*Een decorontwerp van Adolphe Appia*

Ook de rol van het individu moest het ontgelden, nog iets waarmee Nietzsche niet ontevreden zou zijn geweest:

*Is het niet eerder een kwestie van een veranderde blik op menselijke subjectiviteit? Wat hier wordt uitgedrukt is minder de intentionaliteit – een eigenschap van het subject – dan zijn falen, minder de bewuste wil dan het verlangen, minder het “Ik” dan het ‘subject van het onderbewuste’. Dus meer*

*dan te zeuren over een te weinig vooraf gedefinieerd beeld van de mens in postdramatisch opgezette teksten, is het nodig om op onderzoek te gaan naar de nieuwe mogelijkheden van het denken over en representeren van het individuele menselijke subject in deze teksten. (Vertaling uit het Engels EvdW)*

*Is it not rather a matter of a changed perspective on human subjectivity? What finds articulation here is less intentionality – a characteristic of the subject – than its failure, less conscious will than desire, less the 'I' than the 'subject of the unconscious'. So rather than bemoan the lack of an already defined image of the human being in postdramatically organized texts, it is necessary to explore the new possibilities of thinking and representing the individual human subject sketched in these texts. (PT, 17).*

Het was met name Edward Gordon Craig, die de rol van het individu in het theater bekritiseerde. Volgens hem ging het de acteurs op dat moment vooral om het laten zien hoe goed ze hun kunstje konden doen. Het podium was gevuld met egocentrisme. Om de egocentrische acteur op zijn plaats te zetten gebruikte hij het beeld van de *übermarionette*. Wat Craig duidelijk maakt door de focus op de religieuze functie van poppen te leggen is dat kunst in het algemeen en theater in het bijzonder weer moeten gaan beseffen dat ze ondergeschikt zijn en geen manier om individuele waardering te krijgen. Het gaat niet om de kunstenaar – dus ook niet om de regisseur – maar om de kunst zelf en wat die vertelt; (...) *that the highest form of art is that which conceals the craft and forgets the craftsman.*<sup>18</sup>

Al deze ontwikkelingen: het los laten van het teleologische, het vervagen van het belang van de verhaallijn, het ontbreken van hapklare oplossingen die de moraal bevestigen, en het ondergeschikte belang van het individu, sluiten aan bij datgene wat Nietzsche zocht in de Attische tragedie. Zijn intuïtie om zijn heil in de kunst te zoeken was dus trefzeker. De hierboven geschetste vorm van theater is doordrongen van *het harde, huiveringwekkende, kwade, problematische van het bestaan*, en probeert hier geen afgerond verhaal van te maken. Het vermag dus Dionysisch te zijn zonder Apollo nodig te hebben.

### **Pessimisme vanuit kracht in het werk van Samuel Beckett**

Maar niet alleen binnen de misschien wel wat obscure, avantgardistische theaterpraktijk en -theorie vinden we wat Nietzsche zocht. Het pessimisme uit kracht schuilt ook in het werk van een bekender (theater)auteur, de geestelijk vader van Godot<sup>19</sup>; Samuel Beckett. Sommige van Beckett's werken worden tot het post-dramatische theater gerekend. Zoals Nietzsche wel eens de grootvader van het postmodernisme genoemd wordt, kunnen we Beckett de grootvader van het post-dramatische theater noemen.

Een groot gedeelte van het werk van Beckett verschijnt in het Frans, omdat hij meende dat hij door een andere taal te gebruiken fundamenteeler en economischer kon schrijven<sup>20</sup>. Het werk van Beckett kenmerkt zich door het ontbreken van helden en een doelbewust of doelgericht handelen, laat staan een handelen met een *bepaald* groter doel. Hoofdthema's in het werk van Beckett zijn de moeilijkheid en de absurditeit van het bestaan, waarmee hij overigens als met een onvermijdelijkheid instemt. Die instemming getuigt van moed, zeker als ze niet de verlamming tot gevolg heeft, maar ons juist op eigenaardige, maar diepgaand overtuigende wijze de kracht geeft om door te gaan. In zijn proza verwoordt Beckett dit op weergaloze wijze. In *Worstward Ho*:

---

<sup>18</sup> Edward Gordon Craig, "The actor and the übermarionette". In: Collins and Nisbet, *Theatre and Performance Design*, 2010, London, Routledge

<sup>19</sup> *Waiting for Godot* (1955) vertelt het verhaal van mannen die wachten op een sinister figuur. Het wachten is de voornaamste handeling van het stuk. Godot komt, vanzelfsprekend, niet.

<sup>20</sup> "Beckett in Paris", 1981, *The New York Times*.

“All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”<sup>21</sup>

En in *the Unnamable*:

“You must go on. I can't go on. You must go on (...) You must go on. I can't go on. I'll go on.”<sup>22</sup>

Dit kan niet anders dan de “(..) *intellectuele voorkeur voor het harde, huiveringwekkende, kwade, problematische van het bestaan*” zijn, waarvan Nietzsche spreekt!

En ook als het niet zo letterlijk gezegd wordt ademt Beckett's werk dit pessimisme uit kracht. Er moet namelijk altijd worden gesproken of bewogen worden. Bijvoorbeeld in de monoloog “Not I”. “Not I” toont alleen maar een mond die onafgebroken spreekt. Het is een horten en stoten, een woordenwaterval. Hoewel het de mond van één vrouw is, aan wie we één particulier verhaal zouden kunnen toeschrijven, spreekt uit haar mond een herkenbaar groter en algemener gevoel van lijden en onoplosbaarheid met *toch* de noodzaak om te spreken, om het lijden dus te bevestigen. Of, zoals de actrice die deze monoloog voor het eerst ten tonele bracht het verwoordt:

“He (Beckett (EvdW) *knew how to capture this state of mind onstage*”, “*an inner scream [...], and no escaping it*”

Deze *inner scream* is een Dionysische levenskracht. Het gaat er niet meer om wat er precies gezegd wordt, maar *dat er wordt gesproken*. Het is niet de Apollinische verhaallijn die in de tekst verborgen zit. Het spreken wordt, hoe tegenstrijdig dat ook mag lijken, Dionysisch.

Maar nog meer dan de citaten uit zijn werk illustreert Beckett's leven een pessimisme vanuit kracht. Als kunstenaar heeft hij zijn leven gewijd aan het – tegen de klippen op – confronteren van mensen met de moeilijkheid en absurditeit van het bestaan. Dat heeft hij altijd willen tonen, je zult geen enkel werk van Beckett vinden dat probeert de dingen mooier te maken dan ze zijn, dat zich schuldig maakt aan *metafysische troost* (waar bij de tragedie nog wel sprake van was, GT 84) of *theoretisch optimisme*. Op die manier heeft Beckett het pessimisme vanuit kracht niet alleen getoond in zijn artistieke uitingen, maar heeft hij het ook doorleefd. Beckett was een man wiens werk volledig doordrongen is van de zinloosheid van het bestaan, maar die toch een krachtig, welbesteed en vervuld leven heeft geleid.

## Slot

Met dit onderzoek heb ik willen laten zien dat Nietzsche's intuïties omtrent het kwalijke theoretisch optimisme, zoals hij dat uiteenzet in de GT, en waarvan hij de wortels bij Socrates vindt, juist waren. We worden nog steeds met dit denken gevoed door moderne media. Maar de kunst biedt uitwegen. Het is bijvoorbeeld het post-dramatische theater dat het, of in elk geval *een* antwoord biedt op de vraag die Nietzsche stelt, en het besef in zich draagt dat Nietzsche bij de Attische Griek zocht, een besef dat bestaat *naast* het theoretisch optimisme waar onze maatschappij van doordrenkt is. Daarom is het moeilijk, maar wel mogelijk om ons te onttrekken aan die levensontkennende manier van denken.

---

<sup>21</sup> Beckett, S. *Worstward Ho* 1984, New York, Grove Press Engels (VS)

<sup>22</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Mallone Dies, The Unnamable*, London, Everymans Library (GB)

## Lijst van geraadpleegde werken:

### Werken waaruit geciteerd wordt

- Audi, R. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, 1999. Engels (GB)
- Aristoteles – *Poetica*. Vertaald en toegelicht door N. van der Ben & J.M. Bremer. Athaneum Polak en van Genneep. 2004
- Brockett, Oscar J. & Hildy, F. J. – *History of the Theatre*, 10<sup>th</sup> edition, Pearson Cloth – 2007 (VS)
- Beckett, S. *Worstward Ho* 1984, New York, Grove Press. (VS)
- Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Mallone Dies, The Unnamable*, London, Everymans Library
- Collins, J. and Nisbet, A. *Theatre and Performance Design – a Reader in Scenography* 2010 Routledge
- Lehman, H,T. *Post-Dramatic Theatre*, translated by Karen Jurs Munby. 2006 Routledge
- Nietzsche, Fr.– *De Geboorte van de tragedie, of Griekse cultuur en pessimisme*. Vertaald, geannoteerd en door een nawoord voorzien door Hans Driessen. Amsterdam, Arbeidspers, 2011
- Nietzsche, Fr. *Afgodenscherming*, Amsterdam, Arbeiderspers 1997.
- Nietzsche, Fr *Over waarheid en leugen in buitenmorele zin*, in: Fr.Nietzsche, *Waarheid en cultuur*, Amsterdam , Boom, 2003
- Sophocles – *Antigone en Elektra*, Euripides *Medea*, vertaald door Pé Hawinkels, 1979, uitgeverij Ambo.
- Tanner, M. – *Kopstukken filosofie – Nietzsche*. Lemniscaat, 2000

### Werken waarnaar wordt verwezen

- Beck, U. *De wereld als risicomaatschappij* (1997) Van Genneep
- Dehue, T. *De depressie epidemie*. (2008) Atlas Contact
- Deleuze, G. *Nietzsche and Philosophy* (2006) Bloomsbury
- Frissen, P. *De fatale staat*, (2013) Van Genneep
- Irigaray, L. *The sex which is not one* (1985) Cornell University
- Lehman, H.T. *From logos to landscape, text in contemporary dramaturgy* (1997) Routledge
- Sloterdijk, P. *Woede en tijd*. (2007) Boom ; *Het Kristalpaleis* (2005), Boom
- Vogel, C.J. de, *Plato, de filosoof van het transcendente*, Wereldvenster, Baarn, 1968.