

De schoonheid van het nee

De schoonheid van het nee

Essays over Antigone

Onder redactie van

MARC DE KESEL & BEN SCHOMAKERS



SJIBBOLET ▸ AMSTERDAM ▸ MMXV

© 2015 Uitgeverij Sijbolet, Amsterdam

Niets in deze uitgave mag worden verveelvoudigd
en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de uitgever.

*No part of this book may be reproduced
without the written permission of the publisher*

Afbeelding omslag
Shutterstock

Boekverzorging
René van der Vooren, Amsterdam

ISBN 978 94 9111 025 2 | NUR 730, 308

Inhoud

MARC DE KESEL

Voorafje 7

BEN SCHOMAKERS

Inleiding 13

ESSAYS

BEN SCHOMAKERS

Nee. En nog eens nee.

Over het verlangen van Antigone.

En over vergeetachtigheid. 31

GER GROOT

Anti-Antigone 69

MICHEL THYS

Het lijk van Polynices 91

BART PHILIPSEN

‘Zornigmitleidig’

Friedrich Hölderlins Antigone 117

MARC DE KESEL

De ethiek van een mooi nee

Lacans interpretatie van Antigone 151

6 INHOUD

KLAAS TINDEMANS

Tegen de ongeschreven wetten
*Antigone, de politieke ruimte en de
grondslagen van de wet* 183

ANNEMIE HALSEMA

Antigone's daad
Het politiseren van liefde en verwantschap 205

ARNON GRUNBERG

Macht, rechtvaardigheid & liefde 225

Literatuur 245

Over de auteurs 255

Voorafje

MARC DE KESEL

Een meisje zegt ‘nee’, blijft ‘nee’ zeggen, en betaalt dit niet geheel tegen haar zin met de dood. Dit is Antigone in een notendop.

Vierentwintig eeuwen geleden legde Sophocles haar verhaal vast in een tragedie, en sindsdien heeft het dit nee-zeggende meisje niet aan aandacht ontbroken. Ze is de westerse mens blijven fascineren. Waarom eigenlijk? Moeilijk te zeggen. Is het omwille van het offer dat ze voor haar ‘nee’ blijkt over te hebben? Dan is het toch eigenaardig dat men juist in een tijd die offer en offervaardigheid centraal stelde, niet of nauwelijks met haar bezig is geweest. Ik bedoel de christelijke Middeleeuwen die toch ook, zij het op een eigen manier, ‘nee’ zeiden tegen de wet van de wereld en eigengereid hun ding deden, vaak met even fanatieke als onbegrijpelijke doodsverachting. In die lange tijd bleef Antigone zo goed als buiten beeld. Misschien omdat haar offer en haar dood voor een toenmalige blik al te zinloos leken want geen overgang suggereerden naar een Eeuwig Leven. Antigone had alles van een martelaar: een hardnekkig ‘nee’ en een bereidheid de dood in te gaan. Maar voor de christenen was ze dat overduidelijk niet.

Wanneer Antigone met de moderniteit een niet te stuiten comeback maakt, wanneer vanaf de zeventiende eeuw een stroom aan vertalingen en bewerkingen op gang komt die tot op vandaag niet opgedroogd lijkt, is het nog maar de vraag of dit aan het thema van haar offerbereidheid te wijten is. Het is niet haar dood, maar haar ‘nee’ dat aanslaat, denk ik, het ‘nee’ van haar verzet tegen de wet, het ‘nee’ van de vrijheid die ze zich permitteert tegenover wel-

ke wet dan ook. Het is de schoonheid van haar ‘nee’ dat we op onze moderne theaterscènes bewonderen. Een cultuur die zich uitdrukkelijk op vrijheid wil funderen, die haar samenleving wil bouwen op de vrijheid die elkeen zich *tegenover* die samenleving permitteert, vindt het blijkbaar nodig om die antieke *Antigone* onder het stof vandaan te halen en steeds weer opnieuw tot onderwerp van reflectie en esthetische contemplatie te maken.

Dat ze de vrijheid die ze zich tegenover wet en samenleving permitteert met de dood betaalt, opent voor de moderne mens geen metafysica van het offer, maar laat vooral zien hoe belangrijk die vrijheid voor hem is. Uit Antigone’s ‘nee’ schreeuwt niet de dood of de overwinning op de dood, maar de vrijheid van een verzet tegen wat of wie die vrijheid wil beknotten of afnemen. In dit ‘nee’ hoort hij meer bepaald hoe die vrijheid tegen zichzelf aanbodt als tegen haar eigen grenzen — hoe haar noodlot iets wezenlijks zegt over haar essentie. Hij hoort die vrijheid angstig hijgen boven de eigen afgrond — een afgrond die uitgerekend haar *moderne* gestalte kenmerkt: de gestalte van een vrijheid die zich vrij waant *zelfs* van haar eigen gronding, haar eigen fundament.

Deze bundel biedt een keur aan essays over deze antieke tragedie.

Ben Schomakers die na een eerdere Sophocles-vertaling, *Oedipus heerst*, nu ook Antigone heeft vertaald,¹ opent de bundel met een inleiding én met het eerste essay. In zijn essay laat hij even de talloze interpretaties waaronder dit stuk ondertussen bedolven ligt voor wat ze zijn, en tast hij geduldig en erudiet de tekst af die Sophocles ons heeft nagelaten, op zoek naar wie Antigone nu eigenlijk is. Hij onthoudt ons zelfs haar ‘pasfotootje’ niet. Gaandeweg komen de contouren in zicht van wat volgens Schomakers de

1 Sophocles [2013b]; [2015].

inzet van haar ‘nee’ is. Hij komt uit bij een subtiele ethiek die ook ons, moderneren, nog volop kan aanspreken.

Ger Groot stoort zich aan de schijnwerpers die elke interpretatie van het stuk steeds weer op Antigone richt. Niet zij, maar Creon is in zijn ogen de eigenlijke protagonist. Wie Sophocles’ tragedie op die manier leest, aldus Groot, merkt al snel dat Antigone’s ‘nee’ vooral een beeld biedt van ‘hoe het niet moet’, hoe een ‘ethiek van het goede leven’ in haar een stevig tegenvoorbeeld vindt. ‘Anti-Antigone’: de titel van zijn bijdrage kon niet duidelijker.

Ook Michel Thys deinst er niet voor terug om de schijnwerpers niet op Antigone maar elders te richten. Ze schijnen in zijn essay op het lijk van Polynices. Dit is volgens hem het eigenlijke voorwerp van de verlangens die hier in het geding zijn: van Antigone’s verlangen om het lijk te begraven, van dat van Creon om dit te verbieden. Wie de eeuwenlange en nog steeds actuele fascinatie die van Antigone uitgaat goed wil begrijpen – wie de ‘schoonheid van haar nee’ wil vatten – moet dat ‘object’ waar alles om draait, het lijk, centraal stellen. Fascinatie, zo werkt Thys uit, gaat immers altijd uit van een per definitie ‘dood ding’.

Een van de eigenzinnigste interpretaties van Antigone is die van de Duitse dichter Friedrich Hölderlin, die bovendien een al even eigenzinnige vertaling van het stuk maakte. Bart Philipsen biedt ons in zijn essay een reflectie op die vertaling en op de *Aantekeningen* die Hölderlin daarbij maakte. Deze *Aantekeningen* – samen met zijn *Aantekeningen bij Oedipus* (Hölderlin vertaalde ook *Koning Oedipus*) – bevatten de kern van Hölderlins vaak cryptische denken. Philipsens lectuur van deze teksten biedt ons een inkijk in Hölderlins visie, niet alleen op die antieke tragedie, maar ook op wat volgens hem moderniteit betekent. Slechts in de averechtse spiegel van antieke tragedies als Antigone kan de moderniteit haar eigen afgrondelijkheid op het spoor komen.

Ikzelf buig mij over de interpretatie van Antigone die Jacques Lacan heeft voorgelegd tijdens zijn seminarie over ‘de ethiek van de psychoanalyse’. Doorgaans wordt die lectuur geciteerd als een pleidooi voor een ethiek die compromisloos voor het verlangen gaat. Antigone zou het voorbeeld zijn van een radicaal verlangen dat zich door geen wet laat tegenhouden. Mijn essay keert zich tegen die gangbare interpretatie. Voor Lacan is Antigone, eerder dan een ‘voorbeeld’, alleen een ‘beeld’, een ‘schoonheid’, een ‘esthetisch scherm’, dat tot doel heeft ons op afstand te houden van wat het laat zien. Het verlangen *wil* gaan tot waar Antigone gaat, maar het laat zich tegelijk graag imponeren door de schoonheid van haar ‘nee’ en geniet ervan op die drempel te verwijlen. Die esthetische drempel, aldus Lacan, is niet zonder wezenlijk ethische dimensie.

Klaas Tindemans geeft in zijn essay een duidelijk politieke lezing van Sophocles’ tragedie en gaat in op de parallel die te ontwaren valt tussen Antigone’s ‘nee’ en dat van Ulrike Meinhoff en van de hele *Rote Armee Fraktion* uit de jaren zeventig van de vorige eeuw — theatraal neergezet in Kluges film *Deutschland im Herbst*. Tindemans leest deze en andere politieke adaptaties — alsook Sophocles’ eigen stuk — vanuit een reflectie over het eigene van het ‘politieke handelen’ zoals Hannah Arendt dat in haar politieke filosofie heeft uitgewerkt. Dat hij dit contrasteert met kritieken aan het adres van Arendt of met uitdrukkelijk apolitieke interpretaties van Antigone, doet het politieke karakter van zijn eigen lectuur sterker uit de verf komen.

In de twintigste eeuw hebben ook nogal wat feministische auteurs zich met Antigone beziggehouden en de vraag gesteld naar haar vrouwelijkheid en naar de rol die de seksuele differentie — lees: de suprematie van het masculiene — in het stuk wordt toebedeeld. In het spoor van Judith Butler gaat Annemie Halsema’s essay dieper in op de ‘elementaire verwantschappen’ die in Sophocles’ tragedie een niet te veronachtzamen gegeven vormen. Per slot van rekening is Antigone een incestueus kind, net als haar

zus en haar broers, inclusief de broer om wiens verboden begrafenis het allemaal draait. De aandacht voor de hybride familieverwantschappen in Thebes koninklijke familie kan volgens Halsema helpen Antigone's 'nee' te lezen als verzet tegen het heteronormatieve ideaal dat ten grondslag ligt aan het Oedipale kerngezin'. Geruggesteund door Luce Irigaray, zet Halsema ook toonaangevende Antigone-interpretaties als die van Hegel in een kritisch daglicht.

Het essay van Arnon Grunberg, dat de bundel afsluit, vangt aan met een reflectie over een uitspraak van Tsipras, in 2015 de gekwelde premier van het even gekwelde Griekenland. Wanneer die zijn land van het dreigende bankroet wil redden en daarom bij zijn Europese partners om solidariteit schreeuwt, verwijst hij in een bepaalde toespraak letterlijk naar Antigone als naar het baken voor een 'supreme wet': die 'van de rechtvaardigheid'. Grunberg vraagt zich af of een dergelijke 'hoogste wet, voor zover die samenvalt met rechtvaardigheid, altijd geëerbiedigd moet worden.' Soms, zo lijkt het deze schrijver, 'is vrede te verkiezen boven rechtvaardigheid'. Zich inspirerend op Jacques Rancières ideeën over theater en via een eigen analyse van de beroemde verzets-*Antigone* van de theaterauteur Jean Anouilh, komt Grunberg tot een conclusie die de antieke hardheid van Antigone's 'nee' laat contrasteren met de relativerende ironie van de moderne mens. Antigone, zo besluit hij, 'doet de moderne mens beseffen dat het tragische in de ironie zit'.

Inleiding

Antigone en de schoonheid van het ‘nee’

BEN SCHOMAKERS

I

Honderden tragedies zijn er in de vijfde en de vierde eeuw v.C. in Athene opgevoerd tijdens de festivals die daarvoor in het leven geroepen waren, honderden tragedies van tientallen auteurs. Van de meeste van die tragedies is alleen een titel over of een fragmentje (een grappig woord, met wat geluk een aforistisch vers), de meeste auteurs zijn voor ons namen die niet eens door een overgeleverde anekdote tot leven gewekt worden. De tweeëndertig tragedies die nu nog bestaan, zijn door drie auteurs gecomponeerd, naar het lijkt door de beste en de belangrijkste (ook toen), achttien door Euripides, zeven door Aeschylus en opnieuw zeven door Sophocles.

Van deze stukken zijn er twee die sinds de terugkeer van de tragedie, ergens in de tweede helft van de zestiende eeuw, deel zijn gaan uitmaken van zoiets als een algemeen cultureel bewustzijn, in de zin dat ieder beschaafd mens wel ongeveer weet waarover ze gaan, maar ook in die zin dat ze in het denken van mensen over zichzelf geslopen zijn en dat — meer of minder heimelijk — zijn gaan sturen, al is het maar af en toe, hier en daar. Liefde en identificatie met degenen die boven anderen verkozen zijn, ook als het om protagonisten gaat die een tragedie dragen, zeggen iets over degenen die kiezen, over wie de kiezenden zijn

en misschien vooral over wie zij zouden willen zijn — over wie wij willen zijn.

De ene tragedie die door het westerse bewustzijn is gaan spoken, vaak als een wat ongemakkelijke spiegel voor sinistere driften, is die van Sophocles over Oedipus, om precies te zijn de ene tragedie van Sophocles over Oedipus, die waarin Oedipus nog over Thebe heerst, want aan het uiterste einde van zijn lange leven keerde Sophocles naar Oedipus terug, ingetogen, sympathiek, verzoenend zelfs; in *Oedipus in Colonus* laat hij hem sterven. Maar *Oedipus heerst* (*Oedipus rex*, *Oedipus de koning*, *Koning Oedipus*) is het stuk waarin Corneille het conflict tussen macht die door het bloed gegeven wordt en verworven politieke macht herkende, waarin Hölderlin en Hegel en iets later ook (maar net iets anders) Nietzsche een uitbeelding van een mateloze, schadelijke kennisdrift zagen, en waarvan Freud de door hem hoogstpersoonlijk vastgestelde algemene fascinatie in het theater uitlegde als de herkenning door het publiek van het eigen verlangen om met de moeder samen te zijn en de vader uit dat leven te werken. Aanvankelijk was dat in de ogen van Freud uitsluitend een seksueel verlangen, later nam het de meer structurele vorm aan van de noodzaak de ene autoriteit te vervangen door de andere omdat anders liefde onmogelijk zou blijven. Oedipus — die als schim rondtrekt in het onbewuste en vandaar het bewuste denken beïnvloedt, verontrust, deconstrueert — is voor Freud primair de onbewuste vadermoordenaar, de onbewuste moederminnaar en de onbewust incestueuze vader.

Dat zijn inderdaad elementen van een versie van het verhaal van Oedipus. En toch is dat het niet waar het bij Sophocles om draait. Deze ongelukkige biografische feiten blijven buiten de handeling van *Oedipus heerst* en zijn niet het skelet van Oedipus' onbewuste verlangen (dat moet eerder gezocht worden in de wil van Oedipus om zijn aangeboren identiteit, die hij, een vondeling, niet kent maar die wel bestaat, in overeenstemming te brengen met

de identiteit die hij dankt aan zijn opvoeding in de omgeving die hem adopteerde en met zijn uitwendige identiteit, zijn rol, als de ogenschijnlijke toevallige heerser over Thebe). Tegen Freud kan op dit punt veel ingebracht worden. Maar zijn verhaal, oneindig vaak herhaald en ook (maar niet alleen) in toegankelijke taal geherformuleerd, sluit duidelijk wel bij een moderne westerse verwarring aan, benoemt die en heeft die ook lang levend gehouden. We leven in een periode waarin we mogen nadenken over ons seksuele verlangen, meer in het algemeen over ons lustverlangen, en waarin we (in ieder geval tot voor kort) uitwendige autoriteit aan het wankelen moesten brengen om te kunnen bestaan. Dat dit mede in de naam van Oedipus gebeurde, is misschien niet terecht, maar wel een werkelijkheid. Maar over Oedipus is misschien al meer dan genoeg gesproken.

2

De tweede tragedie die zich — misschien iets elitairder, niet voor ieder net zo toegankelijk, niet iedereen net zo regisserend — in het westerse bewustzijn genesteld heeft, en die het onderwerp van dit boek is, werd ook door Sophocles geschreven en gaat over een van de vier verboden kinderen, preciezer over een van de twee verboden dochters van Oedipus. Antigone is het meisje dat nadat haar broers elkaar hebben gedood in een gedoemde confrontatie voor de poorten van Thebe, de stad waar zij allemaal geboren zijn, besluit dat ook de broer die als de boze van de twee beschouwd werd, degene die uit Thebe verdreven was en terugkeerde om zijn recht te halen, Polynices, recht heeft op een begrafenis (en de eer en de aandacht die daarbij horen), en daar ook voor zorgt, minimaal, zeker, maar wel tegen het decreet van haar oom Creon in. Ze doet het opzichtig, tot tweemaal toe, en laat zich door de bewakers oppakken, zodat ze na allerlei discussies over haar

motieven toch veroordeeld wordt, levend ingemetseld met genoeg voedsel om niet heel snel te hoeven sterven. Maar ze maakt in die onderaardse kerker onmiddellijk een einde aan haar leven.


Op het eerste gezicht is het misschien opmerkelijk dat ook *Antigone* de reflectie van de moderne mens over zichzelf is gaan bepalen. Niet omdat het geen geslaagd stuk zou zijn, integendeel, het behaalde tijdens het festival waarbij het in première ging de eerste prijs, en het kritische beeld over menselijke macht in Thebe dat Sophocles het Atheense publiek in *Antigone* voorhield, als spiegel ja, heeft hem de (eervolle) uitnodiging opgeleverd als een van de generaals mee te gaan op de militaire strafexpeditie tegen Samos (in 440: dat betekent dus dat Antigone niet veel eerder in première gegaan moet zijn, in 442 of 441). Het stuk is inderdaad mooi en gaaf, misschien op het wat tumultueuze slot na, waarin verslag van een razende reeks zelfmoorden gedaan wordt. Een echo van *Antigone* die het belang van dat stuk bevestigt, vormt vermoedelijk Aeschylus' *Zeven tegen Thebe*, een stuk dat strikt genomen tenminste 25 jaar ouder is dan *Antigone*, maar waarvan de laatste scènes erbij lijken te bungelen. Omdat er hals over kop nieuwe personages geïntroduceerd worden, zijn ze er sterk van verdacht een latere toevoeging te zijn (dat is niet zo vreemd, in een periode dat tragedies nog niet gecodificeerd waren en waarin, nauwelijks anders dan nu, opvoeringen vaak actueel gemaakt werden). En in die scènes beslecht het koor de vraag over de begraafbaarheid van Polynices doordat het zich opsplijt: de ene helft houdt zich met de niet-problematische begrafenis van de goede broer Eteocles bezig, de andere, schoorvoetend maar toch terwijl ieder ermee instemt, met die van de tot vijand van Thebe geworden Polynices.

Aan de andere kant is *Antigone* in de Oudheid niet intensief becommentarieerd, en terwijl Aristoteles in het bewaarde, tragische deel van zijn werk *Over poëzie* Sophocles' *Oedipus* uitbundig prijst, spreekt hij er maar amper

over *Antigone*. Waar hij elders *Antigone* met lof aanhaalt, gaat het om bepaalde verzen uit *Antigone*'s apologie, die hij als een beknopte formulering van een interessant filosofisch standpunt inbrengt. Tot twee maal toe geeft hij *Antigone* het woord over de ongeschreven en onwankelbare wetten waardoor zij zich liever laat leiden dan door de opportunistische decreten van Creon,¹ want die eerste

zijn niet efemer als vandaag of gisteren maar
leven altijd en niemand weet sinds wanneer ze er
zijn. (v. 456-458)

Iets verder² illustreert Aristoteles het gebruik van argumenten om anderen te overtuigen van de juistheid van een morele beslissing met die opvallende woorden van *Antigone* dat als het haar verboden was haar echtgenoot of haar kinderen te begraven ze dat wel zou respecteren, terwijl ze dat niet kan doen in het geval van haar broer:

 maar met mijn moeder en mijn vader
in iades weggeborgen, krijg ik nooit een nieuwe
broer. Dit is de wet die meer dan alles voor mij telt.
(v. 911-913)

Maar *Antigone* wordt door Aristoteles evenmin als door latere schrijvers uit de Oudheid als een literair of cultureel document besproken.

Met het begin van de moderne tijd verandert die structureel-inhoudelijke desinteresse voor *Antigone*. In de zestiende eeuw begint er een stortvloed van vertalingen en bewerkingen te klateren, eerst vooral in het Frans maar ook in het Engels. Daarna verschijnen in de achttiende eeuw de eerste Duitse vertalingen, al spoedig begeleid en

¹ Zie *Retorica* I.13 1371b9 vv.
en I.15 1375a33 vv.

² Zie *Retorica* III.16 1414a28 vv.

aangevuld door interpretaties die nog steeds tot de verbeelding blijken te spreken en kennelijk een snaar in de moderne ziel geraakt hebben. Hölderlin werd toen in 1804 uitgelachen om zijn vertaling — volgens een verhaal onder anderen door Goethe — en de stijl van zijn uitleg lijkt die van een vervreemde of zelfs een verloren ziel, maar Hegel, voor wie *Antigone* de mooiste tragedie was en die er dikwijls over te spreken kwam, om te beginnen in zijn baanbrekende *Phänomenologie des Geistes* (1807), maar later ook in de *Grundlinien der Philosophie des Rechts* en in de colleges over esthetica, werd al snel wel serieus genomen. Zijn ideeën werden door anderen uitgewerkt, in filologische monografieën — die de railerende ergernis van Goethe wekten³ —, maar ook in de bevolgen filosofische taal van Kierkegaards *Of/of*.

Sindsdien is Antigone nauwelijks meer weg geweest. Talloze dichters roepen haar met identificerend respect op (Matthew Arnold, Yeats, Seferis, Miłosz om maar enkelen te noemen); er zijn dozijnen vertalingen verschenen, die al dan niet tegelijk een bewerking zijn (Cocteau, Anouilh, Brecht/Hölderlin, Spender, Heaney, Anne Carson) en filosofen (Heidegger, Irigaray), psychologen (nee, nu niet Freud — hoewel ‘Antigone’ een koosnaampje voor zijn dochter Anna was —, maar wel Lacan) en ook politiek theoretici (Butler) hebben zich met liefde op haar gestort, en doen dat nog steeds. *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* heet een recente bundel die bij de hyperwetenschappelijke Oxford University Press verschenen is.⁴ Er is zelfs een geschiedenis geschreven van haar ontvangst in de westerse literatuur, kunst en filosofie.⁵

3 In het gesprek met Eckermann van 28 oktober 1827 maakt Goethe zich boos over *Das Wesen der antiken Tragödie* van de Hegel-bewonderaar (en adept) H.F.W. Hinrichs [1827].

4 Wilmer & Žukauskaitė (red.) [2010].

5 Steiner [1984].

3

Maar die geschiedenis, erudiet, dat is ze zeker, laat ons in de steek als we die fascinatie willen begrijpen. Ook als ze, anders dan in het geval van Oedipus, nu vooral bij cultuurmakers lijkt te bestaan, dan betekent dat niet dat ze tot hen beperkt is. Een dichter mag zijn eigen gang gaan in wat hij ziet en zegt, hij mag ook vooruitlopen, maar hij registreert als het goed is wel een ontvankelijkheid bij degenen tegen wie hij het zegt. En bij opvoeringen van *Antigone* zitten de zalen telkens vol.

Het feitelijke thema zal de identificatie en de liefde voor Antigone niet verklaren. Het gebeurt zelden dat we moeten kiezen onze broer al dan niet te begraven, omdat iemand ons dat verbiedt op straffe van iets vreselijks. Als er een nare straf op staat, levert die keuze misschien een episode in een familievete op, maar dat is zelden interessant genoeg om een algemenere liefde begrijpelijk te maken. Een enkele keer reikt de kracht van zo'n verbod wel verder dan de directe omstandigheden, zoals gebeurd is in de afgelopen modderige eeuw, waarin de grenzen (nu eerst geografische en politieke grenzen) vaak snel verschoven en degenen met wie we tot voor kort woonden onbereikbaar werden, en we degenen met wie we vertrouwd waren plotseling absoluut slecht moesten vinden. Op velen is er dwang uitgeoefend om hun broers te verloochenen. De Nobelprijswinnaar Czesław Miłosz besepte wat hij gemeen had met degenen die hij niet meer mocht omhelzen — en begraven — nadat hij besloten had Polen achter zich te laten, in het sinister-mooie gedicht *In Warsaw*:

But the lament of Antigone
Searching for her brother
Is indeed beyond the power
Of endurance. And the heart
Is a stone in which is enclosed,

Like an insect, the dark love
Of a most unhappy land.

Toch is die bittere aandrang en onmogelijkheid om voor de dode broeders te zorgen niet de kern van de moderne fascinatie voor Antigone.

Aristoteles heeft vermoedelijk gelijk met zijn analyse dat de toeschouwers — ook lezers — van een tragedie zich met de protagonist ervan identificeren en die in zichzelf nabootsen, of tot leven wekken, maar daarbij op de veilige afstand blijven die publiek van werkelijkheid scheidt. Ze weten dat zij niet zo zijn als de personages met wie ze zich identificeren en dat ze uiteindelijk de radicaliteit van hun keuzes en hun leven niet hoeven over te nemen. Ja hoor, we begrijpen moeiteloos waarom Medea — in het stuk van Euripides —, in de steek gelaten door Jason die haar eerst bewogen heeft huis en haard voor hem op te geven en haar nu sart met zijn nieuwe liefde, jaloers is en de vlammen van de wraakzucht uit haar slaan. Maar niemand (niemand die gezond en aanspreekbaar is) zal net als zij daaraan gehoor geven door de concurrent uit te schakelen en, als ook dat niet werkt om de liefde weer te herstellen, de kinderen die ze met hem (of haar) heeft te vermoorden. De op het podium verbeelde werkelijkheid, merken we, is de onze niet, maar de motieven en overwegingen die het gedrag op dat podium dirigeren maken we ons wel eigen. We zien en begrijpen maar hoeven niet te handelen, volgens die voor het leven vitale dubbelzinnigheid waarmee we vaststellen dat zij daar ginds werkelijk en blootgesteld aan levensgevaar de grens overgaan die wij alleen in ons zelf, veilig, een beetje verontrust, gestimuleerd en optimistisch en helder, in de spiegelende ruimte binnen leren kennen, waarbij we dus tegelijk wel en niet diezelfde grens overgaan, wel als getuigen en publiek, niet als toeschouwers die afstand bewaren.

Een grensoverschrijding, daaraan blijkt de fascinatie voor Antigone te ontspringen, niet zomaar van een grens

in het aanvaardbare handelen die dankzij een drift of een domheid genegeerd zou worden, maar van een objectieve, duidelijk getrokken en luid verkondigde grens. Antigone's oom Creon, die over Thebe heerst omdat de zonen van Oedipus elkaar gedood hebben, vaardigt een verbod uit, om niet helemaal heldere redenen, hij claimt dat die redenen pragmatisch zijn en rekening houden met het heil van de staat, maar de loop van het stuk ontmaskert die claim als een vileine camouflage voor een opportunistische en aan het behoud van zijn positie bijdragende dwang. Maar Creon heeft nu eenmaal de macht. Zijn verbod om Polynices te begraven, dat hij aan iedereen oplegt, is de willekeurige wet van een toevallige machthebber. Maar het is een wet. *Sed lex*. Een wet waarvan Antigone als eerste durft toe te geven dat die in conflict is met haar gevoel, met een bepaalde menselijkheid, met — laat ik het voorlopig zo noemen — haar ethische bewustzijn. De aard van dat bewustzijn duidt Antigone alleen met weinig precieze woorden aan, misschien kent ze die aard ook niet goed, en voelt ze alleen dat het zo moet — dat zij het zo moet doen. Bij haar verzekeringen dat ze die willekeurige wet gaat breken en dat ze de voor zichzelf gedefinieerde ethiek gaat volgen, klinken er vanuit het koor geleidelijk stemmen op die haar niet alleen prijzen maar dezelfde ethiek toegenegen blijken te zijn. En toch is Antigone de enige die vanuit die ethiek tot handelen overgaat en de wet niet alleen met woorden verwerpt maar ook met een daad passeert. Ze bedekt het ontbindende lijk van Polynices met een laagje zand.

Antigone zegt 'nee' tegen de willekeurige grens, gedefinieerd door een onderdrukkende machthebber die zijn positie alleen dankt aan het feit dat zijn zus met Oedipus getrouwd geweest is en zelfmoord gepleegd heeft, en hun zonen elkaar vervolgens hebben afgeslacht. Creon is niet meer dan een reserve die macht krijgt als iedereen is uitgevallen. Antigone zegt 'nee' tegen die grens omdat die willekeurig is en in waarde en zinvolheid inferieur is in

vergelijking met datgene wat zij belangrijk en juist vindt en dat haar niet in de categorie van het willekeurige lijkt te vallen. Een ethisch besef, waarvan zij zich vergewist heeft of het met haar eigenbelang samenvalt, en dat blijkt het niet te doen, zelfs in die mate niet, dat haar trouw daaraan, aan dat wat moet, dankzij het conflict met de wet het einde van haar leven kan betekenen. Ze wil liever zichzelf offeren in naam van dat mooie en echte, dan luisteren naar een in tirannie wortelend machtswoord.

Afgezien van de vraag waarin dat ethische bewustzijn precies bestaat, en met de aantekening dat Antigone niet per se opgevat hoeft te worden als de ‘mooie ziel’ waarvoor Goethe en Hölderlin — sprekers van verschillende levens-talen, maar op dit punt wonderbaarlijk eensgezind — haar hielden, lijkt zij haar publiek vooral te hebben aangesproken, en verlost tot identificatie met behoud van afstand, op het punt dat zij de grens van het sociaal willekeurige maar geldende passeert omdat ze zich laat gidsen door een ethiek die ze niet wil compromitteren en waaraan ze met haar leven wil dienen.

Identificatie: wie Antigone gadeslaat en met haar sympathiseert, wekt dat (verlangen naar een) ethisch bewustzijn, de offerbereidheid en ook het grensoverschrijdend handelen in zichzelf tot leven. Afstand 1: de werkelijkheid binnen is niet de werkelijkheid buiten, dus we hoeven niet onmiddellijk terug te schrikken voor de repercussies die gedrag als dat van Antigone in de werkelijkheid heeft: we denken even dat we ook zelf die grens overgaan, veilig en ongeschonden. Afstand 2: maar we beseffen terdege dat we Antigone niet zijn, dat die doodstraf die haar in het vooruitzicht gesteld is ons niet aanstaat, en we zullen in de werkelijkheid nog wel het ethische bewustzijn zoeken maar hoeven daar niet naar te leven. De liefde voor Antigone maakt ons ethisch zonder dat we ethisch hoeven te zijn, maakt ons offerbereid zonder dat we ons leven hoeven te offeren. Als Antigone zichzelf vlak voor haar dood met Niobe vergelijkt, die vanwege haar pochen door go-

den gestraft werd maar wel een metamorfose in een altijd huilende, altijd glanzende, altijd vruchtbaarheid bringende rots onderging, dan echoot dat voortleven nog na in de identificatie met Antigone: ook degenen die het innerlijke offer van de grensoverschrijving tegelijk wel en niet gebracht hebben, dromen van een eeuwige, heilzame betekenis in de stenen werkelijkheid.

4

Veel commentatoren, gefascineerd door Antigone, hebben haar verschijning als karakteristiek voor de moderniteit beschouwd. Daar is iets voor te zeggen, omdat er in de moderniteit een zekere spanning bestaat tussen aan de ene kant het subjectieve ethische bewustzijn dat misschien niet helemaal zeker weet wat zijn fundament is maar daardoor toch niet minder werkelijk is en ook de overtuiging een zekere menselijke algemeenheid te bezitten niet opgeeft, en aan de andere kant wetten van de werkelijkheid die niet in staat zijn individuele overtuigingen te honoreren en door tijd en omstandigheden en vooral door myopische oogmerken bepaald zijn.

Dat, de opvatting dat *Antigone* het wezen van de moderniteit treft, moet natuurlijk een retorische overdrijving zijn, want ze is nu eenmaal een tragedie die in het midden van de vijfde eeuw v.C. gecomponeerd werd en in de prijzen viel, en overduidelijk gaat over grenzen die toen getrokken werden, niet alleen in de literaire verbeelding maar ook in de dagelijkse werkelijkheid, en over de drijfveren om die ondanks dreigende straffen te overschrijden. *Antigone* gaat over een menselijke conditie, een onvermijdelijke, waarvan de moderniteit, die gedragen wordt door het latente verlangen de werkelijkheid zo in te richten dat er geen ruimte voor ongenoegen en droom zou hoeven te bestaan, opeens beseft dat ze ook voor haar geldt. Ethiek is niet vrij en mooie keuzes worden niet altijd beloond. De

keuze voor het ethische bewustzijn en tegen de grenzen van willekeurige, maar wel in een gemeenschap geldende wetten (van wat voor waarde ook), brengt mensen op gespannen voet met de wetten en met die gemeenschap.

Antigone zegt 'nee' tegen een grens omdat ze verlangt naar een bestaan dat in het teken van een andere, mooiere waarde staat, en verspeelt daarmee iets dat ook van belang voor haar is. In feite is dat al wat haar naam zegt, die niet een diepgewortelde mythische traditie heeft, maar pas voor het eerst bij Aeschylus verschijnt, in het derde kwart van de vijfde eeuw v.C. Als het slot van de *Zeven tegen Thebe* inderdaad later toegevoegd is, als een antwoord op het begrafenisprobleem bij Sophocles, dan is het Sophocles die haar naam voor het eerst noemt. (Voor zover dat nu te overzien valt.) De naam is bij hem niet een door talloze handen afgevlakte en telkens doorgegeven munt maar, lijkt het, een recent maaksel dat nog betekenisvol is. Hij is samengesteld uit twee elementen die bijeengebracht zijn in een eenheid waarvan de precieze betekenis zich toch niet makkelijk heeft laten omschrijven.

Anti, dat woord kant zich in het algemeen tegen iets, maar niet alleen in de zin dat er een oppositie van het een met het ander ontstaat, maar ook in de zin dat het ene de plaats van het andere inneemt. En *gonè*, dat is een bijna ongrijpbaar woord, waarvan alle betekenisnuances samenhangen met 'ontstaan', zodat er een spectrum ontstaat van 'nageslacht' via 'zaad' of 'baarmoeder' en 'verwekking' en 'baren' tot 'moederschap' (of 'ouderschap'). Het ligt voor de hand de naam van Antigone op te vatten als een samenvatting van haar bestaan, waarin ze 'nee' zegt ten gunste van iets anders, en daarmee haar eigen bestaan in de wereld en haar mogelijkheid verspeelt om daarin vruchtbaar te zijn door net als andere vrouwen kinderen te baren. Ze geeft zichzelf een bestaan 'in plaats van het moederschap'.

Dat Sophocles Antigone haar naam met deze overweging gegeven heeft, blijkt in feite in het stuk nogal uit-

drukkelijk wanneer Antigone haar daad uitgevoerd en verdedigd heeft: haar broer is met zand bedekt, ze heeft in fel verweer Creon weerstaan en zichzelf niet verloochend, en voelt zich dan opeens met de onherroepelijkheid van haar straf geconfronteerd. De vastbesloten stoerheid die ze tot dan toe getoond heeft wisselt ze in voor een bijna ongeremde lamentatie, waarin ze het beklagt dat zij zonder echtgenoot, zonder bruidsbed en zonder kinderen zal sterven. Ze zegt ‘nee’ tegen de wet maar ‘ja’ tegen haar ethische bewustzijn, en offert daarmee een gewone en door haar ook verlangde gang van haar leven.

Shelley, alweer een door Antigone gefascineerde dichter, schreef in een ontwapenende brief aan zijn dichtervriend John Gisborne met vuur over het sublieme portret van een vrouw dat Sophocles’ Antigone biedt en over zijn gevoel dat sommigen van ons in een eerder bestaan verliefd zijn geweest op ‘een Antigone’ en we daardoor ‘geen bevrediging meer kunnen vinden in enige sterfelijke verbintenis’.⁶ Misschien dat Shelley dat ‘eerdere bestaan’ vooral letterlijk bedoelde (zielsverhuizing was voor hem en zijn vrouw een meer dan marginaal overwogen mogelijkheid), maar het kan ook opgevat worden als ‘een eerdere fase van dit ene bestaan’ of eventueel als een metafoor voor een aangeboren psychische structuur die tot een individuele kern of zelfs tot zoiets als een algemeen menselijke zijnswijze behoort. Dat mag allemaal.

Toch blijft de strekking dezelfde. Wie eenmaal toeschouwer van *Antigone* geweest is en haar tot object van liefde en identificatie gemaakt heeft, in het feitelijke theater of achter de coulissen van het leven, en dus zichzelf in gedachten (of waar precies? in de ziel?) tot een ethische held heeft geprofileerd die met stevige stappen aan de kleine en grote wetten van de wereld voorbijgaat, ze mis-

⁶ Brief van Shelley aan John Gisborne van 22 oktober 1821.

Zie Shelley [1964], vol. 2, p. 364.

schien zelfs vertrapt, die kan vanuit deze innerlijke expeditie terugkeren naar een leven in de wereld waarin het ethische bewustzijn terugdeinst — angstig of overtuigd — voor de wetten en daaraan gehoorzaamt, maar dan zal die ziel daarbij nooit meer vrij zijn. In de hoekjes van de ziel doemt het beeld van die liefde op — zo moet iemand zijn die we liefde waardig keuren, zo moeten we zelf zijn om liefde waardig te zijn. Aanvaarding van een ander of onszelf voor zover we feitelijk tekort schieten in dat ethische verlangen, bewaart de toon van ongenoegen die tot al dan niet lichte melancholie of mistroostigheid versterft. Als we weten hoe we het zouden moeten doen en het niet doen, komt het in het bestaan nooit meer helemaal goed. Shelley lijkt beseft te hebben dat we er uiteindelijk niet tevreden mee zijn alleen op de afstand van identificatie maar niet ook in de werkelijkheid net als Antigone ‘nee’ gezegd te hebben tegen wetten die bedoeld zijn om te dwingen en te conditioneren en het ethische bewustzijn machteloos maken.

Antigone is — bij Sophocles en in ons, die zich met haar identificeren — een neezegster tegen de willekeur van de dwingende werkelijkheid en in naam van iets mooiers en ten koste van iets menselijks. Overigens maakt haar dat nog niet tot een verheven heldin. In zekere zin is ze daarvoor te jong — afgaande op het taalgebruik van Sophocles bevindt haar leven zich op de grens van dat van een meisje en dat van jonge vrouw. Dat wil in de Griekse biografische chronologie zeggen dat ze ongeveer 16 of 17 is, misschien nog een beetje jonger. De neezegster spreekt dan ook eerder intuïtief en bevlogen dan afgewogen en moedig.

5

Alleen is het met deze vaststelling dat Antigone een ethisch bewuste neezegster en offerbereide wetslooche- naar is natuurlijk nog lang niet duidelijk waarom ze die

aandrift heeft en doet wat ze doet. Wat is dat nu precies, een ethisch bewustzijn? En waarom zou Antigone daarnaar verlangen? Wat is de aard van dat verlangen? Zelfs als Shelley gelijk heeft met zijn vermoeden dat liefde voor Antigone in het leven voor een sediment van teleurstelling zal zorgen, dan nog is het de vraag of die teleurstelling terecht is en of het verlangen van Antigone niet op een koppig herhaalde en gekoesterde droom berust die schadelijk voor het leven is. Is het offer van Antigone niet te waardevol en te kostbaar (maar in welke zin dan en voor wie) om gebracht te worden? En wat zijn uiteindelijk de gevolgen van haar daad en haar overtuiging?

Het 'nee' van Antigone heeft gefascineerd en is door velen mooi bevonden: maar waarin bestaat de schoonheid van dat 'nee' dus precies, en vervaalt die schoonheid bij andere belichting eventueel tot iets groezeligs of pijnlijks? Die vraag hebben we voorgelegd aan een aantal (filosofische, theologische, psychoanalytische, dramaturgische, rechtsgeleerde, literaire) auteurs van wie we de fascinatie — bewonderend, dubbelzinnig of geërgerd —, voor Antigone kenden, met het verzoek om haar in een essay te beantwoorden. Hoe mooi is het 'nee' van Antigone eigenlijk en waarom?

Essays

Nee. En nog eens nee.

*Over het verlangen
van Antigone. En over
vergeetachtigheid.*

BEN SCHOMAKERS

Gegeven

[1] *Voorgeschiedenis* — Oedipus en Iocaste hebben bij Sophocles vier kinderen, de jongens Eteocles en Polynices en de meisjes Ismene en Antigone. Na de zelfmoord van hun moeder en nadat Oedipus zijn koningsscepter en zijn eer afgegeven heeft, komen zij tijdelijk onder de voogdij van Iocastes broer Creon te staan. Als ze daarvoor oud genoeg zijn spreken de beide broers af beurtelings over Thebe te heersen. Eteocles geeft al zijn eerste beurt niet af en verdrijft Polynices uit Thebe, die in den vreemde een leger rekruteert waarmee hij tegen Thebe ten strijde trekt. Voor een van de zeven poorten vechten de broers met elkaar waarbij ze beiden sneuvelen. De macht valt weer aan Creon toe, die besluit Eteocles, de heerser, met alle eer te begraven, maar Polynices, de verstotene, een begrafenis ontzegt bij een openbaar decreet dat de doodstraf in het vooruitzicht stelt voor ieder die het negeert.

[2] *Sophocles' Antigone* — Antigone besluit het verbod van Creon te schenden en bedekt tot tweemaal toe het lichaam van haar broer Polynices, dat buiten de poort van de stad als aas aan de honden en de gieren is overgelaten, met een laagje zand. De tweede keer laat ze zich opzettelijk betrappen. Er volgt een reeks van twistgesprekken over Antigo-

ne's redenen om haar broer te begraven: tussen Antigone en Ismene, tussen Antigone en Creon, tussen Creon en diens zoon Haemon, die verliefd is op Antigone, en nog eens tussen Antigone en Creon. De cesuur van de gebeurtenissen valt daar waar Creon de straf die hij aangekondigd heeft voltrekt door Antigone levend in te metselen en Antigone zich ophangt zodra ze is opgesloten. In reactie daarop maken ook Haemon en zijn moeder een einde aan hun leven. Creon heeft zich net te laat bedacht om de keten van zelfmoorden te voorkomen.

[3] *Vraag*— Waarmee verbiedt Creon Polynices te begraven? Waarom doet Antigone het toch? Wat zijn haar echtste beweegredenen? Wie is Antigone?

Zuiverheid

Voor alle duidelijkheid: een (Griekse) tragedie is niet tragisch in de zin van een klaagzang (of, tja, een lofzang) op de fragiele menselijke eindigheid die door de oneindigheid, door het noodlot, door het toeval, door een oerkracht of door de meer of minder grimmige complexiteit waarin mensen elkaar in hun netten verstrikken in haar machteloosheid bevestigd wordt, tot schrik van toeschouwers die dat liever niet willen. Of tot sterkende bevrediging van anderen die zich in hun melancholie nu opeens minder alleen voelen. Griekse tragedies eindigen lang niet altijd met een ramp of een vernietiging, maar lopen vaak goed af: er wordt een verzoening bereikt, er ontstaat ruimte om na het geleden leed het leven nu opnieuw te beginnen, eindelijk vrij, zoals Electra deed in het stuk van Sophocles.

Een tragedie encenseert in de regel een situatie waarin een mens die interessant is omdat hij scherp voelt en goed denkt, geprovoceerd door omstandigheden binnen hem of buiten hem, een keuze moet maken die lastig is, die de koers van het leven gaat bepalen en die grote risico's

inhoudt: soms is het gevaar niet waardig meer af te wenden, soms kan het door de juiste keuze ontweken worden. Die vrije keuze kan een foute zijn (zoals die van Medea, die haar kinderen van Jason doodt), maar ze is wel altijd begrijpelijk (wat moet een vrouw die alles voor haar geliefde opgegeven heeft en haar vaderland verliet en die nu afgedankt wordt voor een ander?).

Griekse tragedies gaan over datgene wat zich in het hoofd en het hart van de protagonist afspeelt, wat bij degenen die het gadeslaan invoelbaar en herkenbaar gemaakt wordt en – zoals Aristoteles het beschreef – bij hen tot ‘zuiverheid’ (κάθαρσις) leidt, tot de mogelijkheid van een zuiver inzicht in de patronen van emoties en gedrag. Die patronen komen zo bij de toeschouwers tot leven (ja, we begrijpen Medea), maar op de veilige afstand waar ze toeschouwer zijn begrijpen ze hoe ze het beter kunnen doen (jaloezie en wraak, het klopt, ze heeft gelijk, maar toch moeten we in onze werkelijkheid onze kinderen sparen). Griekse tragedies tergen niet met een ontmoedigende boodschap maar geven een genereuze en vitale les door te laten zien wat mensen bezielt en de gelegenheid te bieden daarmee in het leven buiten het theater beter om te gaan.¹

Weimar, voorjaar 1827

Tijdens die wonderlijke en zoals zou blijken mooi geslaagde poging om een portret van zijn late denken en observaties te laten maken, gaf Goethe de gesprekspartner en intellectuele secretaris van zijn laatste jaren, Eckermann, een boek mee waarover hij een paar dagen later zijn mening zou willen horen. Het ging om een pas verschenen beschouwing over het wezen van de antieke tragedie, geschreven door een theoloog die ook erg in filosofie geïnte-

1 Schomakers [2000].

resseerd was, of eigenlijk die in Hegel geïnteresseerd was, van wie hij, H.F.W. Hinrichs, voor een eerdere tekst ook een voorwoord gekregen had.²

Het is alsof Goethe zich bewust was van het historische moment dat in Hinrichs' boek tot uitdrukking kwam. Want die legde in het spoor (en in de taal) van Hegel de Griekse tragedie in het algemeen, en in het bijzonder de *Antigone* uit als een conflict van abstracte ideeën, waarbij iets als staatsdeugd tegenover familiedeugd komt te staan, of voldragen bewustzijn tegenover tastend gevoel. De toon was gezet, Hegel had hem aangeslagen, Hinrichs had hem voor het eerst nagespeeld en uitgewerkt, en hij zou niet meer wegsterven. Vanaf dat moment lijkt het eigenlijk niet meer gelukt te zijn op een andere manier naar Antigone te kijken dan als een onverzoenlijk antagonisme van (bijna altijd) twee oorspronkelijk abstracte ideeën, die belichaamd worden door Creon en Antigone als zichtbare gedaanten van de wet van de staat en de goddelijke wet, van de deugd die zich op de staat oriënteert en de deugd van de familie of het gevoel, van het strenge, wettelijke, verstandelijke mannelijke en het ontvankelijke, intuïtieve, anarchistische vrouwelijke. Er zijn nog andere varianten, die subtiel van deze verschillen.³

Op 28 maart meldde Eckermann zich weer bij Goethe, het boek had hij braaf gelezen, en hij zat tegenover Goethe om de getuigenis te noteren van een toneelschrijver en regisseur die *Antigone* en de Griekse tragedie al van voor Hegel kende, vertrouwd was met niet-schematische interpretaties en wilde protesteren tegen de wisseling van het paradigma op het moment dat die zich aan het voltrekken was. Goethe railleert wat tegen de onbegrijpelijke taal van Hinrichs, maar komt vooral met serieuze argumenten, waarvan het eerste op de dichterlijke techniek van Sopho-

² Hinrichs [1827].

³ Met uitzondering (tot op zekere hoogte) van Honig [2013].

cles betrekking heeft, want die gaat helemaal niet uit van een abstracte idee, waarbij dan personages met het juiste karakter, van het juiste geslacht en met de juiste sociale positie gezocht moesten worden om dat idee overtuigend en herkenbaar op het podium te brengen. Sophocles werkt omgekeerd, er komt een verhaal op zijn weg waarin hij iets moois en spannends herkent dat er al in aanwezig is, en dat hij vervolgens, vaak met kleine aanpassingen, articuleert en uitwerkt zodat er een vitaal geheel ontstaat met een intrinsieke organische dynamiek.

Een ander argument spot met Hegels en Hinrichs' poging om de abstracte idee die Creon zou belichamen als de deugd van het staatsbelang te benoemen. Creons verbod om Polynices te begraven is geen deugd ten gunste van de staat, maar een misdaad die de staat juist blijkt te schaden, en in feite worden zijn woorden niet ingegeven door het verlangen een algemeen belang te dienen, maar door de gutsende drift van persoonlijke haat. In de semi-geënceneerde gesprekken met Eckermann signaleert Goethe dat bij de lectuur van de Griekse tragedie de aandacht verschuift van een literaire, op de mens en zijn kleinheden en grootheden gerichte, naar een verhevene, meer systematische, die de fascinatie voor de tragedie probeert te verklaren vanuit de algemene structuren van de werkelijkheid. *Antigone* wordt zo een illustratie van een abstract en filosofisch conflict. Goethe signaleert die verschuiving niet alleen, hij verzet zich er ook tegen, vermoedelijk in het besef dat hij dit tij niet meer zou kunnen keren. Maar hij wilde ook niet zwijgen.

Niets

Met dat verzet had Goethe gelijk. Niet omdat hij Goethe was, niet omdat conservatieve interpretaties boven gewaagde, nieuwe te verkiezen zijn, niet omdat literatuur nooit een belichaming van abstracte ideeën kan zijn (of toch?), maar,

ten eerste, omdat Sophocles in zijn bewaarde stukken inderdaad nooit een dramaturg van ideeën is (hij doet namelijk iets anders), en ten tweede, omdat de aanwezigheid van een onverzoenlijk antagonisme veronderstelt dat van de twee personages die als de marionetten van een abstract conflict tegenover elkaar staan ieder in een positie met een zekere legitimiteit gebracht is. Of Antigone geïd mag worden als representant van de liefde voor een (de?) goddelijke wet of van een pleidooi voor familietrouw boven alles, is de vraag (misschien wel, maar dan in een heel bepaalde, niet abstracte zin), maar dat Creon geen zinvolle, filosofisch te verdedigen houding inneemt en door Sophocles niet gecast is als een gelijkwaardig tegenwicht voor Antigone, is zeker.

Wat dat eerste betreft, de literaire ambitie van Sophocles is, als we hem goed lezen, niet die van een dramaturg van het abstracte maar die van een anatoom van de ziel. Sophocles voert mensen ten tonele die in de ban zijn van een bepaalde passie, wens of levenshouding, en hij beschrijft hun gedrag zo dat de algemene vragen en structuren in de ziel zichtbaar worden. Het gaat over jaloezie en miskenning, in het geval van Ajax, die bij hem ontstaan en hem kwellen omdat zijn bestaan door een verlangen naar superioriteit geleid wordt, en dat verlangen is weer de uiting van het diepste verlangen om dat wat hij is en wat hij kan ook zichtbaar en voor iedereen kenbaar en tot object van lofen en respect te maken. Electra leeft een leven dat geen leven is maar een opschorting, in de rouw om haar vader, in de boosheid op haar moeder, en kan het levenslustige voorbeeld van haar (in ieder geval soms ook) gelukkige zus niet volgen: ze heeft een aanleg die het vergeten van het verdriet, van de schuldigen niet verdraagt ten gunste van een compromis met het leven. Ze zou zichzelf in diskrediet brengen. Enzovoort. Sophocles graaft telkens naar de diepere structuren van wat door anderen (tegenspelers, toeschouwers) als een koppige passie ervaren kan worden

maar in feite beantwoordt aan de logica van de menselijke identiteit.

En dan Creon, ach Creon, zijn schouders zijn te smal om in dat ideële schema, waarin de ene deugd in het strijdpark treedt tegen de andere en een gevecht zonder beslissing plaatsvindt, een aan die van Antigone gelijkwaardige rol te dragen of zelfs hoe dan ook die van een serieus te nemen pleitbezorger van een deugd, zeg de deugd die bestaat in het formuleren van pragmatische wetten in het belang van de staat. Creon is niets, niemand. Als Haemon in *Antigone* nog rustig met zijn vader spreekt, in die centrale dialoog die in een verbaal vuistgevecht en een definitieve ruptuur tussen vader en zoon zal ontaarden, analyseert hij hem al, bijna als een waarschuwing. Want iemand die denkt dat alleen hijzelf tot denken in staat is of een tong en een ziel heeft die niemand anders heeft, die zal bij opening leeg blijken (v. 707-719), en niets. Oedipus is nog scherper over Creon. In dat opmerkelijke, heel late stuk, waarin Oedipus in *Colonus* terugblijkt op zijn leven, en Sophocles, over de negentig en verbitterd, op dat van Oedipus en ook op dat van hemzelf (en op de betekenis van Oedipus in zijn oeuvre), brandmerkt Oedipus Creon met woedende woorden als een mooiprater die misbruik maakt van elk valide argument voor zijn eigen belangen (*Oedipus in Colonus*, v. 761-772) als iemand die goed over zichzelf praat maar slecht handelt en in feite een lafbek en een slechterik is (v. 781-783).

Creon komt er bij Sophocles nooit sympathiek van af maar wordt consistent en met opzet telkens opgevoerd als een aartsopportunist, een koekoeksjong dat zich nestelt in de macht van anderen die ten val gekomen zijn, hij hoefde er met bungelende handen en arglistige blik alleen maar op te wachten. Als hij in *Antigone* uiteindelijk, terwijl het voor alles veel te laat is, besluit Antigone uit haar onderaardse inmetseiling te bevrijden, sist het koor hem toe dat hij het nu eens zelf moet doen en het niet weer

aan anderen mag overlaten (v. 1107). Creon is nu ook in de ogen van de oude Thebanen iemand wiens handelen zich beperkt tot het uitspreken van woorden, ze willen niet langer iets mooiers in hem zoeken. Maar als de koekoek in het nest zit, dan verdedigt hij de macht op alle mogelijke manieren en verzint hij strategieën om degenen die haar bedreigen te elimineren. Antigone moet dood, want als zij dood is, heeft Creon alles (v. 498). Het lijken raadselachtige woorden, die niet ingegeven worden door de wens het belang van de staat te verdedigen, maar door het vooruitzicht dat degene die Creon al voor het begrafenisverbod als haar vijand beschouwde (v. 10) als recalcitrant risico uit de weg geruimd zou zijn. De macht is dan veilig. De macht die een lege mens omhult en een identiteit geeft.

Woorden die bij veel lezers van Antigone de indruk gewekt hebben dat Creon een punt heeft en een belangrijke positie vertegenwoordigt, krijgen in het licht van de mooipraterij een veel minder overtuigende betekenis. Even lijkt het een zinnig argument tegen Antigone's vastbeslotenheid Polynices niet voor de vogels en de honden te laten, namelijk dat 'anarchie' het grootste kwaad op aarde is en steden ten gronde richt en van de huizen niets overlaat en meer van dat soort rampen teweegbrengt die met logische noodzaak volgen uit alles wat insubordinatie genoemd wordt. (v. 672-677). Er zit iets in. In perioden van crisis moet er (misschien) soms discipline heersen. Maar de boutade tegen anarchie en voor gehoorzaamheid is ingebed in een omgeving die het argument ontmaskert als een dat niet door een integere bezorgdheid om de staat is ingegeven, maar de mooie politieke camouflage is van Creons poging om voor zichzelf een ruimte zonder tegenstand te creëren. Eerst wil hij kinderen rond zich hebben die doen wat hij zegt, daarvoor heb je tenslotte kinderen, dan deugen vrouwen niet, vooral niet als ze invloed krijgen op de gehoorzame zoon van Creon en zo met hun eigen wil in diens wereld binnendringen, en dan besluit hij zijn aanklacht tegen anarchie nog met de angst ooit door

een vrouw overwonnen te worden.⁴ Antigone brengt natuurlijk niet de staat in gevaar, maar wel hem, persoonlijk, als een individu dat van haar echtheid te duchten heeft en dat bij haar zijn recht op de macht van de familie moet betwisten die alleen de zijne is omdat hij er door het huwelijk van zijn zus Iocaste in is binnengedrongen. Haar bestaan kan de mantel van de macht van zijn schouders laten glijden.

Het verbod om Polynices te begraven dient alleen het belang van Creon in zijn haat voor Antigone, maar op geen enkele manier de staat. Dat blijkt ook als uiteindelijk de ziener Tiresias ten tonele verschijnt en klaagt over het feit dat hij zijn offers niet meer kan lezen omdat het vuur vervuild wordt door het vlees van het lijk dat vogels en honden er achter laten. Tiresias zegt het onomwonden, Creon is verantwoordelijk voor de zieke toestand waarin Thebe zich bevindt, (v. 1015-22) en adviseert hem tot bezinning te komen en het begrafenisverbod in te trekken.

Dat schadelijke effect ligt ook voor de hand. De voorstelling van zaken die Creon geeft, dat Eteocles de verdediger van Thebe was en Polynices de agressieveling die als een verrader en vijand behandeld moet worden, tijdens zijn leven, na zijn leven, vertekent de historische situatie, waarin het onrecht niet bij Polynices begint maar bij Eteocles en diens ontrouw aan zijn broer. Eteocles schendt de afspraak met zijn broer om beurtelings over Thebe te regeren als hij, met een hart verwarmd door de macht, zijn broer in ballingschap houdt. Creon stond erbij en keek ernaar. Een gegadigde minder. Als er iets Thebe tot heil zou kunnen zijn, dan geen verkrampte geboden, maar het uitvegen van de smet die op de stad ligt, en daar hoort in ieder geval ook de erkenning van de toedracht van de broedertwist bij. De stad ademt anders de giftige lucht van verzwegen onrecht in.

4 Zie v. 639-680.

Thebe zou gebaat zijn bij het decreet beiden te begraven. Met dat besluit en op een toon van een gelaten vooruitzicht naar een misschien betere toekomst eindigt de *Zeven tegen Thebe* van Aeschylus, met een verzoenende les die in de Atheense theaters zeker ter harte genomen werd.

Pasfotootje

Creon is dus geen waardige medestrevener in een abstract conflict. Hij lijkt zelfs in de rol die Sophocles hem in het algemeen toebedeelt moreel te dubieus om iets als een staatsdeugd te kunnen formuleren of te demonstreren, want hij wacht op de macht, zonder verdienste, en als hij haar verworven heeft zet hij mooie woorden en strenge voorschriften in om haar te behouden, waarbij hij zelf leeg blijft. Maar Antigone dan, heeft zij de statuur om trouw aan een goddelijke wet te belichamen of te 'zijn'? Misschien, misschien is dat haar passie. Maar het zou ook anders kunnen zijn.

Voor we haar met het gewaad van een grote rol omhangen, moeten we ons een voorstelling maken van wie Antigone nu eigenlijk is, om te beginnen een voorstelling van al het vanzelfsprekende dat aan de toeschouwers destijds niet uitgelegd hoefde te worden omdat het tot de algemene vorming behoorde of door de theaterervaring verworven was, maar dat ons makkelijk kan ontgaan. We moeten het proberen te reconstrueren, zodat we een dossier van Antigone krijgen met een klein pasfotootje. De kleur van het haar of van haar ogen hoeft er niet per se in vermeld te staan, maar wel (bijvoorbeeld) haar leeftijd, iets van haar positie in het leven en ook een korte beschrijving van haar humeur, van haar karakter en de waarschuwingen die daarbij verstrekt kunnen worden.

De heldin voor wie ze aangezien is, zal ze niet geweest zijn. Een heldin handelt (vrij naar Aristoteles) uit overzicht, rijpheid, met moed die de gevaren onderkent, be-

reid is die te trotseren en daarbij niet te wankelen. Heldhaftigheid lijkt ervaring en ook volwassenheid te veronderstellen. En die bezit Antigone niet. We vergeten soms dat ze een meisje is. Haar leeftijd noemt Sophocles niet, maar onder andere het feit dat ze afwisselend met de Griekse woorden voor ‘vrouw’ en ‘meisje’ wordt aangesproken suggereert dat ze zich op de grens tussen beide fasen bevindt, en als die in Griekenland destijds iets vroeger lag dan nu, is Antigone vermoedelijk zestien of zeventien.

Dat klopt ook met de chronologie van haar leven die opgesteld kan worden op grond van de drie stukken van Sophocles waarin zij een rol heeft. Als Sophocles die chronologie tenminste al helder voor ogen had toen hij de *Antigone* (ca. 442 v.C.) schreef, want dit stuk, waarin Antigone zich in Thebe om het lijk van haar pas gesneuvelde broer bekommert, en de *Oedipus in Colonus*, waarin Antigone haar blinde vader door het ruige land tussen Thebe en Athene leidt, op weg naar de plaats waar hij zal sterven (ca. 406 v.C.), zijn bijna veertig jaar na elkaar gecomponeerd. In de tussentijd beschreef Sophocles nog in *Oedipus heerst* (ca. 428 v.C.) hoe Oedipus, achter het geheim van zijn leven gekomen, met op zijn wangen het geronnen bloed van zijn doorboorde ogen, Antigone en Ismene aan Creon toevertrouwt, hij kan niet anders, en hen daarbij als ‘kinderen’ aanspreekt die de huwbare leeftijd nog lang niet bereikt hebben. Ze lijken er negen of tien te zijn. Nadien heeft Creon Oedipus lange tijd (maar hoe lang precies is niet duidelijk) in Thebe gevangen gehouden en hem daarna toch verbannen voor een tocht van vermoedelijk jaren (zo lijkt het, maar is dat wel zo: de afstand van Thebe naar Athene is niet meer dan tweehonderd kilometer) aan de hand van Antigone, die zijn ogen geworden is. De tocht eindigt met Oedipus’ dood in Colonus, een deel van Athene. Daarop keert Antigone terug naar Thebe waar ze haar in onderlinge haat ontvlamde broers aantreft en na het tweegevecht dat met de dood van beiden eindigt de

strijd om een graf voor de verstotene begint. Sommige details lijken de chronologie enigszins onder druk te zetten, maar het is aannemelijk dat — Sophocles het zich zo voorstelde dat — er op de uiteindelijke tijdslijn van het verhaal tussen het moment dat Antigone voor het eerst door Oedipus uit handen gegeven werd aan Creon en haar steelse begrafenis van haar broer een jaar of zes, zeven liggen. Was het kind tien jaar, dan is degene die intussen net geen meisje meer is maar ook nog geen vrouw, dus zestien, zeventien.

Maar levens en karakters verschillen en niet ieder met die leeftijd is naïef. Antigone heeft veel meegemaakt, met een gevoelige aanleg die intuïtief bedachtzaam is. Ze is het voortbrengsel van een verboden huwelijk, net als haar zus en haar broers, ze is opgegroeid in een stad waarvan de vorige koning door een onbekende hand gedood was en waarin een fysieke en een morele ziekte heerste, ze behoort tot een geslacht dat ook verder terug in de tijd door impulsief wangedrag en door goden toegestane rampen geplaagd is.⁵ En ze is haar moeder door zelfmoord verloren, heeft jarenlang voor haar treurende, maar langzaam wijs wordende vader gezorgd die zijn eigen ogen doorboord had, ze begeleidde Oedipus als haveloze verschoppeling (maar wel met voor iedereen opvallende edele trekken) op een zonder doel ondernomen reis die hem uiteindelijk naar een buitenwijk van Athene bracht, waar hij op een door de bliksem gemarkeerde plek zou sterven. Zonder vader, zelfs zonder zijn lichaam, is ze teruggekeerd naar Thebe, onwelkom in de wereld die haar handen van de schande vrij probeert te houden. De ruzie tussen haar broers om de macht in Thebe, die al jaren woedt, nadat de een zijn beurt als heerser niet aan de ander wilde afgeven, heeft het bittere hoogtepunt bereikt waarop de verstotene een leger verzameld heeft om de stad van zijn geboorte en

⁵ Zie Schomakers [2013], vooral p. 142-145.

zijn jeugd in te nemen en de macht terug te stelen, en het gevecht zich aankondigt waarin de broers elkaar naar het leven zullen staan. Antigone is weer terug in de haar vijandige omgeving van Creon, haar moeders broer, de machtskoekoek die haar en haar natuur niet verdraagt (v. 501). En dan breekt het gevecht uit en sterven de broers, die ook getuigen zijn van haar leedvolle jeugd, door toedoen van elkaar: moeder dood, vader dood, kinderen van het ongeluk; broers dood, kinderen van drift. En dan wil Antigone iets doen, iets ten goede lijkt het, en reikt ze daarbij naar haar zus. Zo begint de tragedie van Antigone. Dat fotootje hebben de toeschouwers in het Atheense theater in hun handen, het is hun door hun kennis van de tragedie aangereikt.

Als het koor opgekomen is en de spelers verschijnen, is het publiek dus niet onvoorbereid; het kent ook Sophocles en weet waarin die geïnteresseerd is en houdt dus niet rekening met een verheven heldin die een statisch kostuum om een abstracte idee is, maar met een jonge vrouw, die begaan is met haar gekwelde familie — bijna iedereen is een ellendige dood gestorven — en die nu misschien aan de grens van haar krachten zit en in een nieuwe beproeving stand moet proberen te houden. Hoe gaat ze reageren op de dood van haar broers die haar malicieuze oom zal proberen uit te buiten om angst te zaaien en zijn geleende macht niet meer af te geven? Misschien zal blijken dat Antigone een heldin is die houvast gevonden heeft in een abstracte, hogere waarde, maar dat ligt niet voor de hand.

Het Atheense publiek verwacht iets anders, en dat zouden wij ook moeten doen, tenzij het tegendeel blijkt. Wat zal er gebeuren met die jonge vrouw, getekend door verdriet, alleen met haar verlies, niet ervaren in het menselijk bedrijf, doordrongen van het besef dat er op haar familie geen gelukkig licht geschenen heeft, vrezend dat dit ook na de dood van haar broers niet zal veranderen, verlangend naar iets beters, maar daarin ontmoedigd door de

werkelijkheid? Abstracte conflicten gedijen, net als de wens die conflicten in het echt of in de literatuur te vinden, vooral bij degenen die de werkelijkheid op afstand hebben kunnen houden, maar niet bij iemand die de ellendige werkelijkheid zo dicht op de huid zit als Antigone.

Innerlijkheid

Antigone wordt vaak als een zelfverzekerde, moedige heldin geïnterpreteerd (en geregisseerd), ook wel als een bitsige redeloze koppigaard, en toch lijkt me dat in beide gevallen een misvatting die op een verkeerde lectuur van haar karakter en haar situatie berust. Antigone, zo stel ik me voor als ik goed naar haar woorden probeer te luisteren, is eerder een meisje, een ouder meisje, maar nog altijd een meisje, dat met haar verdriet in een innerlijkheid gevlucht is, dat die innerlijkheid voor zichzelf wil houden en daarin alleen wil zijn. Ze koestert haar als de best mogelijke plaats om te zijn.

Het is duidelijk dat ze haar best doet alle verbanden met de anderen die haar benaderen af te weren of af te knippen. Haemon, die zich als de geliefde en de aanstaande van Antigone beschouwt en omwille van haar leven met zijn vader breekt en omwille van haar dood zijn eigen leven opgeeft, krijgt van Antigone geen enkel woord, laat staan een lief woord, niet rechtstreeks, niet tegenover een ander, zodat je je bijna moet afvragen of Haemon zich niet een band (en zelfs een mens) inbeeldt die in de werkelijkheid niet bestaat. Antigone leeft in de burcht van een eigen wereld met daaromheen slotgrachten van verdriet die ze niet oversteekt. Een doodenkele keer kijkt ze door een raam, zet ze dat op een kier en wenkt ze Ismene. Maar als die haar schuchtere uitnodiging om bij haar te komen (dat wil zeggen om met Antigone samen ook Polynees te begraven) niet aanneemt, gaat dat raam met een klap dicht, het water in de gracht wordt opgewoeld en kan

niet meer overgestoken worden, en Antigone wordt bitter onverzoenlijk. Haar zacht uitgesproken woorden worden als puntige spijlen van afweer in de grond geprikt rond de muren van haar alleen-zijn. Creon mag helemaal niet bij haar in de buurt komen, de retoriek van zijn argumenten met die ogenschijnlijk staatsmanachtige allure slaat telkens alleen tegen de lucht die Antigone achterlaat als ze zich naar een heel andere dimensie van denken en voelen begeeft, zodat Creon al snel niet beter meer weet dan haar toe te roepen dat ze haar dode dierbaren maar moet liefhebben en dat een vrouw het nooit van hem zal winnen (v. 524-525).

Antigone deelt haar eenzame denken en voelen niet met degenen die haar liefhebben, die solidair met haar willen zijn maar toch net anders voelen, en zeker niet met degenen die vijandig tegenover haar staan. Haar denken is dat van een jong meisje, toeziend op haar familie die door ellende getekend is, uiteenvalt, zichzelf te schande maakt, te schande gemaakt wordt en die uit haar zichtbare wereld verdwijnt. En ze weet niet hoe ze ermee om moet gaan, ze is te jong en te machteloos om de werkelijkheid ten goede te beïnvloeden en om de keten van onhandige, ongewild rampspoedige heersers die zich vanaf de ongelukkige stichting van Thebe in de stad heeft uitgerold op te nemen, te verleggen of af te breken. Ze is alleen en houdt haar denken voorlopig voor zichzelf. Toch geeft ze in de schermgevechten waarin ze Ismene (v. 21-99 en v. 536-560) en Creon (v. 443-530 en v. 801-943) probeert te ontwijken — schuchter, haar eenzaamheid net niet verdragend — wel aanwijzingen voor datgene waaraan zij zich in haar verdriet oriënteert en dat haar waarde in het leven geworden lijkt te zijn. Nogal wat aanwijzingen zelfs, waarvan er drie vermoedelijk het meest opvallend zijn.

[1] *De gestorven ziel* — Antigone leeft al met de doden, bij de doden zelfs, en ze weet dat ook. Ze komt er telkens op terug dat haar leven niet meer dat van deze wereld is, en

die houding lijkt niet een impulsieve reactie op nu ook nog eens de dood van haar beide broers te zijn, de bittere druppel die ze niet meer verdroeg en waardoor haar ziel openbarstte, het mogelijke aardse leven liet wegvloeien en zich vulde met het somber van de dood. Ze is het resultaat van een langdurige ontwikkeling die tot de aard van Antigone geworden is. Haar gestorven zijn is geen hysterische schreeuw van verzet, en al helemaal geen doodsverlangen (als doodsverlangen iets is als een autonome drift die tegen het leven ingaat of het leven of een bepaalde structuur van leven achterlaat en ontbindt, eventueel als begin van een nieuwe orde). Het is een manier om bij degenen te zijn van wie ze houdt, die ook geleden hebben en met wie ze zich verbonden voelt. Ze wil dit leven, ook dat van liefde, niet meer leven, om daardoor dichterbij hen te kunnen zijn, bij haar vader, haar moeder, haar broers, misschien ook haar grootvader en diens vader.

‘Jij hebt ervoor gekozen om te leven,’ fluistert Antigone Ismene toe, ‘maar ik om te sterven’ (v. 555), en even later ‘jij leeft, maar mijn ziel is allang gestorven, zodat ik de doden kan helpen’ (v. 560). En al eerder, toen ze voor het eerst door Creon verhoord werd als de dader die het bewaakte lijk van haar broer met een verboden laagje stof bedekt had, tikte ze hem het wapen van de straf uit handen door hem voor te zijn. Nee, ze vindt het niet erg om te sterven, dat moet ze toch wel, en eerder sterven dan haar tijd zou zijn is ook niet erg omdat dat alleen maar winst is: een leven dat zoals het hare door ellende omhuld is, als dat sterft, is het alleen maar goed (v. 460-466). Later, oog in oog met haar straf, drukt ze zich iets preciezer uit in een klaagzang om haar lot, en beseft ze dat ze eigenlijk nergens thuis is, niet bij de sterfelijken, niet bij de lijken, niet bij de levenden, niet bij de doden (v. 850-852). Met die laatste woorden bekent Antigone waarnaar ze gezocht heeft toen ze het leven afwees en koos voor de dood in dit leven, achteraf, en in het pijnlijke besef dat het niet gelukt is, thuis zijn met de doden: ze is er niet aanvaard, niet welkom geweest.

Antigone heeft een bondgenootschap gesloten met haar dode familie, alsof ze die de kans op het betere leven in dit leven niet kon bieden, en dus besloot zich bij de doden te voegen, bij de ongelukkigen, die geboren zijn onder het smadelijke teken van een verward geslacht en die niet in staat geweest zijn daaraan te ontsnappen. (Al kent Antigone als nabije getuige de verbanningsdwaalweg van Oedipus naar het punt in Colonus waar de balans van zijn leven opgemaakt zou worden, en weet zij hoe Oedipus geprobeerd heeft te ontsnappen en in ieder geval helderheid, zuiverheid, vrijheid bereikt heeft.) Antigone wil de doden helpen en lijkt zich voor te stellen dat die hulp niet beperkt hoeft te zijn tot het aardse toedekken van een gesneuveld lichaam, maar ook begrip voor het handelen en het leven van die doden, delen van het verdriet en tonen van sympathie, vergeving en trouw inhoudt.

[2] *Verbinding* – Een tweede aanwijzing voor haar denken en voelen geeft Antigone als ze Creons opportunistische betoog over de oneer van Polynices ontwricht door niet mee te gaan in de logica van dat betoog maar het perspectief te veranderen. Creon doet alsof hij het goed met de staat voor heeft, maar dient vooral zijn eigen gezag, en gebruikt daarbij zijn haat voor Polynices als een exemplarische, niets ontziende, maar tegelijk ook makkelijke en potsierlijke uitoefening van macht: levenden laat hij ongemoeid (behalve als ze vrouw zijn), maar doden slaan niet terug, hij kan met ze doen wat hij wil. Polynices is de verrader, de vijand, de respectloze. Dat komt Creon goed uit. Maar intussen zwijgt hij erover dat Eteocles ook niet zonder blaam is en dat de belegering van Thebe te wijten is aan de trouweloosheid waarmee Eteocles zijn broer van zijn erfdeel en zijn macht beroofde en hem uit zijn geboortestad verbannen hield (ballingzijn was in Griekenland een straf die iemand in het niet-zijn liet verdwijnen, en dat, bij het leven, was misschien nog erger dan een doodstraf). Creon redeneert vals.

Maar dat zegt Antigone hem niet, ze ontmaskert hem door een ander perspectief te kiezen, dat Creon met zijn retorische eindigheid confronteert. Wie weet of wat Polynices gedaan heeft vanuit de onderwereld beschouwd niet toch zuiver en zoals het hoort zal blijken te zijn? (v. 521) Vanuit de onderwereld: we moeten hier niet – alsof Grieken naïevelingen waren, of grotere naïevelingen dan wij – strikt denken aan de goden van de onderwereld, maar eerder aan het perspectief dat woorden en handelingen die in een leven geïsoleerd zichtbaar en hoorbaar zijn overziet in het geheel van het leven en in het geheel van het spel van uitwisseling, initiatief en reactie. Een perspectief aan gene zijde van de efemere eindigheid. Wat we doen en zeggen overzien we zelf niet eens, al doen we nog zo ons best. Er zijn bedoelingen en strekkingen die alleen vanuit het overzicht van het geheel kunnen worden vastgesteld (waarbij het de vraag is of mensen wel tot dat overzicht van het geheel in staat zijn).

Vanuit een andere logica is de boze terugkeer van Polynices begrijpelijk, zinnig en misschien wel vergeeflijk, vanuit een ander perspectief zou zelfs kunnen blijken dat zijn terugkeer en het tweegevecht tussen de broers de doem over het geslacht waartoe ook Oedipus behoort eindelijk afwenden, al is het maar omdat ze een eind maken aan het leven van de laatste mannelijke telgen van dat geslacht en er dus geen onzalige nazaat van Cadmus meer over Thebe zal heersen. Misschien is dit een vreselijke gebeurtenis waardoor alles ten goede kan keren. Antigone voelt en denkt niet in eindige, polemische termen maar vanuit het vermoeden van een hogere orde, de mogelijkheid van een echter oordeel, het verlangen naar een meer overziend perspectief.

Hoe ze zich dat echtere oordeel voorstelt ontglipt Antigone even later in dat felste tweegesprek met Creon, als die twijfelt of het perspectief wel kan veranderen, want een vijand blijft altijd een vijand, ook als hij sterft,

en wordt nooit een vriend of een dierbare (het Griekse woord voor beide is hetzelfde: φίλος) (v. 522). Verbinding, ‘niet door haat’, maar ‘door liefde’, dat is haar aard (v. 523), waarbij die ‘liefde’ hetzelfde woord echoot dat als ‘vriend’ of ‘dierbare’ vertaald moet worden. De verbintenis van dierbare met dierbare, vriend met vriend, te ervaren en die misschien ook tot stand te brengen, dat is de aard van Antigone. Deze woorden zijn intrigerend, maar ook lastig, omdat ze een verband suggereren tussen aan de ene kant het overzicht van het leven en het definitieve oordeel daarover en aan de andere kant de aard van Antigone zelf: is haar aard ook die van de oordelende instantie ginds, wat die ook mag zijn (werkelijk of denkbeeldig)? Of zegt ze in deze vermoedelijk zacht gesproken woorden dat in ieder geval zij, Antigone, zo naar mensen kijkt en over ze oordeelt, en dat die houding eventueel niet identiek is met een definitieve objectieve blik op het leven, maar daarvan toch wel een aspect uitmaakt?

In beide gevallen zegt ze over die sfeer waarin mensen niet gemakkelijk naar een zichtbaar deel van hun handelen beschouwd en beoordeeld worden, maar echter, eerlijker, zelfs met oog voor het misschien nooit bedoelde effect van een individueel leven in het geheel van de werkelijkheid — dat daar degenen die haar aangaan, die ze mist en die ze in niet heel directe woorden tegenover Creon heeft verdedigd, bij dat echte overzicht en dat eerlijke oordeel er niet slecht af zullen komen en het ook verdienen om haar dierbaren te zijn. Ze zal ze met zichzelf verbinden niet in haat, zoals Creon dat doet, maar in liefde. En ze lijkt te hopen, en het tot een baken voor zichzelf gemaakt te hebben, dat het feit dat zij haar dierbaren zal liefhebben — ondanks hun incest, hun zelfmoord, hun vadermoord, hun broedermoord — niet tegen alles in, maar omdat ze dat op een bepaalde manier ook verdienen, een voorbeeld zal zijn dat hier, op deze aarde uitgesproken en gedemonstreerd dankzij de verboden bedekking van Polynices’

lichaam, Thebanen op minder haatdragende gedachten zal brengen, en ginds, te midden van haar dode familie, tenminste een troost zal zijn.

[3] *Menselijke goddelijke ethiek* — Er is nog een aanwijzing voor het denken en voelen van Antigone, de meest opvallende aanwijzing zelfs, afgaande op het feit dat ze als enige tekst uit de *Antigone* meer dan eens geciteerd is door Aristoteles, een groot bewonderaar van Sophocles, en dat ook Hegel zijn oog erop heeft laten vallen. Het is een tekst waarin Antigone het toedekken van Polynices tegen de proclamatie van Creon in verdedigt met een beroep op datgene wat hoort en regel zou moeten zijn, dat niet neergeschreven maar wel onwankelbaar is, dat sterker is dan menselijke proclamaties (in ieder geval dan die van Creon) en waarvan Antigone de oorsprong naar de goden traceert. Antigone claimt een metafysisch fundament voor de handeling waarmee ze zand uitstrooit over het lichaam van Polynices, niet omdat dat toedekken zelf een metafysische opdracht zou zijn, maar omdat er zoiets bestaat als een algemene menselijke ethiek die niet door mensen opgesteld is maar elders ontspringt (zeg: bij de goden) en die wel niet in het bijzonder bestaat in de noodzaak de doden te begraven, maar die daar uiteindelijk wel toe leidt.

Antigone is betrapt bij de opzichtig uitgevoerde tweede bedekking van het lijk, op klaarlichte dag, zo zichtbaar als maar mogelijk was. Het was haar bedoeling dat ze betrapt en opgebracht zou worden. Toen ze haar broer voor de eerste keer met de tentatieve doodsrituelen eerde, werd dat door een goddelijke wolk aan het zicht onttrokken. Nu kan ze ieder tonen wie ze is en wat haar bezielt, en heeft haar daad misschien nog een heilzaam effect in de openbaarheid van Thebe.

Ze heeft haar verhaal al klaar, nog niet helemaal op orde, maar de essentie van wat ze zeggen wil, zweeft haar al voor. Creon hoeft maar met een half woord aan haar te vragen of ze wist dat ze een verbod overtreden heeft, en Antigone

vloeit zonder verdere prikkeling over in een monoloog die opnieuw het concrete, onderlinge machtsposities afdastende denken van Creon achter zich laat — Antigone wijkt uit, klimt op een rots en kijkt vandaar naar beneden, naar de orerende Creon, en met wat ze zelf zegt laat ze hem daar spartelen. ‘Wat jij besloten hebt, is niet wat Zeus besloten heeft, of het recht, en ik was er ook niet van overtuigd dat jouw besluiten, tot decreet gemaakt, sterk genoeg zijn om dat ongeschreven en onwankelbare wat er van de goden moet gebeuren te negeren: die besluiten van jou zijn namelijk sterfelijk.’ En dan komen de mooie verzen die door Aristoteles en Hegel opgemerkt werden en die beschrijven hoe dat wat de goden willen, ‘die wetten’, door de mensen ervaren wordt:

Die zijn niet efemeer als vandaag of gisteren maar
leven altijd en niemand weet sinds wanneer ze er
zijn. (v. 456-467)

‘Er zijn’ is een wat onhandige vertaling (die in het vers moest passen) van het Grieks, dat het best als ‘verschenen zijn’, ‘zichtbaar zijn’ of, nu met opzet naar een moderne filosofische houding verwijzend, als ‘fenomeen zijn’ weergegeven kan worden. Deze wetten, dat wat hoort, lijkt in eerste instantie toegankelijk te zijn niet dankzij woorden, geschreven of gesproken, die vanbuiten komen, maar in de subjectieve ervaring. Via die ervaring zijn ze deel gaan uitmaken van de werkelijkheid, maar ze melden zich eerst innerlijk. En als Antigone zich dan afvraagt of dat wat hoort, deze ‘wetsdrang’, anders kan zijn, en door toevallige omstandigheden wordt gewekt, zoals voor de wetten van Creon geldt, vergewist ze zich dat ze kennelijk niet anders kunnen zijn dan ze zijn. Ze zijn niet van vandaag, ze zijn niet casuïstisch, maar gelden altijd, en zijn nooit begonnen te gelden. (Tenzij met het begin van de mens.) De wetsdrang die Antigone tegen Creon inbrengt is er een van een menselijke ethiek, die onvermijdelijk is omdat ze

een hogere oorsprong heeft, en waartoe Antigone kennelijk toegang heeft omdat ze voor haar verschenen is.

Waarin die ethiek precies bestaat, zegt Antigone niet, maar de algemene manier waarop ze erover spreekt en ook het feit dat ze haar ‘ongeschreven’ noemt (en daarbij gaat het er niet om of ze toevallig al opgeschreven is, of nog niet, maar of ze in principe opgeschreven zou kunnen worden) maken duidelijk dat zij die ethiek als algemener en onbepaalder dan een enkel gebod ervaart. Deze ethiek is sterker dan de menselijke eis van Creon, niet omdat ze tot een fel ontkennende tegenhanger daarvan samengekrompen is, maar omdat ze algemener is en haar algemeenheid zich in dit geval verzet tegen de myopie van het menselijke voorschrift. Antigone oriënteert zich aan een manier van zijn die ze ervaart als de manier waarop een mens zou moeten zijn. Dat zij deze algemene ethische wetsdrang tot de goden herleidt, betekent dat ze er een verklaring en een rechtvaardiging voor zoekt die buiten haarzelf liggen. Als goden dit voor de mensen willen, dan kan het kennelijk niet anders. Zo moet het. En het mag niet anders.

Waarin deze menselijke, maar goddelijk gefundeerde ethiek bestaat zegt Antigone dus niet, maar hoe zij haar vermoedelijk ervaart, kan afgeleid worden uit die andere aanwijzingen die ze voor haar denken en voelen geeft. Ze wil samenzijn met haar dode dierbaren, in dienstbare trouw, in de hoop dat het bestaan van haar familie ten goede kan keren, in verbondenheid. En die verbondenheid neemt bij haar de vorm aan van liefde, of (misschien iets bescheidener) van wederzijdse erkenning van dierbaarheid, een erkenning die samenvalt met het echtere oordeel over het leven van die dierbaren of dat eventueel zelfs in enige mate overtreft, als de dierbaarheid de feilbaarheid moet toedekken. Haar handelen moet in het teken daarvan staan. De ethische opdracht die Antigone in haar stille verdriet is gaan omarmen, en die ze als een algemeen menselijke, want goddelijke ervaart, is die van het betuigen van trouw aan de dierbaren, het echte oorde-

len en het verbinden in liefde. Een van de consequenties van die overtuiging is dat ze niet mee kan gaan in de haat van Creon, maar haar broer — vernederd en bruut — in de sfeer van haar trouw houdt, zijn leven respecteert en dus ook zijn dood. Ze moet duidelijk maken dat ze hem eert.

Echo's van het ja

Misschien moeten we achter Sophocles gaan staan en Antigone bekijken met zijn blik en zijn naar de psychologie zoekende ogen. Dan kunnen we zeggen dat zij vanuit haar eigen aard voor trouw en liefde geschikt lijkt, en dat ze met haar aanwijzingen daarvoor iets wezenlijks van zichzelf heeft laten zien. Die aanleg is vast en zeker door haar verdriet aangewakkerd, want liefde en trouw zijn een manier om verdriet te sublimeren en verdraaglijk te maken; er zijn daarvoor meer strategieën, maar deze is degene die het best bij Antigone past. Trouw en liefde zijn een mooie dimensie van de innerlijkheid die Antigone heeft opgezocht omdat ze met haar verdriet alleen bleek te zijn.

Niet dat Ismene niet verdrietig en gekweld is geweest, ook zij is haar vader gevolgd naar zijn graf zonder plaats, ook haar moeder heeft een einde aan haar leven gemaakt, ook haar broers hebben elkaar gedood, ook zij heeft in de onsympathieke nabijheid van Creon geleefd. Maar zij is kennelijk meegaander en meer aanvaardend geweest, of misschien was haar ziel al zo sterk (of stug) dat die zich niet door het verdriet heeft laten doordrenken. Ismene deelt veel met Antigone, maar ze is een ander meisje, dat op ogenschijnlijk dezelfde omstandigheden op een andere manier reageert (zoals Electra en Chrysothemis in Sophocles' *Electra* ieder een verschillend antwoord op de echtelijke moord op hun vader hebben moeten vinden). Juist daardoor voelt Antigone zich alleen, Ismene is getuige en lotgenoot van hetzelfde verdriet, maar doordat ze een andere vitaliteit bezit schudt zij dat verdriet af en

laat het overschot daarvan bij Antigone naar binnen druppelen. Zodat die zich opnieuw in de steek gelaten voelt en zich koppiger in haar trouw en verlangen naar verbindende liefde verschuilt.

Misschien moeten we, als we Antigone dan met psychologische ogen gadeslaan, zeggen dat de metafysische claim van Antigone voor dat wat ze ervaart als de trouw en de liefde die zij moet opbrengen gedurfd is, eigenlijk te gedurfd is, omdat zo een subjectief perspectief tot een algemene, in de structuur van de mens verankerde en in het wezen van de mens geborgde wet gemaakt wordt. Maar ook als die claim overmoedig is, dan nog getuigt hij van intelligentie. Wat wij als ethische noodzaak ervaren, kan die kracht alleen hebben (zodat die niet een illusie is), als er een buiten-individuele grondslag voor is: noem die metafysisch, noem die goddelijk (of zwijg erover, dat mag ook, de noodzaak verliest daardoor zijn kracht niet). Maar ook als Antigone gelijk heeft en er een algemeen menselijke ethische basis is, van wat voor fabricaat dan ook, is het misschien zo dat ze die met haar invulling van trouw en liefde te eenzijdig heeft voorgesteld.

Misschien ligt hierin besloten dat ze nog ter verantwoording geroepen zal worden voor het overschrijden van een grens die ze liever geëerbiedigd had, maar dan nog heeft dit jonge meisje, dat al door het leven gekwetst en getergd is, een mooie en begrijpelijke houding gevonden om uit te drukken wie ze zelf is, iemand die naar verbondenheid en wederzijdse dierbaarheid verlangt. Ondanks het telkens opnieuw wegvallen, door eigen toedoen en niet altijd met een zekere nobelheid, van degenen die haar bescherming hadden moeten bieden in het leven, en hoewel ze veel gezien en ervaren heeft wat anderen misschien vernietigd zou hebben, heeft Antigone een 'ja' aan het leven gevonden, een hartstochtelijke poging trouw en liefde aan de dierbaren te bewijzen door zich bij hen op te houden, ze te verdedigen, hen te dienen, en ook — lijkt het — in het algemeen een verlangen om mensen recht te

doen, ze eerlijk te bejegenen, met opschorting van kortzichtige executies, en met vergeving, omdat ze ervan overtuigd is dat dit menselijk is en zo'n leven een niet af te wijzen opdracht is. Dit is een mooi 'ja'.

Dat in het leven en in de omgeving van Antigone echo's heeft, mooie, maar soms ook bedenkelijke. Haar 'ja' weerkaatst bij de toeschouwers die over Antigone zouden willen spreken en een meisje zien dat probeert haar aard tot uitdrukking te brengen en zichzelf staande te houden tussen mensen van wie ze iets verwacht of niets verwacht, maar die haar houding in het leven niet delen: zij, die liever stil lijkt te willen zijn, ze spreekt ze aan, spreekt ze tegen, verzet zich, zoekt naar een manier om te laten zien dat wat zij wil mooi en goed is. Antigone is geen meisje dat tot een koppig nee-maar-iets-beters-weet-ik-ook-niet gereduceerd wordt en al helemaal geen heldhaftige priesteres van een goddelijke wet (of van de familie als een waarde die door staatsbelang en staatsdiscipline onder druk is komen te staan) die ze namens Sophocles zou belichamen in een abstract conflict van ideeën. Het goddelijke speelt een rol, zeker, maar toch alleen bij een uiteindelijke legitiematie voor de ethiek die Antigone al omhelsd heeft (en de staat van Creon komt alleen ogenschijnlijk in tegenspraak met de familie, want in feite gebruikt Creon de staat om zijn eigen positie in de wereld, dus ook binnen zijn familie, te handhaven). Ze belichaamt geen positie en helemaal geen tegenpositie: ze is iemand die probeert te zijn.

Maar het geluid van het echoënde ja kan in sommige hoekjes van de werkelijkheid als 'nee' klinken. Als Antigone dat verbod van haar oom, opportunistisch of niet, negeert en haar broer tot twee maal toe met een laagje zand toedekt, als een minimaal begrafenisgebaar, doet ze dat niet uit verzet tegen haar oom, omdat het verboden is, omdat hij het verboden heeft, het is geen naïef getrappel van een meisje dat niet aanvaardt dat er gezag is, maar het is de consequentie van de ethiek die haar doordringt en die omdat ze algemeen menselijk is en haar bij haar dierbaren te

rugbrengt Antigone als houvast en gids in het leven dient. Zij drukt zich in die ethiek uit. Ze moet trouw zijn, voelt zichzelf gestorven maar is ook nog in staat om de doden bij te staan, en ze voelt zich in liefde met hen verbonden. Dan moet ze dat ook in haar handelen bewijzen.

Die quasi-begrafenis heeft dus niet zozeer te maken met het bewijzen van een laatste eer en is ook geen ritueel dat voltrokken moet worden op straffe van een (verontwaardigde) tegenmaatregel van degene die over de rituelen waakt, maar eerder met wat in ieder geval een tendens in het (impliciete) Griekse denken over de dood lijkt. Je kunt niet zomaar algemeen over Griekse dodencultus of Griekse onsterfelijkheidsovertuigingen (al dan niet) spreken, net zomin als dat voor de huidige tijd mogelijk is, maar er is wel goede grond om aan te nemen dat velen begraven ervaren (aangevoeld, aanvaard) hebben als een mogelijkheid om het leven van de dode terug te geven aan de aarde en het zo in nieuw leven om te zetten. Op een graf werden zaadjes gestrooid die tot plant moesten opbloeien. Als een begrafenis uitblijft betekent dat ook een definitief en spoorloos einde van de dierbare, die nu op geen enkele manier behouden blijft. Antigone moet haar broer begraven om hem binnen het door haar onderhouden bondgenootschap van de dierbaren te houden. Daartegen heeft ze met hart en ziel 'ja' gezegd, en als consequentie van dat 'ja' zegt ze 'nee' tegen het decreet van Creon.

Met deze echo van haar 'ja' raakt Antigone in conflict met de willekeur van de mensen die dat 'ja' niet verdragen. Het levert haar die vreemd opgelegde doodstraf op, ingemetseld worden met voedsel, net genoeg om Antigone niet te laten sterven, net genoeg om met deze straf niet nog eens een bezoedeling over Thebe af te roepen. Maar belangrijker en bedenkelijker blijkt bij nader inzien een derde echo van dit ja, een echo die in de ethiek van haar leven zelf weergalmt en daarin, heen en weer gekeatst tussen de oriënterende bakens, op den duur als 'nee' lijkt te klinken. Haar ethiek verstrikt zich in een conflict met het

leven zelf. Antigone kiest vanuit haar aard maar ook door haar omstandigheden voor een leven alleen dat liefde en trouw als algemene menselijke waarden beschouwt (mooi) en die waarden zelfs tot zijn vorm probeert te maken (ook mooi), maar dat realiseert door de ziel in dit leven te laten sterven, voor de dood te kiezen enzovoort. Dat is een mooie vorm van trouw als hij metaforisch bedoeld is, maar een riskante houding, die zelfs een uitweg uit het leven en een einde aan de ethiek zelf wordt, als hij letterlijker wordt nagestreefd, als de ziel laten sterven niet als een beeld bedoeld lijkt te zijn voor (bijvoorbeeld) in het leven aan de doden denken, maar de ziel van het leven gaat afsnijden: wat buiten is verliest belang, is het niet waard om bij te verblijven. Een ethiek die een leven houvast biedt maar tegelijk het leven afschaft, moet wel mislukken. Dat is een pijnlijke echo van een mooi klinkend ‘ja’.

Tussenruimte

De pijnlijkheid van dit ‘nee’, uitgesproken als een ricochet van haar ‘ja’, lijkt ook tot Antigone zelf door te dringen. Een van de lastigste gegevens die Sophocles verstrekt om Antigone te begrijpen heb ik vaak de omslag in haar houding gevonden, een omslag die zo sterk is dat ze als een inconsistentie opgevat kan worden. De moed, de zelfverzekerdheid (als die geen schijn was), de overtuigdheid waarmee Antigone haar ethiek aanvankelijk verdedigde en leefde, blijkt verdwenen op het moment dat ze voor de tweede keer wordt opgebracht om van Creon haar straf te vernemen (v. 801). Er is paniek, ze weeklaagt, ze rouwt om het verloren leven, ze reageert overdreven als ze denkt dat het koor haar niet sympathiek genoeg repliek geeft, ze is wankel. Pas als Creon verschijnt en haar bespot (v. 883-886), hervindt ze iets van haar kracht en waardigheid, maar die nemen nu de vorm aan van de zacht klagende gelatenheid waarmee ze zich in gedachten voorstelt dat ze wel welkom

zal zijn bij haar dierbaren, ginds, bij de doden. Deze zwakte relativeert de ethische houding waarmee ze zich eerst identificeerde. Is ze dan niet dat moedige meisje voor wie het allemaal niets uit maakte, te leven, te sterven, ja, kwam sterven haar goed uit, omdat ze iedereen al verloren had, omdat de pijn te groot was? Sterven was winst.

Creon maakt misbruik van haar zwakte, hij trivialiseert Antigone tot een gewoon meisje en pakt haar ethische overtuiging af als een wolk niet serieus te nemen woorden van een overstuur, recalcitrant kind dat zichzelf wel bijzonder vindt maar nu het er echt op aankomt helemaal niet bijzonder is, en net als ieder ander in het aangezicht van de dood jermieert en smeekt. Dat laatste plezier, dat van het smeken, doet Antigone Creon dus niet. Maar het klopt natuurlijk wel dat Antigone schrikt van het besef dat ze straks dood zal zijn en dat ze met haar ethiek de wereld niet vermurwd heeft. Misschien heeft ze niet goed in de gaten dat ze het koor, dat wil zeggen de oude Thebanen die getuigen geweest zijn van de ellende van haar familie en verder kijken dan wat Creon nu als belangrijk voorspiegelt, al op haar hand gekregen heeft. Thebe is aan het veranderen. Ze heeft effect gehad. Maar het is te makkelijk om haar weeklacht als een uiting van voorspelbare doodsangst af te doen, en daarmee ook haar ethiek als niets wegende woorden weg te blazen. Creon blijft ook hier aan de oppervlakte van het bestaan, de enige dimensie waarin hij zich kan bewegen. Maar bij Antigone speelt zich een zelfreflectie af van een fundamenteelere aard en met een veel verder reikende strekking.

De klaagzang wordt gedomineerd door twee motieven, waarvan het ene dadelijk aan de orde zal komen: Antigone vecht met het bewustzijn dat de doodstraf die haar in het vooruitzicht gesteld is inhoudt dat ze zal sterven zonder getrouwd te zijn geweest en zonder kinderen te hebben gebaard. Het andere is de voortzetting van de welkomstrede op haar toekomstige dood, die ze eerder heeft afgestoken, toen ze het leven nog voor zich had en dat kon ver-

smaden, in woorden, en ook door er niet werkelijk aan te denken. Weer worden nu de dood en haar gestorven-zijn een thema. Maar de toon is anders. Antigone reflecteert niet op wat er komen gaat, maar op wat er aan de hand is, en lokaliseert haar bestaan in een tussenruimte tussen dood en leven. Eerst heet het dat de iedereen in slaap brengende Hades haar nog bij haar leven meeneemt naar de andere kant van de Acheron (v. 810-812). Levend of dood, wat is ze? Of waar is ze? Ze vraagt het zich af, als ze zichzelf als ongelukkige beklagt en vaststelt dat ze nergens thuis is, niet bij de levenden, niet bij de doden. Het woord dat hier met 'thuis-zijn' vertaald werd, is interessant, *μέτοικος*, omdat het eigenlijk aangeeft dat iemand vanuit de ene stad (staat, streek) in de andere is aangekomen en daar is opgenomen, zij het meestal met beperkte rechten. Het zou misschien beter zijn Antigone te laten verzuchten dat ze niet wordt toegelaten tot de levenden en niet tot de doden. Ze mag bij beiden niet wonen.

Deze zelfreflectie moet natuurlijk niet worden uitgelegd in de zin dat Antigone een beetje dood en een beetje levend is, of dat ze zelf niet meer weet of ze leeft of dood is, misschien als in een soort vereenzaamde hallucinatie. Antigone leeft, dat weet ze, en ze weet dat des te beter nu haar de doodstraf wacht. Maar ze raakt er ook van door-drongen dat haar houding in het leven, die ethiek van trouw, liefde en verbondenheid, zo radicaal als zij daaraan wilde dienen, tot gevolg gehad heeft, dat zij voor de wereld gestorven is en de wereld voor haar. Zij heeft Haemon en haar zus (bijvoorbeeld) geen blijven in haar nabijheid meer gegund, ze is zonder antwoord op hen gebleven. En zij is met haar ethiek ook niet welkom gebleken bij de anderen, zelfs als het koor haar zorg voor het lijk van Polynices uiteindelijk is gaan prijzen. Ze heeft zichzelf levend doorgemaakt.

Sophocles onderstreept dat op een manier die gruwelijk en prachtig tegelijk is. De manier waarop Creon de doodstraf over Antigone voltrekt is in Griekse termen on-

gewoon, een bedenksel van Creon zelf (dus van Sophocles) met een laf en een sadistisch aspect, maar ook met een grote metaforische kracht. Laf is het om iemand ter dood te brengen door haar in te metselen in een onderaardse ruimte met net genoeg voedsel om niet te sterven, zodat Creon zelf schone handen houdt: hem treft geen schuld, hij blijft rein (v. 879). Sterft ze daar, dan doet ze dat zelf, het hoeft helemaal niet. Sadistisch is deze voltrekking van de doodstraf ook, omdat ze geen uitzicht biedt, het leven isoleert en afsnijdt van elke werking, ook van die van de ethiek, die Antigone nu eenmaal is. Geen gebaar, geen woord, geen gedachte, hoe mooi ook, kan hier nog een ander bereiken. En omgekeerd. Metaforisch is deze straf natuurlijk omdat hij in feite al voltrokken is, door Antigone zelf, en Creon Antigone met haar eigen situatie in het leven confronteert. Creon sluit Antigone op in een kerker die voor haar een spiegel is. Ze heeft zich in het leven ingemetseld in een onderaards verblijf, waarin ze afgesneden was van de levenden, want dat wilde haar hart, maar ook niet werkelijk bij de doden kon zijn, want ze was levend. De kerker van Creon is een metafoor voor de eenzame tussenruimte tussen leven en dood die Antigone zelf gebouwd en betrokken heeft.

Zo beschouwd is de omslag van Antigone van een moedig meisje dat zelfs de dood wilde trotseren om vrij te kunnen handelen naar een trieste en wankele vrouw die erover klaagt dat ze tussen dood en leven in woont (en niet zal trouwen, niet van een huwelijksbed zal proeven en geen moeder zal worden) geen inconsistentie in een karakter, en ook geen puberale zwakheid van iemand die haar woorden niet kan waar maken, maar het eerlijke en pijnlijke besef van de consequenties van die mooie ethiek en van Antigone's identificatie daarmee. Ze heeft niet goed nagedacht over wat dat zou kunnen zijn wat ze verlangde, een verbond met de doden te sluiten, ze heeft de mogelijkheid ervan ook niet goed onderzocht, maar vermoedde misschien dat veel aan hen denken, veel voor

hen offeren, veel ten gunste van hen afweren en afsluiten, haar de drempel van de nabijheid over zou kunnen doen gaan. Misschien had ze die diffuse gedachte. Zo leefde ze in ieder geval. Maar nu merkt ze dat ze niet in een tombe wordt opgesloten maar al in een tombe opgesloten is, in een die ze met haar eigen handen gemaakt heeft. Het stellige ja van haar ethiek blijkt als een tombe om haar leven geplaatst.

Het andere 'nee'

Iets pregnanter misschien nog. In de tombe — de letterlijke en de figuurlijke — die Antigone omgeeft, zoals ze plotseling beseft, ontdekt ze de blinde plek van haar ethiek, namelijk die van het erdoor geïmpliceerde nee tegen het leven, en wordt ze zich bewust van de andere kant van het leven, die ze nog niet gezien heeft. Het leven valt niet samen met een (al dan niet vage) metafysische oriëntatie op trouw, verbinding en nabijheid aan degenen die elders zijn, een mooie waarde, die een plaats in een ethiek verdient, maar die haar niet in haar geheel kan uitmaken. Het gemis van die andere kant van het leven dringt tot haar door als ze onderaards ingemetseld is, volgens de aankondiging van Creon voorgoed, en ze afgesneden blijkt te zijn van die andere, vitale mogelijkheden. Het ontstaan van dat besef dankzij de afsluiting is opmerkelijk, want het betekent dat wat nu gemist wordt wel al een deel van het systeem van het verlangen was, waarin het dan werd toegedekt door de intensiteit van het verlangen naar die liefde en de trouw die de dierbaren moest gelden. Dat waarover Antigone klaagt dat ze het nu dus nooit zal hebben, een huwelijksbed, lichamelijke liefde, een huwelijksviering, kinderen, het voeden van haar kinderen, zijn geen nummers op een lijstje van wensen dat veel te lang is voor het leven, zodat er altijd wel iets moet sneuvelen. Ze presenteren een domein van het leven waarnaar de vitale

energie en de drang van een mens om zich uit te drukken ook uitgaan. De mooie ethiek van Antigone is noodzakelijk maar eenzijdig.

Die andere kant van het leven omvat de lichamelijke liefde, het plezier daaraan en het voortbrengen van iets dat zich niet door de ethiek tevoren laat definiëren, iets abstracter gezegd: ontvankelijkheid, binding, gedeelde liefde, zorg (verantwoordelijkheid daarvoor, plezier daarover), uitwisseling, en nog iets abstracter: de mogelijkheid van het leven om zichzelf niet alleen een vorm te geven maar ook om een vorm te krijgen die niet in de innerlijkheid van de autonomie gemaakt is, maar begint in het andere, daarvan aanvaard, overgenomen, nagebootst en anders wel daarop afgestemd wordt. Liefde en zorg voor een ander die we zelf niet kunnen maken zijn daarvan vermoedelijk de overtuigendste, diep in het menselijke systeem verankerde voorbeelden. Het verlangen van Antigone stond daar naar open, maar zij blokkeerde het toen haar autonome ethische machtscentrum het gezag overnam. Het is makkelijker om tegen jezelf te zeggen dat je uit liefde en trouw en verlangen naar verbondenheid handelt, als je je oren afsluit voor degenen die tot je spreken en die je wel zou willen horen, maar die je afleiden van wat je aan het doen bent en misschien zelfs een argument daartegen vormen, met heel hun om aandacht vragend bestaan. Het blijkt niet op te gaan, recht doen aan ieder en liefhebben, terwijl je je met je aandacht naar gene zijde begeeft.

In haar tombe treurt Antigone niet over het niet in vervulling gaan van een wens op haar lijstje, maar ze komt tot haar schrik en tot haar verdriet tot een antropologisch inzicht, dat de houding waarmee ze zich tot dan toe staande gehouden heeft als jong meisje — geplaagd door omstandigheden, niet geholpen, en met iets moois in haar hart — aan het wankelen brengt. En doet instorten. Ze heeft haar kans gemist. Misschien zijn er mensen die (in zeker opzicht) sterk genoeg zijn om ethisch autonoom door het leven te gaan en het leven een vorm te geven die ze zo goed

als uitsluitend zelf bepalen, niet aangereikt en niet bevestigd door een binding aan anderen. Misschien maakt het eelt van gewoonte hun oren ongevoelig voor de woorden van de anderen aan de hele wijde periferie van hun leven. Maar zo iemand, beseft ze nu, is Antigone niet. Haar leven was bedoeld om beide kanten te omvatten.

Ik heb me meer dan eens verbaasd over de zelfmoord van Antigone, waarvan je kunt zeggen dat die overhaast is. Creon heeft Antigone al niet zonder uitweg ter dood gebracht, maar de deur naar het leven op een kier gehouden. Antigone had ook tot zichzelf kunnen laten doordringen dat de oude Thebanen die het koor vormen meer en meer met haar zijn gaan sympathiseren en dat kennelijk de stemming in Thebe aan het kenteren is. De politieke machtspraak van Creon begint zijn effect te verliezen. Antigone had ook hulp van Tiresias kunnen verwachten, de blinde ziener, die al die jaren in feite het schip van de staat recht heeft gehouden. Ze zou daarmee rekening gehouden kunnen hebben.

Maar ze deed het niet. Zodra de laatste steen in de kerkerwand geschoven was, maakte ze een einde aan haar leven. Misschien heeft Sophocles die zelfmoord als een getuige van de grote, machteloze paniek bij dat jonge meisje geënceneerd, misschien kan die daad gelezen worden als een aanwijzing voor sluimerende hysterie, misschien wordt ze ondernomen als een menselijke poging nog eens de onsterfelijke tranen van Niobe te laten vloeien en met de dood een transformatie van het eigen leven en van dat van degenen om haar heen te bewerkstelligen, die zich voortaan aan haar trouw en liefde kunnen laven, zoals de eeuwige, smeltende sneeuw van de berg die Niobe geworden is (v. 823-833). Het geheime graf van haar vader is op deze manier voor de Atheners een altaar van moed in moeilijke tijden geworden.

Het kan. De zelfmoord van Antigone heeft in feite de tijden getrotseerd, niet als een lamentabele daad, maar als een heldhaftige consequentie van haar leven en haar lot.

Misschien is daarbij soms wel over het hoofd gezien dat de zelfmoord inderdaad een zelfmoord is en niet de — uiteindelijk toch niet-opgelegde — doodstraf. Een martelaar zal heldhaftiger zijn dan een zelfmoordenaar. Als Antigone maar een paar minuten geduld had gehad, dan was ze door de erg stram van gedachten veranderende Creon tegengehouden, en zouden Haemon en Eurydice ook nog geleefd hebben.

Zo heb ik dikwijls naar die zelfmoord gekeken. Maar het zou zo kunnen zijn dat Sophocles op dit punt de misschien waardigste menselijke psychologie ondergeschikt maakt aan de kracht van zijn metafoor. De tombe confronteert Antigone met haar blindheid, een familietrekje dat ze in ieder geval van de kant van haar vader geërfd heeft. Ze vergeet daardoor de sympathie in Thebe die ze wel moet voelen en heeft niet de kracht om de situatie in haar geheel te overzien, niet alleen de situatie van haar eigen leven zoals ze dat zelf in de hand kan nemen, maar ook die van degenen die rond haar leven niet, de liefde van Haemon, die haar natuurlijk kan komen bevrijden, samen met Ismene, het volk dat bij Creon zou kunnen protesteren, de wankelmoedigheid van Creon zelf, die spoedig de kop opsteekt, op het moment dat Tiresias hem onthult dat deze straf Creons macht gaat verzwakken. Daarvoor allemaal heeft ze zich afgesloten, omdat ze in een tombe geleefd heeft, en nu vooral omdat het haar gezegd was dat de inmetseling in de tombe, dus in het mislukte leven, definitief zou zijn. Een jong meisje heeft in principe nog tijd om de dwalingen van het reflexieve leven, zoals een verkeerde interpretatie van het verlangen naar trouw, liefde, verbinding, nabijheid, te corrigeren en het goede van het dwalende leven te behouden, en dat dan ook in een leefbaar leven te integreren. Dat vergt tijd, dat vergt uitzicht op een tijd van leven. En als dat uitzicht er niet is, dan blijft alleen het besef van wat ondanks de mooie aanzet en het een eerlijke verlangen een mislukking is. Dat besef kan onverdraaglijk zijn.

Inzicht

Euripides' Medea heeft haar kinderen gedood (en ook de nieuwe geliefde van de man die haar partner was) omdat ze verlaten en vernederd werd, omdat ze jaloers moest zijn, met haar jaloezie getreiterd werd, in den vreemde in de steek gelaten werd en niets meer overhield. Haar daden zijn vreselijk maar begrijpelijk, en de toeschouwers op de bankjes van het Atheense theater moeten voelen zoals zij voelt maar mogen zich niet zoals zij gedragen. Zuiverheid in het voelen en begrijpen, distantie en beheersing in het handelen. Sophocles' Ajax stort zich in zijn zwaard omdat hij zijn superioriteit en zijn eer verliest, de eer waarop hij zijn identiteit gebouwd heeft, en hij getergd wordt. Ook die daad is begrijpelijk maar vreselijk en niet na te volgen. Wie zijn eer verliest, ook als heel de wereld hem daarom uitlacht, moet zijn identiteit herordenen, hard als dat kan zijn. Jezelf het leven benemen is alle eer opgeven. Zuiverheid en distantie.

En wat is het inzicht dat Sophocles met zijn portret van het kwetsbare, innerlijk mooie, dolende, zichzelf begrijpende en dan nog eens dolende meisje Antigone heeft willen aanreiken? Als altijd: een inzicht in de bewegingen van de ziel die zij onderneemt op zoek naar identiteit, naar een zijn dat bij haar past, bij haar aard, bij haar verleden, bij haar mogelijkheden, bij de omgeving waarvan ze de taal kent. Er is die innerlijkheid, waarin een jonge mens de trouw, liefde, verbondenheid koestert met een blik op dierbaren die ieder op een eigen manier voor hun tijd en ellendig gestorven zijn. In die innerlijkheid laat Antigone het verdriet toe, en ze welft haar om zich heen als een eenzame bescherming tegen het onbegrip, de andere vitale gerichtheid en uiteindelijk ook de manipulaties en machtsstrategieën van degenen die zich bij haar niet op het gemak voelen. Dat is allemaal mooi en te overwegen, zeker omdat die liefde en trouw een levenshouding tot

uitdrukking brengen die bij de aard van Antigone past. Alleen laat Antigone de innerlijkheid verstarren tot een tombe die haar afsluit van de andere kant van het leven en op het moment dat ze ervan overtuigd is geraakt dat het verblijf binnen definitief is, haar tot zelfmoord brengt. Daar gaat het mis, in de verstarring en het opgeven van het leven in plaats van het te hervormen. Het is begrijpelijk, de dierbaren nabij te willen zijn door je voor het leven af te sluiten, maar tijdens het Atheense theaterfestival met al die ernstige stukken wilde Sophocles vermoedelijk toch dat de aan het denken gezette Atheners zouden besluiten dat ze het in een situatie die lijkt op die van Antigone anders zouden doen.

De door ons zelf opgerichte tombe rond het leven moeten we afbreken, om ontvankelijkheid en uitwisseling een kans te geven, en om, iets algemener gezegd, het leven ook door de wereld te laten vormen en de mijnschachten van de autonomie niet uit te putten op zoek naar materiaal voor een luchtdichte muur. Muren zijn nodig, zonder muren zijn we niemand en worden we — zonder weerstand te kunnen bieden — elke vorm die op ons afstroomt. Maar muren moeten liever niet met wensen en principes gebouwd worden, maar met onze natuurlijke aanleg. Liefde, trouw, verbinding, rechtdoen zijn bouwstenen voor een mooie en zinnige ethiek, drukken een persoon uit en zijn sterk genoeg om de vormen die vanbuiten komen aan te nemen. Die ethiek kan bewaard worden in een leven buiten de tombe, op voorwaarde dat de trouw aan de doden niet onze aandacht blijft absorberen — zodat de ziel naar de doden gezogen en van de levenden afgehouden wordt — maar dat die trouw tot een levenshouding getransformeerd wordt. We hoeven niet ononderbroken aan de doden te denken en hun gezicht voor ons te hebben om trouw aan ze te zijn. Leven zelf, met openheid en vruchtbaarheid, is ook een vorm van trouw aan degenen die het leven onhandig en ontijdig verloren hebben.

Sophocles prikkelt zijn publiek in een omgeving van verdriet, verlies en broosheid tot een heroverweging van het eigen leven, van de verhouding tussen enerzijds een mooie metafysische ethiek van echtheid en liefde en anderzijds de sprekende werkelijkheid, tussen enerzijds autonomie en anderzijds ontvankelijkheid, tussen enerzijds de vormen die mensen aan het leven willen opleggen en anderzijds de vormen die ze kunnen aanvaarden. Ze zijn verenigbaar in een vitaal leven. Misschien is de uitdaging dat te beseffen wel de menselijke, psychologische, niet abstracte les van de overhaaste dood van Antigone.

Anti-Antigone

GER GROOT

Tragische koppigheid

Strikt genomen zou je verwachten dat Sophocles' tragedie *Antigone* de titel *Creon* gedragen had. Niet alleen omdat deze heerser van Thebe optreedt in alle vijf bedrijven (of *epeisodia*) die het stuk telt. Zijn tegenspeelster Antigone verschijnt maar drie keer ten tonele: in de proloog, waarin zij tegenover haar zuster Ismene staat, en in het tweede en vierde *epeisodion*, beide keren in confrontatie met Creon. Maar belangrijker is dat zij alle ambiguïteit en twijfel mist. Zij is letterlijk een vrouw uit één stuk, die door haar gelijk verpletterd wordt — en anderen verplettert.

Je zou dat in afgeleide zin 'tragisch' kunnen noemen, zoals we ook spreken over 'een tragisch ongeluk': iets dat smartelijk is, niet had mogen gebeuren, tegen de normale gang der dingen ingaat. Maar daarbij gaat het om uitwendige zaken. Tragiek in de toegespitste zin van het woord, waarin de held inwendig verscheurd wordt door een tweeslachtigheid die hem tenslotte tot een ommekeer in zijn denken en handelen brengt, komt daaraan niet te pas. Zoals die tragiek ook op het betonnen 'gelijk' van Antigone afketst. Op geen enkel moment twijfelt die laatste, laat staan dat ze — door het lot beleerd — tot nieuwe inzichten komt.

Een nieuw inzicht vindt men, aan het slot van het stuk, wel bij Creon, die leert erkennen dat zijn handelen het tegenovergestelde heeft bereikt van wat hij met zijn goede staatsvoornemens had beoogd. Daarin is hij dubbel tragisch, terwijl Antigone géén tragisch personage is — tenzij

op het vlak van een dieptepsychologie die de antieke tragedie nog niet kende. Maar zelfs als lotgenote van Eline Vere of Mme Bovary, die dupe werden van hun eigen onbewuste, is zij eerder beklagenswaardig dan een tragische heldin.

Dat wil niet zeggen dat er aan de verwikkeling van de *Antigone* geen wandaad ten grondslag ligt waarmee het tragisch personage zich (al dan niet bewust en al dan niet door eigen schuld) zijn ondergang op de hals haalt. Die wandaad is in het stuk zelfs dubbel: zij ligt enerzijds in de hardheid en het onmatige karakter van Creons decreet, maar anderzijds ook in de onbuigzame wil van Antigone zich daartegen te verzetten. Beiden ontbreekt het aan de prudentie die het evenwichtige midden zoekt en precies daarom escaleert het conflict.

Dat is de les die aan het eind van de tragedie door het koor als moraal wordt geformuleerd luidt:

het eerste beginsel van geluk is
inzicht nooit mogen we goden gebrek
aan eerbied tonen. (v. 1348-1350)

Het heeft daarbij vooral Creon op het oog, zoals blijkt uit de daaropvolgende verzen:

grote woorden
van wie driest onaantastbaar is worden
betaald met grote klappen
en leren in de ouderdom inzicht. (v. 1350-1353)

Maar ze zouden met evenveel recht Antigone kunnen worden toegezegd — ware het niet dat zij in het stuk inmiddels gestorven is, onbuigzaam tot aan haar einde toe.

De belangrijke conclusie die we hieruit alvast kunnen trekken is dat de tragedie het mogelijk acht dat iemand — zoals Creon — wijzer wordt van het lijden, en ook — zoals de toeschouwers van het stuk — van het *zien* lijden, bij-

voorbeeld in de tragedie zelf. Dat is haar onderwijzende functie en haar — tot op zekere hoogte — optimistische uitgangspunt. Het betekent echter niet dat het inzicht degene die wijzer geworden is met zekerheid voor toekomstige misstappen zal behoeden, en nog minder dat het toeval hem voortaan alle ongeluk zal besparen. Veeleer leert de tragedie hoe ongewis alles in het leven is, en dat er geen onfeilbaar recept is voor het gelukkige leven.¹ Alles wat men kan doen is trachten door het zoeken van het juiste midden een escalatie van het ongeluk te voorkomen en de goden daardoor niet in verzoeking te brengen. Want voor zover de mens zondigt, zondigt hij door onmatigheid (in het geval van Creon en Antigone door halsstarrigheid).² Door het zoeken van het juiste midden kan hij excessen vermijden, maar zijn preciaire situatie kan hem het gelukkige leven nooit garanderen.

Het is deze wederzijdse halsstarrigheid van Creon en Antigone die deze tragedie doortrekt en haar naar haar fatale ontknoping stuwt. Die ontknoping is dus niet ‘tragisch-fataal’ in de meest strikte zin van het woord: die waarin tegengestelden onwrikbaar tegenover elkaar staan, elkaar logisch uitsluiten en elkaar dus feitelijk vernietigen. Die tegenstelling bestaat wel op het vlak van de in het geding zijnde wetten, waarvan de één de familieliefde decreteert (en waarop Antigone zich beroept) en de ander de staatsraison van Creon. Ze bestaat echter niet (of niet per se) op het vlak van de personages: deze hebben juist de opdracht tussen deze contradictoire wetten een ‘juist midden’ en dus een zekere plooibaarheid te zoeken. De tragedie van Creon en Antigone bestaat erin dat geen van beiden daartoe bereid is, en elk zich geheel identificeert met één van beide voorschriften — en dus ook de formele onwrikbaarheid daarvan tot het eigen *praktische* uitgangspunt maakt.

1 Zie Martha Nussbaum [1984]. 2 Zie Otten [1994].

Geen revolutietoneel

Wat Creon vreest is chaos, en niet ten onrechte: de staat is zwaar beproefd door een oorlog die, door de broederschap van Polynices en Eteocles, ook een burgeroorlog was en bovendien dwars door de koninklijke familie heenliep. Beide rechtssferen (die van de familie en van de staat) zijn door dit conflict dus uit hun hengsels geraakt en het is Creons opdracht in dit morele en juridische vacuüm een orde te herstellen die aan de eisen van beide rechtssferen voldoet. ‘Anarchie is het grootste kwaad op aarde’ roept hij tegenover Haemon uit (v. 672), en nogmaals: niet ten onrechte. Zijn taak wordt extra verzwaard door het feit dat hij geen natuurlijke troonopvolger is; zijn heerschappij staat allerminst buiten kijf. Tenslotte is hij slechts de broer van Iocaste, zwager en oom van Oedipus (en dus zowel aangetrouwde oom als achteroom van Antigone).

Gezien de zijdelingse sprong die de erfopvolging met hem maakt, en de troebele familieverhoudingen waarin hij verwickeld is, is het niet vreemd dat hij tegenstand vreest binnen de stadstaat zelf (v. 289 e.v.). Wellicht is die er, wellicht niet, maar Creon neemt hem waar, al was het maar omdat elke afwijzing van zijn politiek voor hem automatisch insubordinatie en dus de aantasting van zijn wankele troon betekent. Politiek gezien betekent elke kritiek voor hem opstand, net als in het rijk van het private (de familie) elke onduidelijkheid in de gezagsverhoudingen een aanval op zijn legitimiteit is.

Daarom is Creon zozeer gebeten op de opstand van het vrouwelijke tegen het mannelijke. Het is opmerkelijk dat hij in het stuk de enige is die deze tegenstelling thematiseert. Voor Antigone speelt ze, bijvoorbeeld, geen enkele rol. Alleen Ismene noemt haar even, in haar discussie met haar zuster:

Bedenk dat wij als vrouwen
geboren zijn die niet tegen mannen op kunnen en
dat we niet anders kunnen dan ons door sterkeren
laten overheersen zodat we hier (en op pijnlijker
punten) moeten gehoorzamen. (v. 61-65)

Maar anders dan die laatste woorden lijken te suggereren is dit geen klacht. Ismene komt niet in opstand tegen een orde die ook haar kosmisch gegrondvest en dus gerechtvaardigd lijkt. Haar woorden vormen niet meer dan de feitelijke constatering dat ieder mens leeft in zijn eigen sfeer van stand, leeftijd, geslacht, natie et cetera, en dat aan al deze gesteldheden specifieke rechten en plichten gebonden zijn.

Geen van deze gesteldheden worden in het stuk ter discussie gesteld: *Antigone* is geen revolutietoneel, ook niet op het vlak van de verhoudingen tussen de geslachten. Waar die problematisch, en eventueel zelfs onrechtvaardig zijn, zijn ze dat niet méér en niet ‘vermijdbaar’ dan de problemen en ongerechtigheden die met elke sociale diversificatie gepaard gaan.

De vaststelling van Ismene vindt een echo in het centrale derde *epeisodion*, wanneer Haemon eenzelfde constatering doet ten aanzien van de verhouding tussen de generaties:

Je bent me niet kwijt, vader, jouw verstandige oordeel
heb ik nodig om mijn koers te gaan. Het is mijn baken.
(v. 635-636)

Die verhouding wordt door Haemon evenmin fundamenteel aangevochten als de geslachtelijke verhouding door Ismene (en ook voor Antigone zijn ze geen reden tot tegenspraak). Zowel Ismene als Haemon wijst echter wel op de noodzaak van een zekere soepelheid ten aanzien van deze verhouding, wil ze leefbaar blijven en ‘met mate’ wor-

den uitgeoefend. Ismene wijst op haar eigen (vrouwelijke) plooibaarheid, terwijl Haemon als jongere en dus onmondige *de facto* het gezag van de oudere (zijn vader) tot mildheid tracht te bewegen.

In dat opzicht zijn Haemon en Ismene de ware tegenspelers van Creon en Antigone. Haemon is Creons gematigde ‘dubbelganger’, zoals Ismene dat ten opzichte van Antigone is. Beiden krijgen het daarom zwaar te verduren: Haemon in het derde *epeisodion*, waarin hij een tactische fout maakt en Creon daardoor tegen zich in het harnas jaagt. En Ismene al van begin af aan, wanneer Antigone zegt dat zij haar ‘zal haten’ (v. 93) en maar al te snel klaarmaakt met een afwijzing van haar hulp, zodra Ismene ook maar het minste spoor van twijfel heeft laten zien:

Als jij
het ooit nog zou willen, wil ik je medeplichtigheid
niet meer. (v. 69-71).

Een parallel vinden we in het derde *epeisodion*, in Creons woorden tegen Haemon:

Denk niet
Dat jij me straffeloos onder verwijten kunt bedelven.
(v. 758-759)

Ook hier gaat het, net als in de woordenwisseling tussen Antigone en Ismene, om het vraagstuk van spreken en zwijgen.

Huwelijkscynisme

Opmerkelijk is wel dat Antigone, die zegt te spreken uit naam van de liefde, *in casu* de broederliefde, voor de zusterliefde kennelijk maar weinig talent heeft. Uit haar woor-

den tegen Ismene spreekt geen enkele bekommernis of verbondenheid. Integendeel: wanneer zij aan het begin van het stuk haar zuster aan haar lot tracht te verbinden, lijkt ze deze vooral als instrument te gebruiken voor haar eigen wil. En wanneer Ismene zich daar niet toe leent, keert zij zich stampvoetend tegen haar.

Om dezelfde reden zal Antigone later, in het tweede *episodesion*, de wens van Ismene met haar te sterven dan ook niet kunnen begrijpen. Dat iemand uit werkelijke liefde voor een levende verwante diens lot wil delen, heeft geen plaats in Antigone's ijzige calculatie, die haar liefde aan een dode voorbehoudt. Zij kan Ismene's wens dan ook alleen interpreteren als een poging alsnog mede te willen gaan strijken met de eer die zij — door Creons woord te trotseren — heeft geoogst:

Je sterft niet samen met mij. Eigen jij je niet toe wat je niet hebt aangeraakt. (v. 546-547)

In deze dialoog (v. 536-560) legt Antigone jegens Ismene een grote wreedheid aan de dag, die haar hoogtepunt vindt in het feit dat zij haar 'uitlacht' (v. 551). Weliswaar zegt Antigone daarbij in één adem dat dit haar 'spijt', maar of dat om haar *eigen* wreedheid is, is niet duidelijk. Zelfs als we daarvan uitgaan, blijft nog de roeping waaraan Antigone hier zegt te beantwoorden voor haar sterker dan elk gevoel van liefde. En dat is merkwaardig, omdat het nu juist de liefde is waarop Antigone zich het hele stuk door beroept. Het opvallendst wel is haar kennelijke talent om de liefde die zij *allereerst* verondersteld wordt te voelen (die voor haar aanstaande echtgenoot Haemon) te loochenen. In het hele stuk komt er van haar kant geen enkel woord of gebaar dat van enige tedere gemoedsaandoening jegens hem getuigt.

Integendeel: tegenover het in het verschiet liggende huwelijk betoont zij een bijna ontstellend cynisme:

Was mijn

echtgenoot dood, ik kon een nieuwe nemen en een kind krijgen bij een andere man, als ik een kind verloren had. (v. 908-911)

Antigone zet hier de ‘nieuwe’ verwantschap van huwelijk en nageslacht tegenover de ‘oude’ verwantschap van ouders en broers, ten gunste van de laatste. In tegenstelling tot de huwelijksverwantschap laat de laatste zich niet vervangen. Dat is ongetwijfeld waar, maar van een aanstaande bruid zou je een dergelijke overweging niet verwachten. Of is dat een te romantische gedachte, die voorbij gaat aan het feit dat het huwelijk in deze oude tijden – vooral wanneer het een koningsgeslacht betreft – niet allereerst een zaak is van verliefde passie?

Wellicht, maar dat neemt het belang van het huwelijk niet weg, misschien niet om redenen van romantiek maar om redenen van continuïteit van het geslacht. En juist om dat laatste – de verwantschap met haar broer en ouders, die ze in deze klaagzang beweent – is het Antigone in haar hele handelen te doen. Zelfs langs deze weg zou haar spreken over de huwelijksband dus niet deze cynische klank mogen krijgen, wil zij met haar eigen uitgesproken motieven in het reine blijven. En daar komt nog een tweede complicatie bovenop. Haemon is voor haar niet alleen een echtgenoot, maar *ook* nabije familie, slechts één graad verwijderd van haar broer: hij is haar volle neef (en tegelijk haar achterneef) en maakt op grond daarvan dus óók aanspraak op de familieliefde waarvan Antigone zich tot kampioene uitroept.

Opvallend genoeg rijmt het cynisme van deze regel opnieuw op een uitspraak van Creon, waarom deze veelvuldig is gelaakt. Wanneer Ismene hem vraagt of hij het over zijn hart kan verkrijgen met Antigone als staatsburgeres ook Antigone als aanstaande schoondochter terecht te stellen, antwoordt hij: ‘Ook het veld van anderen [dus: andere mogelijke schoondochters] kan geploegd worden’

(v. 569). Meer dan een teken van misogyn cynisme, waarvoor het vaak gehouden is, is het een teken van huwelijks- of liefdescynisme, dat niet onder doet voor Antigone's eigen cynisme. Ook op dat punt zijn de tegenspelers ten volle aan elkaar gewaagd.

Creon weet dat, en juist daarom vreest hij Antigone zo. Zij is, vanaf het begin van het stuk, iemand die het op hem gemunt heeft en daarbij voor niets terugschrikt. Zij wil de zaak hoe dan ook op de spits drijven en laat het bewust op een confrontatie met Creon aankomen.

Zeg het toch aan iedereen. Ik heb veel liever dat je
niet zwijgt en het luid en duidelijk verkondigt,
(v. 86-87)

roept zij Ismene al in de proloog toe. Helaas lijkt haar opzet met haar eerste overtreding niet te slagen. De wachter die tijdens Creons regeringsverklaring plots komt melden dat Polynices, in weerwil van het vorstelijk gebod, wel degelijk 'begraven' is, weet niet te zeggen wie daarvoor verantwoordelijk is geweest: 'Geen idee' (v. 249). En dus herhaalt Antigone haar daad.

Dat is, strikt genomen, een overbodige handeling. De begrafenisriten ten aanzien van Polynices waren immers al door haar verricht. Daarbij moet men niet aan een 'begrafenis' in de feitelijke zin van het woord denken, maar een symbolische handeling, waarbij aarde over het lichaam wordt uitgestrooid. 'Het lijk was onzichtbaar geworden,' zegt de wachter na de eerste overtreding, 'niet begraven, maar met een dun laagje stof bedekt' (v. 254-256). Om de rite gaat het dus: die is voldoende om én Polynices te eren én Creons verbod te schenden. Dat dit rituele stof vervolgens door de wachters wordt verwijderd en door een wervelwind wordt weggeblazen (v. 409-423), doet niet zoveel ter zake. Dat doet de verrichte begrafenisrite niet teniet.

Was het Antigone werkelijk alleen om haar plichtsvervulling jegens Polynices te doen geweest, dan had zij niet een tweede keer hoeven optreden. Dat doet ze toch, en wel op opvallende wijze: ze krijst en schreeuwt ‘met een stem scherp als die van een / vogel’ (v. 424-425). Door de wachter wordt dat als een jammerklacht geïnterpreteerd, maar is dat terecht? Erg verschrikt door de grafschennis kan Antigone na Creons decreet niet geweest zijn. En als er al een klacht geuit moest worden, dan zou dat toch eerder bij haar *eerste* rite op zijn plaats geweest zijn.

Het heeft er dus alle schijn van dat Antigone met die kreet opzettelijk de aandacht op zich vestigt. Dat wordt door de wachter niet doorzien, maar haar opzet slaagt wel. Veelzeggend moet de wachter dan wel constateren dat zij ‘helemaal niet verbaasd’ was toen zij werd gearresteerd (v. 433). Tot zijn verrassing maar begrijpelijkerwijs ook (minstens deels) tot zijn genoegen bekent zij zich onmiddellijk tot de daad die ze verricht heeft.

Staatsmanschap

Creon moet Antigone’s wil het op een verbaal handgemeen met hem te laten aankomen snel hebben doorzien, extra waakzaam en achterdochtig als hij toch al was op grond van zijn eigen onzekerheid over de juridische status van zijn bewind. Zijn harde optreden is in dat opzicht begrijpelijk, want Antigone is – minstens in zijn ogen – een ongeleid projectiel dat onoverzienbare schade kan aanrichten.

Creons beleidsfout bestaat erin dat hij deze bewuste bedreiging van de staat die hij belichaamt niet intelligenter en met meer staatsmanschap weet te neutraliseren. Hij slaat op zijn beurt door in radicalisme, vanuit de ijzeren wil het probleem eens en voor altijd uit de wereld te helpen. Waarschijnlijk is zijn onevenwichtigheid op haar

beurt aan zijn wankelende situatie toe te schrijven, en reageert hij min of meer in paniek. De eigenaardige omslag in het beeld dat hij van zijn eigen leiderschap koestert getuigt daarvan.

Die omslag wordt zichtbaar in het derde *epeisodion*, dus in het hart van het stuk. Haemon tracht Creon daarin op andere gedachten te brengen en te bewegen tot clementie jegens Antigone, en hij gaat daarbij zeer pragmatisch te werk. Hij knoopt aan bij de metafoer waarin Creon in het eerste *epeisodion* zijn politieke rol omschreven heeft: die van stuurman op het schip van staat (v. 189-190). Die stuurman moet, zo zegt Haemon, de lijnen niet te strak aantrekken, wil hij geen schipbreuk lijden:

Zo moet de baas op het schip
die de zeilen strak houdt en niet meegeeft zijn
vaart ondersteboven vervolgen met de banken
van de roeiers onder water. (v. 715-718)

Tegelijk onderwerpt Haemon zich vanaf het allereerste begin aan het vaderlijk gezag van Creon, dat hij eerst op geen enkele manier ter discussie wil stellen (v. 635-636). In de beide plichtsferen die in deze tragedie in het geding zijn (de familie en de staat) knoopt Haemon dus zijn pleitrede aan bij een bevestiging van de politieke orde, want precies daarom is het Creon van begin af aan te doen.

Het aardige is dat dit aanvankelijk lijkt te lukken. De woorden waarmee Creon antwoordt op de vermetelheid van zijn zoon (en de vermanende woorden van het koor) zijn dubbelzinnig van toon, maar kunnen zeer wel gelezen worden als een veeleer welwillend-geamuseerde dan als een verontwaardigde reactie:

Dus mensen die zo oud als ik zijn moeten les in
inzicht krijgen van iemand die zo jong is als hij?
(v. 726-727)

Wellicht ook overweegt Creon daarin slechts de (voor hem tamelijk ongehoorde) mogelijkheid dat de jongere, zijn zoon, gelijk zou kunnen hebben tegenover hem, de oudere, de vader en de vorst. Hoe dan ook, de situatie is op dat moment ongewis en vader en zoon zijn, in weerwil van hun verschil in recht en macht, in die ongewisheid aan elkaar gewaagd. Dat constateert ook het koor:

Leer van hem, Creon, als zijn woorden deugen,
en, Haemon, jij van hem: beide betogen zijn zinnig.
(v. 724-725)

Het is dan dat de tragedie haar cruciale moment kent: er is nog een allerlaatste kans op een goede afloop. Iedereen houdt even de adem in.

Maar onmiddellijk daarna slaat Creons stemming om en schiet hij verkrampd terug in een gezagsopvatting die slechts de absolute macht kent, niet de plooibaarheid van haar eigen kracht. Het is Haemons beroep op de steun van de burgers voor Antigone die deze omslag bij Creon teweeg brengt. 'Is [kwaadaardigheid] niet de ziekte die haar [Antigone] getroffen heeft?' roept Creon hem toe, en hij bedoelt die vraag ongetwijfeld retorisch. Maar Haemon neemt haar ernstig en antwoordt: 'Niet, zegt eenstemmig het volk van de stad Thebe.' Daarop slaan bij Creon de stoppen door: 'En die stad schreeuwt mij toe wat ik moet bevelen?' Die vraag kan niemand nog anders dan als een bevestiging van het tegendeel verstaan (v. 732-734).

Wat Creon zichzelf ten aanzien van zijn eigen zoon kan toestaan (de oudere die zich welwillend laat gispn door de jongere) kan hij ten aanzien van het volk niet over zijn gemoed verkrijgen. Misschien omdat hij (niet zonder recht) wetteloosheid vreest, op het moment dat zijn autocratie zou wijken. Maar hij verwacht die noodtoestand met een natuurtoestand: van tiran-uit-noodzaak is hij ongemerkt tiran-uit-overtuiging geworden: 'Heers ik voor mezelf of voor een ander over dit land?', zo proclameert hij

wat hij vanaf dat moment als het vanzelfsprekende recht van de tiran uitdraagt (v. 736).

Dat klinkt heel anders dan de toespraak in het eerste *episodion*, waarin zijn alleenheerschappij nog uitdrukkelijk de staat ten goede heette te komen. Het minste wat men kan zeggen is dat Creon kennelijk niet erg stressbestendig is. Zijn begrip van en greep op de zaak, en de subtiele onderscheidingen die deze vereisen, raken snel verward wanneer het er om begint te spannen.

Van de weeromstuit slaat zijn politieke vrees dan terug op zijn persoonlijke verhouding tot zijn zoon, en wordt Haemon in zijn ogen een verrader van hem en van de staat. Van hem *als* staat — en tegelijk als familiehoofd. En dus rijgt zich aan zijn woede onmiddellijk het motief van de opstand binnen de natuurlijke familieverhoudingen als pendant van het politieke verraad dat zichtbaar wordt in de opstand binnen de orde van de staat. Het volk dat tegenover zijn heerser in het geweer komt, is als de vrouw die zich keert tegen de man. En die vrouw is Antigone, met wie zijn zoon samenspannt in een rebellie die voor hem de grondslagen van de kosmos zelf aantast.

Creons obsessie met het vrouwelijke valt dan ook samen met zijn obsessie met het volk, dat hij ongetwijfeld welwillend denkt te besturen, maar dat hem zijn lelijke gelaat toekeert omdat hij in dat bestuur en in de — wellicht noodzakelijke — gestrengheid die hij daarin aanlegt geen maat weet te houden. Zijn verbod op het begraven van Polynices is die overtreding van de maat, zoals Haemon hem voor de voeten werpt in zijn verwijt de goden te miskennen (v. 745). En, zo heeft Haemon dan al gezegd, ook het volk bekritiseert Creon daarom (v. 733).

Of dat laatste juist is, is nog maar zeer de vraag. De ‘eenstemmigheid’ waarop Haemon zich hier beroept, lijkt in het licht van de herhaalde kritiek van het koor op Antigone op zijn minst overdreven. Zelfs Antigone heeft zich tegenover Ismene eerder niet op een dergelijke eenstemmigheid durven beroepen, maar heeft het moeten houden

op een *verdeelde* publieke opinie: ‘Sommigen prijzen jouw denken, anderen het mijne’ (v. 557). Het heeft er dan ook alle schijn van dat Haemon met dit argument zijn hand overspeelt, en de gevolgen zijn — in de volle zin van het woord — tragisch. Op het moment dat Haemon die eenstemmigheid claimt slaat Creons onbestemde gemoed om. De verhoudingen raken onomkeerbaar verhard en daarmee is de laatste kans op afwending van het onheil verkeken.

Ironisch genoeg ontsteekt Creon niet in woede omdat Haemon hem iets voorspiegelt wat objectief dubieus is (omdat Haemon hem dus iets op de mouw probeert te spelden), maar juist omdat Creon gelooft wat Haemon zegt: dat het volk als geheel op Antigone’s hand is. Precies die suggestie doet hem terugschieten in zijn oude positie, waaruit hij even leek te zijn losgeweekt, en plaatst hij zich tegenover het volk: ‘Behoort de stad niet aan haar heerser toe?’ (v. 738) Omdat Haemon het doet voorkomen dat het volk zich eenstemmig tegenover hem heeft aaneengesloten, ziet hij zijn diepste vrees van verraad en opstand werkelijkheid worden. Dan is er nog maar één uitweg, wil hij niet smadelijk ten onder gaan en het volk overlaten aan (vrouwelijke) anarchie: een harde hand die elke schijn van opstand en verstoring van de kosmische orde (die als enige houvast biedt) de kop indrukt.

Met zijn argument heeft Haemon dus een tactische fout gemaakt, maar de gevolgen daarvan zijn verschrikkelijk. Zo treedt in deze centrale scène op een onverwachte manier de extreme fragiliteit van het goede en het geluk naar voren.³ Bijna was het Haemon immers ‘gelukt’ Creon te overtuigen. Maar een kleine, ondoordachte stommiteit deed het dubbeltje-op-zijn-kant tuimelen naar de andere, de verkeerde kant.

3 Zie IJsseling [1997], vooral het laatste opstel.

Familiedrama

Onverklaard is daarmee echter nog steeds waarom Antigone zo gebeten is op Creon dat zij daarin tot het uiterste wil gaan. In de door Sophocles later geschreven maar chronologisch eerder gesitueerde tragedie *Oedipus in Colonus* worden zij en haar vader door Creon hard en onheus behandeld, en dat kan Creons vermoeden voeden dat zij in haar strijd met hem van geen wijken weten wil. In *Antigone* zelf geeft zij twee redenen: haar liefde voor Polynices (v. 75-76) en haar verontwaardiging over de godslasterlijke aanmatiging waarmee Creon in haar ogen de geheiligde wetten overschrijdt en daarmee de maat van zijn heerschappij te buiten gaat: ‘Ik heb jouw besluit gehoord,’ zo zegt ze tegen Creon,

maar niet dat van god,
 en die wet is de mensen niet opgelegd door het recht
 dat de goden in die andere wereld terzijde staat,
 en jouw besluit in zijn menselijke sterfelijkheid is
 niet sterk genoeg om ongeschreven en onwankelbare
 wetten van de goden te negeren of te corrigeren.
 Die zijn niet efemeer als vandaag of gisteren maar
 leven altijd en niemand weet sinds wanneer ze er
 zijn. Te dierbaar zijn ze me om uit angst voor een
 menselijke inval goddelijke woede over me af te
 roepen. (v. 450-459)

Geen van beide motieven is erg overtuigend. De dubbelzinnigheid van Antigone’s verhouding tot de liefde hebben we al naar voren zien komen en ook van haar godvrezendheid blijkt in het stuk verder weinig. Bovendien komt ook zij zelf op haar beurt met de goddelijke wetten in aanvaring, juist wanneer ze Creon trotseert — zoals ook die laatste de goddelijke en kosmische orde waarop hij zich beroept schendt door zich te vergrijpen aan iemand

die niet alleen een weerspanning staatsburgeres maar ook zijn (achter)nicht is.

Dat *Antigone* een familiedrama is, is dus wezenlijk voor het tragische karakter ervan. Waren de protagonisten *geen* verwanten geweest, dan zou hun onderlinge verhouding veel eenduidiger zijn. Creon had zich in zijn verbod op het begraven van Polynices' lijk en de terdoodveroordeling van Antigone misschien onmatig betoond in het streven naar orde dat hij als staatsman als zijn centrale opdracht ziet, en daarmee zijn staatsmanschap zelf gecompromitteerd, maar zijn tragedie zou beperkt zijn gebleven tot de zonde van de politieke hybris en driestheid.

Dat Creon zich daarnaast echter niets gelegen laat liggen aan de verwantschapsband die er tussen hem en Antigone bestaat, en die hem ook van zijn kant verplicht aan de door god gegeven wet van de liefde en de familie waarop zij zich beroept, is eens te meer een bewijs van de blindheid van deze *Macher* en doordouwer. Creons vergrijp ligt niet alleen in de overmoedigheid van zijn politieke oekaze, maar ook in de miskennis van zijn *familie*plicht, die hij geheel achter zijn heersersplicht laat verdwijnen.

Die blindheid vindt haar omgekeerde dubbelganger bij Antigone, die zich van haar kant de luxe veroorlooft uit naam van de familieliefde voorbij te gaan aan de wetten van de staat en de plichten waaraan zij als staatsburgeres gebonden is — en die in principe ook haar zouden moeten beschermen. Zij gedraagt zich als de hedendaagse kraakster die de Mobiele Eenheid, uitgerukt om haar pand te ontruimen, toeroept dat 'jullie rechtsorde de mijne niet is' — maar wel het landelijke alarmnummer belt wanneer 's nachts een criminele bende anti-kraakers dreigt met geweld datzelfde pand leeg te knuppelen. Zo beklagt ook Antigone zich uitvoerig over haar treurig lot, dat ze niettemin over zich heeft afgeroepen door zich provocatief buiten de staatsorde te plaatsen.

Creon en Antigone zondigen dus door zich niets gelegen te laten liggen aan een orde waartoe zij wel behoren

maar waarop zij zich uitdrukkelijk niet beroepen: Antigone tegen die van de staat en Creon tegen die van de familie. Maar beiden zondigen ook door de inconsequentie in hun beroep op de wetten waarmee zij zich wel legitimeren. Creon gaat groot op zijn staatsmanschap maar faalt hopeeloos in de daarvoor benodigde bestuurlijke souplesse. En Antigone beroept zich op haar (familie)liefde, maar schiet schromelijk te kort in de liefdesplichten die daarmee gepaard gaan. Niet alleen ten opzichte van Ismene en Haemon, zoals we al zagen, maar óók ten opzichte van Creon, aan wie zij immers niet alleen als staatshoofd maar ook (binnen de wet van de familie) als *clan*hoofd eerbied, achting en gehoorzaamheid verschuldigd is.

Zo maken beide protagonisten zich schuldig aan een dubbel vergrijp. Door zich in de twee levenssferen die in het stuk in het geding zijn obsessief op één daarvan te richten, verliezen ze de andere uit het oog. En vanwege diezelfde obsessie schieten ze bovendien binnen de sfeer van hun voorkeur te kort door een overmaat aan verbeterheid. Zij laten zich zowel te weinig als te veel leiden door hun plichten jegens de polis en de familie. Het is die onevenwichtigheid uit eenzijdige overdaad die hen tenslotte beiden zal opbreken.

Verschillend zijn zij echter wel in hun motivatie; of liever gezegd: in de mate waarin de ontwikkeling van hun eenzijdigheid te begrijpen valt. Creon is in dit opzicht de meest toegankelijke van de twee — en in weerwil van zijn barse optreden zelfs misschien de meest menselijke. In ieder geval is hij in staat tot twijfel en verandering van standpunt, zoals in het begin van dit artikel al werd opgemerkt. Antigone, daarentegen, staat als één blok tegenover hem als méér dan alleen een moeilijk meisje dat ‘nee’ zegt. Er is in haar optreden iets dat even onverzettelijk als onbegrijpelijk is — op een veel radicalere manier dan bij Creon.

Wellicht ontsnapt de eerste daad van de tiran-in-wor- ding — het verbod op het begraven van Polynices — nog

aan ons inlevingsvermogen, zelfs wanneer men met Creon vindt dat die laatste zich inderdaad als een landverrader gedragen had. Verder is Creons gedrag helaas maar al te typerend voor in het nauw gedreven bestuurders. Maar het onbegrip jegens hem zinkt in het niet bij het raadsel dat Antigone's optreden belichaamt. Wat wil Antigone in haar verbeterde confrontatie met Creon nu eigenlijk? Wat verwacht ze ervan en waarom zet ze daarom alles op het spel? Wil ze eigenlijk wel iets?

Antigone komt in dit stuk naar voren als een personage dat elke menselijke, praktische en prudente calculatie voorbij is. Creon noemt haar 'gek sinds haar geboorte' (v.562). Dat is overdreven en, letterlijk genomen, onjuist. In haar zorgzaamheid voor de stervende Oedipus, in *Oedipus in Colonus*, is niets van enige geesteszwakte te merken — integendeel. Maar als uitdrukking van de ondoordringbare onredelijkheid die Antigone tegenover Creon ten toon spreidt is het wel een treffende overdrijving.

Antigone is niet meer aanspreekbaar, zelfs niet in de ogen van het volk. Dat laatste beklaagt haar en bewondert haar — zoals het uitzonderlijke mensen altijd bewondert —, maar begrijpt haar niet. Het lijkt door haar zelfbeklag in het vierde *epeisodion*, dat — zoals gezegd — nogal vreemd afsteekt tegen haar eerdere *Rücksichtslosigkeit*, zelfs een beetje geïrriteerd. Terwijl Antigone zich beroept op hoge beginselen, merkt de koorleider koeltjes op:

eerbied toon je de juiste eerbied maar
 macht als macht is toevertrouwd verdraagt
 geen weerstand — koppig zelfverkozen
 richten dwang en woede je te gronde. (v. 872-875)

Hier spreekt geen kritiek meer uit jegens Creon, maar slechts jegens Antigone, die zich bewust buiten elke orde heeft gesteld en dan — zo lijkt het volk te denken — niet moet zeuren als die orde zich ook van haar terugtrekt.

Inderdaad is Antigone's doodsklacht enigszins irritant en geheel en al egocentrisch. Wie zo vastbesloten van begin af aan de dood gezocht heeft en geen gelegenheid heeft laten voorbijgaan om dat te herhalen (v. 72-73, 460-468, 547), heeft weinig reden tot een verongelijkte klaagzang:

rampzalig ben ik nergens thuis
niet bij de stervelingen niet bij de lijken
niet bij de levenden niet bij de doden (v. 850-852)

Necrofilie

Minstens zo aanstootgevend is het dat Antigone zich in het geheel niet lijkt te bekommeren om het leed dat zij met haar daad anderen heeft aangedaan. Haar hondse optreden jegens Ismene hebben we al gezien, net als haar cynische houding tegenover Haemon. En zelfs Eteocles, haar *andere* broer, evenzeer gestorven en dan nog wel om Thebe, haar stad, en dus ook *haarzelf* te verdedigen, noemt zij niet. Zij denkt – behalve aan haar vader en haar moeder, zij het ook dan slechts in het licht van de doem die over de familie hangt (v. 859-867) – slechts aan Polynices. Hem lijkt zij als haar ware bruidegom te beschouwen, gewijd als ze zichzelf heeft aan de dood, die ze als een voor haar voorbeschikt pendant van het huwelijksbed ervaart:

naar hen [haar vader en moeder] keer ik vervloekt
en zonder bruiloft terug want ginds zal
ik voortaan wonen en ik denk aan
mijn broer die onzalig getrouwd mij
levend nog in zijn dood heeft mee gegrift. (v. 867-871)

Er schuilt een vreemde necrofilie in Antigone's streven, gecombineerd met een bijna incestueuze obsessie met haar

ene gestorven broer. Waarom? Dat is de vraag die nergens in het stuk beantwoord wordt. Waarom doet Antigone wat zij doet? Waarom gedraagt ze zich als de absolute ontkenning van elk praktisch, politiek en maatschappelijk leven? En vanaf welk moment doet ze dat? Wanneer heeft de omslag plaatsgevonden die — anders dan de wendingen in het lot van Creon — niet binnen de handeling van deze tragedie zichtbaar wordt?

Het heeft er eerder alle schijn van dat Antigone kort voor de aanvang van het stuk een soort persoonsverandering heeft doorgemaakt, waardoor zij het door de dood geobsedeerde karakter heeft gekregen dat in het stuk al haar handelingen drijft. Wanneer men Creon ziet als een in het nauw gebrachte en in zijn legitimiteit geprangde bestuurder, dan lijkt Antigone veeleer een soort Ulrike Meinhof geweest te zijn: een intelligente vrouw die een grens is overgestoken waarachter zij voor niemand van haar vroegere omgeving meer aanspreekbaar is en waarvan ook de reden of oorzaak zich achter de grens verbergt. Daar, in die andere ruimte, huist zij als een verschrikkelijk raadsel, dat de orde alleen nog maar bedreigen kan.

Wanneer Antigone deze grens heeft overschreden, volgt Creon haar daarin als haar weerspiegeling of negatief. In Duitsland waren de 'loden jaren' waarin de Bondsrepubliek bijna desintegreerde daarvan het gevolg. In *Antigone* leidt deze wederzijdse hardnekkigheid daadwerkelijk tot de ondergang van de dynastie. Tragisch is dus niet zozeer de tweeslachtigheid van de dubbele wet waarin Antigone verstrikt raakt. Tenslotte is zij het zelf die er, op een of andere manier, in verstrikt *wil* raken. Anders dan Ismene, wier keuze alleszins honorabel is, maakt zij zichzelf tot een fundamentaliste van de liefde en haar wetten, die vanuit haar extreem elke andere keuze dan ook alleen maar kan verachten.

Het is deze keuze die, lijkt mij, tragisch is. Want vermoedelijk beseft Antigone niet geheel wat ze doet. Er is geen enkele reden om te denken dat ze niet overtuigd zou

zijn van haar eigen gelijk, zozeer dat ze niet ziet wat ze in werkelijkheid uitricht. Juist die onwrikbare overtuiging doet dit gelijk tenslotte in zijn tegendeel omslaan. Zodra Antigone de grens is overgestoken waarachter ze voor niemand meer bereikbaar is, kan ze niet meer terug. Ze is ongetwijfeld ook voor haar oude ‘zelf’ een vreemde geworden, net als voor Haemon en voor Ismene. En zoals anderzijds ook Creon na zijn gesprek met zijn zoon niet meer terug kan en voor diezelfde Haemon onherkenbaar geworden is.

Tragisch is niet de wet, noch de spanning tussen de ene wet en de andere, waarvan men Antigone vaak het slachtoffer heeft gemaakt. Zij was het zelf die zich klem zette in een keuze die in haar absolute wel absurd en tegenstrijdig moest worden. In dat lot sleepte zij — die zichzelf van haar kant ‘meegegrist’ zag door Polynices — iedereen mee de ondergang in: Haemon, Eurydice en niet in de laatste plaats Creon, die zich maar al te willig door haar een tegengesteld extremisme in liet jagen. Misschien is het minder het noodlot dan de menselijke dwaasheid die door deze tragedie wordt beklagd en aangeklaagd. Dat doen in ieder geval de slotwoorden van het koor vermoeden:

grote woorden

van wie driest onaantastbaar is worden
betaald met grote klappen
en leren in de ouderdom inzicht.

(v.  350-353)⁴

4 Sommige passages in dit stuk *Kreon*, in Paul van den Berghe
verschenen eerder in mijn essay e.a. [2005], p. 17-41.
Ramkoers. Antigone tegenover

Het lijk van Polynices

MICHEL THYS

*Le désastre ruine tout
en laissant tout en l'état.*

Maurice Blanchot

Over mijn en zijn lijk

‘Ik smeeek jullie, verstoot me niet, maar begraaf me volgens de voorgeschreven grafriten.’¹ Zo vraagt Oedipus’ zoon Polynices in *Oedipus in Colonus*² met aandrang aan zijn beide zussen, Antigone en Ismene, hem niet onbegraaven te laten als hij zou sneuvelen. Later doden de broers, Polynices, teruggekeerd uit ballingschap, en Eteocles elkaar in een tweegevecht tijdens de belegering van Thebe. Creon, hun oom en Oedipus’ schoonbroer, trekt de macht naar zich toe en vaardigt het verbod uit om het lichaam van Polynices, gezien als vijand en belager van het vaderland, te begraven volgens de geldende ritën. Het lijkt wel alsof Polynices met de smeeekbede aan zijn zussen, die in

1 Eigen vertaling op basis van de vertaling van Storr uit 1912. Ik geef de ruimere passage (met mijn cursivering):
‘My sisters, ye his daughters,
you have heard / The prayers of
our stern father, if his curse /
Should come to pass and ye
some day return / To Thebes,

O then, *disown me not, I pray, /
But grant me burial and due
funeral rites.*’ (v. 1405-1410)

2 De handeling van *Oedipus in Colonus* gaat chronologisch vooraf aan die van *Antigone*, maar het stuk zelf gaat pas jaren na *Antigone* in première.

Antigone onvermeld blijft en waar Creon dus een stokje voor steekt, een vermoeden had over wat hem zou kunnen overkomen. Sneuvelen, liever niet maar tot daar aan toe, maar niet begraven worden, dát is het ergste wat er kan gebeuren en dat moet dus koste wat kost voorkomen worden. Antigone denkt er ook zo over en zet haar eigen leven en het hele staatsbestel op het spel om — zo lijkt het wel — aan Polynices' dwingende verzoek, ook al beroept ze zich er in het stuk dus niet expliciet op, tegemoet te komen.

Zoals andere Griekse tragedies, is ook *Antigone*³ al meer dan 2400 jaar voorwerp van commentaren en interpretaties vanuit verschillende invalshoeken. Ze werd verfilmd en wordt als theaterstuk nog steeds opgevoerd, al dan niet bewerkt, al dan niet aangepast aan 'onze tijd', maar steeds met de centrale handeling van Antigone's weigering om Creons verbod na te leven en met alle rampzaligheden die daar uit voortkomen.⁴ Ook de psychoanalyse doet haar duidende duid in het zakje. Freud zelf rept er in zijn werk, in tegenstelling tot de overgeconsumeerde *Oedipus rex*, met geen woord over, tenzij terloops in een voorbeeld van de techniek van de grap.⁵ Het is Lacan die de tragedie als illustratie opvoert in het kader van zijn ethiek van de psychoanalyse (Lacan [1986], p. 285-333).⁶ Voor zover ik er zicht op heb, zijn de meeste psychoanalytische Antigone-commentaren geïnspireerd door deze lacaniaans-kantiaanse

3 Ik baseer me in deze bijdrage op de vertaling van Ben Schomakers.

4 In 2015 nog in een regie van Ivo van Hove met Juliette Binoche in de hoofdrol.

5 Een opvoering in Berlijn kreeg de kritiek dat ze aan antiek karakter had ontbroken, waaruit het woordgrapje ontstond: *Antiek? O nee*. (Freud [1905/2006], p. 366) In een brief aan

Fliess noemt Freud zijn dochter Anna 'meine Antigone Tochter'. Later begeleidde zij haar vader in zijn Londense ballingschap zoals Antigone de blinde Oedipus begeleidde naar Colonus (Mulder [2011], p. 10).

6 Zie het in deze bundel opgenomen essay van Marc De Kesel: 'De ethiek van een mooi nee'.

lectuur.⁷ Steevast gaat het over hoe Antigone illustreert dat het menselijk verlangen gericht is op een punt voorbij de wet, op het ‘Ding’, aan gene zijde van elke menselijke betekenisgeving. In haar absolute, niet te stuiten voorne- men haar broer te begraven zonder zich van anderen iets aan te trekken, verpersoonlijkt Antigone het ‘zuivere ver- langen’, *le désir pur*, dat uiteindelijk een doodsverlangen is. Gezien vanuit die interpretatie heeft het koor het mis waar het in de eerste akte zingt ‘Niemand is zo dwaas naar de dood te verlangen’ (v. 220). ‘Polynices niet begraven? Over mijn lijk!’ klinkt Antigone’s mantra. De lacaniaanse lectuur draait nadrukkelijk rond het verlangen van het personage Antigone.

Met deze haast exclusieve focus op de bijzondere trek- ken van Antigone’s verlangen gaat het object zelf van dat verlangen haast aan de aandacht ontsnappen. Dat object betreft het lijk, het stoffelijk overschot van haar geliefde broer Polynices. Het stuk gaat over zijn lijk. Fenomenolo- gisch gezien zijn de status van het object en de aard van de affectverhouding ten aanzien van dat object natuurlijk niet los te maken van elkaar, maar dit sluit niet uit dat men een van beide op de voorgrond kan plaatsen of als vertrek- punt nemen.

In mijn benadering wil ik het lijk van Polynices tot fo- cus nemen en in ere herstellen, ja van onder het stof halen als het eigenlijke gravitatiepunt van Antigone’s passie en dus van de tragedie. De vraag wordt dan: welke rol speelt de status van Polynices’ lijk in de betekenis van de trage- die? En ruimer: wat is de antropologische status van het lijk? Gezien het feit dat de tragedie de funeraire perikelen die erin aan de orde zijn in onze westerse cultuur glansrijk overleeft, moet deze status — dat is althans mijn uitgangs- punt — het cruciale belang van de specifieke in het oude

⁷ Zie o.m. Baas [1992], Moyaert [1994], Van Haute [1996], Žižek [1996], De Kesel [2002].

Griekenland vereiste begrafenisrituelen wel overstijgen. Ook in onze tijd blijft het lijk van Polynices de gemoederen beroeren en lijkt bijgevolg te verwijzen naar een tijdloos, transhistorisch thema.⁸ Van dit gegeven wil ik vertrekken en daarmee misschien een nieuw accent toevoegen aan de bestaande Antigone-lectuur.⁹ Blijkbaar lukt het ons nog steeds niet om Polynices te begraven en blijft zijn perimortale toestand onze aandacht opeisen. We kunnen blijkbaar niet zonder meer zeggen ‘zand erover’. *Antigone* houdt ons in de ban, laat ons niet los. Van *Antigone* gaat een krachtige fascinatie uit, zo heet het dan. Wat moeten we echter verstaan onder een dergelijke ‘fascinatie’? Welk element of welke elementen in de tragedie zijn dan precies zo fascinerend? En speelt deze fascinatie ook in het stuk zelf, is het lijk van Polynices een fascinerend object? Kunnen we de houding van Antigone tegenover het lijk wel als gefascineerd bestempelen? Ik wil onderzoeken op welke wijze de ‘onsterfelijke’ receptie van de tragedie zich verhoudt tot de dynamiek waar het stuk zelf om draait.

Om te beginnen zal ik bekijken wat er in het stuk zoal met het lijk van Polynices gebeurt en de vraag opwerpen hoe we dit gebeuren kunnen plaatsen tegen de achtergrond van het delicate belang van de wijze waarop we in het algemeen met het menselijk lijk omgaan. Deze omgang komt terecht in de dialectiek van tonen en verbergen, waarbij het stoffelijk overschot zich aandient als mogelijk obscene object dat de ontbinding van het menselijke evoceert. Vervolgens zal ik, in het kader van mijn visie op de fascinatie, de tegengestelde houdingen van de zussen

8 Dit transhistorische karakter dienen we – gezien de zeer uiteenlopende begrafenisrituelen wereldwijd – natuurlijk te beperken tot onze eigen westerse cultuur met haar Grieks-Romeinse oorsprong. Zie ook noot II.

9 Dit met de nodige bescheidenheid, waartoe de erudiete studie van George Steiner [1984] over de wederwaardigheden van de vele Antigone’s in onze westerse cultuur noopt.

tegenover het object belichten: de passie van Antigone versus de angst van Ismene, affecten waar Creon meent boven te staan. Het lijk van Polynices is onmiskenbaar ook voor Creon van belang, maar voor hem is dat een puur politiek functioneel belang, terwijl het voor de zussen om de intrinsieke waarde van het lijk zelf van hun broer gaat. De vraag hoe de toeschouwer het stuk beleeft brengt me ten slotte terug bij de beginvraag naar de fascinerende kracht van de tragedie en hoe we kunnen begrijpen dat *Antigone* – met het lijk van Polynices als kernobject – zo'n stevige plaats bekleedt in de canon van onze cultuur. Ik zie de tragedie als een *fascinum*, in de betekenis van een symbolische vorm die de cultuur aanwendt om zich te beschermen tegen de verlamdende, ondermijnende en ontmenselijkende kracht van het werkelijk fascinerende.¹⁰ *Fascina* maken het fascinerende hanteerbaar, bedienen zich van de kracht ervan zonder deze geheel te domesticeren. Zo ontpopt *Antigone* zich als een narratieve strategie die ons confronteert met het onmenselijke maar onze verhouding ermee nog net draaglijk maakt, met het lijk van Polynices als canon-vlees.

Wat te doen met een lijk?

De omgang met de gestorven medemens is een van de terreinen bij uitstek waarop culturele regels en gebruiken betrekking hebben. Het komt zeer nauw hoe men met een lijk omgaat. Alleen al van dit gegeven is *Antigone* een beklijvende illustratie. En alleen al dit gegeven maakt dat de confrontatie met het menselijke stoffelijke overschot in algemene zin een existentieel en antropologisch geladen aangelegenheid is. Een lijk kan niet zomaar rondslingeren of ergens willekeurig blijven liggen. Wellicht

¹⁰ Zie Thys [2006], p. 331 e.v., en verderop in dit essay.

precies om het *Unheimliche* dat een stoffelijk overschot oproept ongedaan te maken, willen we het zo snel mogelijk weer thuisbrengen, het een ‘eigen’ plaats geven. Hoe ontwrichtend het is als dat in het gedrang komt, zien we als lijken zich ergens bevinden waar ze niet thuis horen, bijvoorbeeld op straat in een woonwijk of in een veld in Oost-Oekraïne. Om de dood te kunnen plaatsnemen, moeten we op zijn minst het dode lichaam een passende plaats geven. We kunnen zonder meer stellen dat de mens altijd al een bijzondere interesse en gevoeligheid voor het lijk van zijn gelijke aan de dag heeft gelegd. We kunnen ons onze eigen dood onmogelijk voorstellen, zei Freud [1915/2006]. Slechts het dode lichaam van onze naaste dringt het eigen doodsbesef aan ons op, en hoe nabijer deze naaste, hoe indringender dit besef. Ook al blijft het altijd het dode lichaam van een ander, het besef van de eigen vergankelijkheid dat de confrontatie ermee in het leven roept, vormt als het ware de bron van de menselijke cultuur (Van Coillie [2004], p. 18). Het is boeiend om doorheen de tijd en bij de meest uiteenlopende culturen de omgangsvormen met het lijk te bestuderen, te vergelijken en te zien evolueren. Een studie zoals die van Ariès [1987] over het omgaan met de dood in onze westerse cultuur vanaf de vroege Middeleeuwen is daarin zeer instructief. De mens is het enige levende wezen dat zijn doden ritueel begraaft en ze een verblijfplaats geeft, en dit al sinds ongeveer 40.000 jaar. ‘Vanaf dat moment wordt de begraafplaats – of het enkele graf – het permanente teken van de menselijke bewoning, dat getuigenis aflegt van een ononderbroken relatie tussen dood en cultuur’ (Ariès [2003], p. 7).

Culturen kunnen onderling zeer sterk verschillen in de betekenis die de dood krijgt toegekend, in de religieuze voorstellingen rond een ‘leven na de dood’, en in de daarmee verbonden handelingen en procedures die het lijk dient te ondergaan. Culturen verschillen ook sterk in de mate waarin ze de continuïteit dan wel de breuk tussen dit en een volgend leven benadrukken. Dat alles zou ons

hier te ver voeren. Mijn punt is dat ondanks al die verschillen het gegeven overeind blijft dát elke cultuur, op welke wijze dan ook, bijzondere aandacht geeft aan het vormgeven van dit overgangsmoment dat de dood hoe dan ook is. Hoe men in een bepaalde cultuur of leefgemeenschap ook over de dood denkt, men kan er niet achteloos aan voorbijgaan, men móét er iets mee ‘doen’. De omgang met het lichaam van de gestorvene is daar één onderdeel van. Wat te doen met een lijk? Kunnen we dit niet zien als de hele inzet van *Antigone*: wat te doen met het lijk van Polynices? Over die kwestie zijn niet alle betrokkenen dezelfde mening toegedaan. We kunnen dus de hele handeling van *Antigone* plaatsen in de ruimere antropologische context van het immense belang van wat er met het lijk wordt gedaan. ‘Toch zijn dit wetten waaraan Hades trouw verlangt’ (v. 519), laat Sophocles de onverzettelijke *Antigone* zeggen in haar dispuut met Creon. Geen andere tragedie toont zo onverbiddelijk aan dat dit — het al dan niet laten plaatsvinden van het ritueel — een kwestie is van leven en dood. Wat staat er op het spel?¹¹

Bij de oude Grieken van de vijfde eeuw v.C., en zeker niet bij hen alleen, was het zaak het lichaam van de overledene

11 Die andere tragedie van Sophocles, *Ajax*, draait — zij het in een andere context — rond dezelfde thematiek, in dit geval het al dan niet begraven van het lijk van Ajax. Menelaus en Agamemnon willen het zijn broer Teucer verbieden, maar Odysseus maant hen tot redelijkheid en kan hen overhalen het toch toe te laten, ook al is hun vroegere medestander Ajax een verrader geworden. De discussie rond het ‘goddeloze verbod’ die in *Ajax* nog binnen de perken blijft en relatief vlot tot een re-

delijke oplossing leidt, wordt in *Antigone* op de spits gedreven en escaleert er in een vernietigende ontkenning. Terwijl de rede van Odysseus in *Ajax* ‘verlichtend’ is en de gemoederen bedaart, wordt de rede van Creon in *Antigone* onredelijk (vgl. Tindemans [1991], p. XI) en worden de gemoederen tot de grens van het menselijke op de proef gesteld. Verderop probeer ik aan te tonen dat *Antigone* precies daaraan haar fascinerende kracht ontleent.

bepaalde handelingen te laten ondergaan: reinigen, oliën, kleden, plengoffers toedienen, bewenen, en binnen een bepaald tijdsbestek begraven (of cremeren). Zonder dit alles zou de ziel van de dode de Lethe niet kunnen oversteken en niet tot de onderwereld toegelaten kunnen worden. Het is hen dus om de ziel te doen, die gedaante van het mens-zijn waarin de mens ook na de dood nog verder leeft, en dus om de garantie verder te leven *als mens*. Geëxecuteerde criminelen en in de strijd gedode vijanden werd dit recht ontzegd: hun biologische dood valt samen met hun ook in symbolische zin niet meer als mens gezien worden. Hun lijken werden in zee geworpen of in open kuilen achtergelaten. Niet alle lijken zijn even gelijk voor de wet. Wie niet volgens de voorgeschreven ritens wordt begraven, valt buiten de cultuur en wordt bijgevolg verloochend als mens. Zoals Polynices aangeeft in het citaat uit *Oedipus in Colonus*: het is ofwel begraven ofwel verstoten worden. Voor Creon was Polynices een vijand van het vaderland en bijgevolg verdiende hij het niet als mens gerespecteerd en begraven te worden, voor Antigone echter was hij in de eerste plaats haar bloedverwant en onvervangbare broer. Ziehier meteen de onverenigbaarheid van de twee hoedanigheden van Polynices waarrond het stuk zich verder ontvouwt. Zo spreekt Antigone tot Ismene in de proloog: ‘Heb jij het al gehoord? Of wil je het kwaad niet zien dat van onze vijanden naar onze dierbaren marcheert?’ (8-10) Dit lijkt me in elk geval de inzet: moet Polynices als een mens gezien worden of niet? *To be or not to be human*, dat is de kwestie.

Als we eens kijken wat het lijk van Polynices allemaal moet meemaken, zien we hoe deze ambiguïteit van zijn mens-zijn in het stuk gestalte krijgt. In de proloog brengt Antigone haar zus Ismene op de hoogte van Creons verbod: ‘niet beweend, niet begraven wordt het [lijk] als heerlijke voorraadkamer aan naar voedsel speurende vogels overgelaten’ (v. 29-31). En ze kondigt meteen aan dat ze dit niet zal laten gebeuren. In de eerste episode horen we Creon

zelf het verbod nog eens uitvaardigen: ‘Het besluit luidt dat de stad hem niet met een graf zal eren, niemand mag zelfs om hem klagen en zijn lichaam laten we onbedekt als voer voor vogels en honden, ja, een smadelijk gezicht’ (v. 230-206). In een volgende scène komt een van de wachters de ‘ramp’ melden dat een onbekend iemand zonder een spoor achter te laten het verbod van Creon heeft overtreden. De bewoordingen waarin hij dit doet scheppen echter heel wat verwarring. Eerst zegt hij: ‘Iemand (hij is er al vandoor) heeft het lijk *begraven* met een laagje dorstig stof op het vlees en met de verschuldigde rituelen’ (v. 245-247, mijn cursivering). En een paar regels verder: ‘het lijk was onzichtbaar geworden, *niet begraven*, maar met een dun laagje stof bedekt’ (v. 254-256, mijn cursivering). Dus toch niet echt begraven. Hoe dan ook, het lijk, eerst voorbestemd voor de vogels, is nu bedekt en geëerd als mens. Daarna, zo lezen we in de tweede episode, ‘hebben we [de wachters] alle stof weggeveegd die het lijk bedekte, we maakten het ontbindende lichaam helemaal vrij’ (v. 408-410). Polynices als mens weer terug naar af. Vervolgens doet de wachter er verslag van hoe Antigone wordt betrapt op het opnieuw met stof bedekken en met plengoffers begieten van het naakte lijk (v. 426-431). Polynices, opgenomen in het circuit van symbolische rituelen, verschijnt weer als mens. De wachters onderbreken Antigone’s handelen, maken het begraven en dus het mens-zijn van Polynices nogmaals ongedaan, en brengen Antigone naar Creon.

We zien dus een voortdurende oscillatie tussen het wel en het niet menselijk zijn of geacht worden van het stofelijk overschot. De uiteindelijke uitkomst blijft onbeslist. Is Polynices nu begraven of niet? Is hij bijgevolg een mens of toch niet? We weten het niet. Antigone wil er — door zijn lichaam de symbolische, dit is humaniserende rituelen te doen ondergaan — in elk geval een mens van maken, maar het blijft onduidelijk of ze daar ook in geslaagd is. Blijkbaar is ze daar ook zelf niet van overtuigd, want anders zou ze het lijk, nadat het door de wachters was ontbloot,

niet een tweede keer moeten begraven, wat met een uitgesproken urgentie gepaard gaat. Van zijn kant blijft Creon erbij dat Polynices het mensenritueel niet verdient, maar het is ook hier onduidelijk of hij diens lichaam nu effectief als toch begraven beschouwt dan wel Antigone's intentie daartoe, die slechts halvelings in handelingen wordt omgezet, voldoende acht om de doodstraf te voltrekken. Is de verboden daad werkelijk gepleegd? Op verschillende plaatsen wordt erop gealludeerd van wel,¹² maar de beschrijving van de hierboven aangehaalde handelingen en hun ongedaan gemaakt worden wijst er eerder op dat deze beperkt bleven tot een aanzet ertoe zonder zich echter te voltrekken.¹³ De daad van het begraven van het lijk is *tegelijk wel en niet* verricht: het 'wel' wordt duidelijk in de onverzettelijkheid waarmee Creon Antigone ervoor wil straffen, het 'niet' komt bijvoorbeeld tot uiting waar het koor op het einde van de vijfde episode, dus nadat Antigone is betrapt en berecht, Creon smeekt: 'richt een graf op voor hem die ginds als vuil ligt' (v. 1101). Volgens Adkins & Adkins [2005] volstond het bedekken van het lijk met drie handen aarde om de gestorvene in de onderwereld toe te laten. Het dunne laagje stof zou dus voldoende zijn. Maar naast het feit dat dit minimalisme wellicht niet de te verkiezen, laat staan de gangbare praktijk was, is het gegeven dat dit beetje stof daar ook blijft blijkbaar eveneens van belang. Anders zouden de wachters het niet de moeite vinden het weer weg te nemen en zou Antigone, zoals gezegd, niet als een furie de daad willen herhalen.

Al bij al laten heel wat elementen de indruk overheersen dat de status van het lijk van Polynices in het onge-

12 Zie bijv. v.302: Creon: 'de huurlingen die deze daad begingen'; v. 384: Wachter: 'Zij is het die de daad begaan heeft'; v. 443: Antigone: 'Ik heb het gedaan.'

13 Bijv. v. 384-385: Wachter: 'Ze was hem aan het begraven';

v. 402: Wachter: 'Zij was die man aan het begraven.' Hier wordt de handeling dus voorgesteld als nog niet voltooid, ze werd onderbroken vooraleer ze echt volbracht was.

wisse blijft hangen, wat gepaard gaat met de complete verwarring over wat nu goed en wat nu kwaad is, zoals in het tweede koorlied wordt gezongen (v. 620-623). Enerzijds wijst niets erop dat het lijk nu voldoende bedekt is om niet als aas te dienen voor de dieren, anderzijds wordt er onomwonden van uitgegaan dat Creons verbod werd overtreden. Het lijk van Polynices blijft achter in een onbesliste toestand. Het komt me voor dat precies dit onopgeloste spanningsveld, die gelijktijdigheid van onverzoenbare bestaansmodi, de zich onafwendbaar aan het licht komende tragiek aandrijft. Geen tragedie zonder heel deze ‘trouble with Polynices’, waarmee Žižek ([1996], p. 44-45) verwijst naar Hitchcocks film *The Trouble with Harry*, waarin eveneens een lijk de spil vormt van de handeling.

Het lijk als obsceniteit

Als we nu verder inzoomen op dit spanningsveld zien we dat het al dan niet begraven worden van het lijk zich verbijzondert in het *al dan niet zichtbaar* zijn ervan. Begraven-zijn en onzichtbaar-zijn hebben ongetwijfeld met elkaar te maken, maar vallen niet samen. Wat begraven is, is zeker ook onzichtbaar, maar omgekeerd is wat onzichtbaar is niet noodzakelijk begraven. De reeds vermelde verordening van Creon is tweeledig: het lijk moet onbegraven en zichtbaar zijn (v. 204-205). Niet begraven worden is onvoldoende, het mag ook niet onzichtbaar gemaakt worden. Vandaar dat de wachter alle reden heeft om paniek te zaaien met de mededeling ‘Hij lag onzichtbaar, niet al in een graf, maar met dun stof bedekt’ (v. 254-256). De hevigheid van de gemoederen blijkt dus betrekking te hebben op het al dan niet zichtbaar zijn van het lijk van Polynices. De oscillatie tussen al dan niet begraven worden komt terecht in een *dialectiek van tonen en verbergen*. Dat deze zichtbaarheid alleen van belang zou zijn voor de vogels en

de honden lijkt me ongeloofwaardig: zij zullen het onbegraven lijk wel vinden, of het nu met een beetje zand bestrooid is of niet. Het moet hier wel gaan om het zichtbaar zijn *voor de mens*. In het antieke Griekenland maar bij uitbreiding in grote delen van de westerse cultuur wordt het menselijk stoffelijk overschot zo gauw de ontbinding zichtbaar is aan het oog onttrokken.¹⁴ Voor zover het dode lichaam getoond of zelfs uitgestald wordt, is dat een gereinigd, bekleed en mooi gemaakt lichaam. Het lichaam wordt alleen getoond als het ‘toonbaar’ is gemaakt, dat wil zeggen met symbolische tekens opgesmukt waardoor extra benadrukt wordt dat het om het lichaam van een mens gaat. Het menselijk lichaam wordt getoond in zijn ver-

14 Voor de volledigheid en ter nuancering moet ik hier vermelden dat de gebruiken wereldwijd natuurlijk sterk uiteenlopen. Zo zijn er bijvoorbeeld de Toraja's op het Indonesische eiland Sulawesi die de overledene gebalsemd in een kist thuis bewaren en pas na een jaar (of enkele jaren) begraven. Er zijn ook gemeenschappen die het lijk juist een zichtbare plaats geven in de familiewoning en het zelfs blijven voeden en dit tot in een verregaande staat van ontbinding. Er bestaan groepen waar de opvolger onder het lijk van de overleden chef of priester gaat liggen om diens krachten in zich op te nemen, en dit tot wanneer het lijk onherkenbaar is en uiteenvalt. En in Tibet is er het vaak voorkomende gebruik van de zogenaamde ‘luchtbegravenis’: het lijk wordt in stukken gesneden en in volle zichtbaarheid

aan de gieren gevoerd. Deze handeling is precies tegengesteld aan het juist koste wat kost vermijden dat het lijk ten prooi zou vallen aan de gieren in het klassieke Griekenland. Wat in het boeddhistische Tibet ‘normaal’ was en is, zou voor de Grieken mensonterend zijn. Deze voorbeelden kunnen volstaan om de evidentie dat rechtstreeks contact met en het zichtbaar tonen van het lijk altijd taboe zou zijn, te ondergraven (zie voor deze thematiek Bloch & Parry [1982]). In die zin moeten ook mijn beschouwingen verderop over het obscene in hun culturele context, die precies het symbolische uitmaakt, geplaatst worden: wat obscene is in de ene cultuur is dat niet noodzakelijk in een andere. Dit gezegd zijnde, concentreer ik me nu verder op de ons vertrouwde Griekse-westerse cultuur. Zie ook noot 8.

borgenheid, die ook een geborgenheid is, geborgen in de omzwachteling van het symbolische. De verordening van Creon gaat dus radicaal in tegen dit als menselijk conserveren van het lijk van Polynices. Het wordt integendeel gedegradeerd tot louter vlees, waarvan de menselijke vorm snel zal verdwijnen. Voor de verlekkerde dieren mag dat vlees een verse voorraad zijn, voor de mens is het een wansmakelijke confrontatie met de onwelriekende aantasting van het menselijke. Als de symbolische rituelen niet stevig genoeg voltrokken worden, raakt ook het menselijke al snel ontmaskerd als slechts een ‘dun laagje stof’. Het hele spanningsveld over het al dan niet begraven worden van Polynices’ lijk kunnen we dus begrijpen als een bijna ondraaglijke onbeslistheid over de vraag of dat lijk nu een mens is dan wel slechts vlees.

Het onomwonden tonen van wat verborgen moet blijven brengt ons bij *het obscene*. Het obscene heeft altijd te maken met het aan de blik blootstellen van wat volgens de vigerende morele maatstaven bedekt moet blijven. Om van ‘obscene’ te kunnen spreken volstaat het echter niet dat het getoonde afschuw of walging opwekt, er moet een lichamenlijk element in meespelen en het moet ook een pool van aantrekking bevatten (van Emde Boas[1966]) Het pornografische leent zich bij uitstek voor het obscene, maar het obscene is ruimer dan het pornografische en bestrijkt het hele terrein waar een corporele zichtbaarheid op intrigerende wijze een taboe overtreedt. Tegelijk — en dat maakt het obscene tot iets heel dubbelzinnigs in zijn verhouding tot het taboe¹⁵ — heeft elke cultuur ook haar eigen niches waar het obscene welig tiert en juist zijn paradoxale culturele functie uitoefent. Waar het obscene intrinsiek grensoverschrijdend is, toont het de hypocrisie van de cultuur die het expliciet verbiedt maar impliciet, oogluikend toe-

¹⁵ Het obscene is dan ook minder eenduidig dan het abjecte, dat het zonder meer verwerpelijke aanduidt.

staat. Denk aan de moreel algemeen openlijk verworpen maar alomtegenwoordige pornografiescène op het internet. Het obscene — zeker voor zover het amper nog weg te denken is uit het economisch circuit van goederen — is in die zin ook het cultureel symptomatische. Het is een soort culturele terugkeer van het verdrongene, het opnieuw in de publieke ruimte verschijnen van datgene wat de cultuur liever verdonkeremaant. Het obscene is wat zich uitput in een ‘overdadige zichtbaarheid’, om met Baudrillard ([2002], p. 83) te spreken.

Voor zover het onbedekte lijk van Polynices toont wat menselijkerwijs verborgen dient te blijven, is het een *obscene object*. Dat is wat Creon — zeker in de ogen van Antigone — doet: het lichaam van haar geliefde broer degraderen tot een obsceniteit, tot een aan de rand van het menselijk-symbolische wegtrottend overschot. Het is deze hyperzichtbaarheid, dit *gênant decorumverlies* van haar held dat ze alsnog ongedaan wil maken, dat niet mag blijven duren. ‘Ze haat de openlijke obsceniteit van het aftakelende lijk’ (Hertmans [2007], p. 120). Haar daad is een ongedaan (willen) maken van Creons obscene daad. Antigone’s verlangen wordt dikwijls als monsterlijk en grenzeloos voorgesteld voor zover het niets ontziend op haar doel afstevent en het haar niet kan schelen dat haar passie de hele symbolische en maatschappelijke orde dreigt mee te sleuren in de ondergang. Maar is haar verlangen niet juist gericht op het herstellen van de grens, op het weer verbergen van datgene wat de geborgenheid van het symbolische al te zeer aantast? Haar tot in het (zelf)destructieve doorgetrokken obsessie is tegelijkertijd en in eerste instantie ingegeven door een willen repareren van wat dreigt helemaal kapot te gaan, uiteen te vallen. Precies in die zin kunnen we haar subversieve neen als ‘mooi’ opvatten. Met de moed der wanhoop probeert ze het ontbinden — van Polynices’ menselijk lichaam, maar ook ruimer van het symbolische weefsel als zodanig — alsnog een halt toe te roepen, op z’n minst aan het oog te onttrekken. Wie

is hier monsterlijk, Antigone of Creon? De tragedie smijt ons de vraag in het gezicht en laat haar verder open.

Het lijk van Polynices balanceert zo voortdurend tussen het persoonlijke en het onpersoonlijke, tussen een menselijk subject en een gedesubjectieerd ding. Als obscene object ligt het daar in volle zichtbaarheid in een opgang komende ontbinding, maar als subject, als de mens Polynices, is het al bijna vergaan en uit het zicht verdwenen. De onbestemdheid van deze onverzoenbare gelijktijdigheid komt sterk tot uiting in de concrete positionering van het lijk als ‘personage’ in het stuk. Enerzijds is het het ‘kernobject’ waar het hele tragische verloop van uitgaat, anderzijds schittert het door afwezigheid, heeft het geen plaats op de theaterscène.¹⁶ De toeschouwer krijgt het lijk niet te zien, maar des te meer de ontzetting van hen die getuigen het wel te hebben aanschouwd. ‘Het obscene is het einde van elke scène,’ zegt Baudrillard (ibid., p. 84). Geen gêne op de scène. Ik zou daar aan willen toevoegen: juist in deze niet-plaats bakent het obscene object de scène ook af, geeft het minstens de coulissen ervan aan waarin het zich ophoudt en waaruit het elk moment weer tevoorschijn kan komen. Is het niet juist het lijk van Polynices — tegelijk onzichtbaar en hyperzichtbaar — dat de hele tragedie van Antigone ensceneert? Het obscene object mag dan buiten de scène vallen, tegelijk is er geen scène zonder het obscene object, maakt het obscene object de hele *Antigone*-scène juist mogelijk. In die zin is het juist het obscene object, dat het daglicht van de scène niet verdraagt, dat bij uitstek *op* de scène alle aandacht naar zich toe trekt. Het obscene, obsederende object *obsceneert*.

Het obscene betreft echter niet alleen het publiekelijk tonen van wat verborgen moet blijven, maar laat bovendien in zijn doorgedreven zichtbaarheid zien dat er uit-

¹⁶ Vergelijk Hertmans over het *offscreen*, het *offstage* en het *hors-champs*: [1999], p. 122 e.v.; [2007] p. 161-162.

eindelijk niets meer te zien is (vgl. Hertmans [1999], Thys [2011]). Daar schuilt de radicaliteit van het obscene: de zichtbaarheid heeft nooit genoeg aan zichzelf en wordt onwillekeurig voortgestuwd. Als iets verbodens toch getoond wordt en onze aandacht trekt maar we vervolgens onze blik weer afwenden en op iets anders richten, oké, dan is er even een taboe overtreden maar niet meer dan dat. Als het obscene ons echter werkelijk in zijn greep heeft en intrigeert, is er nooit genoeg te zien, is er geen rustgevend saturatiepunt. Nee, we willen steeds meer zien, en nog meer, en we willen het blijven zien, telkens weer, en van nog dichterbij... Er speelt dan een dynamiek van gulzig willen binnendringen in het object. Een exhibitie zonder inhibitie. Gebeurt er niet iets dergelijks in *Antigone*? Antigone probeert het lijk te bedekken, maar telkens verschijnt het toch weer in het verderfelijke daglicht. De toeschouwer wordt telkens weer gedwongen er naar te kijken, ook al verschijnt het niet op de scène — of juist omdat het op de scène verschijnt als niets. Dat is volgens mij de dreiging die over het hele stuk hangt en die Antigone koste wat kost wil tegenhouden: de vervaarlijke nadering van het punt waarop blijkt dat er niets te zien valt, dat er van de mens, dit hoogstaande wezen, niets overblijft. In al zijn organische concreetheid zit daar ook de metaforische kracht van het zichtbaar ontbindende lijk van Polynices: er blijft uiteindelijk niets van over.¹⁷

Als *alles* te zien is, is er *niets* meer te zien. De tragedie laat precies die eschatologische waarheid, dat de mens wilens nillens afstevent op zijn eigen vernietiging, zien en toch weer niet — in de genoemde oscillerende dialectiek van tonen en verbergen. ‘De mens was altijd al toegelegd

17 De effecten van deze onstuitbare onthullingsdrift worden knap geïllustreerd in Antonioni's film *Blow Up*, waarin het steeds verder inzoomen op de

zwart-witfilm van de fotograaf slechts resulteert in een lijk dat in werkelijkheid niet wordt teruggevonden (zie Thys [2011], p. 128-129).

op zijn eigen verdwijning,' lezen we bij Blanchot ([2012], p. 64). Dit concretiseert zich in het lijk, waarin de dierbare levende zich 'verenigt met de plechtige onpersoonlijkheid van zichzelf' en 'het tot nu toe onbekende origineel' laat verschijnen, 'het lijk is zijn eigen beeld'. 'Op een bepaald moment is het lijk de gelijkenis bij uitstek, een en al gelijkenis, en dus ook niets méér. Maar waar lijkt het op? Op niets' (Blanchot [1997], p. 61-62). Het lijk lijkt niet meer op de persoon van de overledene maar wordt iets voormenselijks en voorpersoonlijks dat altijd al in het levende individu verborgen zat (Vande Veire [1997], p. 80). Het lijk toont iets van de dingachtige pure zijnsdimensie van de mens, waarvan het oplichten bij de dood door het begrafenisritueel snel weer wordt toegedekt. In de zichtbaarheid van het uiteenvallende lijk gaat Polynices steeds meer met zichzelf samenvallen en steeds meer op niets lijken. Dit niets waarop de hyperzichtbaarheid uitloopt, is het verdwijnen van elk geheim en van — dat is hetzelfde — elke symbolisering. Niets is nog verhuld, bijgevolg is er niets meer om naar (uit) te kijken, om te onthullen.

De oscillatie tussen tonen en verbergen maakt dat ook de dynamiek tussen obsceniteit en geheim onbeslist blijft. Geen van beide polen krijgt de overhand. Aan de kant van de obsceniteit hebben we het klamme naakte lijk dat telkens weer wordt blootgelegd, aan de kant van het geheim hebben we een telkens opnieuw ondernomen poging het lijk toe te dekken. Het dunne laagje stof, dat zich bevindt tussen werkelijk begraven en zichtbaar tentoonstellen, maakt wel degelijk het verschil en dit met behoud van de verwijzing naar beide polen. Het is zoals een half doorzichtige sluier die tegelijk de naaktheid bedekt en in de verf zet, het mysterieuze en het obscene bijna in elkaar doet overgaan. Door deze tussenpositie wordt het kernobject noch ten volle opgenomen in het symbolische circuit noch verdwijnt het zonder meer in de afgrond van het obscene. Polynices en andere doden blijven terugkeren, zegt Žižek ([1996], p. 40) met Lacan, omdat ze niet naar behoren

zijn begraven; er iets is verkeerd gegaan bij hun teraardebestelling, het symbolische ritueel is verstoord. Hierbij moeten we volgens mij vooral benadrukken dat hun obstinaat terugkeren te maken heeft met een *onbeslistheid* aangaande het volbrengen van het vereiste ritueel. Er kan met name ook niet zonder meer gezegd worden dat het niet is uitgevoerd. Het symbolische en dus ook de status van het lijk van Polynices zijn *in suspensa*. Precies dit spanningsveld, dit versluierd blijven hangen in onzekerheid over het ingeslapen lichaam, houdt onze aandacht wakker. Meteen kunnen we ons afvragen of niet ook het opvoeren zelf van de tragedie daardoor een eindeloos, nooit voltooid ritueel is geworden.

Het lijk in het oog van de storm

Door de status van het lijk van Polynices in het ongewisse te laten, roept de tragedie de spanning op tussen enerzijds het lijk dat met alle symbolische egards omkleed wordt, waardoor het dode lichaam iets respectabels, ja iets groots krijgt, en anderzijds het onbeklede, naakte lijk dat in zijn onverbiddelijke ontbinding verschrompelt tot een onbetekenend niets, met een zichtbaarheid die niet om aan te zien is. Als het stuk zonder meer in een van deze polen zou uitmonden — in die van het alles verbindende symbolische of in die van het tot niets ontbindende reële —, zou er geen tragedie zijn, en zeker geen tragedie die millennia overleeft. De tragedie gaat *over* het dreigende niets, *over* de mogelijke verdwijning van het menselijke, maar de tragedie zélf overwint juist die vernietiging en laat juist deze tragiek van het typisch menselijke des te sterker floreren. Dit doet ze precies door er niet voor terug te schrikken om deze thematiek voor het voetlicht te brengen. De tragedie zelf kunnen we moeilijk een obscene object noemen, ze ontpopt zich eerder als een grandioos en indrukwek-

kend object dat maar niet ophoudt de toeschouwer aan zijn ongemakkelijke stoel te nagelen. Ze bedient zich wel van het obscene maar het fascinerende dat ervan uitgaat, is er niet toe te herleiden. *Antigone* nodigt ons uit om het obscene en het fascinerende van elkaar te onderscheiden. Hoe zit dat?

Zeker in haar radicale vorm heeft fascinatie steeds op een of andere manier te maken met het gegrepen worden door een kolossaal exclusief object dat het hele waarnemingsveld inpalmt, waar je amper afstand van kan nemen en waar je niet omheen kan.¹⁸ Als een vorm van extreme aandacht is fascinatie de tegenpool van onverschilligheid. Het is echter een onpersoonlijke, steriele aandacht, die niet meer van het subject zelf uitgaat. We kunnen spreken van een 'subjectminimum', waarbij nagenoeg elk subjectief functioneren is opgeschort, 'platgedrukt' tegen het alle ruimte innemende object. Ook elke affectieve dynamiek is stilgevallen, bevroren. Door het gebrek aan afstand is elke beweging tussen aantrekking (naar het object toe) en afstoting (van het object weg) geïmplodeerd. In de gefascineerde onbewogenheid zijn de tegenpolen van passie (extreme aantrekking) en angst (extreme afstoting) in elkaar opgegaan maar vormen ze virtueel de extreem ambivalente storm die er omheen woedt. De fascinatie is het stille oog van deze opgeschorte maar dreigende storm. De paradox van de fascinatie bestaat erin dat het subject zijn eigen subjectiviteit opoffert om niet helemaal verloren te gaan, dat wil zeggen in het object te verdwijnen. Het is een suïcidale poging om zich als subject toch nog een beetje staande te houden. Hoe kunnen we de positie van het lijk van Polynices in deze context begrijpen? Wat voor object is het?

¹⁸ Voor een grondiger uitwerking van mijn visie op de fascinatie, die me hier te ver zou

voeren, verwijs ik naar Thys [2006, 2008, 2013, 2014a, 2014b].

Doorheen het verloop van de handeling in de tragedie is het zeker geen fascinerend object, maar *het roept wel voortdurend de mogelijkheid op dat het dat zou kunnen zijn*. Ik noemde het lijk al het ‘kernobject’ van de tragedie, het object waar alles om draait. Het verschil met een fascinerend object is precies dat alles er inderdaad om *draait*, rond wervelt en niet is opgeschort of stilgevallen. De tragedie *is* precies de wervelende storm die woedt rondom het lijk van Polynices. Het lijk is het oog van de storm, een storm die volop aan de gang is. Passie en angst zijn niet geïmplodeerd in één subject maar integendeel zusterlijk opgesplitst in de figuren van Antigone en Ismene. Al in de proloog (v. 69-97) duwt Antigone haar angstige zus van zich af, waarmee ze de zich aan haar opdringende angst als zodanig resoluut afsplitst. Daardoor is Antigone een en al passie en gaat ze er helemaal voor,¹⁹ zonder een greintje angst. Door het daaruit voortvloeiende wegvallen van de affectimplosie is er geen gefascineerd halt houden als ultieme defensie tegen de zelfvernietiging, maar stevent ze zonder omzien af op haar eigen dood. Wat in de fascinatie een *dreigend maar opgeschort* opgaan is in het object wordt in de zuivere passie een werkelijk erin verdwijnen. De verhouding tot het obscene teert op de kracht van het passionele en is de totale ontremming van de passionele gedrevenheid. Het object blijft zich schaamteloos openen. In de fascinatie daarentegen sluit het object zich, waarop elke passionele dynamiek dan ook te pletter slaat. Fascinatie kan nooit zonder meer passie of aantrekking zijn.

De passionele ontremming in de tragedie wordt duidelijk waar de tekst op verschillende plaatsen laat zien dat het onderscheid tussen Antigone en Polynices vervaagt. Ook Antigone is nog in leven toch al dood. Vanaf het begin is haar dood al aangekondigd en op het einde pleegt ze inderdaad zelfmoord. Polynices is onbegraven dood,

19 Antigone: ‘Dan ga ik tot waar mijn krachten reiken’ (v. 91).

Antigone levend begraven. Beiden bevinden zich in een tussenruimte, tussen het subject/ik en het non-subject/andere. ‘Ik ben al dood,’ zegt Antigone — voor zover ‘zij’ het nog is die spreekt, haar ‘ik’ is al dood.²⁰ Zoals het de pure passie betaamt, versmelten Antigone en Polynices met elkaar, verbinden ze zich in de definitieve ontbinding. Antigone begraaft zich als het ware in het onbegraven lijk van Polynices.²¹

Belangrijk in het stuk is echter ook dat Ismene, de personifiëring van de afgesplitste angst, waardoor ze in tegenstelling tot Antigone een veilige afstand bewaart ten aanzien van het lijk van Polynices, haar gepassioneerde zus niet met rust laat. Zelfs als Antigone al betrapt is en bij Creon gebracht, probeert Ismene haar alsnog uit haar gepassioneerde zelfvernietiging te redden in een ultieme poging de splitsing ongedaan te maken en zich met haar angst bij haar te voegen: ‘Maar nu jij in ellende vaart wil ik open en bloot reisgenoot van je lijden zijn’ (v. 540-541). Ismene wil, zo lijkt het, niet als pure angst door het leven gaan en een coalitie met de passie smeden: ‘Als ik jou verlies, verlies ik mijn levensverlangen’ (v. 548). Zo ook beklagt Antigone — in de vierde episode — haar vreselijke lot als ze beseft dat er niet meer aan te ontkomen valt. Haar gejammer zou je als een aanzet tot angst kunnen zien, maar dan toch een angst die haar haar passie niet in twijfel doet trekken. Antigone en Ismene bewegen zich als het ware beiden in de richting van de andere, afgesplitste affectpool, echter zonder dat de splitsing wordt opgeheven. Ondanks de pogingen rich-

20 v. 559-560: ‘mijn ziel is al lang gestorven’. Dit is overigens een centraal gegeven in Lacans interpretatie (Lacan [1986]).

21 Dit doet denken aan de onbewuste fantasie die Melanie Klein beschrijft in het kader van excessieve projectieve identifi-

catie, waarbij de geprojecteerde delen van het zelf ‘begraven’ (*buried, entombed*) zijn in het object (Klein [1946], [1955]). Waar Klein in dit verband spreekt van claustrofobie, gaat het bij Antigone duidelijk om *claustrofilie*.

ting ‘de andere kant’ blijven ze grotendeels vastzitten in hun eigen affectpositie. Noch pure passie noch pure angst zijn een lang leven beschoren, enkel hun gezamenlijke dynamiek is levensvatbaar.

Ook de herhaaldelijke waarschuwingen van het koor aan het adres van Antigone maken dat de angst de passie voortdurend heel dicht op de hielen zit. De twee affectpolen tolleren stormachtig rond elkaar heen, weliswaar zonder elkaar op te heffen, zonder elkaar in een absolute densiteit als affecten te blokkeren, maar wel zodanig dat een mogelijke implosie nooit veraf lijkt. De fascinatie ligt op de loer. Antigone wil echter van geen wijken weten en laat zich niet vermurwen door haar zusterlijke tegenpool. Haar aangehouden passie schiet dan ook — voorbij de fascinatie — door tot in de zelfvernietiging. In plaats van te botsen op het ‘alles’ van het ondoordringbare fascinerende object dat de hele ruimte vult, dringt ze door en verdwijnt in het ‘niets’ van de leegte in het uiteenvallende obscene object. De conclusie dat *in* het stuk het obscene het in die zin wint van het fascinerende, gaat slechts op voor de figuur van Antigone, wier passie — verstoken van elke angst — zich inderdaad onthult als of transformeert in een doodsverlangen. Voor de tragedie in haar geheel is deze conclusie echter voorbarig. Hoe vergaat het de tragedie zelf?

De tragedie als fascinum

Opdat het obscene ook fascinerend zou worden en de opheffing van het subject zich op de valreep niet volledig zou voltrekken, moet angst zich bij de passie voegen en moeten ze samen imploderen tot een stolling van het affectieve als zodanig. In het stuk blijven de respectieve affectpolen met bijhorende objectverhoudingen echter van elkaar gescheiden en geïsoleerd in de betreffende personages, waar ze hevig tekeergaan. Naast de passie van Antigone en de angst van Ismene is er nog de onverschilligheid van

Creon. Gedurende lange tijd staat hij — in de illusie boven elk affect verheven te zijn — onverschillig tegenover het lijk van Polynices en bevindt hij zich mijlenver van enige fascinatie, waarvan onverschilligheid immers het pendant is. Creon heeft ongetwijfeld belang bij wat er met het lijk gebeurt, maar dat is een functioneel belang, waaraan de waarde van het lijk zelf slechts ondergeschikt is. Deze onverschilligheid raakt in toenemende mate verstoord door de irritante passie van Antigone, die hem uiteindelijk meesleurt in haar tragiek.

Maar wat gebeurt er bij de toeschouwer? Voor hem, die met beide wordt geconfronteerd, is het moeilijker om de passie en de angst uiteen te houden. Hij wordt in zijn identificatie met de verschillende personages heen en weer geslingerd. In het zich vlak voor hem afspelen van de voortdurende oscillatie tussen beide wordt het ontwijken van een mogelijke fascinatie een hachelijke zaak. Dat de toeschouwer toch niet verlamd geraakt in een toestand van fascinatie is precies het gevolg van het in beweging houden van deze oscillatie, wat alles te maken heeft met hoe het stuk geschreven en opgebouwd is. De opeenvolging van de verschillende episodes en koorliederen maakt dat het lijk van Polynices *afwisselend, maar bijna gelijktijdig, alles en niets is*. Het is alles voor Antigone, het betekent niets voor Creon. Tegelijk is de hoedanigheid van het lijk — gezien vanuit het standpunt van beide opposanten — zowel de oorzaak van alle ellende als de mogelijke redding eruit. De toeschouwer krijgt het heen-en-weer tussen de afwisselende identificaties met de posities van de respectieve protagonisten ten aanzien van het lijk van Polynices. Daardoor wordt noch het lijk noch het stuk in zijn geheel een paralyserend fascinerend object. Als de toeschouwer werkelijk gefascineerd zou zijn, valt er nog weinig te schouwen en kan hij — verstoken van elke distantie en affectiviteit — het stuk niet meer beleven. Door het compositorisch in beweging houden van de oscillatie gaat de toeschouwer niet op in de passie noch in de angst

noch in de onverschilligheid. Wat er volgens mij wel gebeurt, is dat hij de extreme ambivalentie tussen angst en passie op de rand van de fascinatie en op het puntje van zijn stoel aan den lijve ondervindt. Het stuk overdondert en is emotioneel verwarrend. Dit balanceren op de rand van de afgrond zonder ervan weg te kunnen, zonder erin te vallen en zonder te verstenen, maakt de tragedie tot een beklijvende ervaring van iets wezenlijks waar je (dus) niet goed van wordt. Dat maakt *Antigone* tot een *fascinum*.

Fascinerende objecten paralyseren door hun opdringen van een al te rechtstreekse betrokkenheid op het onmenselijke, op de grenzen van onze subjectiviteit waarop we als mens nochtans fundamenteel betrokken zijn. In die zin is fascinatie mensonterend en -vernietigend. *Fascina* anderzijds zijn krachtige cultuurproducten die ons in contact brengen met dat fascinerende, er iets van evoceren, echter zonder dat de aanschouwing ervan er ons werkelijk in doet opgaan of erdoor verlamt.²² *Fascina* zijn dus zelf geen fascinerende objecten maar beschermen ons tegen de betovering die ervan uitgaat door het fascinerende op hun zijn beurt te betoveren.²³ Zonder affectief te imploderen doet het *fascinum* ons heen en weer slingeren tussen angst en passie op een nog net draaglijke afstand ten aanzien van het imposante object. Imponeren zonder te imploderen. *Fascina* zijn een soort narratieve strategieën die krachtig van de fascinatie getuigen, er bijna zelf aan ten onder gaan maar daardoor en tegelijkertijd des

22 Voor een uitwerking van deze gedachtegang zie Thys [2006], p. 331 e.v.

23 Lacan geeft in dit verband het voorbeeld van het 'boze oog', een object dat afleidt van en beschermt tegen wat wérkelijk kwaadaardig is. Zie Lacan [1973], p. 107, Mertens [2013]. Een gelijkaardige functie hadden de

Romeinse kleine fallusvormige amuletten, die gedragen werden om het kwade af te weren.

De fallusvorm had niet zozeer een erotische connotatie als wel een magische afweerfunctie als een levenssymbool dat ingezet werd tegen dood en vernietiging (zie Thys [2006], p. 336-337).

te grootser uit de ramspoed oprijzen. Wie gevangen zit in de fascinatie verliest elk vertelstandpunt en heeft dus niets meer te vertellen. De sterkste culturele en artistieke prestaties zijn degene die — op de rand van de fascinatie — bijna niet gerealiseerd konden worden maar zich op de valreep nog juist een narratieve vorm lieten aanmeten. Zoals in een judogreep neemt het *fascinum* de vernietigende kracht van de fascinatie over en buigt deze om tot iets constructiefs, echter zonder het fascinerende helemaal uit te schakelen, zonder het al te zeer te domesticeren. *Fascina* zijn cultuurproducten die de kracht gebruiken van datgene waartegen de cultuur zich wil beschermen. Juist door te balanceren op de rand van het onzegbare hebben *fascina* de meest uitgesproken zeggingskracht. Geen wonder dat juist dergelijke rampzalige prestaties terug te vinden zijn in onze culturele canon. Naast bijvoorbeeld oude volkssprookjes²⁴ vormen ook de Griekse tragedies indrukwekkende illustraties van vele generaties overlevende narratieven.

Zo kunnen we ook *Antigone* opvatten als een *fascinum*. Vanuit het niets waarop de handeling in de tragedie afstevent, richt de tragedie zelf zich op, verrijst ze als het alles, als een groots monument. Juist in de ‘cultivering’ van de ultieme vernietiging, in het verslag doen van de verslagenheid, richt het menselijke zich het krachtigst op. *Antigone* is dan ook een sterk voorbeeld van hoe het grandioze en het traumatische zich in elkaars buurt ophouden en aan elkaar verwant zijn in hun evocatie van het fundamenteel menselijke (vgl. Mulder [2011], Thys [2014a] en [2014b]). Het uiteenrafelen van het menselijke, geconcretiseerd in de zichtbare ontbinding van het lijk van Polynices, roept onze afschuw en wanhoop op, maar Sophocles weet als narratief strateeg dit tot niets leidende afschuwwekkende

24 Zie bijvoorbeeld de bundel van De Sterck & Thys [2015] die aantoont hoe eeuwenoude

volksverhalen het bijna onvertelbare toch in taal gieten.

te doen herrijzen tot een indrukwekkende boven alles uit-torende getuigenis, die we nog steeds gretig consumeren. Van het lijk als voer voor de vogels naar de tragedie als voer voor de mensen. De tragedie opvatten als *fascinum* verheldert hoe zij wat anders betekenisloze horror zou zijn omvormt tot een esthetisch en betekenisvol fenomeen, zoals Nietzsche [1872/2006] ons al duidelijk maakte. Het is echter een *esthétique noire*, een esthetiek zonder verschoning, zonder happy end, zonder antwoord op de prangende vragen, en waarin alles, zoals in de *film noir*, in het ongewisse blijft hangen en knagen. Daardoor wordt het een afschuw waaraan we gehecht zijn, een catastrofe die obsedeert,²⁵ een voorwerp van een gruwelijke verrukking.

Als narratieve strategie lukt het de tragedie ons in contact te brengen met de overgangszone tussen het menselijke en het niet-menselijke, die ik het ‘onmenselijke’ noem, de zone waar het onderscheid tussen beide onduidelijk is (Thys [2006], p. 307 e.v.). In de onbeslistheid wat betreft zijn status als mens is het lijk van Polynices daar een treffend voorbeeld van. Met een parafrase op Blanchot: het onheil vernietigt bijna alles door alles meer dan ooit intact te laten.²⁶ Zo krijgt het in de tragedie wegwijnende lijk van Polynices, dat we maar niet fatsoenlijk begraven krijgen, met de onsterfelijke tragedie zelf een monumentaal graf, waarin de onvergetelijke Polynices zich naar hartenlust kan omkeren.

25 Vgl. De Kesel [2012] over Auschwitz.

26 Vgl. de openingszin in Blanchot [1980]: ‘Le désastre

ruïne tout en laissant tout en l’état’ (zie ook van Poucke [1997], p. 176).

‘Zornigmitleidig’
Friedrich Hölderlins Antigone

BART PHILIPSEN

I – *Vertalingen*

I.I

Sophocles’ *Antigone* v. 839-875, vertaald door Hölderlin
(= v. 867-906)¹

ANTIGONE

Weh! Närrisch machen sie mich. Warum
Bei Vaterlandsschutzgeistern überhebest du
Dich mein, die noch nicht untergegangen,
Die noch am Tag ist.
O Stadt, o aus der Stadt
Ihr viel begüterten Männer!
Io, ihr dirzäischen Quellen!
Um Thebe rings, wo die Wagen
Hochziehen, o ihr Wälder! Doch, doch müßt
Ihr mir bezeugen einst, wie unbeweinet
Von Lieben und nach was für
Gesetzen in die gegrabene Kluft ich,

1 Hölderlin [1992]. In het vervolg wordt naar deze uitgave als ‘MA II’ verwezen. Vertalingen uit de aantekeningen die Hölderlin bij de Sophocles-vertalingen heeft gemaakt zijn van mij. Voor zover relevant

wordt ook naar de overeenkomstige passage in Sophocles verwezen met een v. gevolgd door het versnummer. De vertalingen van Hölderlins vertaling zijn van Ben Schomakers.

Ins unerhörte Grab muß.
Io! ich Arme!
Nicht unter Sterblichen, nicht unter Toten.

CHOR

Mitwohnend Lebenden nicht und nicht Gestorbenen.
Forttreibend bis zur Scheide der Kühnheit,
Bis auf die Höhe des Rechts,
Bist du, o Kind, wohl tief gefallen,
Stirbst aber väterlichen Kampf.

ANTIGONE

Die zornigste hast du angereget
Der lieben Sorgen,
Die vielfache Weheklage des Vaters
Und alles
Unseres Schicksals,
Uns rühmlichen Labdakiden.
Io! du mütterlicher Wahn
In den Betten, ihr Umarmungen, selbstgebärend,
Mit meinem Vater, von unglücklicher Mutter,
Von Denen einmalich Trübsinnige kam,
Zu Denen ich im Fluche
Mannlos zu wohnen komme.
Io! Io! Mein Bruder!
In gefährlicher Hochzeit gefallen!
Mich auch, die nur noch da war,
Ziehst sterbend du mit hinab.

CHOR

Zu ehren ist von Gottesfurcht
Etwas. Macht aber, wo es die gilt,
Die weicht nicht. Dich hat verderbt
Das zornige Selbsterkennen.

I.2

Hölderlins *Antigonaë* v. 867-906, vertaald door
Ben Schomakers

ANTIGONE

Ach! Buiten zinnen maken ze mij. Waarom,
bij de vaderland beschermende geesten, minacht je
mij, die nog niet ten onder gegaan,
die nog in het daglicht is.

O stad, o mannen van mijn stad
die met veel goeds uitgerust zijn.

O jullie, bronnen van de Dirce,
en jullie rond Thebe, waar de wagens
omhoog trekken, jullie bossen. En toch, toch
moeten jullie ooit getuigen hoe ik niet beweend
door dierbaren en op gezag van welke wet
ik die handgegraven kloof in,
dat ongehoorde graf in moet.

Io! Ik, arme,
niet met sterfelijken, niet met doden.

KOOR

Bij levenden woon je niet en niet bij gestorvenen.
Doorzettend tot aan de grens van het drieste
heb je de hoogte van het recht
ben je, o kind, wel diep gevallen,
maar sterf je een vaderlijke strijd.

ANTIGONE

De driftigste hebt je geprikkeld
van alle lieve zorgen,
de veelvuldige weeklacht van mijn vader
en alles
dat ons lot uitmaakt,
ons, de roemrijke Labdaciden.

Io! jij, moederdroom
 in het moederbed, en omhelzingen die vanzelf
 ontstaan met mijn vader van een onzalige moeder
 uit wie ik droevige ooit ontstaan ben
 bij wie ik vervloekt
 zonder man zal komen wonen.
 Io! Io! broer van mij
 door een gevaarlijk huwelijk gevallen,
 ook mij, die er alleen maar was,
 sleep je stervend mee omlaag.

KOOR

Geëerd moet worden van de godsvrees
 iets. Maar macht, waar die heerst
 daar wijkt zij niet. Jou heeft vernietigd
 het driftige zelfkennen.

I.3

Sophocles' *Antigone* v. 838-875, vertaald door
 Ben Schomakers

ANTIGONE

ai er wordt met mij gespot	
denk aan mijn vaders goden	
en kwel me misschien als ik er	840
niet meer ben maar niet zolang	
ik in het licht leef wees mijn getuige	
mijn stad rijke mannen van mijn stad	
bron van de Dirce heilig veld van Thebe	
met haar mooie wagens — dat is mijn	845
bede getuig voor mij hoe niet	
beweend door vrienden en door welke	
wetten ik naar de hoog opgestapelde	
tombe van dat nooit vertoonde graf	
afreis rampzalig ben ik nergens thuis	850

niet bij de stervelingen niet bij de lijken
niet bij de levenden niet bij de doden

KOOR

aan de brutale grens van de overmoed
ben je hard gebotst op het hoge altaar
van het recht waar het kind de straf 855
wacht voor het voorvaderlijke gevecht

ANTIGONE

ai die woorden de pijnlijkste stille
gedachten flakkeren op de beklagde
en tot drie keer opgerakelde doem 860
van mijn vader het gezamenlijke
lot van ons de ongelukkig beroemde
kinderen van Labdacus de vernietigende
kracht van mijn moederlijk bed waarin
een vader liefdevol vriend incestueus
slaapt met een noodlottige moeder uit 865
hen ben ik geboren samen met mijn
ongeluk naar hen keer ik vervloekt
en zonder bruiloft terug want ginds zal
ik voortaan wonen en ik denk aan
mijn broer die onzalig getrouwd mij 870
levend nog in zijn dood heeft mee gegrist

KOOR

eerbied toon je de juiste eerbied maar
macht als macht is toevertrouwd verdraagt
geen weerstand — koppig zelfverkozen
richten dwang en woede je te gronde. 875

2—*Vertalen*

Wie Friedrich Hölderlins passie voor de tegendraadse Antigone wil begrijpen, moet onderzoeken hoe hij Antigone in zijn vertaling van Sophocles opvoert. Als we willen vatten wat haar volgens Hölderlin beweegt, waarom ze het als tragische dwarsligger tot aan de grens van de vermetelheid drijft en waarom ze haar recht tot het uiterste wil afdwingen om tenslotte vernietigd te worden, dan kunnen we niet om een nauwkeurige lectuur van de vertaalslag heen, en nog minder om Hölderlins eigen pregnante reflecties over dat proces. Hoe spreekt Antigone in de taal van Hölderlin? En wat is dat voor een taal? Wat zegt hij daar zelf over?

In elk geval spreekt Hölderlins Antigone niet de taal van Goethes Iphigenie of Schillers Maria Stuart. Hölderlins vertalingen van Sophocles' tragedies *Koning Oedipus* en *Antigone* — de enige die hij zelf publiceerde — zijn niet zomaar vertalingen uit het Grieks naar het Duits (of 'een' Duits) zoals dat rond 1800 in literaire kringen werd geschreven. In zijn zeer lucide boek *On Germans and other Greeks* waagt Dennis Schmidt het om Hölderlins Sophocles-vertalingen niet enkel tot de meest creatieve werken uit de Duitse literatuur te rekenen; hij durft zelfs de vergelijking met Luthers bijbelvertaling te maken.² Dat mag misschien overdreven klinken en verdoezelt dat een aantal van Hölderlins eigenaardige vertalingen terug te voeren zijn op het gebruik van filologisch bedenkelijke Sophocles-uitgaves, zodat ze feitelijk foute vertalingen zijn. Maar in feite suggereert Walter Benjamin in zijn beroemde opstel 'De opgave van de vertaler' ongeveer hetzelfde als Schmidt. En uiteenlopende filosofen, schrijvers en andere intellectuelen of kunstenaars uit de twintigste eeuw zoals Martin Heideg-

² Schmidt [2001], p. 143.

ger, Bertolt Brecht, Rainer Maria Rilke of Paul Celan hebben Hölderlins vertaling uitvoerig geprezen. Dat was wel even anders bij Hölderlins tijdgenoten. Was dit Duits? Grieks? Duitsgrieks of Grieksduits? Ze vroegen zich af of de man gek was, en dat was allicht niet ver van de waarheid — Hölderlin werd een half jaar na de publicatie onder dwang afgevoerd naar het hospitaal van dr. Autenrieth in Tübingen, een medicus met interesse voor geestesziekten.

Maar daarmee zijn de eigenzinnigheid en gewaagdheid van Hölderlins taal natuurlijk niet verklaard, laat staan onschadelijk gemaakt.

Dich hat verderbt
Das zornige Selbsterkennen,

Jou heeft vernietigd
het driftige zelfkennen.

aldus het koor (Hölderlin v. 905-906). Zelfkennen dat, omdat het *zornig* — woedend? uitzinnig? — wordt genoemd en zich dus niet in de hand heeft, tot zelfdestructie leidt? Valt kennis, laat staan *zelfkennis*, te rijmen met het eerder zelfverlies suggererende *zornig*? Maar is *Selbsterkennen* niet eerder een creatieve dan een adequate vertaling van het Griekse *autognootos* (v. 875), dat het accent legt op het eigenwillige, koppige? Wat het door Hölderlin graag en veel gebruikte woord *zornig* — *Zorn* lijkt hier de vertaling van het Griekse *orgè* (v. 875) — betekent en wat vervolgens met *zorniges Selbsterkennen* bedoeld zou kunnen worden, moeten (en zullen) we dadelijk uitzoeken. Hier ligt allicht de sleutel voor de vraag naar Antigone’s verlangen en naar het ‘negatieve’, het ‘nee’ dat bij haar, aldus Hölderlin, tot die bedenkelijke vorm van kennis leidt. Bedenklijk, want zelfdestructief, tenminste voor de protagonisten op de scène (voor het publiek kan het een moment van revelatie zijn, ook al blijft het paradoxale en antagonistische, en misschien mogen we ook zeggen: performatieve,

niet-cognitieve karakter van dat revelerende moment be-
 waard). Hölderlins *Antigonä* is alleszins het tragische dis-
 positief waarmee hij de grenzen en aporieën van het zelf-
 bewuste denken en handelen wil ontregelen om zo moge-
 lijk een glimp op te vangen van wat zich weliswaar als het
 ‘ondenkbare’ aan ons verstand onttrekt, maar het wel als
 een onzichtbare schaduw volgt. In de *Aantekeningen bij*
Antigone, die Hölderlin aan zijn vertaling toevoegde en
 die een van de meest fascinerende maar meest hermeti-
 sche sleutels tot zijn Antigone-bewerking is, luidt het:

Eigenlijke taal van Sophocles [...] het verstand van de
 mens, voor zover dat onder het niet-denkbare zijn gang
 gaat, te objectiveren.³

Het andere van het verstand is niet het tegendeel van het
 zelfbewuste en gecontroleerde, zogenaamd autonome sub-
 ject zoals het voor het eerst door Descartes was gedacht en
 door Hölderlins tijdgenoten Kant en Fichte geperfectio-
 neerd werd;⁴ tragisch is voor Hölderlin precies het feit dat
 de waanzinnige ontsporing als een decentrerende, ja zelfs
 zelfdestructieve maar ook waarheidsonthullende moge-
 lijkheid van dit subject in de waan van zijn zelfbeschik-
 king is ingeschreven.


Het derde koorlied suggereert duidelijk dat de waanzin⁵
 niet enkel Oedipus en Antigone infecteert maar het hele
 huis der Labdaciden treft, Antigone’s

3 MA II, p. 369-376; p. 370. In
 het vervolg in de tekst geciteerd
 als AA. De *Aantekeningen bij*
Oedipus (MA II, p. 309-316)
 worden als AÖ geciteerd.

4 Hölderlins zeer kritische
 houding tegenover Fichte is
 evident, maar men zou in de
 formule ‘het verstand van de
 mens, voor zover dat onder het
 niet-denkbare zijn gang gaat’

natuurlijk wel een allusie op
 Kant kunnen lezen.

5 Hölderlin gebruikt in het der-
 de koorlied verschillende keren
 het woord ‘Wahnsinn’ als ver-
 taling voor *atè* (onheil ten ge-
 volge van dwaasheid, zinsver-
 bijstering). Daarmee benadrukt
 hij vooral het psychische aspect
 en minder het onheil dat er het
 gevolg van is.

ungehaltnes Wort und der Sinne Wüthen
(Hölderlin v. 625) 
ongebreidelde wo[n]n harer zinnen woeden

is één ding,

Doch wohl auch Wahnsinn kostet
Bei Sterblichen im Leben
Solch eingesetztes Denken
(Hölderlin v. 635-637 = Sophocles v. 612-614)

Maar ook van waanzin proeft
bij stervelingen in het leven
zulk door wetten bepaald denken.

Daarmee komt ook Creon in het vizier. Als man van de wet en het gevestigde denken is hij niet meer of minder kop-pig en voor onredelijkheid vatbaar dan Antigone. Deze laatste verwijst dan weer naar

das Recht der Todesgötter [...]
die ungeschriebnen drüber,
Die festen Satzungen im Himmel
(Hölderlin v. 467,471-472).

het recht van de doodsgoden [...]
de ongeschrevene ginds, hoog,
die vaste bepalingen in de hemel.

Dat zijn ook wetten, en ze zijn al even (of nog meer) vast, maar ook ongeschreven, en ze gelden zowel in het doden-rijk als in de hemel. En Creon meent dat hij ze op het door hem beheerste wereldse politieke forum kan *overrulen*. Wie houdt van duidelijke tegenstellingen is bij Sophocles, zoals Hölderlin hem ver/her-taalt, aan het verkeerde adres.

Overigens: in zijn *Aantekeningen bij Oedipus* noemt Hölderlin de fout van Oedipus het buitenzinnig-wilde zoeken naar een bewustzijn (*das närrisch wilde Nachsuchen nach einem Bewusstsein*).⁶ Ook hier benadrukt hij de obsessie-
nele drang om te weten en vertwijfeld tot zich zelf te komen (*das verzweifelnde Ringen, zu sichselbst zu kommen*): dus alweer *zorniges Selbsterkennen* of door drift gedreven nieuwsgierigheid, *zornige Neugier*. En daarbij speelt ook een hang naar theopolitieke autoriteit: Hölderlin noemt Oedipus' houding 'priesterlijk'.⁷ Waanzin, wet, recht en rede zijn niet van een andere orde. Het gaat veeleer om hun verhouding, om het precaire, misschien wel onmogelijke evenwicht, en de tragedie voert die onmogelijk te winnen strijd op.

3 – *Pathos en nuchterheid*

Het is goed om even in te gaan op de poëtische inbedding en de motivatie van Hölderlins vertaalproject. Zoals voor de meeste van zijn tijdgenoten was ook voor hem de erfenis van de Grieken een cruciale toetssteen voor de reflectie over een eigen moderne esthetiek. In een brief aan de bevriende schrijver Casimir Böhlendorff van 4 december 1801⁸ maakt Hölderlin duidelijk dat we de Grieken niet moeten bestuderen om ze te imiteren. Via hun werk moeten we leren hoe wij, moderneren, met de ervaring van onszelf, met wat ons eigen is, kunnen omgaan, hoe we er uitdrukking aan kunnen geven in een *moderne* esthetica of poëtica.

De kern van zijn analyse is het paradoxale antagonistische moment dat volgens Hölderlin elke cultuur typeert. Hij analyseert de Griekse cultuur en kunst als een antagonistische relatie tussen een pathetische, excessieve natuur

⁶ AÖ, p. 313.

⁸ MA II, p. 912-914.

⁷ AÖ, p. 311.

enerzijds en een nuchtere, beheerste uitdrukkingsvorm anderzijds. Wat (in zijn ogen) de Grieken ‘eigen’ is — hij noemt dit het ‘vuur van de hemel’, dat wil zeggen een goddelijk pathos — moet noodgedwongen in een vreemde, vervreemdende vorm worden geperst, omdat er geen onmiddellijke, directe relatie met die natuur, met het zogenaamde ‘eigene’ mogelijk is. Het excessieve pathos van de Grieken laat geen onmiddellijkheid toe: het zou extreem onteigenend zijn en tot zelfverlies leiden. Alleen de vreemde vorm laat het toe dat ze zichzelf zijn, of dat ze de eigen onmogelijke natuur overleven, in een vertaalproces, dat oorspronkelijk is in de zin dat het niet van een bepaalde oorsprong of oever naar een overkant vertrekt, maar constitutief is voor het leven en overleven van een bepaalde cultuur.

De Grieken zijn echter maar één kant van het verhaal. Hölderlin is vooral geïnteresseerd in onze moderne situatie, en die is ‘paradoxaal genoeg omgekeerd’. Wat ons eigen is, is net die nuchterheid die de Grieken als een aan hun excessieve aard vreemd medium hebben aangeleerd. Wij, moderneren, hebben dus (omgekeerd) de ‘vreemde’ vormen van een kunstig pathos nodig om te ontsnappen (want dat is het eigenlijk) aan wat ons ‘eigen’ is en wat we niet direct in de ogen kunnen kijken — alsof ons eigenste zelf de allures van een Medusa heeft die we slechts via het schild van Athene kunnen bekijken. Maar — schrijft Hölderlin — *het eigene moet net zo goed worden aangeleerd als het vreemde*, ook al is dat *het moeilijkste*, of misschien zelfs onmogelijk. Het gaat om een soort *double bind*. Want wat Hölderlin beschrijft, is *niet* het veilige dialectische parcours dat het vertrouwde via het vreemde stuurt om vervolgens verrijkt bij zichzelf terug te keren. De noodzakelijke vervreemding van het eigene wordt *nooit* opgeheven. Het gaat erom dat we een manier vinden om in die vervreemding de draad met het latente eigene niet te verliezen, zonder dat we ons daarbij omkeren en het eigene in de ogen blikken. Het is in zekere zin ook het *niet-denkbare*

dat als een schaduw ons verstandelijk en voorstellend vermogen begeleidt.

In de genoemde brief aan Böhlendorff schrijft Hölderlin dit alles al met het oog op zijn vertalingen. Hij zal een paar jaar later in brieven aan zijn uitgever Wilmans de opzet van zijn Sophocles-vertaling toelichten als een poging om het vurige excentrieke pathos van de Griekse natuur, dat Sophocles naar zijn smaak te sterk heeft laten ‘afkoe-len’ onder zijn afgemeten, nuchtere en gepolijste taal, opnieuw vrij te schrijven.⁹ Hij, de moderne dichter-vertaler, zal de Griek Sophocles helpen bij de onmogelijke taak om het eigene nog te leren.

Uiteraard is deze vertaalslag een nog veel gecompliceerdere oefening die niet enkel de Griekse culturele ontwikkeling vanuit het standpunt van de moderniteit herschrijft (Sophocles’ nuchterheid openbreken, het contact met de veel archaischere latente pathetische laag herstellen). Hölderlin wil met zijn vertaling tegelijk ook de eigen taak van de moderne kunstenaar opnemen. Dat betekent: de aan de moderniteit eigene nuchterheid in vervreemdend pathos verloochenen, maar die verloochening ook als een paradoxale, averechtse vorm van trouw aan zichzelf, aan de eigen latente nuchterheid opvatten, als een omgang met het eigene zonder dat eigene werkelijk in de ogen te zien. Want dat zou vernietigend, obsceen zijn. Er is altijd een schild van Athene nodig, een theater dat een schuinse blik werpt (want dat bedoelt Hölderlin met zijn *aus linkischem Gesichtspunkt*),¹⁰ misschien een schriftuur waarin, zoals in Hölderlins vertaalpraktijk, Griekse nuchterheid en pathos en moderne nuchterheid en pathos elkaar voortdurend kruisen zonder het veilige kompas van de dialectiek.

⁹ In verschillende brieven aan Wilmans van september 1803 en april 1804. Hij spreekt over ‘das Orientalische’ dat hij in de Griekse tekst teveel ‘verloochend’ vindt en in zijn ver-

taling sterker naar voor zou treden. In een andere brief noemt hij die verloochende laag ‘exzentrische Begeisterung’. MA II, p. 925 en 930.

¹⁰ AA, 376.

Kortom: wat in Hölderlins vertaalwerk leesbaar wordt, is niet enkel een Griekse elementaire natuur die de vreemdheid van het Griekse tragische universum voor ons versterkt; het brengt ons, modernen, via dit Griekse pathos, ook in contact met een nuchterheid, die niet langer alleen die van Sophocles is, en eigenlijk van niemand, noch van de Grieken, noch van de Avondlanders.

4 – *Dusmoron*

Het is met het oog op wat in *Antigone* de aanleiding voor het conflict is (namelijk het onbegraven lijk van Polynices) bijzonder interessant dat Hölderlin het verschil tussen de Griekse en de moderne problematiek, de verschillende vormen van *double bind* van eigenheid en vreemdheid, bij voorkeur illustreert met vergelijkingen en beelden die over de verschillende – Griekse dan wel moderne – vormen van sterven en de daarbij passende begrafenisrituelen gaan. In de aangehaalde brief aan Böhlendorff evocert Hölderlin het Griekse begrafenisritueel, dat ons vooral uit de *Ilias* bekend is.¹¹ De Grieken, lijkt Hölderlin te zeggen, sterven in het vuur van de gigantische brandstapels en *boeten voor het vuur dat ze innerlijk niet wisten in te tomen* (het vuur: het pathos). Wij daarentegen – *en dat is het tragische bij ons – verdwijnen heel stilletjes, verpakt in een kist, uit het rijk der levenden*. Dat is natuurlijk een zeer treffende vergelijking voor de verschillen tussen de overgang van leven naar dood, respectievelijk van dood naar een ander leven. Maar de evocatie van de Griekse en moderne doodscultuur wil vooral iets duidelijk maken over de verhouding van elke cultuur met wat die cultuur volgens Hölderlin typeert. In beide gevallen lijken nuch-

¹¹ Zie met name de pakkende taferelen van de brandstapels voor Patroclus (*Ilias* 23.205 e.v.) en Hector (*Ilias* 24.782 e.v.).

terheid en pathos in de verschillende antieke en moderne (christelijke) contexten hun verhouding gevonden te hebben. De pathetische excentriciteit van de Griekse aard in het plastische, naïeve homerische tafereel van de brandstapels voor de gestorven helden; de moderne nuchterheid, begrepen als beklemmende eindigheid, in het beeld van de doodskist en het graf, waarbij het theologische pathos van de liturgie en de wederopstanding van de doden erbij moet worden gedacht (ook al ontbreekt dat opvallend in Hölderlins zeer nuchtere, beknopte evocatie van de moderne tragiek).

In de aantekeningen bij zijn vertaling van *Antigone* doet Hölderlin opnieuw een poging om de Griekse van de moderne tragische esthetiek te onderscheiden via de wijze waarop de dood gestalte krijgt.¹² In de Griekse tragedie, zegt Hölderlin, is het woord op zich *tödlichfactisch*: woorden zijn feitelijk dodelijk omdat ze lichamen aanzetten tot doden. Dit vraagt om uitleg. Grieken moeten zich schrap zetten — *sich fassen* zoals dat in het Duits heet — en weerstand bieden aan de geweldige druk van het goddelijke lot en de goddelijke presentie. Het probleem van de moderne mens is daarentegen zijn gebrek aan lot of bestemming, zijn *dusmoron*-zijn, schrijft Hölderlin. *Dusmoron* betekent eigenlijk ‘onheil’ of ‘ongunstig lot’, maar Hölderlin vertaalt het woord zeer specifiek als negatie van elk lot, dus als ‘geen lot of bestemming hebbend’, dat wil zeggen lot-loos (*das Schiksaallose*). Deze moderne tragiek — *dusmoron* — drukt zich volgens Hölderlin uit in ‘*tödtendfactische*’ taligheid: in het woord voor zover het feitelijk en onmiddellijk dodend is, want de omweg van de lichamen niet nodig heeft. Alsof de taal zelf de dood, de eindigheid reeds laat plaatsvinden zonder dat die nog door een fysieke daad moet worden voltrokken. Alles speelt zich in de taal af. Maar alles betekent dus: een eindigheid die weinig

¹² AA, p. 373-374.

of niets om het lijf heeft en zich met de gepaste, eventueel rituele, ceremoniële woorden moet omhullen, aankondigen en uitstellen (met *Schicklichkeit* schrijft Hölderlin om het te contrasteren met het Griekse *Geschick*, dat naar de goddelijke beschikking verwijst). In de moderne tragedie ontbreekt de spectaculaire fatale daad die door het woord slechts aangekondigd of uitgelokt en eventueel retrospectief beschreven wordt.

Het moderne tragische woord lijkt de taal van het trauma te zijn. Hölderlins voorbeeld is hier evenwel verrassend: hij verwijst naar het pathetische woord in *Oedipus in Colonus* als voorbeeld van het moderne tragische woord. In dat stuk gebeurt haast niets meer, alles is al gebeurd, zo lijkt het (Oedipus’ drama, de waanzinnige, *zornige* zoektocht naar bewustzijn, is voorbij). Tegelijk staat alles ook nog te gebeuren: het drama van Antigone, Ismene, Polyneices, Eteocles moet zich nog voltrekken, maar wordt al in taal, in de woordenwisselingen geanticipeerd.

Het voorbeeld maakt duidelijk dat Hölderlin tijdens het vertalen van Sophocles de strikt gescheiden posities tussen de Griekse en de moderne werelden heeft opgegeven. Als vertaler situeert hij de differenties en antagonismen tussen Grieks en modern, pathos en nuchterheid, *tödtlichfactisch* en *tödtendfactisch* in het Griekse tekstcorpus zelf. Het gaat inderdaad niet langer om afgebakende identificeerbare posities die vervolgens in een vertaalproces tussen A en B met elkaar geconfronteerd worden. Hölderlin beseft dat hij als vertaler niet anders kan dan in het Griekse corpus spanningen en aporieën blootleggen die daar reeds aanwezig zijn, en dat die spanningen tegelijk ook kunnen worden ingezet voor zijn eigen onderzoek naar esthetische uitdrukkingsvormen voor de ervaring van *zijn* tijd, de ervaring van moderniteit als die van het *dusmoron-zijn*, het zonder-lot-of-bestemming-zijn.

Dat Hölderlin het snijpunt van die Griekse en moderne spanningen in *Oedipus in Colonus* lokaliseert, is een filologisch uitdagende positie. Hölderlins concept of notie van

het *tödendfactische Wort*, het moderne tragische woord dat enkel — maar wat heet ‘enkel’? — virtueel doodt (dus onmiddellijk, zonder de omweg van het gewelddadige lichaam), zou best kunnen teruggaan op de passage waarin in dat stuk het koor Oedipus naar zijn tragische voorgeschiedenis vraagt en hij het antwoord weigert, vervolgens een onthutsend beknopt resumé van het koor in de maag gesplitst krijgt en daarop zegt: jullie woord is als de dood voor mij, ik sterf nog eens. Dat staat er letterlijk (v. 529). Maar crucialer en consequenter als bron voor de referentie lijken me de fatwa’s die Oedipus over zijn zonen uitspreekt en die hun doel als dodelijke taaldaad niet zullen missen, en tenslotte de dood van Oedipus in Colonus zelf, de beschrijvingen van en de reacties op die dood, die zich eigenlijk aan elke blik en zelfs aan elke beschrijving onttrekt. Niemand — zelfs de Atheense koning Theseus niet, die Oedipus de toestemming geeft om daar in Colonus te sterven maar die daarbij zijn handen voor zijn gezicht heeft gehouden — heeft gezien hoe en waar Antigone’s vader op de meest onverklaarbare wijze in rook opgaat, niet in de rook van de brandstapel, niet badend in bloed, maar in spreekwoordelijke rook, ook niet in een kist dus. Onwezenlijk heet het, ongerijmd of onzinnig, er zijn geen woorden voor — *alogista* schrijft Sophocles (v. 1675).

Antigone’s gejammer na de dood van haar vader is buitensporig, wentelt zich in haar verbaal onvermogen, haar taal lijkt on-Grieks, modern, meer de taal van het treurspel dan van de tragedie. Is er ook echt lijden, vraagt ze zich af: alsof ze heimwee heeft naar een lijden om een gebroken, verminkt lichaam, naar iets tastbaars, een object voor de rouw. Nu is er niets. Stotterend, klagend, zich in herhalingen wentelend, geeft ze uiting aan dit misdeeld zijn door het lot, dat erin bestaat te moeten dwalen, schijnbaar zonder bestemming, zonder lot. Het woord hier is *dusmoroi* (v. 1672); het verwijst naar haarzelf, naar Ismene — en naar ons, moderneren, die zonder lot zijn, bestemmingloze, onbepaalde dwalers.

Hier begint dus (of beter: hier zet zich voort) wat vervolgens ook in Hölderlins *Antigone* als traumatisch leidmotief de dynamiek gaat beheersen: het bestemmingloze, onbeslisbare moment tussen zijn en niet-zijn, begraven en niet-begraven-zijn, onbegraven dood of levend begraven zijn, *tödtlichfactisch* en *tödtendfactisch* zijn. De klacht van Antigone en het koor waarmee deze tekst begon, herinnert aan Oedipus’ klacht, het trauma dat van hem een levende dode maakte en dat Antigone smartelijk gedenkt als *de driftigste van alle lieve zorgen (die zornigste der lieben Sorgen)*. De ziener Tiresias vat het tegenover Creon, wiens *tödtendfactisches* edict het *dusmoron* herhaalt, als volgt samen:

[...] bald aus deinem Eingewaide zahlst
 Du selber einen Todten für die Todten,
 Für die, die du von oben warfst hinunter,
 Und deren Seele schmäählich du im Grabe
 Zu wohnen hast gesandt. Von unten hast
 Auch oben einen du, den Schicksaallosen,
 Den unbegrabenen, unheiligen Todten
 Des Todesgotts, der weder dich noch obre Götter
 Angethet, aber du brauchst so Gewalt.
 (v. 1108-1116)

[...] spoedig zal je uit je eigen lendenen
 zelf een dode voor de doden tellen,
 voor hen die jij van boven neerwaarts wierp
 en wier ziel jij smadelijk in het graf
 hebt opgedragen te wonen. Van omlaag
 heb jij boven ook iemand, een lotloze,
 de onbegravene, onheilige dode van de
 doodsgod, die voor jou en de goden van boven
 niets betekent, maar jij kunt niet zonder geweld.

5 — *Furchtbare Muse*

Voor Hölderlin is het inhoudelijke conflict tussen Antigone en Creon slechts van relatief belang. Ze belichamen aanvankelijk extreme polen op een schaal: Creon wordt als *förmlich* (formeel), Antigone als *gegenförmlich* (tegenformeel) bestempeld,¹³ de eerste lijkt de (goddelijke) wetten te verdedigen, maar blijkt uiteindelijk die gevestigde orde als zijn eigen soevereine speelveld te beschouwen en is dus ook blasfemisch; Antigone lijkt blasfemisch, maar door zich tegen de (door Creon) gevestigde orde en de wetten van de polis te keren in naam van archaischere goddelijke wetten, is ze eigenlijk vromer dan Creon. Maar uiteindelijk storten die tegendelen in elkaar, ze zijn namelijk relatief, want *de ene verliest, omdat het als eerste begonnen was, de andere wint, omdat het de eerste was gevolgd*,¹⁴ en tenslotte verliest iedereen. Antigone en Creon zijn beiden (net als andere figuren in het stuk, inclusief het lijk van Polynices) antagonistische spelers in een spel dat gedomineerd wordt door taal en tijd (zowel in de ontologische, historische als poëtische betekenis), een spel waarin ze hun aspiraties tevergeefs proberen waar te maken tot hun zelfoverschatting fataal op haar grenzen stoot en ze buiten adem geraken:

Het groeperen van zulke personen is, zoals in de Antigone, met een loopwedstrijd te vergelijken, waarbij diegene die het eerst naar adem snakt en tegen zijn tegenstrever stoot, verloren heeft.¹⁵

In tegenstelling tot zijn jeugdvrienden Hegel en Schelling, die magistrale bijdragen hebben geleverd aan een filosofische lectuur van de tragedie, heeft Hölderlin een

¹³ AA, p. 376.

¹⁵ AA, p. 376.

¹⁴ AA, p. 373.

uitgesproken aandacht voor wat op het eerste gezicht de esthetisch-poëtische en zelfs theatrale, performatieve dimensie van de tragedie is. Het gaat om een woordenstrijd, woord-tegen-woord, taaldaad tegen taaldaad, een door een geweldige psychische motoriek aangedreven ritmische en choreografische reeks scènes zoekend naar evenwicht, minder een ideeënstrijd of een narratief:

Meer dan alles bestaat de tragische voorstelling in het feitelijke woord, dat eerder samenhang vertoont dan uitgesproken wordt en dat als noodlot van het begin tot het einde beweegt; in de aard van het verloop, in het groeperen van de personages tegenover elkaar, en in de redelijke vorm (*Vernunftform*) die zich ontwikkelt in de vreselijke ledigheid (*furchtbare Muse*) van een tragische tijd, en die, terwijl ze in haar wilde ontstaansmoment in contradicties tot uiting kwam, in humane tijden als een gevestigde, uit goddelijke schikking of noodlot geboren zienswijze geldt.¹⁶

Wat overheerst in Hölderlins visie is de veel oorspronkelijkere *agon* die voorafgaat aan het ethisch-politieke debat zoals dat in de allicht meest invloedrijke Antigone-interpretatie van Hölderlins jeugdvriend Hegel wordt gevoerd. Voor Hölderlin gaat het eerder om het ogenblik waarop een bepaalde historisch-politieke orde aan haar eigen overformalisering of legalisme of institutionalisme te gronde gaat. Haar precaire en contingente ‘wilde’ zijnsstaat komt tevoorschijn en een soort machtsvacuüm — *die furchtbare Muse*¹⁷ *einer tragischen Zeit* — opent zich als een afgrond

¹⁶ AA, p. 374-375.

¹⁷ ‘Muse’ (Muße): ledigheid, non-activiteit, misschien ook ongebondenheid, wetteloosheid... In de *Aantekeningen bij Oedipus* spreekt Hölderlin over

de tragedie als een gedreven, ritmische opeenvolging van voorstellingen die hij *der tragische Transport* noemt. Dit transport (een uitdrukking die hij allicht aan Franse esthetica’s ►

waarin de contouren van een nieuwe wereld zich voorlopig in een vormeloze, monsterlijke gestalte aftekenen. ‘Woestenijs’ (*Wüste*) en ‘wildernis’ (*Wildnis*) zijn terugkerende metaforen voor wat in dergelijke hiaten van de loop der dingen doorschemert, een schaduwrijk tussen leven en dood, zijn en niet-zijn, kortom: het lotloze, het *dusmoron*, het *Schicksaallose*.

Maar voor Hölderlin is dat wel degelijk ook een goddelijk moment. Hij laat de betekenis van het algemene lot (*Schicksal*) en het door de goden gestuurde noodlot (*Verhängnis*) verschuiven naar de onvoorspelbaarheid van de historische tijd. Zeus wordt in de vertaling van Hölderlin de Vader van de tijd of: Vader van de aarde.¹⁸ Hij is de *reisende Zeitgeist*: de (ver)scheurende geest van de tijd, die alles wat vaststaat onderuithaalt en de onvoorspelbaarheid van historische wendingen en gebeurtenissen beklemt.

Maar als Vader van de aarde lijkt hij ook zijn eigen ontregelende kracht tegen te werken, want — zo omschrijft Hölderlin deze dimensie van Zeus —

hij keert tegen de eeuwige tendens in het streven van deze wereld hier naar een andere wereld om in een streven van een andere wereld naar deze hier.¹⁹

► ontleent en die misschien met zijn gebruik van het concept ‘metafoor’ overeenkomt) wordt als *leeg en het meest ongebonden* gedefinieerd (MA II, p. 310). Daarmee zou de uitdrukking ‘furchtbare Muse einer tragischen Zeit’ kunnen sporen. De tragedie is een vorm, een ‘feitelijk woord’ om die onmogelijk te denken ervaring van een aan alle symbolisch-culturele bindingen, structuren, betekenissen,... ten grondslag lig-

gende absolute ongebondenheid voelbaar te maken. In de *Aantekeningen bij Oedipus* wordt vervolgens ook de link met de tijd gelegd: ‘in *müßiger Zeit*’ (mijn cursivering) heet de tijd waarin Oedipus’ drama zich afspeelt: een tijd van *pest en zinsverbijstering en een overal opborrelende geest van waarzeggerij* (MA II, p. 315).

¹⁸ AA, p. 372.

¹⁹ AA, p. 372.

Dit klinkt minder paradoxaal wanneer men aan de logica van de brief aan Böhlendorff denkt. Zeus grijpt in de menselijke orde in die zichzelf in haar eigen zelfvoldaanheid en schijnbare autonomie inkapselt en tegen verandering immuniseert — als tijdgeest verscheurt hij de vermeende tijdeloosheid van de gevestigde orde. Maar hij grijpt ook in als de mens te roekeloos naar de grens van het niet-menselijke en de dood streeft, of naar een anarchistische en (zelf-)destructieve omverwerping van de bestaande orde en wetten. Hij bewaakt de differentie van hier en elders, van zijn en worden, van autonomie en heteronomie, van nuchterheid en pathos.

Hölderlin vergelijkt het verloop van deze tragedie in de *Aantekeningen bij Antigone* met die van een ‘oproer’ (*Auf-ruhr*), een opstand, een revolutie.²⁰ Daarmee verschuift het algemene thema van tijd en tijdelijkheid (of eindigheid, sterfelijkheid) naar het toen actuele *politieke* gespreksthema, vooral omdat Hölderlin niet aarzelt om de ‘redelijke vorm’ die op tragische wijze gestalte krijgt in dit moment van kentering zeer expliciet als ‘republikeins’ te bestempelen. Het is duidelijk dat hier niet enkel naar de geboorte van de Atheense democratie uit de ondergang van de tirannie wordt verwezen, natuurlijk gaat het ook om allusies op de Franse Revolutie en de revolutionaire verwachtingen in het rond 1800 nog bijna feodale Duitsland. Toch is Hölderlins interpretatie geen poging tot simpele actualisering of politisering. Zoals gezegd, het gaat hem eerder om de fundamentele politiek-theologische dramaturgie van historische kenteringen dan om feitelijke politiek-historische contexten:

De aard van de handeling in Antigone is die van een opstand, waarbij het, voor zover het om een vaderlandse zaak gaat, erop aankomt dat alles als door een onein-

²⁰ AA, p. 375.

dige ommekeer gegrepen en door elkaar geschud, zich in de oneindige vorm ervaart waarin het door elkaar geschud is. Want een vaderlandse ommekeer is de ommekeer van alle voorstellingswijzen en vormen. Een volledige ommekeer in deze is echter — zoals elke volledige ommekeer — zonder enig houvast de mens als verstandelijk wezen niet toegestaan.²¹

Hoe kan het ‘verstandelijke wezen’ dat de mens is zich verhouden tot de zich kerende, verschuivende, brekende tijd? Hoe kan het in die kering gaan staan zonder het ondraaglijke contingente moment — de vreselijke ledigheid of onbeslisbaarheid (*furchtbare Muse*) die de (ver)scheurende tijdsgeest (*reisende Zeitgeist*) teweegbrengt en die alle voorstellingswijzen en vormen op losse schroeven zet — weer vast te leggen in een verhaal van continuïteit, teleologie, of het in een totaal nieuwe verbeelding van de toekomst plaats en betekenis te geven? Wat voor vorm of dispositief moet je daarvoor ontwikkelen? Dat is allicht een van de meest cruciale thema’s van Hölderlins hele oeuvre, ook van zijn lyrische werk, dat meer en meer evolueerde naar de politiek-religieuze vorm van het (koor-)lied of gezang. De vraag waaraan Hölderlin in zekere zin te gronde is gegaan, is precies die naar de legitimatie van een ‘spreken-in-naam-van’ (de gemeenschap, de tijd, de goden, de doden). Als het de rol van de dichter is ‘met ontbloot hoofd’ en de neus in de wind van de tijdsgeest, tussen hemel en aarde, verleden en toekomst post te vatten om de tekens van de tijd te lezen en onder de vorm van een lied aan het volk aan te reiken: hoe belet je dan dat die dichter ‘een valse profeet’, een ideoloog of usurpator wordt?²²

²¹ AA, p. 375.

²² Dat is de vraag die Hölderlin in een van zijn beroemdste gedichten stelt (‘Wie wenn am Feiertage’). Het gedicht

breekt uit elkaar en blijft een fragment als gevolg van de onmogelijkheid om dit probleem op te lossen.

Hoe kun je überhaupt de loop der dingen duiden zonder de onvoorspelbaarheid van de toekomst en het volstrekt onbeheersbare wezen van de tijd te verloochenen of te vertekenen? Hoe kun je dit onvermijdelijke heteronome aspect dat de tijd wezenlijk kenmerkt, vertolken zonder ofwel in het scenario van de valse profeet en de usurpator terecht te komen ofwel uit pure doodsdrift jezelf als subject op te geven?

Ook de tragische spelers in Hölderlins *Antigone* bewegen zich vanaf het begin rond een dergelijke afgrond van de tijd. En iedereen wil die afgrond als haar of zijn momentum usurperen. Creon doet het als hij tegen zijn zoon Haemon zegt:

Wenn meinem Uranfang' ich treu beistehe, lüg'ich?

(v. 773)



Ben ik e[en]igenaar als ik trouw blijf aan mijn oorsprong?

Hölderlin vertaalt hier al dan niet bewust het Griekse ‘*archas*’ (v. 744) verkeerd met ‘oorsprong’ (*Uranfang*) in plaats van met macht of gezag (*Herrschaft*), en laat daarmee Creon zijn politieke macht, zijn vermogen om wetten uit te vaardigen, met een theologisch gebaar als een ahistorisch en aan de natuur der dingen ontsprongen recht affirmeren. Het appel van Haemon aan zijn vader om niet enkel de eigen wil door te drijven maar om te wijken voor de geest – de tijdsgeest? – en aan het volk, de *polis*, verandering (Ändrung) te schenken,²³ bereikt dovemans oren.

Antigone’s usurpatie is zo mogelijk nog sterker. Op de vraag van Creon waarom ze zijn verordening met voeten heeft getreden, antwoordt ze bij Hölderlin: ‘Daarom. *Mijn* Zeus heeft me dat niet laten weten’ (Hölderlin v. 467 = Sophocles v. 450). Hölderlin cursiveert zelf ‘Mein’. *Mijn* Zeus?

²³ ‘Gieb nach, da wo der Geist ist, schenk’ uns Ändrung’ (v. 746).

Creons beroep op de goden dient vooral de legitimering van zijn handelen als een op quasi-transcendente wetten gegronde, uiteindelijke redelijke politiek van het algemeen belang. Antigone haalt de universaliserende en totalitaire logica van die politiek met haar tegenwerping onderuit. Ze plaatst niet echt een andere interpretatie van de wet tegenover Creons interpretatie, maar laat hem door een eigen Zeus te claimen indirect verstaan dat zijn edict niet zonder meer de wet vertolkt, maar slechts ‘zijn’ interpretatie van die wet is. Ze confronteert Creon zo met de relativiteit en de eindigheid van zijn macht in het licht van de goddelijke wetten, de ‘andere wereld’ van de ‘ongeschreven wetten’, waartoe menselijke wetten zich overigens altijd op een incommensurabele, ongepaste wijze verhouden. Eigenlijk laten ze zich ook niet met categorieën als ‘mijn’ of ‘zijn’ (of ‘haar’) recupereren. Antigone’s tegenwerpingen zijn invraagstellingen en ontkenningen, die niet bedoeld zijn om een andere positie te funderen. Dat blijkt alleen al uit het gebruik van ontkenningen in de hele discussie tussen Antigone en Creon. Door ‘*mijn* Zeus heeft me dat niet laten weten’ te antwoorden — een blasfemie — maakt ze duidelijk dat Creon een adequate lectuur van de ongeschreven wetten opeist, terwijl die niet mogelijk is. Haar antwoord op de vraag wat haar dan wel mag bewegen hebben laat met het botte ‘daarom’ dat Hölderlin haar in de mond legt, verstaan dat Antigone zich op geen enkele andere instantie wil beroepen. Maar met welk recht? Verbergt haar verzet tegen Creon niet haar al te gretige verlangen naar die ‘andere wereld’ (die Zeus als ‘Vader van de tijd, Vader van de aarde’ haar ontzegt), het dodenrijk waar ze verenigd zal zijn met haar geliefde verwanten, en met name met haar broer?

O Grab! O Brautbett! Unterirdische
Behausung, immerwach! Da werd’ ich reisen
Den Meinen zu, von Denen zu den Todten

Die meiste Zahl, nach dem sie weiter gingen,
 Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat;
 Von Denen ich die Letzte nun am schlimmsten
 In weiter Welt vergehn muß, ehe mir
 Des Lebens Gränze kommt.
 (Hölderlin v. 922-929 = Sophocles v. 891-896)

O graf, o bruidsbed! oneraardse
 huisvesting die immer waakt! Daar zal ik
 op reis gaan naar de mijnen, van wie bij de doden
 de meesten, nadat ze verder gegaan zijn,
 driftig medelijdend ginds een licht begroet heeft,
 van wie ik nu als laatste, erger kan het niet,
 in de verre wereld vergaan moet, voor mij
 mijn levensgrens bereikt.

De versmelting van graf en huwelijksbed en Antigone's voor ons merkwaardige legitimatie ('voor iemand anders dan mijn broer had ik het niet gedaan', Hölderlin v. 944-946 = Sophocles v. 909-912) problematiseren alleszins meer idealistische en morele lezingen van haar daad. Om andere redenen dan Creon weliswaar en vanuit een volstrekt omgekeerd streven, wil Antigone de grens tussen deze wereld en de andere overschrijden, de grens die voor Hölderlin de grens van de tijd is. Haar straf, levend begraven te worden en langzaam een ellendige dood te sterven, te moeten 'vergaan in de verre wereld voor [haar] de levensgrens bereikt', doorkruist dan weer dit verlangen, een straf die de signatuur van Zeus als god van de aarde en de tijd draagt. Zeus dwingt Antigone terug in de aardse temporele orde, maar zo dat ze, net als haar broer Polynices, als 'lotloze' in de plooi tussen leven en dood, zijn en niet-zijn wordt verbannen.

6 – *Zornigmitleidig*

Zornigmitleidig, zo heeft in Hölderlins vertaling van Sophocles' vers 894 (bij Hölderlin vers 926) een 'licht' de geliefde verwanten in de onderwereld begroet. Dat hij 'Phersephassa' (Persephone) als 'licht' vertaalt, lijkt al een eigenzinnige en nogal speculatieve etymologische lectuur van haar naam.²⁴ Maar het onvertaalbare *zornigmitleidig* gaat op geen enkele uitdrukking in het Griekse origineel terug. *Zorn*, *zornig* en samenstellingen of variaties van deze semantische kern komen vooral in het latere werk van Hölderlin en in het bijzonder in de context van de tragedie of van tragische topoi in zijn gedichten veelvuldig voor. Ze verwijzen altijd naar een moment van transgressie, naar een te groot verlangen naar een 'andere' kant van de geïstitutionaliseerde levensvormen, naar het goddelijke moment van destructie en verandering, dood en transformatie. *Zornig* wijst op de catastrofale clash tussen zelf en andersheid die voortkomt uit een te sterke identificatie van de mens met het andere, de ander (veelal in de gedaante van een god of een halfgod). Het woord impliceert een intimiteit tussen mens en god (en met name god als 'reißende Zeitgeist', de (ver)scheurende tijdgeest) die tot een extreme vorm van zelfverlies en vervreemding leidt, tot een psychische dood nog voor de fysieke intreedt. *Zornigmitleidig* lijkt dan weer haast voorbij het catastrofale moment te wijzen naar een ontmoeting, een empathische ontvangst van de tragisch gestorven verwanten door het paradoxale licht van de onderwereld. Maar Antigone's klacht suggereert dat haar dit moment van paradoxale gemeenschap, van kathartische *Zorn* is ontzegd. Haar staat nog de ervaring van extreme ondraaglijke vervreemding

24 Bernhard Böschstein meent dat Hölderlin in de naam Persephassa de stam

'phaoo' (lichten) geïsoleerd heeft [Kreuzer [2002], p. 286).

en dwaling te wachten, een radicalisering van het zonderlot-zijn, dat ze van haar vader heeft geërfd. Eigenlijk is dit heel modern. In de *Aantekeningen bij Antigone* verwijst Hölderlin uitdrukkelijk naar zijn *Aantekeningen bij Oedipus*, waarin de kern van de tragische voorstelling misschien pregnanter wordt geformuleerd:

De voorstelling van het tragische berust voornamelijk hierop, dat de verschrikking, als de god en de mens zich verenigen, en de natuurmacht en het binnenste van de mens in uitzinnigheid (*Zorn*) grenzeloos één worden, zichzelf zo begrijpt, dat het grenzeloze één-worden zich door een grenzeloze scheiding zuivert.²⁵

In de *Aantekeningen bij Antigone* wordt deze catastrofale, *zornige* innigheid van god en mens — hier bijna als een seksueel proces van coïtus en post-coïtale vervreemding en eenzaamheid geëvoceerd — zeer modern als een bewustzijnsdrama beschreven. Er is sprake van een

oneindige begeestering (*unendliche Begeisterung*) die zich oneindig, dat wil zeggen in tegenstellingen, in het bewustzijn — hetgeen het bewustzijn opheft — in een heilige scheiding begrijpt; de god is dan aanwezig in de gestalte van de dood.²⁶

In de ook syntactisch complexe analyse tekent zich een radicale en niet in verzoening eindigende dialectiek van bewustzijn en niet-bewustzijn, mens en god, leven en dood af, een begrijpen dat paradoxaal genoeg betrekking heeft op een bewustzijn dat door dit proces zichzelf tot opheffing of opgave gedwongen ziet, en daardoor plaats maakt voor de aanwezigheid van het goddelijke; maar ook hier gebeurt dat in de paradoxale vorm van scheiding, afwezig-

25 MA II, p. 315.

26 AA, p. 373.

heid, absolute zelfvervreemding en dood. Die paradox is voor Hölderlin niets anders dan de vorm van de tragedie, de waarheid of kennis waarom het gaat kan niet anders dan in een strategie van uiterste tegenstelling, verloochening en ontkenning gearticuleerd worden. De tragische heldin *moet* zichzelf als een *Antitheos* (een tegen-god) gedragen,

als iemand, die zich volgens de bedoeling van de god als het ware tegen die god opstelt, en zo de geest van de hoogste los van wetten erkent.²⁷

In de *Aantekeningen bij Antigone* wordt deze analyse in feite al aangekondigd in een passage over wat voor Hölderlin een hoogtepunt van de tragedie vormt. Het gaat om de tweede scène van de derde akte, een scène die eindigt met de woorden waarmee dit opstel begon en waarin het koor Antigone's ondergang verklaart vanuit *dein zorniges Selbsterkennen*. De *Aantekeningen* laten vermoeden dat het koor in de ogen van Hölderlin alludeert op de passage niet veel verderop waarin Antigone zichzelf vergelijkt met Niobe. De dochter van Tantalus wilde zich om haar uitzonderlijke vruchtbaarheid — ze schonk haar man Amphion, zoon van Zeus, veertien kinderen — door de bewoners van Thebe als een godin laten vereren. Voor deze hybris straffen Apollo en Artemis haar door al haar kinderen te vermoorden. Niobe veranderde van verdriet in een wenende rots op de berg Sipylus:

Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phrygische,
von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylos Gipfel;
Hökricht sei worden die und wie eins Epheuketten
Anthut, in langsamen Fels

²⁷ AA, p. 372.

Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
 Wie Männer sagen, bleibt der Winter;
 Und waschet den Hals ihr unter
 Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich
 Bringt mich ein Geist zu Bette.
 (Hölderlin v. 852-861= Sophocles v. 823-833)

Ik heb gehoord dat als woestenij geworden is
 degene die rijk aan levens was, de Frygische,
 uit de schoot van Tantalus ontstaan, bij de top
 van Sipylus;
 knobbelig is zij geworden en zoals een klimopreeks
 zich aan iets hecht, tot een langzame rots
 samengetrokken, en bij haar blijft,
 zoals mannen dat zeggen, altijd de winter,
 en van haar hals vloeien neerwaarts
 sneeuw-stralende tranen van haar wimpers. Net
 als haar
 draagt mij een geest naar mijn bed.

Het koor waarschuwt haar voor deze ongepaste vergelijking door te wijzen op de aardse, menselijke en dus eindige status van Antigone (‘dat waren halfgoden, wij zijn maar mensen en van de aarde’). De vergelijking hapert inderdaad, want in haar stenen bed blijft zij nog steeds een mens met een bewustzijn, pijnlijk verdwaald in een plooi tussen aarde en onderwereld, tussen bewustzijn en een andere dimensie. Maar voor Hölderlin is deze passage een sleutelmoment in de geschetste complexe tragische dialectiek van vereniging en scheiding, van vereniging van het menselijke met het goddelijke in de vorm van dood, vervreemding, scheiding en zelfverlies. Hij noemt dit de meest sublieme uitspraak van Antigone en becommentarieert de woorden als volgt:

Het is een grote hulp voor de ziel die in het geheim haar werk doet, dat ze op het ogenblik van het hoogste bewustzijn het bewustzijn ontwijkt, en voor haar de aanwezige god werkelijk grijpt, deze met vermetelee, ja zelfs godslasterlijke woorden tegemoet treedt, en zo de heilige levendige mogelijkheid van de geest bewaart. In een hoog bewustzijn vergelijkt ze zichzelf dan altijd met dingen die geen bewustzijn hebben maar wel door hun lot de vorm van het bewustzijn aannemen. Zoals een tot woestijn geworden land dat in zijn oorspronkelijke, rijkelijke vruchtbaarheid de werkingen van het zonlicht te veel versterkt en daarom dor wordt.²⁸

De omslag van bewustzijn naar niet-bewustzijn krijgt bij Hölderlin de specifieke invulling van een metaforische transformatie van bewustzijn tot het anorganische. Dat was al zo in zijn vroegere reflecties over het niet-voltooid treurspel *De dood van Empedocles*, waarin die transformatie van het ‘organische’ (bewustzijn, cultuur, kunst, ge-systematiseerd of geïnstitutionaliseerd zijn) tot het zogenaamde ‘aorgische’ aan het concrete beeld van Empedocles’ zelfmoord door een sprong in de kolkende Etna werd gekoppeld (waarbij het ‘aorgische’, een woord waarin het Griekse woord *orgè* echoot dat Hölderlin als *Zorn* vertaalt, het elementaire zijn is). Hölderlin benadrukt in zijn *Aantekeningen bij Antigone* het psychische statuut van die transformatie, die uiteraard tragisch moet mislukken en dan eindigt met de fysieke dood, maar die in de tragedie als *tödtendtfactisches Wort* als een bijna ondraaglijke strijd van het bewustzijn met zichzelf — en dus als zijn eigen ondermijning als autonoom en zelfbewust subject — wordt opgevoerd. De taal van de tragedie — het feitelijke woord van de tragische encenering — kan de ruïnering van het subject articuleren, ze kan het spoor, de vernietigende doortocht van de god van de tijd opvoeren.

²⁸ AA, p. 371-372.

7 – *Zorniges Selbsterkennen*

De paradox van deze frase is de paradox waarop de tragedie — de tragische voorstelling of het tragische woord — is gebaseerd; dat wil zeggen op de opvoering, de performatieve articulatie van een proces waarin het subject (in dit geval met name Antigone, maar het geldt ook voor Creon) het eigen leven, en eerst en vooral het zelf moet opgeven om geraakt te kunnen worden door het hoogste, de god van de tijd en de aarde, van de onbesliste kentering, van de ommekeer van alle voorstellingen en vormen. Een volledige ommekeer, dat weten we, is de mens als verstandelijk wezen zonder houvast ontzegd. De vorm van de tragedie is het houvast voor ons — lezers, toeschouwers — om te kunnen ervaren hoe de tragische heldin in haar poging om het lotloze lot dat haar familie heeft getroffen te bezweren, zelf weer in de toestand van het onbestemde zijn van een pure, lege en ongebonden tijd wordt gedwongen. Het is geen toeval dat Hölderlins commentaar bij Antigone’s Niobe-identificatie gevolgd wordt door een kort commentaar bij zijn vertaling van een andere mythologische identificatie, die ditmaal door het koor wordt uitgesproken:

Sie zählete dem Vater der Zeit
Die Stundenschläge, die goldnen. (v. 987-988)

Zij telde daar voor de vader van de tijd
De klokslagen die van goud zijn.

Hölderlins vertaling is een zeer radicale herdichting van het origineel, waarin naar de mythologische figuur van Danaë wordt verwezen. Danaë werd door haar vader in een bronzen toren opgesloten om te beletten dat ze een klein kind zou baren dat hem (volgens een voorspelling) zou doden. Maar Zeus bevrucht haar met een gouden regen

door de tralies van haar cel. De letterlijke vertaling luidt volgens Hölderlin: ‘ze beheerde voor Zeus de gouden stromende wording’²⁹ (bij Sophocles v. 949-950), maar deze vertaling wijst hij af om er een te verdedigen die moderner en een meer aan onze voorstellingen aangepaste is. Zijn commentaar luidt:

de gouden stromende wording verwijst allicht naar de stralen van het licht, die eveneens Zeus toebehoren, voor zover de tijd, die ermee bedoeld wordt, door de stralen van de zon beter te berekenen is. Dat is de tijd namelijk altijd als hij in het lijden wordt geteld omdat het gemoed dan veel beter de verandering van de tijd gestaag mee beleeft en zo het eenvoudige verloop der uren begrijpt, anders dan het verstand dat altijd vanuit heden naar de toekomst redeneert.³⁰

Het is duidelijk: dit is nog niet de positie van Antigone, het is een absoluut post-catastrofaal perspectief, een horizon waartegen haar tragiek zich aftekent, het *eigenlijke perspectief van waaruit het geheel moet worden begrepen*.³¹ Het zuivere be-lijden van de tijd als een onbepaalde, door geen toekomst gehypothekeerde ervaring betekent het einde van een tragisch conflict tussen het verstand en het ondenkbare. Het impliceert een bewustzijn dat zich weerloos aan de god van de tijd overlevert.³² Het verzet tegen die god van de tijd en de aarde is echter noodzakelijkerwijze ingebakken in de weerbarstige natuur van het menselijke subject, dat zich in de onbepaalbaarheid, het zonder-lot-of-bestemming-zijn van de dingen en hun verloop begrijpelijkerwijze moeilijk kan schikken. Dat

²⁹ AA, p. 372.

³⁰ AA, p. 372.

³¹ AA, p. 372.

³² Voor een uitvoerigere en erudietere lectuur van deze

passage en van Hölderlins visie op tijd in de aantekeningen bij Sophocles zie De Schutter [1994], p. 89-101; [2014], p. 125-128.

lijkt een bijna onmogelijke opdracht, zelfs de moeilijkste opdracht, zoals Hölderlin in zijn brief aan Böhlendorff schreef. De extreme nuchterheid van een tijd die zich aan elke binding of bestemming door menselijk verlangen onttrekt, is het lotloze *dusmoron* dat de moderniteit als haar meest eigen wezen heeft ontdekt, niet zelden, net als Hölderlin, in het herlezen en herschrijven van de Grieken. Zijn *Antigonä* gunt ons een schuinse blik op dat eigenste dat we zo goed moeten leren kennen als alle strategieën om het te verloochenen. Zijn Antigone leert haar het eigen verlangen te ontcijferen en tekent daardoor haar doodvonnissen. Ze toont ons op onnavolgbare wijze dat we het nooit kunnen leren.

De ethiek van een mooi nee

Lacans interpretatie van Antigone

MARC DE KESEL

Zelfs de deugd heeft behoefte aan grenzen.
Montesquieu¹

Overdrijvingen

‘Aan de psychoanalyse is niets waar behalve haar overdrijvingen.’ Zo luidt een bekend aforisme uit Theodor Adorno’s *Minima Moralia*.² Wie Jacques Lacans interpretatie van *Antigone* leest, schiet onwillekeurig dat aforisme door de geest. In het licht van de letter van Sophocles’ tekst permitteert deze even prominente als controversiële theoreticus van de psychoanalyse zich inderdaad behoorlijk wat ‘overdrijvingen’ en andere ‘sterke’ interpretaties. Een en ander zorgt er zelfs voor dat precies zijn onverbiddelijke aandacht voor de letter van de tekst (*l’instance de la lettre*: een van zijn motto’s)³ hem bij momenten erg van die tekst wegdrijft.

1 *De l’esprit des lois* XI, 4: zie Montesquieu [2006], p. 218.

2 Adorno [2013], nr. 29.

3 De eerbied voor de letter van de tekst is een van Lacans basisadviezen zowel bij de lectuur van theoretische teksten als bij het luisteren naar de ‘vrije asso-

ciatie’ van de analysant tijdens de psychoanalytische kuur.

Het is pas een aandacht voor de ‘letter’ die zowel de analysant als de analyticus in staat stelt enige toegang tot het onbewuste te krijgen. Zie onder meer diens essay ‘L’instance de la lettre ►

Dit essay, dat nader ingaat op Lacans *Antigone*-lectuur, wil juist op die ‘overdrijvingen’ en andere interpretatieve anomalieën inzoomen en aantonen dat die op hun manier toch wel ‘waarheid’ prijsgeven. Dat Lacan én op de letter van de tekst is gefocust én tegelijk van die tekst weg lijkt te drijven, heeft eerst en vooral te maken met de agenda waarmee hij de tekst benadert. Niet dat hij de tekst niet voor zich laat spreken, integendeel zelfs, maar de vraag waarmee hij die tekst benadert, zoekt niet in de eerste plaats naar wat Sophocles precies bedoeld zou hebben met zijn stuk en met de personages die hij daarin opvoert. Hij lijkt als psychoanalyticus zelfs niet zo erg geïnteresseerd in de verborgen — verdrongen, onbewuste — motieven die Sophocles tot zijn verhaal kan hebben gebracht, noch in de onbewuste driften en wensen waarmee zijn personages blijken te worstelen. Niet dat Lacan per se ongeïnteresseerd is in dergelijke zaken, maar die staan bij hem niet op de voorgrond omdat zijn blik — zowel op het stuk als op de psychoanalyse en de mens in het algemeen — daarvoor te structuralistisch is.

Lacan zoekt niet zozeer de ‘mens’ achter de mens, dit wil zeggen het kluwen van wensen en motieven die zijn ‘psyche’ of ‘ziel’ zou zijn, het punt van waaruit hij zijn leven zin en betekenis geeft. Je leeft niet vanuit je binnenste, je innerlijk, aldus Lacan. Of liever, dat doe je wel, maar dat innerlijk is niet oorspronkelijk: het is secundair. Primair is je relatie met anderen. Je bent alleen iemand geworden door je aan anderen te spiegelen, door als hen te willen worden en je daarom tussen hen een plaats te veroveren — een plaats die altijd wankel is en gehandhaafd moet worden volgens een logica die nooit andere dan listige verschalkingstrategieën volgt om de per definitie

► dans l’inconscient ou la raison depuis Freud’ in Lacan [1966], p. 493-528. Engelse vertaling ‘The Instance of the

Letter in the Unconscious or Reason after Freud’, in Lacan [2006], p. 412-441.

onmogelijke lust te winnen waarvan je het moet hebben. Onbewust leef je van de lust — de liefde bijvoorbeeld of het gebrek daaraan — die anderen je toedragen, zo luidt het psychoanalytisch paradigma.⁴ Die anderen, meer bepaald dat wat ze met elkaar delen, dat oeverloze veld van aangedikte, gedroomde, ten dele of helemaal fictieve verhalen waarin ze zichzelf en anderen neerzetten: dat is het ‘onbewuste’, zo voegt Lacan eraan toe. Onbewust zoek je je te handhaven in dat (positieve en negatieve) ‘lustveld’ dat je sociale omgeving is. De vraag naar wie je bent, naar je identiteit, is minder een vraag naar je innerlijk, dan een vraag naar *waar* je bent, waar je je positioneert in het veld vol soortgenoten die van elkaars zo moeilijk te vervullen lustwensen leven. De (psychologische) vraag naar het *wie* wordt vervangen door de (topologische) vraag naar het *waar*: daar komt in een notendop de structuralistische wending van Lacans interpretatie van de psychoanalyse op neer.

Het wordt nu misschien begrijpelijker in welke zin Lacan niet de ‘mens’ achter Antigone zoekt, waarom hij niet in de eerste plaats vraagt wat haar drijfveer is en vanuit welk referentiekader of welke ‘ethiek’ ze doet wat ze doet. Antigone is voor hem een pion, en Sophocles’ tragedie een stuk vol pionnen, die slechts zijn wat ze zijn in en dankzij hun spel met andere pionnen. Ziehier een eerste ‘overdrijving’. Op die manier — en *slechts* op die manier — wordt het veld waarop die pionnen spelen zichtbaar. Om dat

4 Leven is reageren op prikkels. Dit basale biologische paradigma geldt ook voor de psychoanalyse. Maar voor haar is de prikkelreactie niet enkel gemotiveerd door het zelfbehoud van het organisme, maar ook door het lustprincipe. Dat laatste houdt een ‘pervertering’ van de levensfunctie in: het kind

zuigt aan de moederborst niet enkel om zich te voeden, maar ook omwille van de lust die het aan het zuigen beleeft. Gevolg zal zijn dat de mens zijn zuigfunctie voor een heel andere dan biologische behoeften zal kunnen gebruiken. Vandaar dat Freud het lustprincipe *polymorf pervers* noemt.

speelveld is het Lacan te doen, want dat veld is niet meteen zichtbaar: het komt pas in zicht wanneer de pionnen hun spel gespeeld hebben, wat in het geval van Antigone wil zeggen: wanneer ze elkaar tragisch hebben afgemaakt. Pas het finale slagveld laat de aard van het veld zien waarop de pionnen de hele tijd al hebben gespeeld. En enkel nadat het veld zelf even heeft opgelicht, is het ook mogelijk te zien waar de pion zich op dat veld bevindt, welke weg hij heeft afgelegd en hoe hij gekomen is tot waar hij nu is. Dit is Lacans manier om te achterhalen wie die pion is — in ons geval: wie Antigone is.

We komen dus volgens Lacan niet per se echt dicht bij wat in *Antigone*, het stuk, op het spel staat wanneer we ons laten gezeggen door de bedoelingen die de auteur ermee had. Het gaat erom wie Antigone *voor ons*, toeschouwers is, hoe zij past in het spiegelveld waarin wij onze identiteit actief moeten handhaven. Waar in dat veld waarin wij ons waarmaken, staat Antigone? En ook: waar staan *wij* als we naar haar op de scène kijken? Waar plaatst de tragedie *ons*? — wat Lacans manier is om te vragen naar wie wij zijn. Wie zijn wij als wij plezier (lust) beleven aan een theaterstuk als *Antigone*? Wie zijn we *dat* we ernaar kijken — en wie weet wel *moeten* kijken?

Die topologische, structuralistische aanpak betekent evenwel niet dat de inhoud van Sophocles' tragedie voor Lacan zonder meer van secundair belang zou zijn. 'Een inzicht in de bewegingen van de ziel [...] op zoek naar identiteit', zo typeert Ben Schomakers datgene wat Sophocles zijn lezer of toeschouwer wil meegeven.⁵ Die bewegingen laat Schomakers uit de tekst zelf oplichten en hij komt uit bij een bepaald soort ethiek die uit Antigone's houding spreekt. Lacan heeft hetzelfde doel (de bewegingen van de ziel blootleggen), laat daarvoor ook zijn lectuur de neus op de letter van de tekst houden en komt evenzeer uit

⁵ Zie hierboven, p. XXX.



bij een ethiek die uit Antigone's optreden spreekt. Maar zijn topologisch/psychoanalytische aanpak, samen met de onvermijdelijk daarmee gepaard gaande 'overdrijvingen', brengen hem naar een andere ethiek, of beter, naar een andere kijk op ethiek, een andere formulering van het uitgangspunt van het ethisch handelen op zich — een uitgangspunt dat heersende definities van ethiek ondersteboven blijkt te gooien.

In dit laatste ligt trouwens de reden waarom Lacan zich aan een uitvoerige lectuur van *Antigone* heeft gewaagd. De vier seminariesessies die Lacan er integraal aan wijdt, vormen een van de laatste etappes in zijn behandeling van 'de ethiek van de psychoanalyse', het thema van zijn gelijknamige seminarie gehouden in het academiejaar 1959–60.⁶ De plaats die Antigone met haar rebelse daad en haar weigering tot enig compromis inneemt tegenover de wet, illustreert volgens Lacan helder waar het in de ethiek van de psychoanalyse, maar ook in een *moderne* ethiek in het algemeen, om te doen is.

In wat volgt traceer ik aan de hand van een aantal markante 'overdrijvingen' Lacans lectuur van *Antigone* en toon aan hoe die overdrijvingen hun zin, hun 'waarheid' ontleenen aan zijn topologisch structuralistische aanpak (aan *zijn* versie van de psychoanalytische theorie dus). Ten slotte ga ik nader in op het belang van Lacans Antigone-lectuur voor de ethiek. Meer bepaald zal blijken hoe die antieke tekst een rake illustratie geeft van de conditie waarin de moderne ethiek zich bevindt.⁷

6 Lacan [1986], p. 282-333; [1992], p. 234-288.

7 Voor een exhaustieve uitwerking van Lacans commentaar op *Antigone*, zie De Kesel [2002], p. 227-272; [2009], p. 205-248.

Dood...

Wie is Antigone? Of, lacaniaanser, *waar* staat ze? De proloog heeft geen ander doel dan ons dat meteen duidelijk te maken. Dat de proloog ons een eerste inzicht geeft in het karakter van het personage is secundair, aldus Lacan. Primair is de plaats van Antigone. En die plaats is de dood. Na Ismene's oproep realistisch te blijven en te beseffen dat 'wij, vrouwen' niet tegen een door mannen uitgevaardigd bevel op kunnen, weet Antigone meteen waar haar zuster staat — en waar zij dus zelf staat. Op Ismene's redenering — haar aarzeling om samen hun 'foute' broer te begraven — repliceert ze:

Ik zal je niet zeggen dat je het moet doen. Als jij het ooit nog zou willen, wil ik je medeplichtigheid niet meer. Wees jij degene die je denkt dat je moet zijn. Maar ik zal hem begraven. Het is goed als ik daarvoor zou sterven. (v. 69-73)

Lacan leest in die verzen dat Antigone de kant van de doden kiest. Dit is haar positie. En na wat ze heeft gezegd is dat duidelijk niet de positie van Ismene. Want zo heeft Antigone de redenering van haar zus verstaan: niet als een poging om het probleem naar een oplossing te leiden, maar als een indicatie van waar ze staat. 'Niet waar *ik* sta, niet op de plaats van de dood' — een besef dat Antigone het verdere stuk niet meer zal loslaten. Wanneer ze later, in het bijzijn van Creon, nog eens fulmineert tegen haar zuster, herhaalt ze: 'Jij hebt ervoor gekozen om te leven, ik om te sterven' (v. 555). Even verderop heet het: 'mijn ziel is al lang / gestorven, zodat ik de doden ter beschikking sta' (v. 559-560). En in de ultieme fase, als ze opgesloten zit in de grot om daar een hongerdood te sterven, bevestigt ze eens te meer haar vrije keuze: ze maakt er *eigenhandig* een eind aan.

Antigone kiest op de plaats van de dood te gaan staan en volgens Lacan is het stuk zo opgebouwd dat de toeschouwer haar gang in de richting van de ultieme consequentie van die keuze stap voor stap kan meevolgen.

Dat ze op een bepaald moment — voor de meeste commentatoren *plots, onverwacht* — in een lange klacht over haar wrede lot uitbarst, is daarom voor Lacan nauwelijks contradictorisch. Ze doet dat immers pas zodra ze de volle zekerheid heeft te zullen sterven. Enkel wanneer ze onomkeerbaar het domein van de dood is binnengetreden, permittiert ze zich de gevoelens die daarmee gepaard gaan. Maar het zijn niet de gevoelens die haar sturen, aldus Lacan; alleen haar autonome beslissing doet dat. Sentimenten zijn daar enkel de gevolgen van.

... & *autonoom*

‘Autonoom’: het woord valt letterlijk in het *epeisodion* waar Antigone zichzelf het klagen toestaat. Het valt in de laatste zin van de koorzang waarna Antigone haar klacht inzet.

eervol en stil alom geprezen vertrek
je naar de diepste diepte van de doden
en niet geslagen door kwijnende ziekte
of door zwaarden gegeseld daal jij
als enige sterveling levend in de
Hades af trouw aan je eigen wet (v. 817-822)

Je gaat de dood in, ‘trouw aan je eigen wet’ (*αὐτόνομος, autonomos*), zingt het koor wijzend naar Antigone. ‘U wil zelf uw dood’, vertaalt Johan Boonen.⁸ Lacan hecht grote

⁸ ‘u heeft gekozen — u alleen van / alle mensen — u wil zelf uw dood’ (v. 821-822).

waarde aan dit vers. Zijn insisterende nadruk erop is, zo je wilt, een van zijn ‘overdrijvingen’. Niet toevallig is het een van de verzen waarop hij uitdrukkelijk zijn eigen theorie laat inhaken. Ik haal even de passage aan waar hij dat doet (maar waarschuw eerst voor de moeilijke, cryptisch aan-doende stijl die zoals bekend onderdeel uitmaakt van de reputatie die deze auteur geniet):

Antigone wordt gepresenteerd als *αὐτόνομος* [*autonomos*, autonoom], [als] zuivere, eenvoudige relatie [*pur et simple rapport*] van het menselijk wezen met datgene waarvan het als bij wonder de drager is [*pur et simple rapport de l'être avec ce dont il se trouve être miraculeusement porteur*], met name de betekenaarscoupure, dit onoverkomelijke vermogen om tegenover en tegen alles in te zijn wat het is.⁹

Lacan verwijst hier uiterst summier naar de kern van zijn subjecttheorie. ‘Subject’ leest Lacan altijd letterlijk als ‘drager’ (*porteur*), als datgene waarop iets rust, waarin iets zijn grond of grondvlak vindt. Klassiek definieert men het menselijk subject als een ‘ziel’, een ‘ego’, iets min of meer substantieels dat in zichzelf rust — dat *subjectum* van zichzelf is — om zich pas op die basis tot de wereld rondom zich te verhouden. Voor Lacan is de mens ook een *subjectum*, maar niet in de zin van een drager van een oorspronkelijk zelf, maar van een ‘zelf’ dat hij via identificatie bij anderen heeft gehaald. Nog voor hij zelf iemand was, waren er altijd al anderen die over hem spraken alsof hij al iemand was, en met hun verhaal heeft de infans zich geïdentificeerd en gaandeweg een ‘zelf’ gebricoleerd. In Lacans termen heet het dat de mens het subject/drager is van de Ander, van verhalen, van taal — of, materiëler, van betekenaars.

⁹ Lacan [1986], p. 328; [1992], p. 282 (mijn vertaling, MDK).

De menselijke identiteit heeft met andere woorden geen reële grond, geen reëel *subjectum*. De lust waarvan de mens leeft (uitgangspunt van de psychoanalyse), vindt hij niet in het reële: op dat niveau is hij een en al tekort. Zijn listige lusteconomie ondervangt dit evenwel door zich in te schrijven in een orde die weliswaar ook tekort kent, maar in dat tekort juist zijn motor vindt. De taal, als systeem van betekenaars, functioneert dankzij het feit dat elke betekenaar tekortschiet en steeds weer nieuwe betekenaars oproept om uiteindelijk nooit gezegd te krijgen wat ze zou willen gezegd krijgen. Het menselijk lustwezen schrijft zich precies in op de plaats van dit talig tekort — van de ‘betekenaarscoupure’, zoals het citaat zegt — zodat het zich voor datgene houdt waarover die taal gaat. Dat doet de mens onbewust. Bewust denk je dat je aan het verhaal van je leven voorafgaat. Onbewust gaat het verhaal echter aan jou vooraf, is de betekenaar er eerst en besta jij slechts als identiteit in zoverre je vervreemd bent in de taal die je representeert — in zoverre je ‘door betekenaars gerepresenteerd bent voor andere betekenaars’, zoals een cruciale formulering van Lacan het stelt.¹⁰

Bestaan, enkel dankzij ‘een betekenaar die je representeert voor een andere betekenaar’: ik kom op die onelegante formule nog terug want ze zal de kern van Lacans Antigone-interpretatie blijken te raken. Maar het mag nu al duidelijk zijn dat het in die zin is dat het menselijke lustwezen op het basale, onbewuste niveau in zekere zin ‘dood’ is. Op dat fundamentele niveau ben je niet *reëel* present bij jezelf; je identiteit bestaat er slechts in zoverre die wordt gerepresenteerd.¹¹ Op het onbewuste niveau is niet

10 Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IX, L'identification 1961–1962*, ongepubliceerd, les van 6 december 1961 (<http://staferla.free.fr/S9/S9%20L%27IDENTIFICATION.pdf>, p. 28: laatst opgevraagd 31 juli 2015).

11 Gerepresenteerd, *niet* voor andere subjecten, maar voor andere betekenaars. Het is de materialiteit van de taal — de betekenaar — die ‘eerst’ is, en het lustwezen kann zich slechts als een identiteit realiseren ►

een authentiek, oorspronkelijk zelf aan het woord. Zo'n zelf is er niet: wie in het onbewuste aan het woord is, wie het ware subject is van het verhaal dat de analysant op zijn sofa ten beste geeft, is een onherroepelijke afwezigheid. Wanneer het onbewuste spreekt, is het de dood die aan het woord is.¹²

Maar in welke zin is Antigone dan 'autonoom' volgens Lacan? Niet in de zin dat zij zichzelf de wet zou stellen. Lacan heeft een heel specifiek idee van die autonomie, die alleen vanuit zijn theorie te begrijpen is. Zoals het citaat hierboven het formuleert is Antigone's autonomie gelegen in de mate waarin ze een 'zuivere, eenvoudige relatie [heeft][...] met datgene waarvan [zij][...] de drager is.'

Waarvan is zij de drager? Van haar 'zelf', haar identiteit, en voor Lacan betekent dat: van het op anderen teruggaand verhaal dat haar maakt tot wat ze is, van het 'symbolische mandaat' dat ze als dochter van haar tragische vader te dragen heeft. 'Symbolisch mandaat': het is Lacans term om te zeggen dat zij alleen is wat ze is door betekenaars (aangeduid met de verzamelnaam 'het symbolische')¹³ op zich te

► door in elke betekenaar te verlangen dat hij 'zichzelf' daarin gezegdkrijgt — door met andere woorden in elke betekenaar te verwijzen naar een andere betekenaar. Het is pas als subject/drager van de taal dat de mens zich als (onvervuld en onvervulbaar) verlangen kan realiseren. Dit is het grondinzicht van Lacan: dat de mens als verlangen moet worden gedacht, als een verlangen dat niet te denken valt vanuit zijn vervulling (zoals de hele traditie dat heeftgedaan), maar vanuit zijn onvervulde en onvervulbare, eindige conditie.

¹² Zie mijn essay 'Nu het woord aan de dood is', in De Kesel [1998], p. 3-30.

¹³ De term is afkomstig van Claude Lévi-Strauss (aan wie Lacan zijn structuralisme te danken heeft), die hem heeft van Marcel Mauss. Bij die laatste staat het symbolische voor datgene wat mensen met elkaar delen en wat een samenleving maakt tot wat ze is. Bij Lévi-Strauss wordt het 'symbolische' bij uitstek de taal, opgevat in zijn materiële aspect: niet als veld van betekenissen (*signifiés*) maar van betekenaars (*signifiants*).

nemen. De wet die in Antigone's drama in het geding is, is basaal deze wet, eerder dan die van Creon. Het is de wet van haar 'symbolische mandaat', de wet die haar noopt het van anderen afkomstige verhaal op zich te nemen als haar eigen identiteit. Lacan noemt dit de 'wet van de betekenaar': zij heeft het verhaal te zijn dat anderen over haar verteld hebben, zij heeft dat verhaal dat van de Ander komt — van het door schande en misdaad getekende huis van de Labdaciden — op zich te nemen als haar meest intieme zelf.

En waar ligt dan haar autonomie? In haar 'zuivere, eenvoudige relatie' tot haar symbolisch mandaat. 'Zuiver en eenvoudig' in de zin dat ze het op zich neemt dat ze niets dan die '*rapport*', niets dan die 'relatie' is, en dat de enige vrijheid en autonomie die haar gegund is, in dat 'niets dan' of preciezer zelfs, in dat 'niets' gelegen is. Als drager van een verhaal dat van anderen komt, heeft zij geen eigen substantie. Wat haar een substantie geeft, is dat verhaal. Haar reële zelf ontbreekt in dat verhaal. Maar dat gebrek, dat tekort maakt op zijn manier wel deel uit van dat verhaal — lees: van die betekenaars die functioneren op basis van een tekort. Als subject van haar verhaal kan en moet Antigone ook het tekort van dat verhaal op zich nemen. Dat doet zij door zich op de plaats van de dood te positioneren, door 'levend al dood te zijn'. Daarin ligt dan ook haar autonomie: in de ruimte die zij *tegenover* haar verhaal kan innemen; in de ruimte van dit grondeloze 'tegenover'. Zelf is ze niets dan haar van anderen afkomstige verhaal, en dat 'niets' laat haar toe *tegenover* dat verhaal te staan. Dit niets, die dode ruimte innemen, die dood assumeren: dit is de 'autonomie' die ze zich tegenover de wet van haar symbolisch mandaat kan permitteren. En het is slechts op die basis dat ze zich tegen Creon en zijn wet zal keren.

Daad

En waarom dan keert ze zich tegen Creon? Waarom wil ze mordicus haar broer een begrafenis geven? En waarom wil ze per se dat men weet dat *zij* dat gedaan heeft en gaat ze, wanneer ze beseft dat niemand haar bij haar ‘heilige misdaad’ (v.74-75) heeft opgemerkt, die nog eens overdoen om zeker gezien en gegrepen te worden?

Van Lacan, zo weten we ondertussen, mag je niet verwachten dat hij in de huid van de protagonist en/of haar auteur kruipt om de mogelijke motieven die tot haar daad leiden een voor een af te tasten en op hun waarschijnlijkheid te toetsen. Als Lacan zich aan de tekst houdt, is dat zoals we zullen zien inderdaad op *zijn* manier — een manier die hem letterlijk naar de ‘oppervlakte’ van de tekst zal leiden. Maar vooraleer hij daaraan toekomt, laat hij toch niet na eerst even in te gaan op de redeneringen van Antigone. Zij deed wat ze deed omdat ‘haar broer haar broer is’ of ‘omdat het zo is omdat het zo is’, zo distilleert hij uit de vele disputen met Creon en anderen haar ultieme argument.¹⁴ Dit lijkt niet helemaal terecht. In de tekst van

14 Op een bepaald moment vat Lacan Antigone’s argumentatie als volgt samen: ‘Wanneer zij Creon uitleg geeft over wat zij gedaan heeft, stelt Antigone zich schrap met een “*het is zo omdat het zo is*”.’ En verderop: ‘Mijn broer, die misdadiger, hij is alles wat je maar wil, hij heeft de muren van het vaderland willen vernielen en zijn stadgenoten als slaven wegvoeren, hij heeft de vijanden tot op het grondgebied van de stad gebracht, maar tenslotte is hij wat hij is, en waar het om gaat is hem de laatste eer te bewijzen.

Ongetwijfeld heeft hij niet hetzelfde recht [daarop] als de andere [Eteocles], je kunt me vertellen wat je wilt, dat de ene de held en de vriend is, dat de andere de vijand is, maar ik, ik antwoord je dat het voor mij weinig uitmaakt dat dit daar beneden [in het dodenrijk] niet dezelfde waarde heeft. Voor mij is dat bevel dat je me oplegt van geen belang, want — voor mij althans — is mijn broer mijn broer. [...]’ Lacan [1986], p. 323, 324; [1992], p. 278. 278-279. (Mijn vertaling, MDK.)

Sophocles noemt Antigone als ultieme argument voor haar daad de uniciteit van haar broer.

Als ik zelf de moeder van kinderen was of als mijn echtgenoot dood lag te vermolmen, nooit zou ik deze taak op mij nemen tegen de wil van mijn volk. Wat is de wet die me dit doet zeggen? Was mijn echtgenoot dood, ik kon een nieuwe nemen en een kind krijgen bij een andere man, als ik een kind verloren had. Maar met mijn moeder en mijn vader in Hades weggeborgen, krijg ik nooit een nieuwe broer. Dit is de wet die meer dan alles voor mij telt. (v. 905-913)

Haar broer is niet meer door een nieuwe broer te vervangen, dat is Antigone's argument.¹⁵ Lacan laat zich door die passage evenwel niet van de wijs brengen. Hij maakt er zich zelfs vrolijk over dat groten als Goethe en anderen met die passage erg omhoog zaten en dat ze haar daarom soms als een latere toevoeging bestempelden.

Dit is de paradox waar Goethes denken tegen aanbotst en waardoor het uit evenwicht raakt. Mijn broer is wat hij is, en het is omdat hij is wat hij is en alleen hij dat kan zijn, dat ik op die fatale limiet afsteven. Was het maar iemand anders, iemand uit een andere verwantschapsband, mijn echtgenoot, mijn kinderen, ze zouden vervangbaar zijn [...], maar [...] die broer is iets unieks, en

¹⁵ Sommige commentatoren wijzen bij deze passage op een mogelijke invloed van Herodotos' *Historiën* (III, 118), waar een vrouw die uit haar van hoogverraad beschuldigde en ter dood veroordeelde familie één man of vrouw kan kiezen

die gespaard zal blijven. Zij kiest niet voor haar man of een van haar kinderen maar voor haar broer om dezelfde reden als die welke Antigone hier opgeeft. Zie Honig [2013], p. 132 e.v.

dit is mijn enige motief waarom ik mij verzet tegen uw [met name Creons] bevelen.¹⁶

Begrijpt Lacan die ‘paradox’ beter dan Goethe en anderen?¹⁷ Dat is wat Lacan in elk geval pretendeert. Bij nader toezien echter doet hij dat enkel in de mate waarin hij daarin zijn eigen theorie denkt geïllustreerd te zien. Het is hier dat hij op zijn manier bij de letter van de tekst uitkomt, en wel letterlijk: waarom Antigone Polynices niet onbegraven wil laten, is omdat hij een tekst, een letter, een betekenaar is. In Lacans (ook hier weer erg maniëristisch geformuleerde) bewoordingen:

Antigone haalt geen ander recht aan dan het recht van het onuitwisbare ‘zijn’ voor zover dat door de taal aan de orde wordt gesteld — [het recht van] datgene wat onuitwisbaar is zodra het door de opdoemende betekenaar een halt wordt toegeroepen en, over de stroom van alle mogelijke veranderingen heen, tot iets vast wordt gefixeerd. Wat is, is; en op dit oppervlak is de onverbreekbare, onoverkomelijke positie van Antigone gefixeerd.¹⁸

Wat is uniek aan Polynices? Dat zijn ‘zijn’ ‘door de taal aan de orde wordt gesteld’; dat het werd ingeruild door taal; dat hij bestaat als ‘betekenaar’, een betekenaar die zijn reële zijn ‘tot iets vast [heeft] gefixeerd’ — een betekenaar die hem met andere woorden onttrekt aan het onvaste van het reële zijn, aan de indifferentie die daar heerst, een indifferentie die dood en leven voor inwisselbare groothe-

¹⁶ Lacan [1986], p. 324; [1992], p. 278-279 (mijn vertaling, MDK). Goethe maakt die opmerkingen in zijn gesprekken met Eckermann; zie het gesprek van 28 maart 1827.

¹⁷ Is het trouwens wel een paradox? Waarom het er een zou zijn legt Lacan niet uit.

¹⁸ Lacan [1986], p. 324-325; [1992], p. 279 (mijn vertaling, MDK).

den houdt. Voor de mens is het de betekenaar die maakt dat ‘wat is, is’. Hij is het die wat is inschrijft in een orde die de sterfelijkheid van dat zijn overstijgt. Als Antigone haar broer koste wat het kost wil begraven is dit om zijn naam in ere te houden, of technischer uitgedrukt, om hem, die nu reëel dood is, in zijn hoedanigheid van betekenaar te bevestigen.

Om zoiets te kunnen doen in een omgeving die haar dat op straffe des doods verbiedt, is Antigone gedwongen ‘positie’ in te nemen, de ‘plaats’ in te nemen waarin het primaat van de ‘naam’, het primaat van de betekenaar in alle duidelijkheid wordt geaffirmeerd. Deze positie is die van de dood — wat, zoals we onderhand weten, wil zeggen: de positie van het subject, een subject dat, in plaats van reëel te zijn, enkel bestaat in de mate waarin ‘een betekenaar het representeert voor een andere betekenaar’. Even verderop licht Lacan de stelling van het vorige citaat als volgt toe:

[...] Antigone representeert door haar positie die radicale limiet die garant staat voor de unieke waarde van Polynices’ ‘zijn’, voorbij elke inhoud, voorbij alles wat hij voor goeds of kwaads heeft kunnen doen, voorbij alles wat hem ten laste kan worden gelegd. Die waarde is wezenlijk talig. Zonder de taal was men niet in staat geweest om ook maar van ‘waarde’ te spreken, en het ‘zijn’ van een overledene zou niet kunnen worden losgemaakt van alles wat hij heeft meegedragen aan goed en kwaad, aan noodlot, aan gevolgen voor anderen en aan gevoelens voor zichzelf [...].¹⁹

Polynices, hoe fout en dood hij ook is, *is*. Niet omdat hij er ‘ontologisch’ is, omdat zijn *reële* zijn er is — hij is immers dood —, maar omdat van hem is *gezegd* dat hij is, omdat hij

¹⁹ Lacan [1986], p. 325; [1992], p. 279 (mijn vertaling, MDK).

een naam heeft en is opgenomen in de orde van de taal. Dit wil Antigone duidelijk maken door het summiere begrafenisritueel dat ze hem toedient, aldus Lacan. Polynices is er, omdat een 'betekenaar hem representeert voor een andere betekenaar'. Zijn reële dood verandert daar niets aan. Tijdens zijn leven was het immers niet anders: hij was wie hij was omdat betekenaars hem representeerden voor andere betekenaars, omdat hij 'vervreemd' was in de taal. Zijn reële dood maakt die 'vervreemding', die talige conditie van zijn bestaan, niet ongedaan. Niets kan die conditie ongedaan maken.

Ook geen wet of decreet van Creon. En dat is, aldus Lacans interpretatie, precies wat die met zijn decreet wil bekomen. Door de gevallen 'foute' zoon van Oedipus elke vorm van begrafenis te ontzeggen, door zijn lijk aan de gieren en honden over te leveren, wil hij hem een onverbiddelijk *natuurlijke* dood laten sterven, hem aan de indifferente chaos van het *reële* zijn overleveren. Hij wil met andere woorden zijn naam uitwissen, hem uit de taal wegschrijven; hij wil hem treffen in wat hij (naar Lacans definitie) als mens is: een naam, een betekenaar. Of, wat op hetzelfde neerkomt, hij wil hem ontkennen in zijn subject-zijn, in het feit dat hij er is als drager van taal/betekenaars/verhaal/symbolische orde.

Het is hier dat Lacan de wetgever Creon een stap te ver ziet gaan. De wet opereert binnen de symbolische orde, binnen de sfeer van betekenaars en van subjecten die door die betekenaars worden gerepresenteerd. Maar de wet heeft geen zeggingskracht over die betekenaars *als zodanig*, over de conditie *zelf* van haar subjecten. Zij kan de naam van haar onderdanen niet uitwissen, zij kan niet anders dan die naam erkennen, wat die onderdanen verder ook hebben uitgespookt. Dit is de 'radicale limiet' waarvoor Antigone zich garant stelt, de limiet die door de wet onderkend dient te worden en die maakt dat die wet zelfs de door haar veroordeelde vijand als haar subject moet onderkennen — in het geval van Creon wil dat zeg-

gen: de foute Polynices begraven of laten begraven. ‘Juist of fout’, ‘goed of slecht’, ‘recht of krom’: dit onderscheid is van toepassing *binnen* het domein van de betekenaars (en is precies door hen mogelijk gemaakt); maar het is niet van toepassing op de betekenaar *als zodanig*. Ze kan niet uitmaken of iets of iemand tot het domein van de betekenaars mag behoren. Over het reële heeft de wet geen zeggingskracht, en ze kan dus ook geen onderdaan van haar naar het reële terugsturen en uitschrijven uit het haar toegewezen terrein, de symbolische orde van de taal.

Antigone, zo lezen we in het bovenstaande citaat, gaat staan op de plaats van de taal, van de betekenaar. Zij positioneert zich meer bepaald op de plaats waar de mens staat in de taal, de plaats van het subject dat zelf geen taal is, maar enkel bestaat als door taal gerepresenteerd.²⁰ En vanop die plaats ‘noemt’ zij haar broer; want daar komt haar begrafenisgeste op neer. Ze herbevestigt hem in wat hij is, betekenaar, dit wil zeggen als wat in die hoedanigheid ontsnapt aan de wet, als wat de mens de mogelijkheid geeft om, hoewel hij leeft van de wet, toch *tegenover* de wet te staan, *autonomos* te zijn. Om dit te bevestigen, zegt Antigone even nee tegen de wet, gaat zij ‘autonoom’ *tegenover* staan en beseft daarbij dat ze precies plaatsneemt waar Polynices op dat moment is, op de plaats van de dood, de plaats waar hij ook bij leven al was, gerepresenteerd als hij was door een betekenaar voor andere betekenaars, een plaats waar hij ook na zijn overlijden als subject (van de betekenaar) blijft, een plaats waar Antigone altijd al stond maar nu uitdrukkelijk bewust gaat staan, in weerwil van het onbegrip van Ismene, Haemon, Creon en heel Thebe.

²⁰ De ‘betekenaarscoupure’ heette dat in een eerder geciteerde passage.

Schoonheid

Antigone is een mooi meisje. Lacan herhaalt het vaak. Hij typeert haar steevast als een ‘éclat’, een verbluffende verschijning in de volle erotische connotatie van het woord. En dit is in zijn ogen geen detail: precies als onweerstaanbare schoonheid staat het jonge meisje in het centrum van Sophocles’ tragedie.

Daarop werpt de articulatie van de tragische handeling haar licht. Alles ligt aan de schoonheid van Antigone [*la beauté d’Antigone*] – nee, dat vind ik niet uit, ik zal jullie de passage in het koorlied aanwijzen waar die schoonheid als zodanig wordt geëvoceerd en ik zal aantonen dat dit de sleutelpassage is [...].²¹

Lacan verwijst naar het derde *stasimon*. Daarin becommentarieert het koor het precieze kantelmoment waar het stuk zijn tragische afloop inzet. Creon had net nog een hoog oplopende ruzie met Haemon. De zoon nam het niet dat zijn vader zijn verloofde omwille van haar vermeende misdaad ter dood zou brengen. Die ruzie zal hun allerlaatste gesprek blijken te zijn. Haemon zal Antigone volgen in de dood. En dat zal dan weer voor zijn moeder, Creons echtgenote, reden zijn om zich ook van het leven te beroven. In de verzen net vóór het *stasimon* stipuleert Creon zijn vonnis concreet. En even plots en enigmatisch volgt dan een ode aan Eros.

CREON

Naar een stil pad ga ik haar brengen waar niemand
komt en ik sluit haar levend op in een rotsige grot
met genoeg, net genoeg eten, om schuld te vermijden

²¹ Lacan [1986], p. 290; [1992], p. 248; mijn vertaling, MDK.

en de hele stad voor schande te behoeden. Daar mag ze aan Hades smeken, haar enige god, dat ze niet hoeft te sterven, en als die bede zonder antwoord blijft moet ze inzien, laat, te laat, dat aandacht en eerbied voor alles in Hades een ijdele opgave is.

KOOR

liefde onbedwingbaar in de strijd
 liefde verkwister van bezit
 stille slaapster op zachte
 meisjeswangen
 zeevaarster en nestelaar
 in ruwe boerenhutten
 niemand kan aan jou ontsnappen — onsterfelijke
 goden niet geen mens die bij de dag
 leeft — en wie jou heeft is zot

grijpgraag sleurend gedachten van
 gerechtigten naar heilloos onrecht
 slinkse oorsprong van
 bloedverwante mannenhaat
 en stralend verlangen in
 zinnelijke meisjesogen
 wint altijd en troont in het wereldgezag naast
 machtige wetten hier speelt haar spel de
 onbedwingbare Aphrodite — godin
 (v. 773-799)

Als de protagonisten definitief de weg naar de ondergang inslaan, geeft het koor een ode aan Eros ten beste. Wat mag dat betekenen? Waarom die ode aan de liefdesgod, en waarom juist hier?

De tekst zelf geeft een element van antwoord. Even verderop, in de tweede strofe, heet het dat Eros de ‘slinkse oorsprong van / bloedverwante mannenhaat’ is, dat hij, met andere woorden aan de basis van de twist tussen Creon en Haemon ligt (en mogelijk ook die tussen Polynices

en Eteocles). Ruimer genomen, zou men kunnen stellen dat, in de ogen van het koor (en van Sophocles), Eros aan de basis ligt van elke twist, ook van die waar Antigone in betrokken is. Lacan had dit vers, zo geïnterpreteerd, gerust in zijn commentaar kunnen opnemen: ook voor deze psychoanalyticus is Eros — het libidinaal verlangen — de oorzaak van elke twist, en meer nog, van alles wat een mens in het leven meemaakt. Het leven is door en door erotisch, libidinaal, een zaak van lust en verlangen.

Toch ligt daar niet Lacans klemtoon wanneer hij het centrale belang van deze ode aan de Eros onderstreept. Eerder dan de ‘diepte’, benadrukt hij het ‘oppervlakkige’ van de Eros. Eros is wat te zien is op ‘zachte meisjeswangen’. Op Antigone’s meisjeswangen: zoveel is voor Lacan duidelijk. Eros is wat de protagonist mooi maakt, aantrekkelijk, in de volle erotische zin van het woord. In de tweede strofe van het stasimon evocert het koor de Eros als het ‘stralend verlangen / in zinnelijke meisjesogen’ (v. 795-796). ‘Stralend verlangen’: ‘ἡμερος ἐναργής’ (*himeros enargès*): die twee woorden vormen voor Lacan de kern van wat het koor hier wil zeggen:

Juist op dit moment zegt het koor letterlijk: die geschiedenis maakt ons gek, wij houden het niet uit, we verliezen er het hoofd bij, voor dat kind zijn we in de ban van wat de tekst noemt met een term waarvan ik jullie vraag het bijzondere te vast te houden: ἡμερος ἐναργής [*himeros enargès*] [...]; ἡμερος ἐναργής, dit betekent letterlijk het zichtbaar gemaakte verlangen.²²

Wat afstraalt van de ‘zinnelijke meisjeswangen’, wat zichtbaar wordt in de ‘zinnelijke’ verschijning van de protagoniste op het toneel, is het verlangen.

²² Lacan [1986], p. 311; 1992, p. 268 (mijn vertaling, MDK).

‘Verlangen’: het is het centrale begrip in de lacaniaanse theorie: de mens *heeft* niet alleen verlangens, hij *is* verlangen — een verlangen niet gedacht vanuit zijn vervulling (zoals de hele traditie altijd heeft gedaan en nog doet), maar vanuit het verlangen *zelf*, dit wil zeggen vanuit het onvervulde en niet te vervullen verlangen. Een verlangen dat volgens Lacan zijn materieel element vindt in de betekenaar. Daarom is dat verlangen, precies in zijn eindeloosheid (want onvervulbaarheid), ook radicaal eindig: het geraakt niet buiten zijn ‘element’ (de taal, het symbolische), het komt niet bij het reële, waar nochtans zijn uiteindelijk doel — zijn ultieme object — gelegen is.

Het hele seminariejaar lang had Lacan deze ‘ontdekking’ uitgewerkt en zijn commentaar op *Antigone* vormt daar in zekere zin het orgelpunt van. Het ultieme object van verlangen, het object dat aan de greep van het verlangend subject blijft ontsnappen, is niet louter het tekort waarmee de betekenaar functioneert, maar een tekort dat *buiten* het domein van de betekenaar te situeren valt. Hij had er een aan Freud ontleende term voor gesmeed: ‘das Ding’, een *reëel* ‘ding’ voorbij het *symbolische*.²³ Als het verlangen zijn weg tot het einde volgt, komt het uit bij *das Ding*, een domein waar niet langer betekenaars zijn, en waar dus ook geen verlangen meer is, laat staan een subject (van verlangen/betekenaars). Een verlangen dat zijn weg tot bij zijn ultieme object volgt, wordt met andere woorden een doodsverlangen. Antigone biedt op haar manier een illustratie van zo’n ‘zuiver’ verlangen, een verlangen dat geen compromissen maakt, rücksichtslos op *das Ding* — en dus op haar dood — afstevent. Zij is, aldus Lacan de ‘*himeros enargès*’, zij maakt het verlangen zichtbaar. En, zoals Lacan eraan toevoegt, ook het doodsverlangen.²⁴

23 Lacan [1986], p. 55-86; [1992], p. 43-70.

24 ‘Antigone drijft het voltrekken [*l’accomplissement*] van

wat men het zuivere verlangen kan noemen tot zijn limiet, [zij voltrekt met andere woorden] het simpele en zuivere ▶

Maar hoe maakt ze dat zichtbaar? Het is hier dat we Lacans focus op haar ‘schittering’, haar ‘éclat’, haar stralende schoonheid in alle consequenties moeten begrijpen. Antigone ‘straalt’ en haar stralen heeft een dubbele functie. Het leidt de aandacht vooreerst in de richting van waar het verlangen op georiënteerd is; het leidt de blik van de toeschouwer naar waar het in dit theater over gaat: naar het ultieme object van verlangen dat de dood van het subject van dit verlangen impliceert. De hele verhaallijn in *Antigone* is opgebouwd als een gestage gang van de protagonist op de weg naar dat domein van de dood – de gang van een verlangen dat stap voor stap zijn ultieme object nadert om er tenslotte aan ten onder te gaan.²⁵

Maar haar stralen heeft nog een tweede functie: die van verblinding. Antigone is verblindend mooi, ook omdat ze de toeschouwer blind moet maken voor datgene waar ze tegelijk de aandacht voor vraagt. Haar schittering onttrekt juist ook datgene wat ze te zien wil geven: de dood, het reële, het ultieme object waarop het verlangen georiënteerd is. Haar schoonheid is ‘het juist nog door ons te verdragen begin der verschrikking’, om het met een vers uit de *Duineser Elegien* van Reiner Maria Rilke te zeggen.²⁶ Zij is, zegt Lacan, een laatste scherm voor de *ἀτὴ* (*atè*), ‘vernietiging’, een woord dat hij – opnieuw met ‘overdreven’ nadruk – uit Sophocles’ tekst plukt en waarmee hij het domein van *das Ding* aanduidt.²⁷ Hoewel bewust geleid in de richting van dit ontoegankelijke domein, wordt de toe-

► doodsverlangen als zodanig. Dit soort verlangen incarneert ze.’ Lacan [1986], p. 328-329; [1992], p. 282.

25 Dat het stuk eindigt met een moment van catharsis voor Creon die beseft dat hij fout was, alsnog op zijn beslissing terugkeert en Polynices een begrafenis toestaat, is in Lacans lectuur bijzaak. Het behoort

tot de ‘overdrijvingen’ die hij zich toestaat.

26 Eigenaardig dat Lacan dit vers uit Rilkes eerste *Elegie*, dat naadloos zijn gedachtegang illustreert, nergens citeert (Rilke [1978], p. 39).

27 Lacan [1986], p. 315; [1992], p. 270. Ik ga verderop nader in op Lacans interpretatie van de *atè*.

schouwer tegelijk elke blik in dat domein onthouden: dit is de functie van Antigone's *verblindende* schoonheid.

Voor Lacan ziet de toeschouwer in *Antigone* (zowel in het stuk als in de protagonist ervan) een dramatische voorstelling van zichzelf, dit wil zeggen van het verlangen dat hij *is*. Hij ziet in *Antigone* zichzelf als drager van een verlangen dat het eigen pad ten einde gaat en daarin tragisch faalt, een verlangen dat het verwerven van zijn ultieme object niet overleeft. En waar precies ziet de toeschouwer dat? Niet in haar karakter of in de motieven waarom ze zus of zo handelt, maar in de 'éclat' van haar verschijning, in de schittering van haar schoonheid. Volgens Lacan is het stuk zo geconstrueerd dat de toeschouwer zichzelf daar herkent, waar de protagonist een al schittering is, waar ze louter verschijning is, een verschijning die precies niet het reële laat zien dat erachter schuilgaat, maar het houdt bij de pure oppervlakte, de glans van de loutere schijn.

Om dat te illustreren, confronteert Lacan zijn toehoorders op een bepaald moment met een schilderij, een anamorfose, meer bepaald een buis- of cilinderanamorfose. Een geschilderd cirkelvormig vlak, in het midden van een opening voorzien, toont op het eerste gezicht alleen een chaos aan vlekken en kleuren. Plaatst men echter een buisvormige spiegel in de opening in het midden en kijkt men vanuit een welbepaalde hoek naar het geheel, dan ziet men plots in de spiegel van de cilinder een herkenbaar beeld opdoemen.²⁸ Op dergelijke wijze werkt ook

28 Het gaat om een anamorfose naar de *Oprichting van het Kruis* (1617) door Pieter Paul Rubens, waarschijnlijk die van de hand van Domenico Piola (circa 1627; http://www.notionis.com/blog/?attachment_id=222: laatst opgevraagd 31 juli 2015). Hij had die anamorfose al eerder ter sprake gebracht

en roept haar tijdens een van zijn lessen over Antigone opnieuw voor de geest: 'Keren we nu terug naar onze Antigone [...]. Ik heb jullie hier op een dag ooit een anamorfose getoond, de mooiste die ik voor jullie kon vinden en die — buiten alle verwachtingen in — echt exemplarisch is. Jullie herinneren ►

Antigone, de tragedie, aldus Lacan. Midden uit de chaos van dood en ellende doemt een beeld op dat die hele chaos tot een eenheid brengt en van een zin voorziet. Maar dit beeld schermt tegelijk dat midden af. Achter de cilinder gaapt de leegte. Op die leegte — het domein van *das Ding* — is de hele symbolische orde van het schilderij georiënteerd, en het centrale spiegelbeeld dient zowel om de aandacht van de toeschouwer in die richting te krijgen als om diens blik af te houden van het eigenlijke centrum.

De anamorfose biedt het *formele* paradigma voor Lacans lectuur van *Antigone*. Dit verheldert enigszins zijn vaak wat nonchalante houding tegenover de plot. Niet de ‘letter’ van de plot, de samenhangende manier hoe zich dat ontvouwt en de personages daarin mee laat evalueren, biedt volgens hem een inzicht in dat waar het die tragedie om te doen is. In zekere zin doet juist het onsamenhangende van de plot dat. Het ‘patchwork’ aan wrede feiten en gestes doet een centraal beeld schitteren dat de toeschouwer én terugwerpt op de ‘tekst’ (op het enigmatische van de betekenaars), én de aandacht gericht houdt *voorbij* de

► je nog waar rond dat opvallend fenomeen oprijst. Vanuit optisch standpunt kan men strikt genomen niet eens zeggen dat het daar om een beeld gaat. Zonder in te gaan op de optische definiëring van de zaak, is het toch zo dat, omdat in elk punt van die cilinder een oneindig klein beeldfragment wordt gevormd, wij een serie van flitsen zien samenkomen op basis waarvan een prachtige illusie, een zeer mooi beeld van de passie [*in casu* die van Christus] verschijnt in de ruimte achter de spiegel. Voor de spiegel [daarentegen] wordt alleen maar iets lelijks en diffuus

geëtaleerd. Het is ongeveer om zoiets dat het gaat. Het gaat erom, zo men wil, te weten te komen wat maakt dat dit oppervlak zich ertoe leent om het beeld van Antigone als beeld van een passie te doen verschijnen. [...] Een tragedie is iets wat zich verbreidt [zich uitgiet of uitstort: *se répand*] om zo’n beeld te genereren. Als we het analyseren, volgen we de omgekeerde weg. We gaan na hoe dit beeld geconstrueerd diende te worden om tot dit effect te komen.’ Lacan [1986], p. 318; [1992], p. 272-273 (mijn vertaling, MDK).

betekenaars, zij het dat het beeld juist ook dient om hem daar geen toegang toe te geven. Zich identificerend met het mooie meisje Antigone wordt de toeschouwer geconfronteerd met de conditie waarin hij zich bevindt als subject van verlangen en betekenaar: georiënteerd op een uitiem object van verlangen dat tegelijkertijd aan de greep van zijn verlangen onttrokken blijft.

Ethiek

Het drama, zo denkt Lacan, schuilt niet zozeer in de reeks handelingen die de personages uitvoeren als wel in de posities die ze tegenover elkaar innemen alsook in de opeenvolgende posities die ze zelf innemen. Vooral op dat laatste legt Lacans lectuur de nadruk. Antigone gaat stap voor stap richting de finale positie die ze als subject van verlangen kan innemen, een positie die haar ten slotte als subject doet verdwijnen. De feitelijke posities die ze in haar gang daarheen inneemt draaien alle rond de plaats waar de betekenaar grenst aan wat daar voorbij ligt: *das Ding*, het reële, de dood. Of, met een term uit Sophocles die we Lacan al hebben zien citeren: ze neemt posities in vóór de *atè* tot ze tenslotte de *atè* binnengaat en erin verdwijnt. Ik citeer de strofe uit het tweede *stasimon* waaruit Lacan de term *atè* heeft geplukt (*atas* en *atan* zijn vormen van *atè*):

in wijsheid heeft iemand ons beroemde
 woorden gegeven wat slecht is
 lijkt goed te zijn bij wie het inzicht
 door de god geleid wordt naar vernietiging
 [πρὸς ἄταν; *pros atan*]
 kleine mensen brengen de tijd
 van hun leven ver van vernietiging door
 [ἐκτὸς ἄτας; *ektos atas*] (v. 620-625)

Op een bepaald moment gaat Lacan in op deze verzen en becommentarieert ze als volgt:

ἐκτὸς ἄτας [*ektos atas*] heeft in de tekst de betekenis van het overschrijden van een limiet, en juist daarover heeft het koor het op dat moment. Zo zegt het ook dat de mens zich πρὸς ἄταν [*pros atan*] beweegt, dit wil zeggen naar de *atè* toe — het hele voorzetselsysteem van de Grieken is daarin zo sterk en zo suggestief. Omdat de mens het kwade voor het goede neemt, omdat iets voorbij de limieten van de *atè* voor Antigone haar goed is geworden, een goed dat niet dat van om het even wie is, beweegt zij zich πρὸς ἄταν [*pros atan*].²⁹

De mens wil aan zijn verlangen tegemoet komen en is daarom uit op het ultieme object van zijn verlangen. Daarom beweegt hij zich ‘*pros atan*’, in de richting van de *atè*. Daar, in dat blinde domein, situeert hij ook het goede waar zijn *ethisch* verlangen op uit is. Wat hij echter niet beseft (psychoanalytisch: wat onbewust blijft) is dat daar niet het goede maar het kwade schuilt, niet de voltooiing, maar de vernietiging van zijn mens-zijn. De ‘mens neemt het kwade voor het goede’: het goede waar een ethiek in alle oprechtheid naar streeft, blijkt, wanneer dit streven zijn einddoel heeft bereikt, het kwade — want de opheffing/destructie van het morele subject — te zijn. Ziehier wat Sophocles’ tragedie ons volgens Lacan in essentie te vertellen heeft. Zijn interpretatie ligt duidelijk in de *ethische* lezing die in de moderne tijd (onder meer in het spoor van Hegel) de toon heeft gezet. Maar Lacan leest in die antieke tekst de eigengereide conditie waarin een *moderne* ethiek zich bevindt.

Een antieke ethiek wist zich nog in het zijn gegrond: het streven van de mens naar zelfontplooiing mondt uit

²⁹ Lacan [1986], p. 315; [1992], p. 270 (mijn vertaling, MDK).

in het Hoogste Goede dat meteen ook de hoogste vorm van zijn is, zo heet het bij Aristoteles en de hele door hem beïnvloede traditie. Niet dat de mens zo goed zicht heeft op dat Hoogste Goede. Ook hier speelt een onvermijdelijke blindheid. Maar hij weet in ieder geval *dat* het een goed is. In de middeleeuws christelijke ethiek ligt dat Hoogste Goede bij God, en ook daar geldt dat we er geen heldere kennis van hebben maar wel weten dat het goed is, *oneindig* goed zelfs, want deelachtig aan de oneindigheid van God. Als je de moderniteit definieert als de onmogelijkheid om onze relatie tot de werkelijkheid in het zijn of in God gegrond te weten, dan wordt het Hoogste Goede waarop we onze ethiek gericht weten een behoorlijk stuk ‘blinder’. Voor Kant kan ethiek alleen in de menselijke vrijheid gegrond zijn, en niet in de intrinsieke kwaliteiten van een Hoogste Goed. We kunnen dat Goede alleen ‘postuleren’, maar niet kennen.

Lacans theorie van het verlangen corrigeert Kant in deze: datgene wat we als Hoogste Goed postuleren is niet goed maar kwaad. Omdat we (onvervulbaar) verlangen naar het Goede zijn, impliceert de vervulling ervan noodzakelijk de vernietiging van het subject van dit verlangen — de vernietiging van onszelf dus. Fantasmatisch beleefd, nuanceert Lacan, resulteert dat in de ervaring van het genot, de *jouissance*.³⁰ In de bevrediging van het verlangen voltooit het subject zich niet, zoals de hele filosofische traditie altijd heeft gedacht, maar *verliest* het zich. Alleen is dit verlies ‘fake’, ‘symbolisch’. In de ‘*jouissance*’ van het orgasme bijvoorbeeld is het alsof ‘ik’ die het beleef even ‘weg’ ben en ‘ervaar’ ik het genot pas als het (helaas) al voorbij is. Mijn ik/subject blijkt niet in staat aanwezig te zijn bij zijn genot. Alleen is die afwezigheid niet reëel. Op het niveau van het reële echter impliceert ‘genot’ wel de daadwerkelijke vernietiging van het subject. Het is in die

³⁰ Lacan [1986], p. 225-241; [1992], p. 191-204; De Kesel [2002], p. 143 e.v.; [2009], p. 121 e.v.

context dat Lacan verwijst naar het werk van Markies de Sade (een ander cruciaal referentiepunt in zijn seminarie over de ethiek van de psychoanalyse): Sades oeuvre toont een wereld die voorhoudt niet meer door wetten gebonden te zijn, en niet langer in het verlangen, maar in de volle bevrediging ervan — in de *jouissance* — te verwijlen.³¹ Het is dan ook een wereld vol geweld en dood. Een wereld die, in tegenstelling tot tragedies als *Antigone*, wel de *atè* toont, waar het verlangen zijn eindpunt ingaat en daar inderdaad al wat subject is vernietigt.

Zoals eerder gezegd, krijgt de toeschouwer in *Antigone* ‘zichzelf’ te zien. Meer bepaald confronteert het stuk hem met de tragische structuur van zijn verlangen, een verlangen dat hij ‘is’. Voor Lacan heeft dit *esthetisch* schouwspel een hoogst *ethische* functie. Niet dat Antigone tot moreel *voorbeeld* strekt. Juist niet. Zij staat niet voor een soort heroïsche ethiek die oproept radicaal ons verlangen te volgen. *Ne pas céder sur son désir* [niet toegeven op het vlak van het verlangen]: deze wending, die vaak als samenvattende devies van een lacaniaanse ethiek wordt gepropageerd, staat niet als zodanig bij Lacan. Hij staat er niet als imperatief, als een moreel devies of gebod.³²

Als *Antigone* in de ogen van Lacan een ethische functie heeft, is het enkel en alleen in haar *esthetische* hoedanig-

31 Lacan [1986], p. 248 e.v.; [1992], p. 210 e.v.; De Kesel [2002], p. 153-162; [2009], p. 131-140.

32 Lacan [1986], p. 362; [1992], p. 314. Voor foutieve lezingen van die passage, zie ondermeer Simon Critchley, die het over die zin heeft als ‘de categorische imperatief van Freuds copernicaanse revolutie’ (Critchley [1999], p. 202). De vaak als ethisch maxime geciteerde zin ‘ne pas céder sur son désir’

staat nergens bij Lacan. Wat er staat (Lacan [1986], p. 285) is dat de enige schuldvraag die in de psychoanalytische kuur een rol kan spelen, die is of men ja dan nee ‘heeft toegegeven op zijn verlangen’ — wat uiteraard steevast iedereen gedaan heeft (niemand heeft de weg van zijn verlangen tot het eind gevolgd, hij zou belanden waar Antigone belandt).

heid: als schoonheid — de schoonheid van het stuk en de schoonheid die de protagonist uitstraalt. Het is enkel deze esthetische toneel- of leeservaring die de kijker of lezer het onherroepelijk eindige van de ethiek kan laten zien. De wet moet haar eigen grenzen herkennen, zij kan niets of niemand wegschrijven uit de wereld zoals die is, dit wil zeggen uit de ‘symbolische’, van taal en betekenaars gemaakte wereld. Dit is wat Creon niet ziet of niet wil zien:

Creons oordeelsfout [...] bestaat er juist in [...] om van dat goede een wet zonder limieten te maken, een soevereine wet, een wet die een bepaalde limiet overschrijdt, te buiten gaat, [zijn fout bestaat erin] dat hij zelfs niet eens merkt dat hij die fameuze limiet overschrijdt [...].³³

De knappe Antigone en haar mooie nee zijn daar om die limiet wel te zien en te *laten* zien. Ze tonen geen andere, alternatieve wet, maar de grens van de wet. Het toneel laat zien hoe de mens, als subject van de wet, precies *op* die grens zijn plaats moet onderkennen — hoe hij slechts is wie hij is *dankzij* de wet, maar hoe hij toch niet helemaal tot die afhankelijkheid te reduceren is.

Hij is het subject van de wet in de zin van haar onderdaan: het is dankzij de wet dat de mens kan zijn wie hij is — dankzij de wet van de betekenaar die hem representeert voor een andere betekenaar. In die zin kan de mens het niet zonder wet stellen. Maar precies als subject van de wet valt hij niet met haar samen, staat hij er autonoom tegenover, al heeft die autonomie geen substantie en kan die er niet voor zorgen dat de mens het zonder de wet kan stellen. Onmogelijk het zonder de wet te stellen, staat de

³³ Lacan [1986], p. 301; [1992], p. 259. Ik vertaal hier niet uit de officiële editie, die hier in de fout gaat, maar uit de onderhand op internet te raadplegen

oorspronkelijke editie (les van 1 juni 1960; <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L%27ETHIQUE.pdf>, p. 196 : laatst opgevraagd 31 juli 2015).

mens toch op de plaats van het *tekort* van die wet. Daar kan hij zijn nee laten klinken, een nee dat de wet niet van een alternatief kan voorzien, maar toch kan klinken. Dit is het nee van Antigone, een nee dat inderdaad alleen kan klinken in de esthetische evocatie ervan. Alleen dit ‘mooie’ nee is in staat ons als subjecten te confronteren met de grens van de wet en — wat op hetzelfde neerkomt — met onszelf als de grens van de wet.

Dit geldt voor de wet in het algemeen, voor het feit dat we als lustwezen afhankelijk zijn van de betekenaar die ons steeds weer naar een andere betekenaar doorverwijst en ons op die manier ‘verplicht’ om blijvend naar onszelf te verlangen als naar een ander. En dit geldt voor de ethische wet. Ook die kan ons niet geven wat zij belooft. Haar belofte ons te laten aankomen bij het ultieme goede dat wij verlangen (reden waarom wij ons aan haar hechten) kan ze nooit inlossen. De wet die ons het goede belooft, blijft het ons tegelijk onbewust altijd ontzeggen. Dit is wat het tragische lot van de protagoniste in *Antigone* laat zien.

Maar de tragische structuur die achter dit lot schuilt is vooral ook iets goeds. Het goede is dat geen enkele wet het ethische verlangen kan bevredigen en de beloftes ervan invullen omdat die invulling en bevrediging de vernietiging zou betekenen van wat de mens is: verlangen. Antigone toont dat verlangen in een extreme situatie, een situatie waarin de wet haar suprematie dodelijk aan haar/Antigone opdringt. Maar ook in die dodelijke conditie, blijft zij het ‘autonome’ subject van de wet, want zij blijft het subject van een verlangen dat zich door geen doodsb bedreiging laat gezeggen. Op haar manier toont Antigone het primaat van het verlangen.

Voor Lacan is van de scène waarop Antigone wordt gespeeld ook de structuur af te lezen van wat er in de therapeutische praktijk van een psychoanalyse gebeurt. In die praktijk ligt iemand op de sofa die met zichzelf in de knoop zit, zich niet meer in zichzelf herkent en naar zichzelf moet zoeken in de eindeloze verhalen die hij daar ten

beste geeft. En waar zal hij zichzelf vinden? Daar waar die verhalen tekort schieten, waar zij niet terug te brengen zijn tot een oorspronkelijk Ik maar tot een iemand die pas door die verhalen is wat hij is, tot een 'niemand' dus die in die verhalen ernaar verlangt ooit eens echt 'iemand' te zijn. Tot die verhalen behoort ook de stroom van ethische wetten en adviezen waaraan de analysant zich al dan niet geconformeerd heeft en waarmee hij ook momenteel aan het vechten is, te meer omdat hij bewust of onbewust van zijn therapeut/analyticus wil horen wat hij nu precies moet doen om zich weer goed te voelen (om het goede te bekomen waar hij zo wanhopig naar verlangt). Tot grote frustratie van de analysant zal de analyticus zich ver van morele adviezen houden. De analysant kan zichzelf pas vinden in het 'nee' aan zijn verhaal, inclusief het 'nee' aan de morele wetten en deviezen waarzonder hij nochtans niet kan. Alleen in dat 'nee' vindt hij het verlangen dat hij 'is'.

Als hij 's avonds in de schouwburg naar een opvoering van *Antigone* gaat kijken, zal het ook in haar onmogelijke, maar verblindend mooie nee zijn, dat hij zal herkennen wie hij is: verlangen.

Tegen de ongeschreven wetten

Antigone, de politieke ruimte en de grondslagen van de wet

KLAAS TINDEMANS

In de film *Deutschland im Herbst* is, net als in Sophocles' *Antigone*, de symbolische impact van begrafenisrituelen het thema: de sociale betekenis en, belangrijker nog, de politieke betekenis. *Deutschland im Herbst* zou beschouwd kunnen worden als een filmisch 'Trauerspiel'. Alexander Kluge maakte deze episodische film in 1978, samen met een groep Duitse regisseurs. De film behandelt het politieke en maatschappelijke klimaat dat ontstaan is door de dreiging van extreem-links terrorisme in de toenmalige Bondsrepubliek Duitsland, een klimaat dat escaleerde met de gebeurtenissen van oktober 1977. Het hoofd van de Duitse werkgeversorganisatie, Hans-Martin Schleyer, was ontvoerd door de *Rote Armee Fraktion* en hij werd uiteindelijk vermoord. Tegelijk was een vliegtuig van Lufthansa gekaapt door Palestijnse bondgenoten van de RAF, dat later op spectaculaire wijze bevrijd werd door Duitse elitesoldaten in Mogadishu, Somalië. En tenslotte pleegden de vier historische stichters van de RAF, in hun ultra-beveiligde gevangenis in Stammheim, Stuttgart, zelfmoord — zo luidt althans de officiële versie.

Kluge en zijn collega's probeerden de atmosfeer van deze 'tijd van lood' — *die bleierne Zeit*, zoals de titel luidt van een andere film over deze periode, een film van Margaretha von Trotta — te duiden door hun geëngageerde fictie te kaderen in documentaire-beelden van drie begrafenis-

sen: de staatsbegrafenis van Schleyer, de controversiële begrafenis van de terroristen en, opmerkelijk, de officiële begrafenis van veldmaarschalk Erwin Rommel in 1944. Rommel, die gesympathiseerd had met het moordcomplot op Adolf Hitler dat op 20 juli 1944 was mislukt, was door de *Führer* gedwongen om zelfmoord te plegen, maar een eervolle begrafenis werd hem nog wel gegund. Nu was Manfred Rommel, de enige zoon van de veldmaarschalk, in 1977 burgemeester van Stuttgart en hij besliste toen, tegen een bepaalde publieke opinie in, om toe te laten dat Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Jan Carl Raspe begraven werden op het officiële kerkhof van Dornhalden.

Antigone gecensureerd

Vóór het documentaire deel over de Baader-Ensslin-Raspebegrafenis, bevindt zich een fictionele episode, *Die verschobene Antigone* ('De uitgestelde Antigone'), naar een scenario van Heinrich Böll en geregisseerd door Volker Schlöndorff. In deze sequentie heeft een bespreking plaats tussen makers en managers over een bewerking van Sophocles' drama voor televisie, die een direct verband zou suggereren tussen het Duitsland van 1977 en een iconische Antigone. De beleidsmakers van de televisiezender schrikken er voor terug om deze verfilming uit te zenden in de gegeven omstandigheden: het stuk gaat tenslotte over 'rebelse vrouwen'. De discussie spitst zich toe op een soort *disclaimer* die aan de eigenlijke uitzending zou moeten voorafgaan. De regisseur parafraseert de beroemde zin 'Veel is vreemd op deze wereld / Niets is vreemder dan de mens'¹ ('Vieles Gewaltiges lebt, und doch / Nichts gewaltiger denn der Mensch', in de vertaling van K.W.F. Solger, begin negentiende eeuw).² De Duitse term 'Gewalt' ver-

1 Sophocles [1991], p. 7.

2 Solger [1824/2013], v. 332.

wijst zowel naar illegaal geweld als naar legitieme macht. De toezichthouders van de zenders beweren dat precies deze dubbelzinnigheid — die door Walter Benjamin blootgelegd werd³ — en de gestileerde vorm van het citaat deze *disclaimer* onbruikbaar zouden maken. Maar een zakelijke *disclaimer*, die bevestigt dat alle medewerkers aan de film zich distantiëren van het terroristisch geweld, zou als onbedoeld ironisch overkomen en dus ook contraproductief zijn. Op de vergadering wordt beslist om de productie wel af te werken maar om deze *Antigone* pas later uit te zenden. En na de vergadering vraagt de directeur van de zender, in alle ernst, of de regisseur het einde van het stuk aangepast had, waarop de ‘acteur’ Schlöndorff antwoordt dat hij dat niet gedaan heeft. Deze discussie over Antigone als zogenaamde terroriste illustreert duidelijk de iconische betekenis die tragedie en titelheldin kunnen hebben voor een reflectie — om het even welke reflectie — over de betekenis en de reikwijdte van de politieke ruimte.⁴ Omdat het scenario van Heinrich Böll enkel een korte schets is, laat het weinig ruimte voor meer precieze vragen. Hoe kan de publieke ruimte van Antigone, vanuit de politieke positie waarin zij zich bevindt, precies gedefinieerd en omschreven worden? En: welke politieke kwesties kunnen op de agenda gezet worden door haar rebelse acties? Indien ‘rebels’ tenminste de juiste benaming voor haar handelen zou zijn.

Antigone's openbare ruimte

Dit opstel wil een reflectie zijn over de politieke ruimte en over de rol die de iconische Antigone als politieke heldin zou kunnen spelen op deze *agora*. Een reflectie die zich beweegt tussen, enerzijds, veronderstellingen over geschie-

3 Walter Benjamin [1965].

4 Capelao Gil [2010].

denis, theater en politiek en, anderzijds, moderne filosofische ideeën, met Hannah Arendts zoektocht naar een democratisch politiek domein als verbinding. De titel is een wat sloganeske samenvatting van een andere voorafgaande veronderstelling. Los van elke beoordeling van de ethische en tragische positie van Creon, van de tirannieke aard van zijn regime of van de inherente gerechtigheid van zijn nederlaag, kan men stellen dat de enkele verwijzing naar het bestaan van ‘ongeschreven wetten’ – of, preciezer, ‘ongeschreven en onwankelbare gewoontes van de goden’ – de positie van Antigone verzwakt, althans in de mate dat het haar bedoeling zou zijn om een politieke ruimte tot stand te brengen. Een publieke politieke ruimte heeft geschreven wetten nodig om zichzelf te kunnen kaderen, maar die ruimte heeft ook Antigone nodig om haar te bezetten. Dit is de eigenlijke ambiguïteit van de tragedie van Antigone, en de vraag blijft natuurlijk of haar belichaming op de scène in enige mate relevant is voor de politieke zoektocht, voor het politieke verlangen van Hannah Arendt.

In de nadagen van de ‘Duitse herfst’ van 1977 was er sprake van een overvloed aan *Antigone*-producties in de Duitse theaters. Bewerkingen van *Antigone* hebben altijd een bijzondere betekenis gehad in de Duitse cultuurgeschiedenis,⁵ maar dit bijzondere *momentum* leek beter dan ooit geschikt voor een herlezing van Sophocles’ tragedie. Openbare discussies tijdens de ‘jaren van lood’ hadden meer dan eens verwezen naar tragische dubbelzinnigheden, meestal om ze af te doen als weinig bijdragend aan de eenheid, nodig om de bedreiging van de natie te bestrijden. De politiek keerde terug tot de elementaire stelling van Carl Schmitt dat een duidelijk onderscheid tussen vriend en vijand vereist is om de fundamentele legitimiteit van natie en staat te affirmeren.⁶ Een van de

5 Fischer-Lichte [2010].

6 Schmitt [1932/1963].

meest opvallende *Antigone*-producties uit die periode, een regie van Christoph Nel uit 1978, in Frankfurt am Main, ondermijnde radicaal de klassieke Hegeliaanse stelling — die de Duitse dramaturgie (en filosofie) nogal dierbaar is — dat er in *Antigone* sprake zou zijn van een filosofisch uitgebalanceerde strijd tussen het (religieuze) recht van de familie en de (juridische) rechten van de staat, een stelling die eenvoudig in Schmitts distinctie omgezet kan worden.

Tegen deze wijze van denken in, vanuit een geheel ander soort dialectiek, plaatste Nel het banale en het sublieme naast elkaar. Scenograaf Erich Wonder had een zwarte doos ontworpen voor de scène, die gedomineerd werd door een bewegende balk, zes meter lang, volgehangen met spots. Deze balk zwaaide bij elke scène in de richting van de toeschouwers, waardoor ze elke keer verblind werden. Nel had, wat de tekst betreft, gekozen voor de prachtige poëtische vertaling van Hölderlin, die compact en hermetisch klinkt. De afstandelijkheid ging nog verder, omdat acteurs soms de vrijheid kregen om losstaande regels uit de tekst te declameren, en de verstaanbaarheid verder konden ondermijnen door frequente lichamelijke contacten. Hölderlin werd op bijna belachelijke wijze geësthetiseerd, waardoor zijn poëzie veranderde in de ruïne van een klassieke taal — niet langer een communicatiemiddel. In scherp contrast daarmee braakte een koor van populaire en karikaturale figuren — toerist, rocker, carnavalsprins, clown, enzovoort — ranzige grappen en daagde het op alle mogelijk manieren het *decorum* uit. Dit koor, waarvan Creon zelf deel uitmaakte als een despotisch en wispelturig benedeider, doodde Antigone, die een zielige figuur was, nauwelijks bewust van de samenleving waarin ze leefde terwijl ze er toch tegen in opstand kwam.⁷ Op een eerder meta-theatraal niveau ging de *Antigone* van Christoph Nel

⁷ Fischer-Lichte [2010], p. 345-351.

over de onmogelijkheid om de Griekse tragedie — of de Griekse beschaving in het algemeen — in te zetten als een intellectueel relevante mededeling over actuele mogelijkheden om een openbaar discours tot stand te brengen. In dit geval een discours over het heruitvinden van de democratie, nadat deze door onverwacht gewelddadige oppositie uitgedaagd werd.

Anders gezegd, de *Antigone* van Frankfurt wilde aantonen dat het conflict tussen Antigone en Creon, ooit beschouwd als een paradigma voor een precaire politieke orde die gebaseerd is op de soevereiniteit van de natie, zijn iconische waarde was kwijtgespeeld. Op nogal paradoxale wijze slaagde een half dozijn *Antigone*-producties in het Duitse theater erin om het politieke symbool ‘Antigone’ te ondermijnen, voor zover zij de noodzaak van een publieke plaats voor de politiek verdedigde. Was dit enkel een post-moderne gril, of betekent dit dat de relatie tussen de positie van Antigone en de democratische politieke orde meer fundamenteel her-dacht moet worden? In wat volgt ontwikkel ik drie denklijnen rond deze vraag: [1] de politieke ruimte van Hannah Arendt en de opening/sluiting hiervan door Antigone; [2] de kwestie van het rouwen in *Antigone*; en [3] het dramaturgisch belang van de ongeschreven aard van ‘haar’ wetten.

*Antigone op de agora,
bij Hannah Arendt*

Bij haar uiteenzetting van het begrip ‘actie’ (*action*), in *The Human Condition*, verwijst Hannah Arendt zelf naar het theater, opgevat als ‘mimesis van een praxis’, net zoals Aristoteles het omschreef. Voor Arendt betekent ‘actie’ namelijk ‘drama’, en toneelspelen is inderdaad een imitatie van handelen, van actie. Voor haar betekent ‘actie’ bovendien politieke actie — in tegenstelling tot de economische en sociale praktijken van ‘werk’ (*work*) en ‘arbeid’

(*labour*).⁸ Juist het verschil tussen (toneel)personages die imiteren, nabootsen, en een reflecterend, ‘minder imiterend’ koor, maakt, in haar analogie tussen *skènè* and *agora*, de essentiële betekenis van een politieke ruimte uit. Het theatrale gebeuren, in deze haast brechtiaanse interpretatie van de dialectiek tussen blinde identificatie (met de tragische held) en poëtische distantiëring (door het koor), is een belangrijke analogie omdat theater de enige kunstvorm is die absoluut de aanwezigheid van anderen nodig heeft, zowel in zijn eigen thematiek als in de materiële uitvoering ervan. Theater kan worden beschouwd als de transpositie van de politieke sfeer van het menselijk leven naar de sfeer van de kunst.⁹

Als men dit louter als historische beschrijving van de Attische tragedie leest, dan is zo’n standpunt behoorlijk betwistbaar, zoals elke suggestie omtrent de gelijktijdige geboorte van theater en democratie dat is.¹⁰ Maar belangrijker voor Arendts redenering is hier het concept van de ware politieke ruimte als een plek waar men bewust zijn relaties met anderen (medeburgers) ‘uitspeelt’ (‘acting out’), zonder enige garantie op een resultaat, niet in het spreken en niet in de praktijk. In *On Revolution* benadrukt ze nog duidelijker dat de politieke ruimte een ruimte van vrijheid is, vrijheid als vrijwaring van economische en sociale verantwoordelijkheden. Politieke vrijheid, dat is de permanente her-uitvinding van de basisvoorwaarden voor ‘actie’: dat is de betekenis van *pursuit of happiness*, in Thomas Jeffersons *Declaration of Independence*, en het is zeker niet de vrijheid van ondernemen.¹¹ Volgens Arendt is de politiek ertoe verplicht (een) ruimte te creëren voor ‘openbare vrijheid’ van spreken en van handelen, zonder de inhoud van dat spreken of dat handelen verder in overweging te moeten nemen. Dit lijkt een nogal vreemde conclusie in het tijdperk van de

8 Arendt [1958], p. 187.

9 Arendt [1958], p. 188.

10 Laera [2013], p. 210-215.

11 Arendt [1963], p. 126-128.

ideologieën, want ideologie – en ideologiekritiek – houdt zich immers nu juist bezig met de discursieve (trans)formatie van spreken en handelen, met de (hegemonische)¹² regels die de productie van betekenis beheersen. Waarover zouden we anders praten op de *agora*, behalve over economisch en sociaal beleid?

Cecilia Sjöholm noteert dat voor de figuur van Antigone precies in het tot stand brengen van deze abstractie de notie van een politieke ruimte – de *agora* – betekenisvol wordt. In *Oedipus in Colonus* belichaamt Antigone de wet van Athene, de letterlijk ‘stichtende’ idee dat de politiek gebaseerd is op het uitwissen van Oedipus als mythische held: zijn graf is een ‘constitutionele’ scène. Antigone zal zijn dood ‘imiteren’ in de andere tragedie, maar hier heeft ze een politieke rol te vervullen: ze probeert een strijd tussen haar broers te vermijden.¹³ Haar positie in *Antigone* lijkt in scherp contrast te staan met de inspanning in *Oedipus in Colonus* om de macht van de *polis* te legitimeren. Maar bij nader inzien is haar poging om Polynices te begraven ook zo’n ‘stichtende’ handeling. Antigone keert zich tegen de wet van Creon, tegen zijn *kèrygma* (verkondigd decreet), precies omdat het de ‘stichtende’ waarde mist die het geïdealiseerde Athene opeiste in de andere tragedie. In *Oedipus in Colonus* komt *politiek* Athene tot stand door Oedipus’ dood te sublimeren en door de vluchteling in de stad op te nemen. Anders uitgedrukt: de uitzondering voor de banneling legitimeert de normaliteit van de politieke gemeenschap. Deze paradox zou men ‘goddelijke wet’ kunnen noemen (wat ook een oxymoron is).¹⁴

¹² De begrippen ‘hegemonie’ en ‘hegemonisch’ hebben bij Antonio Gramsci een specifieke betekenis: het gaat niet over de gewelddadige, politieke macht van de staat, maar over een machtsuitoefening die

gebruik maakt van de sociale en culturele verbanden die in de (klassen)maatschappij bestaan.

¹³ Sjöholm [2010], p. 51.

¹⁴ Sjöholm [2010], p. 52.

In *We Refugees*, een essay uit 1943, probeert Hannah Arendt het politieke potentieel van de banneling, de vluchteling, te definiëren. Ze stelt dat een van de belangrijkste verworvenheden van de Verlichting, het principe van soevereiniteit, verworven is tot een monsterlijk wapen in de handen van al die moderne naties. De bescherming die de natie biedt aan haar burgers komt tot stand ten koste van hen die uitgesloten zijn, de anderen, de vluchtelingen, die allen herleid zijn tot ‘menselijke wezens die, niet beschermd door enige specifieke wet of politieke overeenkomst, niets anders dan menselijke wezens zijn’¹⁵ – zij zijn herleid tot naakt bestaan, tot *la nuda vita* (naakt leven), zoals Giorgio Agamben dat uitdrukt. Geassimileerde Joden waren altijd de betere patriotten, zo noteert Arendt met bittere ironie.

Deze contradictie wordt belichaamd door de dubbele positie van Antigone in de twee tragedies: ze belichaamt de natie – Athene – als politieke ruimte, gekenmerkt door het respect voor de uitgesloten Oedipus, en in een tweede beweging verwijst ze naar de fundamentele (funderende) betekenis van diezelfde *agora*, die van haar legitimiteit beroofd is door het *kèrygma* van Creon, door zijn weigering om met respect de uitgestoten Polynices te begraven. Maar om die ‘actie’ uit te voeren, volstaat het niet om duidelijk te maken dat, naast seculiere wetten, ook goddelijke wetten de politieke ruimte beschermen,¹⁶ want dat roept meteen de vraag op wat de grondslag van die goddelijke wetten is. En Sophocles’ *Antigone* gaat wel degelijk over die laatste kwestie, namelijk over de aard van die ‘stichtende’ tautologie, over de ‘Grundnorm’ die simpelweg zegt: ‘de wet is de wet’.¹⁷

15 Arendt [1996], p. 118.

17 Kelsen [1960], p. 196-227.

16 Sjöholm [2010], p. 66.

*De performatieve Antigone
van Bonnie Honig*

Vooraleer in te gaan, geïnspireerd door Hannah Arendt, op deze betekenis van de ‘ongeschreven wetten’ moet een cruciale omweg genomen worden, langs de interpretatie, door politiek filosoof Bonnie Honig, van Arendt en van *Antigone*. Honig legt de nadruk op het performatieve karakter van Arendts politieke visie. De ‘menschheid’, als politieke waarde, blijft abstract tot het ogenblik dat deze opgevoerd wordt, een *performance* krijgt in spreken en ‘actie’. De politieke taaldaad (*speech act*), zeker wanneer deze ‘stichtend’ is — bijvoorbeeld de *Declaration of Independence* —, is niet ‘vaststellend’, want zo’n taaldaad brengt vanuit zichzelf het politieke domein tot stand, en moet daarom niet verwijzen naar een hogere, niet-juridische waarheid die deze totstandbrenging zou moeten legitimeren.¹⁸

Deze gedachte komt trouwens in de buurt van Judith Butlers lezing van Antigone’s ‘ongeschreven wet’: een wet die niet mededeelbaar is, omdat spreken een script vereist. Antigone blijft immers een theaterpersonage, haar spreken is bij voorbaat vastgelegd, dat wil zeggen zij is ‘scripted’. Deze dramatische onmogelijkheid — de conventie van de toneeltekst — loopt parallel met een substantiële, rechtsfilosofische impasse. Tegelijk is namelijk een publieke (geschreven) wet niet denkbaar en niet bestaand zonder deze ongeschreven wet, want deze vormt de voorwaarde voor haar ontstaan, een voorwaarde die bovendien niet bekend mag worden gemaakt, want dan zou de wet al geschreven zijn. Zoals ook (het personage, de figuur) Antigone al ‘scripted’ is en dus niets over ‘haar’ wet kan zeggen.¹⁹

¹⁸ Honig [1993], p. 98-99.

¹⁹ Butler [2000], p. 38-39.

In haar eigen lezing van *Antigone*, concentreert Honig zich specifiek op de politieke betekenis van het rouwen in het drama, met de bedoeling de tragedie te her-politiseren: van de politiek van de *klaagzang*, naar de *politiek* van de klaagzang.²⁰ Zij maakt duidelijk dat Antigone's daad bekeken moet worden in de context van een nieuw soort rechtsorde en, in lijn daarmee, van een ander soort regelgeving, die gedomineerd wordt door de *polis* als politieke gemeenschap. Deze wetten, tot stand gekomen op initiatief van Solon, een van de eerste wetgevers van Athene, hebben de bedoeling om een einde te maken aan de praktijk van zogenaamd 'zelfgenoegzame' klaagrituelen: koren van wenende vrouwen, opvallende grafheuvels, die allemaal gericht zijn op de onvervangbaarheid van de overledenen.²¹ Politiek gezien is het de bedoeling om die begrafenisriten in Athene om te vormen tot een soort nationale ceremonie, waarin de continuïteit van de politieke gemeenschap en de waarde van het burgerschap beklemtoond worden.

Nicole Loraux verdedigde een vergelijkbare stelling in haar studie van de begrafenisrede als politiek genre — een genre dat verborgen sporen naar een voorbije, op de familie of de clan georiënteerde samenleving prijsgeeft.²² Deze begrafenisredes, waarvan Pericles' rede, zoals opgetekend door Thucydides, het beroemdste voorbeeld is, zijn te situeren in een 'vervangingseconomie': het retorische grafschrift neemt de plaats in van de 'homerische' rouw, die daardoor beschouwd — en weggezet — wordt als een aristocratisch relict.²³ Dit is namelijk precies het punt waar het politieke handelen van Antigone begint: zij weigert deze 'democratische' logica te aanvaarden en wijst dus consequent een wet af die gebaseerd is op een abstract begrip van burgerschap — waarbij elke burger vervangbaar is. In tegenstelling daarmee verdedigt Creon

20 Honig [2013], p. 196.

21 Honig [2013], p. 100-101.

22 Loraux [1981].

23 Honig [2013], p. 102-103.

zeer nadrukkelijk het ‘pericleïsche’ standpunt, hoewel de feiten — een ondubbelzinnig onderscheid tussen vriend en vijand, met fatale, metafysische gevolgen — zijn beroep op de inwisselbaarheid van burgers juist lijken tegen te spreken. Het zijn immers de goden, zegt Tiresias, die de plagen op Thebe afsturen en daarmee duidelijk maken dat het niet aan Creon toekomt om zelf het beslissende politieke onderscheid te maken.

Indien *Antigone* inderdaad het conflict tussen een homerische en een democratische cultuur weergeeft, dan is het verleidelijk om deze antieke tragedie te zien als een schoolvoorbeeld van tragische dubbelzinnigheid. Of als de illustratie van nog iets ergers: een leeg soort onbeslisbaarheid die de inzet van het debat helemaal zou depolitiseren, nog vóór het in politieke zin eigenlijk begonnen is.²⁴ Nu is zo’n eenvoudige binaire tegenstelling inderdaad te eenvoudig, omdat er sprake is van politieke en culturele dubbelzinnigheden bij beide partijen.²⁵ Toch zou het ook misleidend zijn om de hegemonische positie van Creon enkel te interpreteren als een botte weigering om vanuit ‘nationaaldemocratische’ principes het rivaliserende — en daarmee dus bediscussieerbare — wereldbeeld van Antigone te erkennen. Uiteindelijk aanvaardt Creon wel de uitzonderlijke uitdaging waarmee het lichaam van Polynices de stad confronteerde, zelfs al gebeurt dit pas als een metafysische catastrofe dreigt — onheil dat letterlijk van de goden komt: intimidatie dus — en immens menselijk verlies. Hij wist zichzelf als het ware uit. Maar deze menselijke ruïne creëert tegelijk ruimte om na te denken over het vermogen van een politieke gemeenschap om met dergelijke vernietigende gebeurtenissen om te gaan, en dit doordat de overlevenden zich bewust worden van de uitzonderlijke aard van de eigen instellingen. Of Creon zelf nog enige legitimiteit overhoudt om in dit debat een

24 Honig [2009], p. 26.

25 Honig [2013], p. 115.

rol te spelen is twijfelachtig, en hoe dan ook zou die rol buiten het bestek van dit drama vallen.

Die instellingen zijn ‘uitzonderlijk’ in heel specifieke zin: ze zijn namelijk ontstaan vanuit ‘uitzonderingen’ – een incestueuze vader, een dubbele broedermoord, vervreemde vrouwen. Met andere woorden: de wet is gebaseerd op een radicale niet-wet, waarmee de willekeur van het ‘stellen’ van die (grond)wet nog beklemtoond wordt. En de vrouwen zijn ‘vervreemd’ in tweeërlei zin: Antigone en Ismene zijn vreemdelingen, want hoewel zij beschikken over een ‘autochtone’ stamboom, zijn zij besmet geraakt door het noodlot dat Oedipus ten deel viel, waardoor die zekerheid ging wankelen. Hun autoriteit om de wet te ‘stellen’ is dus precair, want de minste twijfel over het autochtone karakter van politieke actoren bedreigt de legitimiteit van de politieke orde zelf: dit is het thema van Euripides’ tragedie *Ion*.²⁶ Maar tegelijk zijn deze vrouwen vervreemd, zoals Bertolt Brecht het begrip *Verfremdung* munt: als vrouwen, als niet-burgers, tonen zij duidelijker en ‘objectiever’ de contradicties aan van een exclusief mannelijk burgerschap.²⁷

De a-politieke, muzikale Antigone
van Florence Dupont

Classica Florence Dupont maakt – zeker in vergelijking met Bonnie Honig – een totaal afwijkende analyse van de Attische tragedie. Omdat ze tot verregaande ‘anti-politieke’ conclusies komt, is het zinvol om die naast de these van de politisering te leggen. In haar kruistocht tegen de volgens haar nefaste invloed van de *Poëtica* van Aristoteles op het westerse theater en, ruimer genomen, tegen theater dat opgevat wordt als ‘imitatie van een handeling’,²⁸

²⁶ Tindemans [1997].

²⁷ Brecht [1937-1951/1967], p. 610-611.

²⁸ Dupont [2007], p. 39-61.

schuift Dupont het politiek-kritische aspect van de opgevoerde tragedie in Athene geheel terzijde, zowel in institutionele als in dramaturgische zin. Het is nochtans — ondanks Aristoteles, met zijn beperkte en grotendeels negatieve interesse voor opvoeringspraktijken²⁹ — precies de contingente aard van die imitatie van de *mythos* — zowel in de tekst als in de opvoering — die traditionele wereldbeelden en gevestigde instellingen uitdaagt.³⁰ Maar voor Dupont is de geschreven, overgeleverde tekst van de tragedie enkel een betekenisloos overblijfsel van een volksritueel, een misleidend archiefstuk dat een toevallig verhaal noteert maar eigenlijk vergeten mocht worden. Tragedie is muzikaal theater en de gesproken delen zijn enkel *episodes* — letterlijk ‘delen tussen de gezangen’, zoals Dupont dit vertaalt —, momenten die onderdeel zijn van een veel omvattender rituele performance.³¹

Bij haar interpretatie van afzonderlijke tragedies, zoals de versie van de Electra-mythe van Aeschylus (*De Offerplengsters*), van Sophocles (*Electra*) en van Euripides (*Electra*) worden de gevolgen van die visie duidelijk. De figuur van Electra is geen mythisch personage, zij is de specifieke belichaming van de klacht, van de *kommos*, die in de eerste plaats een muzikale vorm is. De muzikale dynamiek van de *kommos*, in combinatie met het rituele gebruik van instrumenten en gezangen, stuwt de opvoering voort, de *episodes* zijn enkel verduidelijkingen en commentaren.³² In haar anti-dramaturgisch paradigma weigert Dupont een religieus ingrijpend ritueel — de Dionysos-cultus — en de representatie van fundamentele politieke kwesties samen te denken, met alle contradicties die uiteraard bij een dergelijke denkoefening horen.

29 Aristoteles, *Poetica*, XXVI, 1461b1-1462b16, waar hij suggereert dat de kwaliteit van de tragedie het duidelijkst blijkt bij het lezen.

30 Loraux [1990], p. 71.

31 Dupont [2001], p. 11-29.

32 Dupont [2007], p. 261-302.

Nochtans is het relevant om de *kommos* in *Antigone* als een autonoom performatief middel te beschouwen, los van zijn poëtische schoonheid, maar dan wel in een meer politieke betekenis. In de Electra-tragedies representeert het koor telkens een groep vreemdelingen (vrouwen of vluchtelingen) en hun muzikale aanwezigheid benadrukt precies dat ‘anders zijn’: zij zongen de oude, rituele, ‘homerische’ klaagzangen, en de *kommos* wordt zo een deel van dit gebeuren. Tegelijk beweert Dupont nogal speculatief dat het publiek zich op die manier identificeerde met de emotionele impact van de rituele muziek.³³ Bij een vergelijking van deze dynamiek met *Antigone*, blijkt de scenische situatie toch grondig te verschillen, en eerder dialectisch van aard te zijn: de *kommos* van Antigone verwijst naar een geestestoestand en naar een tegenwereld die niet meer beïnvloed worden door de politieke gemeenschap, terwijl het koor zichzelf het hele stuk lang afvraagt of deze *polis* niet fundamenteel te kwetsbaar is, omdat ze gebaseerd is op autonomie en op ‘de mensheid’. De grafzang van Antigone, als gebaar, kan dus beschouwd als een diep-menselijke aanwezigheid, herleid tot zijn onpolitieke grond – geen spreken, geen handelen in de zin van Arendt, enkel *la nuda vita*, het naakte leven.

Daarmee verschilt de *kommos* totaal van de politieke *agon* waarin Creon en Antigone verweekeld waren. Toch spreekt er een argument tegen deze ‘aarding’ van de positie van Antigone, tegen deze terugkeer naar (of ontbinding tot) de aarde, weg van elk discours, een argument dat in de tekst van de grafzang zelf kan worden gevonden. Creon onderbreekt de laatste klacht van Antigone, op het moment dat zij duidelijk bloedverwantschap boven aanverwantschap plaats – Polynices boven Haemon. Na die onderbreking, brengt zij het beroemd-beruchte argument over de onvervangbare broer naar voren:

33 Dupont [2007], p. 290-293.

Was mijn

echtgenoot dood, ik kon een nieuwe nemen en een kind krijgen bij een andere man, als ik een kind verloren had. Maar met mijn moeder en mijn vader in Hades weggeborgen, krijg ik nooit een nieuwe broer.³⁴

Deze regels, die commentatoren als Goethe niet beviel,³⁵ verwijzen misschien naar Herodotus' verhaal over de vrouw van Intaphernes, die een pleidooi houdt voor het behoud van het leven van haar broer, bij de Perzische koning Darius. Darius heeft de terechtstelling van haar hele familie bevolen, en zij gebruikt in haar laatste verweer exact dezelfde argumenten als Sophocles' Antigone. De vrouw van Intaphernes slaagde erin om het leven van haar broer te redden en bovendien spaarde Darius ook het leven van haar oudste zoon, omdat hij zo onder de indruk kwam van de redelijkheid van haar pleidooi.³⁶

Bonnie Honig stelt dat Antigone precies op dat moment, met dat argument, haar positie opnieuw politiseert, zij schakelt om van klacht naar aanklacht. Antigone probeert Creon (tevergeefs) te dwingen om de (niet-)begravenis van Polynices te plaatsen in de bredere context van (on)vervangbaarheid (van burgers) in de politieke gemeenschap. Ze beweegt zich met die redenering van een economie van eindeloze wraak naar een economie van behoeften(bevrediging).³⁷ Het politieke theater, waaraan Antigone blijft deelnemen tot haar laatste ademtocht, krijgt een haast schizofreen gezicht: een afgrondelijke klacht — de *kommos*, tot Creon deze onderbreekt³⁸ — en een berekenende redelijkheid.

34 V. 909-915.

35 Zie Eckermann [1836–1848/1986], gesprek met Goethe van 28 oktober 1827.

36 Herodotus, *Historiën* III.119.

37 Honig [2013], p. 132-140.

38 V. 883-890.

De Antigone van de parrhèsia

De politiek filosoof Cornelius Castoriadis stelt dat het onderscheid tussen de goddelijke wet, gerespecteerd door Antigone, en de menselijke wetten, belichaamd door Creon, vals is. Een passende begrafenis is een menselijke verplichting, terwijl trouw aan de *polis*, zoals Creon die eist, ook een goddelijk bevel is. Het is het koor dat aandringt op dit parallelisme en tegelijk de mogelijke contradictie vaststelt.³⁹ Ook in de analyse van Honig blijft de ‘arrogantie’ van Antigone en Creon onbetwist: ze weigeren allebei — zij het om tegengestelde redenen — om elkaar te behandelen als politiek gelijken. De vraag is echter of ze kunnen ontsnappen aan de wijze waarop het koor hen kadert, een koor dat zich bewust is van de contingentie van hun politieke posities. Het politieke domein, zegt Castoriadis, is alomvattend en dus moet elke politieke beslissing met alle relevante factoren rekening houden, zowel politieke als niet-politieke.⁴⁰ Hierin zijn ook die wetten begrepen — *nomima* of gewoonterechtelijke regels, dat is de term die Antigone gebruikt — waarvan ‘niemand weet sinds wanneer ze er zijn’.⁴¹ Wanneer een politieke instelling — in dit geval het koningschap — haar autonomie opeist, zowel in de grondslag ervan als in het concrete functioneren, dan kan zij zichzelf niet reduceren tot haar eigen ‘positiviteit’, tot haar procedurele autarkie.

Hier verschilt Castoriadis duidelijk van mening met Hannah Arendt, die de substantiële inhoud van politieke actie uit de politieke ruimte buitensloot en weigerde om de maatschappelijke impact van de politieke vrijheid te

39 Castoriadis [1986], p. 376.
Het koor heeft het over parallelisme in v. 369-371, en de koorleider, eerder impliciet, over de contradictie in v. 725.

40 Castoriadis [1986], p. 378.
41 V. 457.

definiëren. Castoriadis verwijst naar de grafrede van Pericles, die een politiek programma bevat dat schoonheid en wijsheid omschrijft als publieke goederen.⁴² Ondanks Castoriadis' inzichten blijft hier wel de cruciale vraag overeind of de nadruk die Antigone legt op de superioriteit van de *agrapta nomima* — de ongeschreven regels, stammend uit het gewoonterecht — haar positie in de politieke (openbare) ruimte al dan niet versterkt. Anders gezegd, brengen haar *speechacts*, haar 'taalhandelingen', al dan niet 'iets politieks' tot stand? Haar positie is *parrhesiastisch*, dat wil zeggen 'gesproken vanuit een volmaakte vrijheid', zoals Michel Foucault dit begrip ontleedde.⁴³ 'Gesproken' dus, maar wel in een zeer precieze betekenis, ze vertoont een (openbare) houding die van een bijzondere politieke deugd blijk geeft.

Samengevat komt die houding — vanuit Foucaults analyse — hierop neer: [1] ze verwijst naar zichzelf als subject van het spreken; [2] ze eist een waarheid op, die ingaat tegen de waarheidsclaim van de macht en [3] door dat te doen neemt ze een dodelijk risico, [4] in het aangezicht van een machtig persoon die ze bekritiseert; en ten slotte [5] beschouwt zij die actie als een plicht. In de *agon* gebruiken beide partijen ook specifieke termen voor de begrippen 'gerechtigheid' en 'recht' (tweemaal *dikè*), die bij beiden zowel verwijzen naar oude ideeën omtrent goddelijke gerechtigheid als naar contemporaine vormen van regelgeving: meer dan begripsverwarring is dit gebruik van hetzelfde begrip in een andere betekenis de demonstratie van een — in vergelijking met het onze — tegengesteld wereldbeeld. Het ongeschreven karakter van de regels die An-

42 Castoriadis [1986], p. 379-382.

43 Foucault [1999], Lecture 1, 'The meaning of the word *parrhesia*'. Foucault beschrijft een evolutie van een praktisch-politieke *parrhesia* naar een

filosofische betekenis, beginnend bij Sokrates, die een hoogtepunt kent bij de Cynici, waar bovenvermelde eigenschappen het duidelijkst samenkomen.

Antigone inroept, kan beschouwd worden als de navelstreng die seculaire wetten moet verbinden met hun archaïsche tradities. Indien zij het over *agraphoi nomoi* gehad zou hebben — over ‘ongeschreven wetten’, een term die Aristoteles gebruikt om een vorm van billijkheid te beschrijven die het al te strikte karakter van rechtsregels moet compenseren, een correctie dus op de letterlijkheid van de geschreven regel⁴⁴ — dan zouden we met een heel verschillende kwestie te maken hebben gehad, en waarschijnlijk met een minder overtuigend argument.⁴⁵ Antigone voert immers geen discussie over de verhouding tussen rechtsbronnen — gewoonte, geschreven wettekst, principes van billijkheid — maar beroept zich, in haar waarheidsclaim, op de grondslag van het recht zelf. Het materiële feit of iets geschreven is of niet, is in juridische zin van bijkomend belang, althans voor de gelding van de wet in de praktijk. Wat wél telt voor Antigone — en voor de toenmalige getuigen van de ‘uitgesproken’ houding van dit personage — is de symbolische betekenis van schriftuur, naast de definitie van de politieke ruimte of, anders geformuleerd, het theologische ‘residu’ van haar aanspraak.

De ‘uitgesproken’ positie van Antigone, als uiting van een *parrhesia*, als manifestatie van zuivere ‘performativiteit’, staat uiteraard helemaal los van het ‘constitutionele’ statuut van de regels of de wetten waarnaar ze verwijst: er bestond immers niet zoiets als een constitutionele orde of een formele hiërarchie van wetten in het antieke Athene. Door te verwijzen naar een ‘zwart gat’ in de normativiteit (‘niemand weet sinds wanneer ze er zijn’) gaat zij in tegen een interpretatie van politieke vrijheid — de vrijheid van

44 Aristoteles, *Retorica*, I.13 1374a. Enigszins ironisch, althans in deze duiding van Antigone’s *parrhesia*, is het feit dat Aristoteles zelf naar het

beroemde citaat van Sophocles verwijst, als voorbeeld van een soort ‘natuurlijke gerechtigheid’ (I.13 1373b).

45 Tindemans [1994].

Creon als belichaming van de vrijheid van de nieuw gestichte politieke gemeenschap — die zou berusten op een pseudo-goddelijkheid, op de belichaming (door Creon zelf) van een goed bedachte politieke theologie of van de idee van ‘natuurlijke’ gerechtigheid.

Maar er blijft één fundamentele kwestie hangen in Castoriadis’ kritiek op de al te abstracte omschrijving van het domein van het politieke door Hannah Arendt. Antigone houdt zich bezig met kwesties van leven en dood, Creon houdt zich bezig met zaken van inclusie en exclusie, en dat zijn sferen die de aard van de *polis*, als politieke gemeenschap, als gemeenschap van burgers, in de kern raken. Om het met een anachronisme te zeggen: hoever reiken de ‘mensenrechten’ van deze burgers, zelfs als zij ‘vreemd’ zijn, of zichzelf hebben buitengesloten door de orde van de *polis* aan te vallen. Deze tragische *agon* gaat met andere woorden over rouw, over begrafenis, over burgerschap, over ballingschap, over gelijkheid en voorrechten, over vrijheid en de materiële voorwaarden daartoe. En juist omdat politieke actie bestaat uit performatieve taalhandelingen, in het bijzonder voor de *parrhesiastische* Antigone, belichaamt haar fysieke aanwezigheid al die substantiële inhoud, zoals Tina Chanter onlangs overtuigend wist aan te tonen.⁴⁶ De realiteit van de *polis* hield namelijk in dat het politieke zelfbestuur, de directe democratie van vrije mannen, slechts mogelijk was omdat vrouwen — en slaven, en andere niet-burgers — zich met de *oikos*, met het huishouden in ruime zin, bezighielden, letterlijk achter de schermen. Dat maakt de positie van Antigone nog radicaler, nog ‘uitzonderlijker’, nog meer die van de *outsider*. Zij kan de ongeschreven wetten belichamen, maar niet uitspreken. Die ongeschreven wetten zijn noodzakelijk om de politieke ruimte van de *insider* Creon te openen, open te breken, maar ze hebben zelf

46 Chanter [2011], p. 61-74.

geen substantiële inhoud. *Scripta manent*, het geschreven woord is de regel. Misschien is de elementaire paradox van politieke theatraliteit wel deze: dat zelfs het script — de toneeltekst, in de eerste plaats, maar ook de orde van de wet — belichaming vereist om substantiële inhoud prijs te kunnen geven. Een onafhankelijkheidsverklaring heeft een hymne nodig. Of een klaagzang.

Antigone's daad

Het politiseren van liefde en verwantschap

ANNEMIE HALSEMA

Het gezin waaruit ik stam, kent verschillende vormen van verwantschap. Mijn jongste zus voedt met haar vriendin de zoon op die zij zelf heeft gebaard. Mijn middelste zus heeft met haar toenmalige vriendin een zoon grootgebracht uit de schoot van diezelfde vriendin. Na de relatiebreuk hebben ze gezamenlijk de opvoeding van hun kind op zich genomen. Ik heb samen met hun vader een meisje en jongen opgevoed, die al ouder waren toen ik ze leerde kennen. Mijn familie heeft me danig aan het denken gezet over het belang van biologie en geschiedenis. In onze levens is sprake van liefde en verwantschap op biologische basis, door bloedverwantschap, en op historische basis, door samen te leven en elkaar geleidelijk aan te leren kennen. Terwijl mijn vorming als filosofe, in een tijd dat het Franse differentiedenken en de feministische filosofie opkwamen, me leerde dat met name cultuur en geschiedenis bepalend zijn voor wie je bent, heeft mijn familie me doen inzien dat biologische verwantschap ook niet zomaar te verwaarlozen is. Van de liefde wil ik af zijn. We houden allemaal van elkaar: ieder heeft zijn eigen karaktertrekken, eigenaardigheden en bijzonderheden. Ik houd niet méér van het biologisch aan mij verwante zoon-tje van mijn jongste zus, dan van de twee kinderen die ik op latere leeftijd heb leren kennen en waar ik jarenlang voor zorgde. Maar ik voel me wel op een andere manier

verbonden met mijn kleine neefje: bepaalde eigenschappen en gewoonten benoemen wij als typisch ‘Halsema’.

Sophocles’ *Antigone* handelt over liefde en verwantschap in de context van de familie. Als zus voelt Antigone de plicht haar gesneuvelde broer Polynices te begraven. Voor haar telt deze familieverplichting zwaarder dan de door Creon uitgesproken wetten van de staat, die zijn begrafenis verbieden. Al in het begin van de tragedie vraagt zij haar zus Ismene om deze taak samen met haar te verrichten. Terwijl Ismene weigert, omdat ze zich niet machtig voelt om tegen Creon in te gaan, is Antigone bereid te sterven om haar broer niet te verraden. Natuurlijk is de incestueuze familie waaruit Antigone voortkomt niet te vergelijken met mijn op liefdes- en verwantschapsgebied zo veelzijdige familie. De tragedie leert ons echter iets over de verhouding tussen de familie en het politieke, tussen biologische bloedverwantschap en de vigerende wetten, die ook in de verwantschapsrelaties binnen mijn familie een rol speelt.

In de geschiedenis van de filosofie is de *Antigone* ook op deze wijze geïnterpreteerd.¹ Bij uitstek in de invloedrijke interpretatie van Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertegenwoordigt zij het vrouwelijke dat opkomt voor de familie, ‘die ewige Ironie des Gemeinwesens’ ([1807], p. 352), en staat tegenover Creon, die de belangen van de staat representeert. Beiden nemen een absolute positie in, treden met elkaar in conflict en delven uiteindelijk het onderspit. In de lezing van Luce Irigaray staat zij voor het vrouwe-

1 Verscheidene filosofen hebben Sophocles’ *Antigone* geïnterpreteerd en ook in de feministische theorie is *Antigone* geliefd. Een aantal invloedrijke lezingen zijn, behalve die van Hegel, Irigaray en Butler waarop ik in dit essay inga: Jacques Lacan *Le Séminaire* livre VII, *L’éthique de la psychanalyse* (Lacan [1986], p. 285-333), Jacques Derrida *Glas II* (Derrida [1981], p. 198-231), Martha Nussbaum *The Fragility of Goodness* (Nussbaum [1984], p. 51-84), en een recente van politiek filosofe Bonnie Honig *Antigone Interrupted* (Honig [2013]).

lijke dat de patriarchale orde inaugureert. Door Judith Butler [2000] wordt de oppositie tussen verwantschap en het politieke die Hegel en Irigaray veronderstellen, juist ter discussie gesteld. In dit essay toets ik in hoeverre deze interpretaties aansluiten bij een hedendaagse lezing van Sophocles' tragedie. Daarbij neem ik mijn eigen familie als exemplarisch, zonder daarmee overigens te willen suggereren dat ze uitzonderlijk zou zijn. Antigone zal ik interpreteren als een figuur op de grens van verwantschap en het politieke, die juist de grenzen tussen beide verwart. Zij voelt zich *metoikos* (*meta-oikos*), vreemdeling, van elders gekomen en naar elders vertrekkend. Niet thuis in haar geboorteplaats Thebe is zij bij uitstek degene die de wetten van de *polis* ter discussie kan stellen, al gaat dat ten koste van haar liefde en uiteindelijk haar leven.

1 – *Antigone's vrouwelijkheid*

Hegel bewondert Antigone als de meest verheven gestalte die ooit op aarde is verschenen. Zij representeert voor hem het vrouwelijke dat in absolute zin opkomt voor de goddelijke wet, dat wil zeggen de wet van de goden van de familie. Al noemt hij haar naam maar op een paar plaatsen,² toch is zijn interpretatie in de filosofische geschiedenis onuitwisbaar gebleken.

Aan de hand van Sophocles' *Antigone* beschrijft Hegel het conflict dat in de Griekse *polis* optreedt tussen menselijke en goddelijke wet, dat wil zeggen tussen de door de traditie ingegeven en dus historisch gegeven wet, die

2 In de *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (postuum 1833–36) waarin hij haar 'hemels' noemt en 'verheven', met name in de *Phänomenologie des Geistes* (Hegel

[1807], § VI. A.a Die sittliche Welt), en nog eenmaal in de *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Hegel [1821], § 166) waarin hij naar de *Phänomenologie* verwijst.

door Creon wordt belichaamd, en de wet van de goden die Antigone gehoorzaamt en haar noopt de familiebanden te respecteren.³ Zoals Derrida laat zien, verwoordt de tragedie voor Hegel een serie opposities die met elkaar verbonden zijn: menselijke/goddelijke wet, mannelijk/vrouwelijk, staat/familie, dag/nacht, universaliteit/singulariteit.⁴ Terwijl familie en staat, goddelijke en menselijke wet, Antigone en Creon in de Griekse polis als een oppositie tegenover elkaar staan, laat Hegel in later werk zien dat in de moderne samenleving deze opposities niet blijven bestaan, maar dat er bemiddeling optreedt.⁵

In de tragedie verwijst Antigone ook zelf naar het verschil tussen beide wetten. In antwoord op Creon die haar ter verantwoording roept over haar daad, zegt zij:

Ik heb jouw besluit gehoord maar niet dat van god,
 en die wet is de mensen niet opgelegd door het recht
 dat de goden in die andere wereld terzijde staat,
 en jouw besluit in zijn menselijke sterfelijkheid is
 niet sterk genoeg om ongeschreven en onwankelbare
 wetten van de goden te negeren of te corrigeren.
 (v. 450-455)

Antigone beroept zich op een wet die sterker is dan de menselijke. De wet van de goden is een altijd al bestaande, in tegenstelling tot de historisch ontstane menselijke wet, zegt zij. Creon verwijst echter naar de morele orde: naar goed en kwaad (v. 520), vriend of vijand zijn (v. 522). Polynices moet juist onbegraven blijven omdat hij zich tot vijand van Thebe heeft gemaakt.

³ Zie voor een uitgebreidere verhandeling over de plaats van de *Antigone* in Hegels *Phänomenologie des Geistes*: Paul Cobbens *Postdialectische*

zedelijkheid (Cobben [1996], p. 103-116).

⁴ Derrida [1981], p. 199.

⁵ Hegel [1821].

Voor Hegel gelden in de *polis* beide wetten absoluut: de menselijke wet omdat die door de traditie is ingegeven en voorafgaat aan het handelen van de individuele burgers die haar onomstreden achten, en de goddelijke wet omdat die de verbinding tussen de familieleden waarborgt. Deze laatste wet betreft de enkeling, het singuliere individu. In de familie gaat het om de zorg voor dit singuliere individu. Antigone vertegenwoordigt juist als vrouw — als zus namelijk — deze wet. Zij waagt het uit familieplicht op te staan tegen de wetten van de staat. Voor haar is de zorg voor de enkeling uitgangspunt voor het juiste handelen, en juist daarin is zij vrouwelijk. Haar ethiek is een singuliere die tegenover Creons universele wet staat, die het gehele volk betreft.⁶

Antigone's zorg betreft het lichaam van haar dode broer, zodat zijn lijk dat buiten de stadsmuren ligt niet langer speelbal van de natuur blijft, prijsgegeven aan de gieren, maar door de begrafenisrituelen als onverganke-lijk en onverwisselbaar wezen deel kan blijven uitmaken van de familie. Zou zij Polynices onbegraven laten, dan zou hij vervallen tot de algemene menselijke conditie van sterfelijke wezens, de natuurlijke gemeenschap van allen. Door de begrafenisrituelen herhaalt Antigone als het ware de vernietiging van de dood, maar maakt die bewust in plaats van die zuiver natuurlijk te laten. Juist daarmee neemt ze haar broer op in de gemeenschap van de familie en voldoet zij aan de plicht om de doden te begraven.

In de tragedie zelf lijkt de vrouwelijkheid van Antigone minder evident dan Hegel wil doen geloven. Zijzelf be-

6 Voor Hegel is de familie de eerste sociale sfeer die een concrete bepaling geeft aan het goede. Zoals hij uitwerkt in de *Grundlinien* maken de afzonderlijke familieleden deel uit van een eenheid die juist tot eenheid

wordt door de liefde van de familieleden voor elkaar. De familie is ethisch ('zedelijk') in de vorm van het natuurlijke (Hegel [1821], par. 158 Z.), dat wil zeggen gebonden door affectie en zorg voor elkaar.

roept zich er niet op. Wel wordt zij door Ismene gewezen op haar positie als vrouw:

Bedenk dat wij als vrouwen
geboren zijn die niet tegen mannen op kunnen en
dat we niet anders kunnen dan ons door sterkeren
laten overheersen zodat we hier [...]
moeten gehoorzamen. (v. 60-65)

Maar met name Creon lijkt te worstelen met het geslachtsverschil en zijn positie als man. Zo noemt hij Antigone ‘man’ als haar daad ongestraft zou blijven (v. 485). Zijn verwerping van haar handelen lijkt met haar geslacht te maken te hebben: ‘Vrouwen heersen niet zolang ik leef’ (v. 525). Hij verbindt mannelijkheid in de familiesfeer met rechtvaardigheid in politieke zin: ‘De echte man thuis / wordt ook in de stad als rechtvaardig herkend’ (v. 661-662). Wanneer hij toe zou geven en Antigone niet zou straffen, zou hij zijn eigen mannelijkheid, en daarmee zijn macht, op het spel zetten. Zijn zoon Haemon daarentegen vraagt hem — zoals ook Ismene vraagt aan Antigone — dit absolute standpunt los te laten, en flexibiliteit en wijsheid te betrachten: ‘Deins terug voor je / woede. Gun jezelf verandering’ (v. 718-719).

Al bevestigt de tragedie Antigone’s vrouwelijkheid niet per se, Hegels oppositie tussen Antigone en Creon als absolute representanten van de goddelijke en menselijke wet sluit er wel bij aan. Deze oppositie is volgens Hegel kenmerkend voor het leven in de *polis*, waar de burgerlijke maatschappij nog niet bemiddelt tussen familie en staat. Dat deze tegenstelling een te absolute is, komt in de tragedie tot uitdrukking in de ondergang van beide protagonisten. Antigone verhangt zich in haar onderaardse grot. Zij is al vanaf het begin van de tragedie bereid te sterven voor haar daad. Zelfs lijkt er een zeker doodsverlangen te schuilen in haar absoluteheid. Zij acht zich nergens thuis: ‘niet bij de stervelingen niet bij de lijken / niet

bij de levenden niet bij de doden' (v. 851-852). Creon sterft niet maar verliest zijn hele familie: in de onderaardse grot waar Antigone zich verhangen heeft, doorklieft zijn zoon Haemon zichzelf met het zwaard waarmee hij eerst zijn koppige vader heeft willen treffen; Creons vrouw Eurydice slaat de hand aan zichzelf na het bericht te hebben vernomen dat haar zoon gestorven is. Weliswaar is Creon al eerder, door de woorden van Teiresias de ziener en het koor, tot inkeer gekomen, toch bekoopt hij zijn aanvankelijke absolute vasthouden aan de staatswetten met het verlies van alles wat hem dierbaar is. Zo lijkt in de tragedie uiteindelijk de sfeer van de familie te overwinnen op de historische menselijke wet. Bij Hegel is dat in de moderne samenleving niet meer het geval, maar vormt de familie — waaraan de vrouwelijkheid gebonden blijft — wel een afzonderlijke ethische sfeer die in het kader van de staat noodzakelijk is, omdat hier liefdevol gezorgd wordt voor ieder lid van de familie.

2 — *Gevangen in een masculiene orde*

Hegels uitdrukkelijke verbinding van de taken van de vrouw met de familie, zoals gerepresenteerd door Antigone, is veelvuldig bekritiseerd.⁷ Voor hem is er immers geen verwerkelijking van de vrouw buiten de sfeer van de familie. Al dragen in de moderne samenleving man en vrouw dan gezamenlijk zorg voor het voortbestaan van de familie, zij verhouden zich complementair. De vrouw staat voor het passieve en subjectieve, terwijl de man buiten de sfeer van de familie treedt en handelt. Hij heeft zijn bestemming in de staat, de wetenschap, de strijd en arbeid, terwijl zij voorbestemd is de gevoelde eenheid

⁷ Zie voor kritiek op Hegels lezing van de man-vrouwverhouding bijvoorbeeld Mills [1996].

van het familieleven in stand te houden.⁸ Daarbuiten is er voor haar geen verwerkelijking. Terwijl sommigen beweren dat Hegel hiermee slechts zijn tijd in gedachten vat, toont Seyla Benhabib dat hij op het terrein van de geslachtsverhoudingen een conservatieve denker is, die de vrouw naar het graf verwijst.⁹ Ook in zijn tijd waren er immers voorbeelden van vrouwen die op een vrijere manier leefden. Bovendien argumenteert slechts zo'n veertig jaar later John Stuart Mill in *De onderwerping van de vrouw*, dat de hardnekkige ongelijkheid tussen man en vrouw nu eindelijk ongedaan gemaakt moet worden.

Luce Irigaray interpreteert om deze reden Hegels lezing van de *Antigone* als typisch voor de patriarchale orde.¹⁰ Hegels Antigone is geen anarchiste of heldin, maar ondergaat een triest lot, waardoor zij verlamd raakt binnen een orde die geen ruimte laat aan het vrouwelijke. Antigone staat als vrouw niet op tegen een mannelijke wet, maar vormt juist een spiegel van en voor de man. Zij ondersteunt haar broer, maar komt zelf niet tot verwerkelijking. Spiegel zijn voor de man is precies de rol die vrouwen in een patriarchale orde is toebedeeld. Zij ontleen hun waarde niet aan zichzelf, maar aan hun verhouding tot het mannelijk geslacht.

Irigaray verwijst naar de broer-zusverhouding bij Hegel. Zoals Antigone in de tragedie zelf zegt, komt zij tot haar daad omdat zij geen andere broer meer kan krijgen:

8 Hegel [1821], § 166.

9 Benhabib [1990], p. 38.

10 Irigaray geeft in haar teksten verschillende duidingen van de tragedie. De belangrijkste zijn het gedeelte over Hegel in *Speculum, de l'autre femme* (Irigaray [1974], p. 266-281), meerdere teksten in *Sexes et parentés*

(Irigaray [1987]) en een hoofdstuk in *Le temps de la différence* (Irigaray [1989]: p. 79-100). Voor een uitgebreidere verhandeling over de verschillende interpretaties die Irigaray aan de *Antigone* geeft en de relatie met Hegels duiding, zie Halsema [1998], p. 162-180.

Was mijn
echtgenoot dood, ik kon een nieuwe nemen en een
kind krijgen bij een andere man, als ik een kind
verloren had. Maar met mijn moeder en mijn vader
in Hades weggeborgen, krijg ik nooit een nieuwe
broer. (v. 908-913)

De band tussen broer en zus kan door geen andere worden vervangen. Voor Hegel is het de hoogste vorm die de man-vrouwverhouding kan aannemen, waarin de vrouw de hoogste graad aan erkenning en de grootste vrijheid kan verkrijgen, juist omdat deze verhouding niet vermengd is met lust.¹¹ Maar voor Irigaray betekent deze positie geen vrijheid: ze is juist teken van de rol van de vrouw als 'levende spiegel, bron waar zijn eigen autonomie vorm krijgt in de reflectie'.¹² Antigone is geen vrouw die in haar handelen haar eigen specifieke verlangens tot uitdrukking brengt, maar zij pleegt haar daad in naam van het behoud van de familie. Zij begraaft een dode die het slachtoffer is geworden van de strijd tussen mannen om de heerschappij over Thebe.

Terwijl in Hegels duiding de zelfverkozen dood van Antigone onbegrepen blijft — zij vervult de taken die zij dient te vervullen, waarom zou ze dan de hand aan zichzelf slaan? — maakt Irigaray duidelijk waarom Antigone geen andere mogelijkheid heeft. Haar positie als spiegel van de man laat de vrouw immers slechts twee mogelijkheden, de dood of het geweld. Zij kan zich verzetten tegen de mannelijke orde die haar geen ruimte laat, of verkiezen te sterven. Antigone doet beide: zij verzet zich, beseffend dat dit haar dood kan betekenen, en slaat uiteindelijk de hand aan zichzelf.

¹¹ Hegel [1807], § VI. A.a
(Die sittliche Welt).

¹² Irigaray [1974], p. 275.

Al vormt Hegels lezing van de *Antigone* volgens Irigaray de weerspiegeling van een masculiene orde, ten tijde van Sophocles had het patriarchaat zich nog niet stevig gevestigd. Irigaray noemt het werk van Sophocles juist een historische brug tussen matriarchaat en patriarchaat, waarin nog niet duidelijk is wat meer waarde heeft.¹³ Oedipus is koning en vader en vermengt in die zin macht en bloed. Hij bevestigt zijn rechten als vader, en tevens het samengaan van familiale (patriarchale) macht en staatsmacht. Maar anderzijds bestond nog niet het typisch patriarchale privilege van de eigen naam: had dat bestaan, dan had Oedipus nooit zijn daden van vadermoord en incest begaan.

De leidende gedachte in Irigaray's lezing van de *Antigone* is uiteindelijk dat de tragedie het patriarchaat inaugureert. Dat wordt expliciet in Hegels lezing ervan, maar Irigaray beschouwt ook Antigone zelf als een figuur die een vrouwelijkheid representeert als onderworpen aan het mannelijke. Wanneer we de tekst van de tragedie in beschouwing nemen, lijkt niet Antigone maar Ismene eerder de typisch vrouwelijke positie te vertegenwoordigen. Wanneer Antigone haar in het begin van de tragedie vraagt om samen met haar hun broer te begraven, is zij het immers die verwijst naar hun positie als vrouw. Irigaray vindt Ismene dan ook typisch vrouwelijk: zwak, bang, onderworpen, gehoorzaam, in tranen, gek, hysterisch.¹⁴ Creon sluit haar op in zijn paleis samen met de andere vrouwen, opdat zij met haar angsten niet de moraal van de soldaten ondermijnt. Behalve Ismene representeert echter ook Antigone voor Irigaray het vrouwelijke in een patriarchale orde. Zij verzet zich weliswaar tegen de menselijke wet en beantwoordt daarmee niet aan de rol die haar is opgelegd,

¹³ Irigaray [1974], p. 270.

¹⁴ Irigaray [1974], p. 269. Er zijn ook interpretaties waarin juist de zusterlijke verhouding van Antigone en Ismene wordt ge-

zien als alternatief voor de broederlijke verhouding, die immers dodelijk blijkt te zijn, zie bijvoorbeeld Goldhill [2006]. Zie ook Honig [2013], p. 151-189.

maar desondanks verdwijnt het vrouwelijke geslacht in zijn singulariteit in 'deze verzet biedende figuur'.¹⁵ De *Antigone* lijkt zij te lezen als een tragedie waarin met Antigone het vrouwelijke ten onder gaat en het patriarchaat wordt aangekondigd. Antigone werkt al in dienst van mannen, namelijk van haar broers die de macht over het volk willen verdelen. Zij vervult niet haar rol als lid van het vrouwelijke geslacht, zij dient niet *haar* goden, maar de stadstaat, door het bloed dat voor de polis is gevloeid onder een handje zand te begraven. Zij is al de ander van hetzelfde.¹⁶ Antigone mag dan in verzet komen, toch onderwerpt zij zich uit vrouwelijke trouw aan de mannelijke goden en de oorlog tussen mannen.

Irigaray's kritische lezing van de *Antigone* laat zien dat de Hegeliaanse voorstelling er een is die typisch is voor de traditionele, patriarchale geslachtsverhoudingen. Haar lezing sluit aan bij haar filosofie waarin het erom gaat het fundamentele verschil tussen de geslachten ('seksuele differentie') tot uitdrukking te brengen dat volgens haar in de huidige samenleving, waarin het masculiene denken overheerst, geen plaats heeft. *Als* vrouw, haar eigen wetten volgend, kan Antigone niet optreden; zij vertegenwoordigt al het vrouwelijke binnen een patriarchale orde. Zij gaat ten onder, verdwijnt in een onderaardse grot, zoals vrouwen in een patriarchale orde niet in staat zijn hun eigen plaats op te eisen. Werkelijk verzet bieden zou impliceren buiten deze orde te treden, of die ten minste van binnenuit te ondermijnen. Antigone ondermijnt uiteindelijk niet, de mannelijke macht blijft in stand. Haar 'nee' vormt daarmee eerder een bevestiging dan een ondergraving van de mannelijke politieke orde.

¹⁵ Irigaray [1987], p. 125.

¹⁶ Irigaray [1987], p. 125.

3 – *Grensverwarringen*

Maar kan Antigone wel de familie representeren, zoals Hegel en Irigaray stellen, wanneer zij afstamt van een incestueuze familie? Vader Oedipus heeft haar verwekt bij zijn moeder Iocaste, na zijn eigen vader te hebben omgebracht. Hegel mag Antigone dan als verheven beschouwen, de familie die zij vertegenwoordigt is allerminst de ideale eenheid van bloedverwanten die hij lijkt te beogen. Niet zonder spijt weigert Antigone zelfs in het huwelijk te treden. Haar 'nee' houdt weliswaar een keuze in voor haar familie, maar haar lot maakt het haar onmogelijk zelf in het huwelijk te treden en kinderen te krijgen. Herhaaldelijk maakt zij duidelijk ongelukkig geboren te zijn, en terug te keren naar haar vader en moeder 'vervloekt / en zonder bruiloft' (v. 867-878), 'zonder zorgen voor mijn kinderen / (dat had gemoeten)' (v. 918-919). Ondermijnt dat niet juist haar patriarchale vrouwelijkheid?

Het wedervaren van Oedipus en het uitkomen van de vloek dat hij zijn vader zou vermoorden en met zijn moeder huwen, is door Sophocles verwoord in *Oedipus Rex*. In onze culturele geschiedenis is het met name Freud geweest die deze mythische figuur tot leven heeft gewekt en tot onderdeel gemaakt van ons culturele erfgoed. Zijn Oedipus-complex, dat gefundeerd is op het incestverbod, ligt aan de grondslag van de vader-kind- (en met name de vader-zoon)verhouding in het traditionele kerngezin. Het is precies dit incesttaboe dat in Judith Butlers interpretatie van de tragedie een centrale rol gaat spelen. Zij vraagt of het echt zo moet zijn dat het incesttaboe onze familiale verhoudingen bepaalt. Is het niet zo dat Antigone, als figuur die voortkomt uit een incestueuze verhouding, juist toont hoe het ook anders kan, dat het ook anders kan?

Het incesttaboe structureert de gezinsverhoudingen in de interpretatie van Freud, en markeert de overgang van natuur naar cultuur. De verhoudingen van vader, moeder

en kind vormen de zijden van de Oedipale driehoek. Het kinderlijke verlangen gaat aanvankelijk uit naar de moeder en wijst de vader af. De vader intervenueert in deze twee-eenheid door het verbod op de incestueuze liefde voor de moeder. De incorporatie van dat vaderlijke verbod leidt tot de ontwikkeling van het (mannelijke) geweten. Freud veronderstelt niet zozeer dat de menselijke natuur (het driftleven) wordt ingeperkt door de morele eisen van de cultuur, zoals zijn cultuurfilosofische werken veelal worden begrepen, als wel dat het menselijke driftleven wordt geconstitueerd door een conflict dat het driftleven zelf mede vormgeeft en dat al de kiemen van de cultuur in zich draagt.¹⁷ Natuur en cultuur staan bij hem dus niet tegenover elkaar, maar zijn in elkaar vervat.

In Butlers lezing speelt behalve Freuds duiding van het incestverbod met name die van Lévi-Strauss een belangrijke rol. Ook Lévi-Strauss, zo laat zij zien, doorbreekt in *Les structures élémentaires de la parenté* het onderscheid tussen natuur en cultuur, maar toont tegelijkertijd dat het incesttaboe evenmin een mengeling is van beide.¹⁸ Eerder ligt het incesttaboe op de grens van natuur en cultuur en bewerkstelligt het de overgang van het ene naar het andere gebied. Als regel behoort het tot het culturele domein, maar het installeert tevens de mogelijkheid van cultuur. In zijn universaliteit is het echter verwant aan natuur.¹⁹ Op basis van deze lezingen van de verhouding van natuur en cultuur stelt Butler een alternatieve interpretatie voor van de tragedie waarin Antigone's positie juist de weigering vormt van het heteroseksuele normatieve ideaal.²⁰ Haar 'nee' is ook te lezen als verzet tegen het

17 Zie hierover Van Haute & Geyskens [2002], p. 64-65.

18 Lévi-Strauss [1949].

19 Butler [2000], p. 15-16.

20 Butler refereert in *Antigone's Claim. Kinship between Life*

and Death [2000] met name aan Hegels, Lacans en Irigarays interpretatie van de tragedie. Daarnaast is Lévi-Strauss een belangrijke gesprekspartner in dit boek.

heteronormatieve ideaal dat ten grondslag ligt aan het Oedipale kerngezin. Daarmee, schrijft Butler, zou Antigone wellicht de aanvang kunnen zijn van een alternatieve psychoanalyse.²¹ Antigone laat het sociaal contingente karakter van verwantschap zien, in plaats van een figuur te zijn die de familie vertegenwoordigt, zoals Hegel en Irigaray beweren.²² En wanneer zij al de verwantschap zou representeren, dan is dat een vorm van gedeformeerde verwantschap. Sluit een dergelijke lezing van de *Antigone* niet beter aan bij de complexe hedendaagse verwantschapsvormen, waarvoor ik mijn familie al houd, dan de Hegeliaanse biologisch verwante familie?

In een recent rapport van het Centraal Bureau voor de Statistiek worden de demografische gedragingen geschetst van drie generaties 30-jarigen: wonen zij samen, zijn ze gehuwd, gescheiden, hebben ze kinderen? In algemene zin is al langer bekend dat scheidingskansen zijn toegenomen, ouderschap wordt uitgesteld en kinderloosheid steeds vaker voorkomt, en dat de keuzes rond relatie- en gezinsvorming steeds meer door persoonlijke voorkeuren worden ingegeven, in plaats van door sociale herkomst.²³ De verwachting is dat deze trend zich zal voortzetten en dat jongvolwassenen zich steeds minder traditioneel gaan gedragen, dat wil zeggen dat zij zich steeds minder gaan vastleggen in relatie- en gezinsverbanden, dat het eerste ouderschap nog iets zal worden uitgesteld en de kinderloosheid zal stijgen. Het rapport brengt nuancering aan in eerder geconstateerde trends, door te laten zien dat ten opzichte van de hoogopgeleiden — trendsetters in het loslaten van normen en waarden over relatie en gezin — nu ook de laagopgeleiden een inhaalslag maken. Er zijn bijvoorbeeld lichte trendverschuivingen te zien tussen hoog- en laagopgeleide vrouwen voor wat betreft moederschap:

21 Butler [2000], p. 76.

23 Van Gaalen [2014], p. 2.

22 Butler [2000], p. 6.

terwijl het percentage lager opgeleide moeders van 30 jaar geleidelijk daalt, neemt dit percentage onder hoogopgeleide vrouwen juist licht toe.

Maar niet alleen zijn er demografische trendverschuivingen, ook de diversiteit aan gezinsvormen neemt toe. Ortho- en gezinspedagoge Karla van Leeuwen van de KU Leuven rapporteert bijvoorbeeld dat tegenwoordig zo'n 25% van de kinderen een echtscheiding heeft meegemaakt, 10% in een nieuw-samengesteld gezin woont en nog ongeveer een identiek percentage bij een alleenstaande ouder. Voor ouderschap bestaat inmiddels een grote variëteit aan namen: biologische of natuurlijke ouder, wettige of juridische ouder, sociale ouder, stiefouder, plusouder, co-ouder, zorgouder, adoptieouder, afstandsmoeder, meemoeder, draagmoeder, wensouder, donor, pleegouder.²⁴

Dergelijke ontwikkelingen brengen Butler ertoe te vragen: wat gebeurt er met Oedipus en het verbod waarvoor hij staat als de plaats van zijn vader en moeder niet meer vaststaan?²⁵ Stel dat een kind zegt 'moeder' en dat er meerdere mensen reageren? Of dat het 'vader' zegt en daarbij zowel de herinnering aan een vader voor ogen heeft, als een levende? Staan deze vaders los van elkaar, of komen ze na elkaar? Welke rol speelt de vader bij het kind van een alleenstaande moeder: heeft hij een plaats als geest, of geen plaats? En als er twee vrouwen of mannen zijn die gezamenlijk ouder zijn, moeten we dan toch van twee vaste symbolische posities in het gezin spreken, moeder en vader? Of betekent dat een opnieuw instellen van een heteroseksuele organisatie van ouderschap op het psychische niveau?²⁶ Butler thematiseert zo het probleem van de uitsluitende werking van het incesttaboe. Wordt het niet juist in stelling gebracht om bepaalde vormen van verwantschap vast te stellen als de enig begrijpelijke en leefbare? Worden daarmee ander-

24 Van Leeuwen [2012].

26 Butler [2000], p. 69.

25 Butler [2000], p. 22.

soortige sociale verhoudingen niet uitgesloten als abnormaal, onbegrijpelijk en onleefbaar?

Naast de grensverwarring die haar incestueuze familiebanden met zich meebrengen, waardoor zij een figuur wordt op de grens van natuur en cultuur, toont de *Antigone* bovendien aan dat de grenzen tussen verwantschap en het politieke niet zo scherp te trekken zijn. Antigone maakt deel uit van bloedverwantschapsstructuren en gehoorzaamt haar vader, maar staat er tevens buiten omdat haar vader haar broer is, haar twee broers haar neven, haar zus haar nicht. Doordat zij zich verzet tegen Creons wet wordt het begraven van Polynices bovendien een politieke handeling. Daarnaast is ook Creon ingebed in verwantschapsstructuren, en kan dus moeilijk eenvoudigweg de staat representeren. Butler stelt hiermee een alternatieve lezing voor ten opzichte van de Hegeliaanse, waarin Antigone's daad zowel de traditionele conceptie van bloedverwantschap verwart als het politieke destabiliseert. Haar daad is zelf al een politieke, in plaats van een waarin de familie in oppositie wordt gebracht tot het politieke, zoals Hegel en Irigaray beweren. Haar daad is er tevens een waarin de traditionele conceptie van familie ter discussie wordt gesteld, aangezien zij zelf voortkomt uit een incestueuze liefdesband.

Terwijl volgens het Hegeliaanse erfgoed de interpretatie van de *Antigone* een scheiding veronderstelt tussen verwantschap en de staat, is er voor Butler juist een essentiële relatie tussen beide. Dat maakt dat het toewijzen van figuren aan de ene of andere sfeer steeds faalt. Antigone en Creon staan niet tegenover elkaar, maar hun posities zijn juist in elkaar geïmpliceerd. Net als Antigone is Creon verweven in verwantschapsbanden, al staat voor hem het belang van de polis voorop. Net als Creon spreekt Antigone met een soevereine autoriteit. Niet voor niets is zij in de culturele geschiedenis geëerd als ethisch verheven. Door haar grenspositie deformeert Antigone zowel de ge-

idealiseerde verwantschap als de veronderstelling van de mogelijkheid van politieke soevereiniteit.²⁷

4 — *Verwantschap voorbij de grenzen
van het biologische*

Het is niet zonder schroom dat ik dit essay begon met de vormen van verwantschap in mijn familie. In de openbaarheid treden met private liefdesbanden vergt uiterste zorgvuldigheid ten aanzien van mijn dierbaren. Toen ik mijn aarzeling uitte, zei mijn jongste zus echter: 'Maar het *is* toch gewoon zo?' Wij leven deze verwantschapsverbanden en maken ze daarmee al openbaar. Ze maken deel uit van de publieke ruimte in zoverre we geregistreerde partnerschappen aangaan, testamenten opstellen, coouderschap- en adoptiepapieren ondertekenen. Dergelijke privaatrechtelijke papieren documenteren privé-relaties, en verkeren daarmee zelf op de grens van het private en publieke. Ook voor dit openbaar maken van het private kan Antigone als exemplarisch gelden. Wanneer Ismene haar in het begin van de tragedie vraagt om haar daad verborgen te houden, roept zij uit: 'Zeg het toch aan iedereen. Ik heb veel liever dat je / niet zwijgt en het luid en duidelijk verkondigt' (v. 86-87). Voor Butler is deze uitspraak aanleiding om te tonen dat Antigone's claim een politieke is, terwijl die tezelfdertijd niet volledig kan worden opgenomen door de staat, evenmin overigens als door de sfeer van de verwantschap.²⁸

Antigone belichaamt zo de onhoudbare grens tussen het openbare en publieke, maar meer nog die tussen de familie en het politieke, en die tussen de natuurlijke bloedverwantschap en de historische, die de strikte scheidingen

27 Butler [2000], p. 6.

28 Butler [2000], p. 28.

tussen deze sferen verwacht. Mijn familie met haar verschillende vormen van verwantschap is een duidelijk voorbeeld van de problematisering van deze grenzen. Voor mijn zus was de poging om co-ouderschap te verkrijgen in een tijd dat dit nog niet bij wet geregeld was, weliswaar een handeling gericht op het behoud van haar familiebanden, maar tevens een ethisch-politieke daad. Want waarom zou zij als lesbische moeder geen recht hebben op co-ouderschap? Waarom zou dit voorbehouden moeten zijn aan de heteroseksuele relatie? Sinds de invoering van de Wet Lesbisch Ouderschap in 2014 zijn de mogelijkheden voor lesbische stellen om kinderen te erkennen en te adopteren aanmerkelijk verbeterd. Toch beslecht dat nog niet zomaar de culturele barrières en is het voor mijn zussen niet in alle omstandigheden vanzelfsprekend om hun verwantschapsstructuur openbaar te maken.

De Oedipale gezinsstructuur, die door de Freudiaanse psychoanalyse zo helder is verwoord, is als ideaal nog sterk aanwezig, terwijl de tegenwoordige gezinsverbanden er lang niet altijd meer aan beantwoorden. Zelf ontsnap ik daar ook niet aan. Wanneer de dochter van mijn geliefde vraagt of ik haar beschouw als *mijn* dochter, kan ik niet volmondig 'ja' zeggen, maar alleen dat er buiten haar niets is dat daar dichterbij komt. Wij zijn het er onderling over eens dat hoe belangrijk we ook zijn voor elkaar, er altijd een afstand is, die je niet ervaart bij biologische verwantschap.

Ik begon dit essay met de gedachte dat ik door de verschillende verwantschapsvormen in mijn familie anders ben gaan denken over de relevantie van biologie. Maar dat impliceert niet dat ik biologie belangrijker ben gaan vinden, integendeel. Ik ben er juist van doordrongen geraakt dat we er een te groot belang aan hechten, in het gelijktijdige besef dat dit vanwege de culturele dominantie ervan heel moeilijk te doorbreken is en ik daar zelf dus ook niet aan ontkom. Mijn zussen en ik hebben ongelijk, wanneer we bepaalde eigenschappen van mijn kleine neefje als

typische Halsema-trekken benoemen die toe te schrijven zouden zijn aan biologische verwantschap. Ik herken in de kinderen die ik heb grootgebracht en waarmee ik geen enkele bloedverwantschap heb, ook mijn karaktertrekken, eigenschappen en gewoonten. Of we die nu van elkaar overgenomen hebben in het samenleven, of dat het eenvoudigweg affiniteiten zijn die je ook met vreemden kunt hebben, doet er weinig toe. Biologische verwantschap mag dan slechts één van de mogelijkheden tot herkenning zijn, ons verlangen en onze diepste wensen worden er wel door getekend. We verlangen naar eigen kinderen, naar een herkenning die historische banden te boven gaat. Cultureel dominant lijkt daarmee voornamelijk dat we uitgaan van een scherp te trekken grens tussen biologie en cultuur, bloedverwantschap en het politieke. Antigone laat zien dat die grens onhoudbaar is.

Anders dan Hegel en Irigaray, maar in overeenstemming met Butler, lees ik Antigone's 'nee' daarom niet als typisch voor de vrouwelijke positie, of voor die van een vrouw binnen een patriarchale orde, maar als een weigering van de opposities binnen die orde. Dat zij voortkomt uit een tragisch noodlot, uit een incestueuze liefdesrelatie, verwacht haar opkomen voor de familieverbanden. Haar handelen is niet enkel gericht op het behoud van haar familie, maar is tevens een politieke daad. Zij neemt Polynices dus niet alleen op in haar familieverband, zoals Hegel heeft verwoord, maar stelt tegelijkertijd de wetten van de staat ter discussie, pleitend voor een burgerschap van Thebe dat al haar familieleden omvat, ook haar broer, de vermeende vijand van de staat. Daarmee stelt zij Creons eenvoudige tegenstellingen tussen vriend en vijand, binnen en buiten, man en vrouw ter discussie. Zoals Butler laat zien be vraagt zij bovendien de opposities tussen biologie en cultuur, tussen familie en het politieke. Daarbij handelt zij niet als vrouw, maar eerder als *metoikos*, niet thuis, altijd vreemd onder de wetten van haar geboorteplaats.

Macht, rechtvaardigheid & liefde

ARNON GRUNBERG

I

Kort voor hij op 25 januari 2015 de Griekse verkiezingen won, beriep Alexis Tsipras zich op Sophocles: ‘Because Greece is the country of Sophocles, who taught us with his Antigone that there are moments in which the supreme law is justice.’¹ In het Nederlands werd de uitspraak van Tsipras als volgt weergegeven: ‘Griekenland is het land van Sophocles, die ons met zijn Antigone leerde dat er momenten zijn waarbij gerechtigheid het zwaarst doorweegt.’² Dit vertelt ons niet alleen dat ook als het om modern Grieks gaat de vertaling voor verschillende accenten en nuanceringen zorgt die de interpretatie aanzienlijk kunnen beïnvloeden, maar eveneens dat volgens Tsipras, en hij is daarin beslist niet de enige, een duidelijke les uit *Antigone* te leren valt: de hoogste wet is de rechtvaardige wet.

Is deze noodzakelijkerwijs simplistische interpretatie – zij maakte immers deel uit van een verkiezingscampagne – niet ietwat onzinnelijk omdat zij de tekst wel erg vrij interpreteert, om niet te zeggen negeert? Of moeten we de filosoof en kabbalist Gershom Scholem gelijk geven, die stelde dat je moet leren om boeken te lezen tegen hun intentie in? Maar wat zijn de intenties van een tekst, en hoe gaan we daar tegenin?

1 In het Engels geciteerd in *The Guardian* op 30 januari 2015.

2 In het Nederlands geciteerd in *De Standaard* op 30 mei 2015.

In een tragedie botsen nu juist wetten op elkaar die allebei geldig lijken te zijn. Men kan Creon halsstarrig vinden, maar hij voert diverse redelijke argumenten aan voor zijn halsstarrigheid, bijvoorbeeld dat een heerser zijn familieleden niet boven de wet mag plaatsen.

Of er werkelijk eenduidige lessen uit *Antigone* te trekken zijn is twijfelachtig. Eigenlijk is de wens om een literaire tekst terug te brengen tot een overzichtelijke morele les per definitie een vorm van reductionisme, al zullen er ongetwijfeld schrijvers, lezers en critici zijn die dit reductionisme aanmoedigen.

Zeker is dat in deze tragedie voor het verlangen naar rechtvaardigheid de hoogste prijs wordt betaald: de dood. Alleen al dat had Tsipras moeten doen aarzelen om *Antigone* aan te halen, tenzij hij zijn kiezers wilde voorbereiden op grote offers die gebracht moesten gaan worden in naam van een ideaal.

En is het niet zo dat in *Antigone* veeleer voor het verlangen de hoogste prijs wordt betaald, en niet zozeer voor het verlangen naar rechtvaardigheid?

Even een korte samenvatting van het ingenieuze mechanismiek van de plot. Twee broers hebben om Thebe gestreden, Polynices en Eteocles. Ze hebben elkaar gedood. Hun oom Creon wordt heerser van de stad, en hijvaardigt een decreet uit dat Polynices niet de laatste eer mag worden bewezen. Op dit punt begint de tragedie van Sophocles. Antigone, de zus van Polynices en Eteocles, en de verloofde van Haemon, zoon van Creon, vindt dat de wet van de goden, dat wil zeggen het rituele begraven van Polynices, zwaarder weegt dan het decreet van Creon. Daarom begraaft zij haar broer, met alle gevolgen van dien.

Wat het tragische tragisch maakt is de blindheid van de stervelingen, of, zoals de Franse toneelschrijver Jean Anouilh in zijn interpretatie van *Antigone* stelt, dat stervelingen als het ware zijn gecast voor bepaalde rollen. Zij kunnen net zoveel afstand bewaren tot hun rol als een acteur tot zijn tekst, maar uiteindelijk zijn zij gedwon-

gen die rol ten einde te spelen. Beter gezegd, zij dwingen zichzelf daartoe, zij zijn gedetermineerd omdat zij geen afstand kunnen doen van hun eigenaardigheden, hun symptomen, hun ik.

De blindheid van stervelingen, hun onvermogen om de consequenties van hun handelen te doorzien, is de vooronderstelling van de tragedie. Hoewel we niet moeten uitsluiten dat deze blindheid ook een bron van genot is voor de stervelingen; zij laven zich eraan, zij putten er hoop uit en creëren dankzij hun blindheid een heldenrol voor zichzelf. Een mogelijkheid die Anouilh nadrukkelijk openlaat als hij Creon tegen Antigone laat zeggen: ‘Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, évidemment, mot par mot.’³

De gretigheid waarmee Oedipus zijn eigen noodlot niet alleen omarmde, maar ook creëerde⁴ herkent Creon in de dochter van Oedipus, volgens Anouilh althans. Zij is net zo als haar vader: een verachter van het menselijk geluk. Later werpt Creon Antigone dan ook voor de voeten dat zij niet begrijpt wat het leven is: ‘La vie c’est un livre qu’on aime, c’est un enfant qui joue à vos pieds, un outil qu’on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison.’⁵

Het banale geluk, veel meer is er niet. Het streven naar meer is de fatale menselijke dispositie. De goden mogen

3 ‘Jullie [jouw familie en jij] eisen een audiëntie bij het noodlot en de dood. Om daarna jullie vader te vermoorden, met jullie moeder te slapen en daar dan ook nog eens met rode oortjes achter te komen.’

4 Daarin ligt het wezenlijke verschil tussen Anouilhs *Antigone* en die van Sophocles. Bij Anouilh is het noodlot een

menselijke creatie, een onbewuste creatie misschien, maar wel een menselijke. De goden zijn afwezig.

5 ‘Het leven is een boek waarvan we houden, een kind dat aan onze voeten speelt, een gereedschap dat goed in onze hand ligt, een bankje voor ons huis waarop we ’s avonds kunnen rusten.’

dan afwezig zijn bij Anouilh, de menselijke overmoed bestaat nog steeds.

In de versie van Anouilh is het niet zozeer Antigone die Creon aanklaagt, als wel Creon die Antigone wil redden en háár aanklaagt, omdat zij niet begrijpt wat het leven is: een bank voor het huis, een kind dat aan je voeten speelt.

Misschien verlangen niet alle stervelingen zo brandend als Antigone naar heldendom, misschien moeten ze inderdaad Oedipus heten of nakomelingen van Oedipus zijn, maar het verlangen naar heldendom en zelfdestructie — de ware held brengt immers altijd het hoogste offer — zal in meer of mindere mate in alle stervelingen zitten.⁶

Deze blindheid voor de consequenties van ons handelen en het blinde verlangen naar heldendom zou ertoe moeten leiden dat wij Antigone's streven naar rechtvaardigheid en Creons streven naar *zijn* rechtvaardigheid met argwaan beschouwen. Wat is rechtvaardigheid als we de consequenties van het najagen ervan niet kunnen overzien? En hoe kunnen we het streven naar rechtvaardigheid onderscheiden van het begrijpelijke maar ook al te

6 Over het verlangen naar heldendom en de angst voor de dood c.q. het verlangen daarnaar zegt de antropoloog Ernest Becker belangwekkende dingen in zijn boek *The Denial of Death*: 'The question that becomes then the most important one that man can put to himself is simply this: how conscious is he of what he is doing to earn this feeling of heroism? I suggested that if everyone honestly admitted his urge to be a hero it would be a devastating release of truth. It would make men demand that culture give them their due — a primary sense of human value as unique contributors to

cosmic life. How would our modern societies contrive to satisfy such an honest demand, without being shaken to their foundations? Only those societies we today call 'primitive' provided this feeling for their members' (Becker [1973], p. 5).

De vraag is hoe bewust Antigone zich is van haar verlangen naar heldendom. En is dit niet hetzelfde verlangen dat Creon parten speelt én zijn zoon? Zeker in de versie van Sophocles. De mens die zich niet kan bevrijden van zijn verlangen naar heldendom is de mens die zich niet kan bevrijden van zijn verlangen naar betekenis.

narcistische verlangen naar heldendom? Of vereist de strijd om rechtvaardigheid altijd een held?

Overigens lijkt het mij ook onzeker of de hoogste wet, voor zover die samenvalt met rechtvaardigheid, altijd geëerbiedigd moet worden. Soms is vrede te verkiezen boven rechtvaardigheid.

Om het goede leven te leiden moet je weten waarvoor je bereid bent te sterven, zo kan de tragedie *Antigone* worden begrepen. Maar wat als de personages gedreven werden door een fataal verlangen, niet gebaseerd op inzicht en kennis maar op een waan? Vertelt *Antigone* ons dan nog iets over het goede leven? In dat geval is de claim van Tsipras, dat wij een belangrijke les uit deze tragedie kunnen leren, onwaar. En vervolgens kunnen we een stap terug doen en de vraag stellen of het bekijken van de tragedie *Antigone* überhaupt wel goed voor ons is.

De Franse filosoof Jacques Rancière vat de kritiek van Plato op het theater als volgt samen: ‘Het theater is de plaats waar onwetenden worden uitgenodigd om te kijken naar mensen die lijden.’⁷

Het tweede deel van die stelling, het kijken naar lijdende mensen, kan moeilijk ontkend worden en maakt al duidelijk hoe dubieus het theater eigenlijk is, want waarom precies zouden wij willen kijken naar andermans lijden?⁸ Goed, onder bepaalde voorwaarden zou dit volgens Aristoteles een katharsis teweeg kunnen brengen, maar het zou eveneens zomaar kunnen dat dit voyeurisme geen

7 Rancière [2015], p. 8-9.

8 Het lezen over andermans lijden lijkt mij niet minder dubieus. Maar in het theater vormt de kijker een gemeenschap van kijkers. Ik betwijfel of er gemeenschappen van lezers zijn, hoewel fenomenen als de leesclub en de literaire lezing pogingen zijn gemeen-

schappen van lezers te stichten. Je zou kunnen zeggen dat de gemeenschap die het theaterpubliek vormt een extra therapeutische waarde geeft aan het kijken naar andermans lijden, die de min of meer eenzame lezer niet of althans minder ervaart.

deugd is en ook niet leerzaam. Misschien moet de mens zijn behoefte aan katharsis overwinnen?

Het eerste deel van de stelling ligt ogenschijnlijk meer in de lijn van Tsipras: de onwetende gaat kennelijk naar het theater om minder onwetend te zijn.

Rancièrè gaat verder: volgens Plato zou ‘het schouwspel van het pathos’, het toneel, de manifestatie zijn van ‘de ziekte van het verlangen en het lijden’.⁹

Het woord ‘ziekte’ lijkt mij hier een belangrijk woord. Het theater wordt voorgesteld als een machine die een ziekte verspreidt. Onwetendheid is de voorwaarde voor het verlangen en het lijden, uiteindelijk lijden wij omdat wij onwetend zijn. Het is echter onduidelijk of het theater tegenover de onwetendheid kennis stelt of meer ziekte. Rancièrè schrijft dan ook, Plato wederom parafraserend: ‘De rechtvaardige gemeenschap is dus de gemeenschap die geen theatrale bemiddeling toelaat.’¹⁰

Voor wij überhaupt kunnen nagaan welke rechtvaardigheid in *Antigone* wordt overgedragen (bemiddeld) moeten wij nagaan of het feit dat *Antigone* wordt opgevoerd niet haaks staat op het idee van rechtvaardigheid zelf.

Er is inderdaad iets voor te zeggen dat de opvoering van de tragedie slechts ziekte verheerlijkt.

Onwetendheid en ziekte lijken in Rancièrè's samenvatting van Plato's bezwaren tegen het theater in elkaars verlengde te liggen. Het publiek als gemeenschap van onwetenden kan alleen van deze ziekte genieten door op verschillende niveaus onwetend te zijn. Onwetend, als het gaat om zelfkennis en kennis van de dingen om hen heen. Dat niveau van onwetendheid doet denken aan de blindheid van Oedipus en zoals Anouilh bij monde van Creon Oedipus verwijt te genieten van die blindheid en de gevolgen ervan, zo kan datzelfde verwijt aan het publiek worden gemaakt dat de tragedie ‘consumeert’. Zo bezien

⁹ Rancièrè [2015], p. 9.

¹⁰ Rancièrè [2015], p. 9.

is het publiek zelf Oedipus, onwetend en ervan genietend. Maar met een groot verschil, de toeschouwer hoeft het ultieme offer niet te brengen. Hij hoeft niet zelf met zijn moeder te slapen, zijn vader te doden en zijn ogen uit te steken als hij beseft wat hij heeft gedaan. Oedipus deed het met wellust volgens Anouilh. Van het heldendom van Oedipus blijft voor het publiek de wellust over.¹¹

Daarnaast is de toeschouwer onwetend over de ware aard van het theater zonder welke de machine haar illusies niet meer kan verspreiden. Net als elke tempel is het theater een plaats vol verboden plekken, waar de toeschouwer, de gewone gelovige, anders dan de hogepriesters, niet mag komen. Het geheim van het theater is het geheim van elke georganiseerde religie: het publiek kan en mag niet alles zien.

Tegenover Plato stelt Rancièrè Brecht: ‘Het theater is een publieke bijeenkomst waar mensen uit het volk bewust worden gemaakt van hun situatie en spreken over hun belangen.’¹²

Tegenwoordig is het theater vermoedelijk het een noch het ander; er wordt allang niemand meer bewust gemaakt van zijn situatie in het theater. Men is zich daar juist op al te hinderlijke wijze van bewust en men hoopt ook in het theater zich daar iets minder bewust van te worden. Maar evenmin kan worden volgehouden dat in het theater de ziekte van het lijden en het verlangen wordt overgebracht. Daarvoor is de kunst te ironisch geworden, daarvoor

11 In zijn kritiek op het theater suggereert Rancièrè dat de passiviteit van de toeschouwer de oerzonde van het theater is. Hij gaat niet in op het feit dat deze ‘zonde’ het directe gevolg is van het feit dat de toeschouwer geen werkelijke offers hoeft te brengen, zich beperkt tot het bijwonen van offerrituelen.

De toeschouwers in het theater kunnen als gemeenschap worden begrepen, als een groep van mensen die vrijwillig afstand doet van hun heldenrol. Zij besteden die rol en de offers die erbij horen op symbolische wijze uit.

12 Rancièrè [2015], p. 12.

wordt de ziekte van het lijden en het verlangen niet meer serieus genoeg genomen. In een cultuur die vooral het lijden wil genezen en het verlangen wenst te bevredigen is geen plaats meer voor tragedie.¹³

Misschien is dat het werkelijk opmerkelijke aan de uitspraak van Tsipras, de gedachte dat de tragedie, en meer in het bijzonder *Antigone*, ons nog iets zou kunnen leren. Dat de gemeenschap van onwetenden na het zien van de tragedie minder onwetend zal zijn. Zelfkennis en kennis van de wereld als stappen in de richting van genezing, een geloofsbelijdenis van de psychotherapie.¹⁴

Tsipras doet voorkomen alsof er nog plaats is voor de tragedie in onze ironische gemeenschap. Misschien bedoelt hij wel: opnieuw plaats. Allicht onbewust heeft Tsipras een belangrijke vraag opgeworpen: wat is het tragische in een ironische gemeenschap?

Rancière voegt aan zijn kritiek op het theater toe dat er een pervers mechanisme schuilt in vrijwel alle vormen van kennisoverdracht. De wetende meester moet een voor-sprong behouden op de onwetende leerling en datzelfde

13 Ook de kunstenaar kan in zo'n cultuur vrijwel nergens meer voor sterven. Medewerkers van *Charlie Hebdo* stierven in januari 2015 voor verkeerd begrepen ironie. De zelfbenoemde vijanden van het Westen, en dus van de westerse ironie, blinken uit in het bestrijden van die ironie. Niet meer de symbolen van het laatkapitalisme worden aangevallen, zoals op 9/11, maar de ironie zelf. De vraag die wij zouden moeten stellen: zijn wij bereid voor verkeerd begrepen ironie te sterven? Als wij daarop 'ja' antwoorden, een respectabel antwoord, blijkt welk belang

wij aan ironie hechten. Als basis van onze cultuur en als bron van het leven.

14 Veel hedendaagse therapie (denk aan allerlei vormen van cognitieve gedragstherapie) gelooft allang niet meer in de genezende werking van zelfkennis. Gedrag en gedachten moeten worden gewijzigd, al te veel zelfkennis is te tijdrovend, te hinderlijk of gewoon onmogelijk, dat wil zeggen: het wordt niet vergoed door de verzekering. De patiënt moet de machine die hij is beter leren besturen. Niet meer, maar ook niet minder.

geldt voor de regisseur, de schrijver et cetera. Meester, schrijver en regisseur hebben er dus een belang bij hun publiek onwetend te houden, terwijl ze claimen het tegenovergestelde effect te willen bereiken: ik wil dat jullie net zoveel weten als ik.

Ook dit mechanisme kan niet worden genegeerd als we spreken over de lessen die *Antigone* ons zou kunnen bieden. Is de schrijver een wijze die door middel van zijn werk wijsheid bemiddelt? Dan is de vraag: wat wil die wijze precies wat wij weten?¹⁵

Ervan uitgaand dat in *Antigone* verschillende opvattingen over rechtvaardigheid én verschillende opvattingen over liefde op elkaar botsen — het verlangen naar rechtvaardigheid lijkt te ontspruiten op de vochtige aarde van de liefde — wil ik aan de hand van de belangrijkste personages onderzoeken wat die opvattingen zijn en wat we daarvan zouden kunnen leren, welke wijsheid, welk inzicht precies wordt bemiddeld door deze tragedie.

Ook wil ik nagaan of het najagen van kennis geen vorm van hybris is.

Moet de sterveling worden gemaand tot activiteit? Of moet hij zich schikken in de rol van object met wie de goden spelen? Is opstand per definitie actie of kan het weigeren in actie te komen, inertie, ook een vorm van opstand zijn?

Tot slot, de alles overkoepelende vraag die in *Antigone* wordt gesteld luidt: waarvoor zijn wij bereid te sterven? En als wij nergens voor bereid zijn te sterven, wie zijn wij dan?

¹⁵ De schrijver als wijze is tegenwoordig een curiosum. Coetzee wijst daarop in zijn 'De humaniora in Afrika' in *Elizabeth Costello* (Coetzee [2003]). Costello stelt dat jonge lezers zich met name tot de schrijver wenden met 'een zekere hunkering' en de schrijver niet verbaasd moet

zijn als die lezer zich van hen afwenden als ze die hunkering niet vervullen. Of er gehunkerd wordt naar hoop, kennis of schoonheid blijft onduidelijk. De vraag in hoeverre hoop, kennis, en schoonheid van elkaar verschillen kan hier niet beantwoord worden.

Anders gezegd: wat zijn onze opvattingen waard als wij niet voor die opvattingen willen sterven? Is de ironische mens bij uitstek een mens zonder opvattingen of beter gezegd, een mens met slechts één opvatting: dat hij liever nog niet dood wil.

Is het goede leven dan niet veel meer dan dat: nog niet doodgaan? Of als we het iets uitbreiden, zoals Anouilh schrijft: een kind aan je voeten, een bank voor het huis?

Ik zal deze vragen toetsen aan de hand van de tekst van Sophocles¹⁶ zelf en de interpretatie ervan door Jean Anouilh.

2

Ismene is Antigone's zus. De tragedie begint met de dialoog tussen beide zussen; Antigone onthult haar plannen om haar broer te begraven, Ismene ontraadt haar dit. Pragmatiek wordt gesteld tegenover iets wat wij tegenwoordig 'fanatisme' noemen, het verlangen om te leven tegenover de wens het grootste risico te nemen, discretie tegenover provocatie. Het pragmatisme wordt samengevat in Ismene's uitroep:

Doen wat tot niets kan leiden is dwaasheid.
(v. 68)

Ismene stelt hier met zoveel woorden dat rechtvaardigheid die nergens toe dient weinig soelaas biedt. Op symbolische rechtvaardigheid zit niemand te wachten. Zeker niet als de prijs voor die symbolische rechtvaardigheid zo hoog is.

¹⁶ Bij het citeren maak ik gebruik van de vertaling van Ben Schomakers. Andere vertalingen die ik heb gebruikt, maar

niet zal citeren, zijn Koolschijn [2008], Boonen (Sofokles [1983]) en de 'ontrijmde' versie van J.A. Deelder (Sophocles [2000]).

Tegenover deze redelijkheid plaatst Antigone een vorm van emotionele chantage:

Onteer

jij, als je dat wilt, intussen gerust de eer van de goden.
(v. 76-77)

Ismene mag onteren wat ze wil, omdat ze in de ogen van Antigone misschien zelf al onteerd is.

In Anouilh's bewerking is Ismene de mooiere, stralende zuster. Op een bal danste Ismene de hele avond met Haemon, zij was oogverblindend ('un soir où Ismène avait été éblouissante dans sa nouvelle robe'),¹⁷ maar dan ziet Haemon Antigone eenzaam in een hoekje zitten, haar armen om haar knieën, en hij valt voor haar. Voor de minder mooie zus, de niet oogverblindende zus, de tragische zus. Je zou kunnen zeggen dat hij valt voor een melancholisch geheim. Hij valt eerder voor het lijden dan voor de schoonheid, vermoedelijk voor een combinatie van, want iets van de schoonheid van haar zus zal Antigone ook nog wel hebben. Het is de combinatie van lijden en uiterlijke schoonheid (jeugd) die een onweerstaanbare aantrekkingskracht op ons uitoefent.¹⁸

De interpretatie van Anouilh kleurt de tekst van Sophocles. Tussen de zusters speelt meer dan de vraag hoe een broer te begraven en hoe niet. Met Anouilh in het achterhoofd verwordt de proloog van de tragedie tot iets anders, niet meer een twistgesprek over een dode broer en welke wetten zwaarder wegen, die van de goden of die van de stervelingen, maar een gesprek over een man die door twee zusters begeerd is, een dialoog over competitie, uit-

17 'Een avond waarop Ismene in haar nieuwe jurk oogverblindend was geweest' (Anouilh [1982], p. 11).

18 Denk bijvoorbeeld aan de afbeeldingen van de Maagd

Maria, maar ook de manier waarop Jezus aan het kruis in de regel wordt afgebeeld doet denken dat de Mensenzoon een bijzonder aantrekkelijke jongeman moet zijn geweest.

eindelijk over de vraag wie de beste zus is. Ismene doet een poging tot onderlinge vrouwelijke solidariteit:

Bedenk dat wij als vrouwen
geboren zijn die niet tegen mannen op kunnen.
(v. 61-62)

Maar Antigone is niet in de eerste plaats als vrouw maar als Antigone geboren, zij blijft halsstarrig, zij is niet gevoelig voor argumenten en smeekbeden. Zij is een muur. Iedereen loopt stuk op haar.

Onduidelijk is ook op wie Antigone zich nu werkelijk beroept, de overleden broer of de eer van de goden. Aan wie wordt hier trouw bewezen? De goden lijkt mij. Het verlangen van Antigone krijgt legitimatie doordat zij zich beroept op de wet van de goden, zij heeft de goden nodig om op roekeloze wijze halsstarrig te kunnen zijn. In dat opzicht zijn de goden en hun wetten eerder een doel dan een middel.

Op het eind van de dialoog herhaalt Ismene met andere woorden wat ze al eerder heeft gezegd:

Maar het is onzinnig het ondoenlijke na te jagen.
(v. 92)

En Antigone antwoordt hierop, met meer verbittering en vijandschap dan daarvoor – zoals dat nu eenmaal gaat tijdens discussies:

Om die woorden zal ik je haten, en je zult gehaat
worden door je broer, en met recht. (v. 93-94)

Het pragmatisme van Ismene is een reden tot haat, niet alleen van de levenden, maar ook van de doden.

In Anouilh's interpretatie wordt deze discussie teruggebracht tot de kern: de wens om te leven versus de wens om te sterven in naam van een ideologie. Ismene noemt

zichzelf een lafaard en zij zegt tegen Antigone dat het iets is voor mannen om te geloven in ideeën en daarvoor te sterven.¹⁹ Wat zich voordoet als rechtvaardigheid is volgens Ismene niets dan ideologische verdwazing, een typisch mankement van mannen, die kennelijk niet zonder die verdwazing kunnen.

In de volgende claus laat Ismene Antigone dan ook weten dat zij jong en mooi is, nadat zij haar al eerder heeft ingewreven een vrouw te zijn die zich ideologisch gezien niet met mannen moet willen meten. Jong, mooi en een vrouw, zij zou zonder de ideologische verdwazing van de man moeten kunnen.

Maar waarom zou het ertoe doen dat Antigone jong en mooi is, dat de mannen haar nakijken op straat, zoals Anouilh schrijft? Nergens immers heeft ze beweerd dat ze de dood verkiest omdat ze oud en lelijk is. Of bedoelt Ismene dat Antigone te veel man is geworden, dat ze naar iets streeft waar een vrouw niet naar hoeft te streven?

Antigone stelt op haar beurt dat Ismene haar altijd al waanzin heeft verweten.²⁰ Dit dispuut is niet nieuw, het verwijt van de waanzin speelt al langer. Moet je waanzinnig zijn om niet te willen leven? Onder welke omstandigheden mag je ongestraft, dat wil zeggen zonder voor waanzinnig te worden versleten, je eigen leven opgeven?

Wat op rechtvaardigheid lijkt of wat rechtvaardigheid zou willen zijn is voor Ismene niets dan het symptoom van een ziekte. Maar zonder die ziekte te willen ontkennen blijft zij trouw aan haar zus. De laatste woorden van Ismene in de proloog luiden:

19 'C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles. Toi, tu es une fille.' ('Het is mooi als mannen in ideeën geloven en daarvoor sterven. Maar jij, jij bent een meisje.' Anouilh [1982], p. 21)

20 'Tu m'as toujours dit que j'étais folle, pour tout, depuis toujours.' ('Jij zei altijd al dat ik gek was, in elk opzicht, mijn hele leven al.' Anouilh [1982], p. 22)

Ga dan, als je denkt dat het moet. En beseft dat je dan dwaas bent maar wel dierbaar blijft aan je dierbaren.
(v. 98-99)

Dwaas maar dierbaar, de patiënt blijft een geliefd familielid.

In de tweede akte, als Antigone gepakt, beschuldigd en al vrijwel veroordeeld is, komt Ismene nog een keer terug. Maar het is schijnbaar een andere Ismene dan de Ismene uit de proloog. Zij neemt de schuld van de daad van haar zus op zich, van pragmatisme lijkt nu geen sprake meer. Ook zij zegt te willen sterven. Antigone echter wijst haar zus nog een keer af.

Jij hebt ervoor gekozen om te leven, ik om te sterven,
(v. 555)

zegt ze.

Ismene's besluit komt te laat, althans wat Antigone betreft. Vermoedelijk zou dit besluit voor Antigone altijd te laat zijn gekomen.

Ismene krijgt van Antigone de opdracht om zichzelf te redden. Een honende uitspraak uit de mond van iemand die zelf niet gered wil worden. En wat Ismene daarop kan zeggen is:

Als ik jou verlies, verlies ik mijn levensverlangen.
(v. 548)

Zoals Antigone haar levensverlangen uitbesteedt aan de goden, hun wetten wegen zwaarder dan Antigone's leven, zo besteedt Ismene uiteindelijk haar levensverlangen uit aan haar zus. Waar Antigone sterft, wil Ismene ook niet meer leven. Of zij deze uitspraken doet om Creon te vermurwen of dat zij echt bereid is, ondanks haar eerdere uitspraken, het grootste offer te brengen, doet er niet zoveel toe. Zij is bereid het risico te lopen dat zij zal worden

terechtgesteld. Ismene wenst zichzelf niet te redden, als zij haar zus niet kan behoeden voor de ondergang dan is samen ten onder gaan de op een na beste mogelijkheid.

Je zou Ismene kunnen zien als een hulpverlener die aan suïcidepreventie doet en als de preventie mislukt tegen de patiënt zegt: laten we dan maar samen uit het leven stappen.

Liefde én rechtvaardigheid komen hierop neer: jezelf niet redden.

Ook Ismene wordt geroepen door de ondergang, die wel een prins op een wit paard moet zijn, zo aantrekkelijk is hij. Vele malen begerenswaardiger dan een kind aan je voeten, een bank voor het huis.

Maar Antigone wenst de ondergang helemaal voor zich alleen. Van delen kan geen sprake zijn. Zij houdt van de ondergang zoals een jaloerse minnares van haar geliefde. Zij wil de enige rechtvaardige zijn.

En Ismene moet leven en dat is haar straf. Rechtvaardigheid lijkt alleen daar te zijn waar het leven zelf niet is. Van alle personages in deze tragedie is Ismene misschien nog wel het meest raadselachtig, een aanhangsel van Antigone. Iemand die leeft zonder te leven en sterft zonder te sterven.

3

Het koor zegt tegen Creon:

Niemand is zo dwaas naar de dood te verlangen.

(v. 220)

Gezien de gebeurtenissen getuigt deze uitspraak eerder van het verlangen om Creon te kalmeren, misschien zelfs te misleiden, dan van werkelijk inzicht in de menselijke aard. Als deze tragedie ons iets vertelt is het wel hoezeer de stervelingen met de dood flirten, ernaar verlangen, en

het leven pas lijken te kunnen voelen als de flirt met de dood goed is ingezet.

Maar als een van de personages in *Antigone* niet naar de dood lijkt te verlangen is het Haemon wel, zoon van Creon, verloofde van Antigone. Waar Ismene in de proloog een pleidooi houdt vanuit de positie van onmacht — wie onderworpen is aan machten sterker dan hij moet accepteren wat hij niet kan veranderen —, daar spreekt Haemon vanuit de positie van de macht. Hij probeert zijn vader eerst te overtuigen met het argument dat als hij zijn macht wil behouden hij moet weten wat leeft onder het volk, en het volk is op de hand van Antigone. ‘Deins terug voor je woede,’ zegt Haemon tegen zijn vader (v. 718).

Woede dus. Volgens Haemon handelt Creon niet redelijk, hij wordt gedreven door emoties en driften waardoor een heerser niet gedreven zou moeten worden. Hij handelt irrationeel. Op geheel andere gronden dan Ismene houdt Haemon een pleidooi voor pragmatisme.

Het is Creon die hier zijn emoties niet kan controleren en de stad beschouwt als eigendom van de heerser. Het is ook Creon die de zaak persoonlijk maakt door te verklaren: ‘Luister, alles wat je zegt, zeg je om die vrouw’ (v. 48).

Creon denkt zijn zoon door te hebben. De zoon mag doen alsof hij de macht van zijn vader wil beschermen, de vader weet dat hij ‘die vrouw’ wil beschermen. Sterker nog, de vader noemt zijn zoon ‘de slaaf van een vrouw’ (v. 756).

Een slaaf is iemand die geen macht heeft en iemand die om die reden ook niet tot redelijkheid in staat is; zonder vrijheid geen redelijkheid.

Bij Anouilh verklaart Creon Haemon juist niet tot slaaf van Antigone. Creon zegt: ‘Pauvre petit, il l’aime.’²¹

Bij Sophocles heet het slavernij, bij Anouilh heet het liefde, het resultaat is vrijwel identiek. In de versie van

²¹ ‘Arme jochie, hij houdt van haar.’ (Anouilh [1982], p. 61)

Sophocles is liefde in de ogen van de vader slavernij, bij Anouilh is liefde in de ogen van de vader een aandoenlijke gemoedstoestand, een vaderlijke en melancholische waarschuwing waard. Niet meer, niet minder.

En weet je, jouw ogen krijgen
de mijne nooit meer te zien,

laat Sophocles Haemon tegen zijn vader zeggen (v. 763-764). Als het kind slavernij wordt verweten neemt het wraak door te sterven voor zijn vader.

Na deze akte zingt het koor over eros, het beroemde koorlied waarin sprake is van liefde die op ‘zachte meisjeswangen’ slaapt. De liefde waaraan, volgens dit koorlied, niemand kan ontsnappen, de ‘oorsprong van bloedverwante mannenhaat’ (v. 794).

Suggereert het koor hier dat vader en zoon ruzie maken om een vrouw? Dat het niet gaat om de vraag, welk decreet zwaarder weegt, dat van de heerser, of de anarchie van het volk dat zich beroept op de goden, maar dat de echte vraag is: van wie is Antigone, van de vader of de zoon?

En zoals dat gaat, als de jaloezie²² eenmaal bezit heeft genomen van de sterveling, dan is het antwoord nogal eens: als ik haar niet kan hebben, dan jij ook niet.

Rechtvaardigheid is wraak. Haemon sterft niet voor zijn bruid, hij sterft voor zijn vader.

Wraak kent twee eindes: vrede of zelfdestructie. Niemand in deze tragedie is in staat de vrede te bewaren, al was het maar omdat de stervelingen geen slaaf wensen te zijn. Trots is de vijand van de slavenhouder en van de vrede.

22 De vraag is of de triomfante-
lijke eros waarover het koor
zingt zijn macht niet te danken

heeft aan de jaloezie. Wat blijft
over van deze liefde als er geen
jaloezie zou bestaan?

4

Laat hem
komen laat hem hier zijn de beste dood,
(v. 1328-1329)

zegt Creon in de slotakte als hij gehoord heeft dat zijn vrouw en zoon niet meer leven. En dat zijn decreet tot deze twee zelfmoorden heeft geleid. Hij jammert zoals rouwenden jammeren, hij verliest zichzelf in zijn eigen pijn die uitmondt in zelfbeklag. Naar huidige maatstaven kan niet worden gezegd dat hij zijn lot als een man draagt.

Toch is Creon de enige die duidelijk aangeeft een les te hebben geleerd, die zelfinzicht heeft verworven: 'Ik heb geleerd mijn ellendige les' (v. 1272).

Maar welke les is dat eigenlijk die hij geleerd heeft? In elk geval een les die ervoor zorgt dat hij nu op zijn beurt dood wil. Een les waaraan hij niets meer heeft. Voor zover kennis de oplossing is, lijkt Sophocles hier te zeggen: wie zijn les heeft geleerd is klaar met het leven. Wie alles weet hoeft niet meer verder.

Het koor bij Anouilh komt op het eind met een ander soort les. Dat koor zegt dat ze allemaal gestorven zijn, zij die in niets geloofden en zij die eerst in het een en dan in het ander geloofden en zij die niet begrepen in welk verhaal ze precies terecht waren gekomen. En Antigone zelf is nu kalm. We zullen nooit weten aan welke koorts ze heeft geleden.²³

23 'Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire, même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l'histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous,

bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. Antigone est calmée, maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre.' (Anouilh)

En Creon, ja Creon wacht op zijn dood in het lege paleis. De onwetenden zijn nog altijd onwetend. Bij Sophocles zal Creon wetend sterven. Anouilh laat hem onwetend op de dood wachten. Hij verlangt naar de dood, omdat hij niet kan ophouden te willen weten aan welke koorts precies hij, Antigone, zijn vrouw en zijn zoon hebben geleden.

Rechtvaardigheid is het besef onwetend te zijn.

5

Antigone is de motor van de tragedie die haar naam draagt. Zij gaat ten onder en doet ten onder gaan. Zij sterft en sleurt anderen mee in haar val. Met Anouilh in het achterhoofd kan de lezer het gevoel niet onderdrukken dat zij altijd al ten onder heeft willen gaan. Het trauma, de dood van haar beide broers, was niet de aanleiding, het trauma was het excuus.

In haar halsstarrigheid is zij het meest eenduidige personage. Zij is inderdaad een vijand van het menselijk geluk. En toch plaatst ze ons voor een dilemma. Onder welke omstandigheden is het menselijk geluk niet het hoogste? Onder welke omstandigheden zijn revolutie en mensenoffers gerechtvaardigd?

Antigone is de vijand van de ironie, zij wijst de ironische gemeenschap af, want die bank voor het huis en het kind aan de voeten is waar de ironische gemeenschap als puntje bij paaltje komt uit bestaat.

[1982], p. 70) 'Iedereen die moest sterven is dood: zij die in iets geloofden, zij die in het tegendeel geloofden, en zelfs zij die nergens in geloofden en zich in de greep van de geschiedenis voelden zonder daar iets van te begrijpen. In de dood zijn ze

gelijk, allemaal, stijf, nutteloos, rottend. En zij die nog in leven zijn, zullen hen langzaam beginnen te vergeten en hun namen dooreen halen. Het is voorbij. Antigone is kalm nu, we zullen nooit weten van welke koorts ze is gekalmeerd.'

Wij beseffen dat wij genoeg moeten nemen met de bank voor het huis en het boek in onze hand, maar tegelijkertijd weten wij dat dit nooit echt genoeg zal zijn. Met het ontoereikende genoeg nemen — wie het ontoereikende als zodanig herkent kan niet onwetend worden genoemd, maar ook niet wetend, half-wetend hooguit — juist ook dat is de ironie.

Zij daagt ons uit, Antigone, zij tergt ons, zij dwingt ons de vraag te beantwoorden wat het tragische nog is in de ironische gemeenschap. En omdat wij een ironische gemeenschap zijn — een gemeenschap van half-wetenden — is het ook onzeker of de confrontatie met *Antigone* goed of slecht voor ons is.

Antigone doet ons beseffen dat het tragische in de ironie zit. Wij weten dat er niets is om voor te sterven, dat een levende hond er vermoedelijk beter aan toe is dan een dode leeuw, maar wij voelen dat er eigenlijk ook niets is om voor te leven. De bank voor het huis, het boek in de hand, het kind aan de voeten, het menselijk geluk is iets anders dan betekenis. Een van de eigenaardigheden van het menselijk geluk is de betrekkelijke betekenisloosheid ervan, daarom hebben kunstenaars steeds weer geprobeerd het kleine menselijke geluk te dramatiseren.

Rechtvaardigheid in de ironische gemeenschap is het besef dat alle rechtvaardigheid ontoereikend is. Maar is dat ook niet wat Antigone beseft als zij haar laatste weg loopt en haar laatste zon ziet?²⁴

En omgekeerd, als de ironicus voor zijn huis op zijn bank zit, veroordeeld tot het spelen met het ontoereikende, weet hij nooit helemaal zeker of Antigone niet toch beter af was. Haar koorts mag zijn getemd maar zij is niet verdwenen, haar koorts mag slapen, maar aan elke winterslaap komt een einde. Die niet geheel verdwenen koorts, dit vermoeden van koorts, is het tragische van de ironie.

24 'Jullie zien mij hier mijn laatste gang gaan het laatste zonlicht met mijn ogen koesteren' (v. 807).

Literatuur

- Adkins, Lesley & Adkins, Roy A. [2005], *Handbook to Life in Ancient Greece*, New York: Facts.
- Adorno, Theodor W. [2013, oorspronkelijk 1951], *Minima moralia: reflecties uit een beschadigd leven*, Nijmegen: Vantilt.
- Anouilh, Jean [1982], *Antigone* [introduction] uit et adapté par Michel De Grève), Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Arendt, Hannah [1958], *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, Hannah [1963], *On Revolution*, New York: The Viking Press.
- Arendt, Hannah [1996], 'We Refugees', in Marc Robinson (red.), *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*, Boston: Faber & Faber, p. 110-120.
- Ariès, Philippe [1987, oorspronkelijk 1977], *Het uur van onze dood. Duizend jaar sterven, begraven, rouwen en gedenken*, Amsterdam/Brussel: Elsevier.
- Ariès, Philippe [oorspronkelijk 1983], *Het beeld van de dood*, Nijmegen: SUN.
- Baas, Bernard [1992], *Le désir pur. Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*, Leuven: Peeters.
- Baudrillard, Jean [2002, oorspronkelijk 1983], *De fatale strategieën*, Amsterdam: Duizend en Een.
- Becker, Ernest [1973], *The Denial of Death*, London/New York: The Free Press.
- Benhabib, Seyla [1990], 'Hegel, die Frauen und die Ironie', in Nagl-Docekal, Herta & Pauer-Studer, Herlinde (red.), *Denken der Geschlechterdifferenz*, Wenen: Wiener Frauenverlag, p. 19-40.
- Benjamin, Walter [1965], 'Zur Kritik der Gewalt', in Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 29-77.
- Blanchot, Maurice [1997, oorspronkelijk 1955], 'De twee versies van het denkbeeldige', in Schulte Nordholt & Ten Kate & Van de Veire (red.), p. 57-68.
- Blanchot, Maurice [2012, oorspronkelijk 1969], 'Atheïsme en schriftuur. Humanisme als schreeuw', in Cools, A. (red.), *De stem en het schrift. Drie opstellen over de esthetische distantie in de vertelling, het humanisme en de toekomst van de boekcultuur*, Zoetermeer/Kapellen: Klement/Pelckmans, p. 35-65.
- Blanchot, Maurice [1980], *L'Écriture du désastre*, Paris: Gallimard.
- Bloch, Maurice & Parry, Jonathan (red.) [1982], *Death and the regeneration of life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, Bertolt [1967, oorspronkelijk 1937-1951], *Der Messingkauf*, in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Butler, Judith [2000], *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York: Columbia University Press.
- Capelao Gil, Isabel [2010], 'L'automne d'Antigone. Le mythe grec et le "deutscher Herbst"[1977]', in Duroux, Rose & Urdician, Stéphanie (red.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, p. 307-319.
- Castoriadis, Corelius [1986], 'La "polis" grecque et la création de la démocratie', in Castoriadis, *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2*, Paris: Éditions du Seuil.
- Chanter, Tina [2011], *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany: SUNY Press.
- Cobben, Paul [1996], *Postdialec-tische zedelijkheid. Ontwerp voor een Hegeliaans antwoord op Heidegger, Habermas, Derrida en Levinas*, Kampen: Kok Agora.
- Coetzee, J.M. [2003], *Elizabeth Costello*, London: Secker & Warburg.
- Critchley, Simon [1999], *Ethics, Politics, Subjectivity*, London/New York: Verso.
- De Kesel, Marc [1998], *Wij modernen: Essays over subject en moderniteit*, Leuven: Peeters.
- De Kesel, Marc [2002], *Eros & Ethiek. Een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*, Leuven-Leusden: Acco.
- De Kesel, Marc [2009], *Eros and Ethics: Reading Jacques Lacan's Seminar VII*, Albany, NY: SUNY Press.
- De Kesel, Marc [2012], *Auschwitz mon amour. Over Shoah, fictie en liefde*, Amsterdam: Boom.
- Derrida, Jacques [1981], *Glas II, Que reste-t-il du savoir absolu?*, Paris: Denoël/Gonthier.
- De Schutter, Dirk [1994], *De plek van afscheid. Opstellen over kunst*, Kapellen: Pelckmans.
- De Schutter, Dirk [2014], *Het catastrofale. Essay over de eindigheid*, Zoetermeer: Klement/Kalmthout: Pelckmans.
- De Sterck, Marita & Thys, Jonas [2015], *Vuil vel. Veertig Vlaamse volkssprookjes*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Dupont, Florence [2001], *L'insignifiance tragique*, Paris: Gallimard.
- Dupont, Florence [2007], *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Aubier.
- Eagleton, Terry [2010], 'Lacans Antigone', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 101-109.
- Eckermann, Johann Peter [1986, oorspronkelijk 1836-1848], *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, herausgeben von J. Schläffer, München, Carl Hanser Verlag.
- Emde Boas, Coenraad van [1966], *Obsceniteit en pornografie anno 1966*, 's Gravenhage: NVSH.
- Fischer-Lichte, Erika [2010], 'Politicizing Antigone', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 329-345.

- Foucault, Michel [1999], *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*, digitaal toegankelijk op <http://foucault.info/documents/parrhesia/index.html> (geraadpleegd 24.07.2015).
- Freud, Sigmund [2006, oorspronkelijk 1905], *De grap en haar relatie met het onbewuste*, in S. Freud, *Werken 3*, Amsterdam: Boom, p. 346-556.
- Freud, Sigmund [2006, oorspronkelijk 1915], 'Actuele beschouwingen over oorlog en dood', in S. Freud, *Werken 6*, Amsterdam: Boom, p. 450-473.
- Gaalen, Ruben van [2014], CBS-rapport 'Veranderingen in relatie en gezinsvorming van Generatie X naar Y. Demografische profielen van 30-jarigen naar geslacht en opleidingsniveau', <http://www.cbs.nl/NR/rdonlyres/7D858527-3901-4BF7-8EEE-FA5D19977D81/0/008416BT201412.pdf> (geraadpleegd juni 2015).
- Goldhill, Simon [2006], 'Antigone and the Politics of Sisterhood', in Zajko, Vanda & Leonard, Miriam (red.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford: Oxford University Press, p. 141-162.
- Griffith, Mark [1999], *Sophocles. Antigone*. Edited by Mark Griffith, Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, Mark [2010], 'Psychoanalysing Antigone', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 110-13.
- Halsema, A. [1998], *Dialectiek van de seksuele differentie. De filosofie van Luce Irigaray*, Amsterdam: Boom.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1807], *Phänomenologie des Geistes*, in Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Band 3 [1989], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1821], *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Band 7 [1986], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1833-36], *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Band 18 [1979], Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hertmans, Stefan [1999], *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur*, Amsterdam: Boom.
- Hertmans, Stefan [2007], *Het zwijgen van de tragedie. Essays*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hinrichs, Hermann Friedrich Wilhelm [1827], *Das Wesen der antiken Tragödie. In ästhetischen Vorlesungen durchgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im allgemeinen und an der Antigone insbesondere*, Halle: F. Ruff.

- Hölderlin, Friedrich [1992], *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe II, herausgegeben von Michael Knaupp, München: Carl Hanser Verlag.
- Honig, Bonnie [1993], *Political Theory and the Displacement of Politics*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- Honig, Bonnie [2009], 'Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception', in *Political Theory* 37, p. 5-43.
- Honig, Bonnie [2013], *Antigone Interrupted*, Cambridge: Cambridge University Press.
- IJsseling, Samuel [1997], *Drie godinnen. Mnemosyne, Demeter, Moira*. Boom, Amsterdam.
- Irigaray, Luce [1974], *Speculum, de l'autre femme*, Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce [1987] *Sexes et parentés*, Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce [1989] *Le temps de la différence*, Paris: Le livre de poche.
- Irigaray, Luce [2010], 'Between Myth and History: The Tragedy of Antigone', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 197-211.
- Jacobs, Carol [1996], 'Dusting Antigone', in *Modern Language Notes* III, p. 889-917.
- Jebb, Richard Claverhouse [2010, oorspronkelijk 1888], *Sophocles. The Plays and Fragments*. With Critical Notes, Commentary and Translation in Prose. Volume 3: *The Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kahane, Ahuvia [2010], 'Antigone', in *Antigone: Lacan and the Structure of the Law*, in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 147-67.
- Kelsen, Hans [1960], *Reine Rechtslehre*, Wien: Franz Deuticke.
- Kirkpatrick, Jenet [2011], 'The Prudent Dissident. Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*', in *The Review of Politics* 73, p. 401-424.
- Kitzinger, Margaret Rachel [2008], *The Chorus of Sophocles' Antigone and Philoktetes*, Leiden/Boston: Brill.
- Klein, Melanie [1946], 'Notes on some Schizoid Mechanisms', in M. Klein [1988], *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*, London: Virago, p. 1-24.
- Klein, Melanie [1955], 'On Identification', in M. Klein [1988], *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*, London: Virago, p. 141-175.
- Kreuzer, Johann (red.) [2002], *Hölderlin Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar.
- Lacan, Jacques [1966], *Écrits*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques [1973], *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques [1986], *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychoanalyse, 1959-1960*, Paris: Seuil.

- Lacan, Jacques [1992], *The Seminar, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, New York/London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques [2006], *Écrits – The First English Edition*, translation and notes by Bruce Fink, New York/London: W.W. Norton & Company.
- Laera, Margherita [2013], *Reaching Athens. Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy*, Bern: Peter Lang.
- Leeuwen, Karlavan [2012], Presentatie *Diversiteit in gezinnen: reflecties voor het werkveld opvoedingsondersteuning* http://www.expoo.be/sites/default/files/expoo_13dec2012_kv1.pdf (geraadpleegd juni 2015).
- Lévi-Strauss, Claude [1949], *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris: Presses universitaires de France.
- Lloyd-Jones, Hugh & Wilson, Nigel Guy [1990], *Sophoclis Fabulae*, Oxford: Clarendon Press.
- Loraux, Nicole [1981], *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la 'cité classique'*, Paris: l'EHESS.
- Loraux, Nicole [1990], *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris: F. Maspero.
- McKoskey, Denise Eileen & Emily Zakin (red.) [2009], *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany: SUNY Press.
- Markantonatos, Andreas (red.) [2012], *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston.
- Mertens, Erik [2013], 'Fascinatie en hypochondrie. Blik op de Wolvenman', in sKRIPTa 24, p. 45-63.
- Mills, Patricia Jagentowicz (red.) [1996], *Feminist Interpretations of G.W.F. Hegel*, Pennsylvania: Penn State University Press.
- Montesquieu [2006, oorspronkelijk 1748], *Over de geest van de wetten*, Amsterdam: Boom.
- Moyaert, Paul [1994], *Ethiek en sublimatie. Over de ethiek van de psychoanalyse van Jacques Lacan*, Nijmegen: SUN.
- Mulder, Ety [2011], *De Sirenen zwegen. Psychoanalyse, mythe & kunst*, Amsterdam: Sjobbolet.
- Nietzsche, Friedrich [2006, oorspronkelijk 1872], *De geboorte van de tragedie*, Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nussbaum, Martha [1986], *The Fragility of Goodness*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ormand, Kirk (red.) [2012], *A Companion to Sophocles*, Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Otten, Willem Jan [1994], 'In opstand tegen de toekomst. De halsstarrigheid van Creon en Antigone', in *NRC Handelsblad*, 18 maart 1994.

- Oudemans, Th.C.W. & Lardinois, A.P.M.H. [1987], *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy, and Sophocles' Antigone*, Leiden: Brill.
- Rancière, Jacques [2015], *De geëmancipeerde toeschouwer*, Amsterdam: Octavo.
- Reed, Valerie [2008], 'Bringing Antigone Home?', in *Comparative Literary Studies* 45, p. 316-340.
- Rosenfield, Kathrin H. [1999], 'Getting inside Sophocles' Mind through Hölderlin's "Antigone"', in *New Literary History* 30, p. 107-127.
- Rilke, Reiner Maria [1978], *Duineser Elegien/De Elegieën van Duino, 1912/1922*, Baarn: Ambo.
- Schmidt, Dennis J. [2001], *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Schmitt, Carl [1963, oorspronkelijk 1932], *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Schomakers, Ben [2000], 'Het nut van de tragedie', in Aristoteles, *Over poëzie*. Vertaling, inleiding, annotatie en nawoord Ben Schomakers, Budel: Damon, p. 115-196.
- Schomakers, Ben [2013], 'Het verlangen van Oedipus', in Sophocles, *Oedipus heerst*. Vertaling en aantekeningen Ben Schomakers, met essays van Ben Schomakers, Marc De Kesel & Dirk De Schutter, Zoetermeer: Klement, p. 133-230.
- Schulte Nordholt, Annelies & Ten Kate, Laurens & Vande Veire, Frank (red.) [1997], *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*, Nijmegen: SUN.
- Shelley, Percy Bysshe [1964], *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Volume 2, edited by Frederick L. Jones, Oxford: Clarendon.
- Sjöholm, Cecilia [2004], *The Antigone Complex. Ethics and the Invention of Feminine Desire*, Stanford: Stanford University Press.
- Sjöholm, Cecilia [2010], 'Naked Life; Arendt and the Exile at Colonus', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 48-67.
- Sofokles [1987], *Antigone* (vertaling Johan Boonen), Leuven: Acco.
- Sofokles [2000], *Antigone* (vertaling J.A. Deelder), Amsterdam: De Bezige Bij.
- Sophocles [1993], *Ajax/Antigone* (vertaling Johan Boonen, bewerking Klaas Tindemans), Amsterdam: International Theatre & Film Books/Het Zuidelijk Toneel: Eindhoven.
- Sophocles [2008], *Oidipous/Antigone* (vertaling Gerard Koolschijn), Amsterdam: Athenaeum.
- Sophokles [2013, oorspronkelijk 1824], *Antigone* (vertaling K.W.F. Solger), Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Steiner, George [1984], *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Arts*

- and Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- Strauss, Jonathan [2013], *Private Lives, Public Deaths. Antigone and the Invention of Individuality*, New York: Fordham University Press.
- Thys, Michel [2006], *Fascinatie. Een fenomenologisch-psychoanalytische verkenning van het onmenselijke*, Amsterdam: Boom.
- Thys, Michel [2008], 'Fenomenologie van de fascinatie. Een dialoog met Sartre', in *Tijdschrift voor Filosofie* 70, p. 339-371.
- Thys, Michel [2011], 'Van discreet gefluister tot publiek geschreeuw. Over psychoanalyse en de cultuur van de zelfonthulling', in Kinet, M. & De Kesel, M. & Houppermans, S. (red.), *Het nieuwe onbehagen in de cultuur*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, p. 105-140.
- Thys, Michel [2013], 'Het kunstwerk als fascinerend object', in Kinet, M. & De Kesel, M. & Houppermans, S. (red.), *For your pleasure? Psychoanalyse over esthetisch genot*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, p. 141-165.
- Thys, Michel [2014a], 'De fascinatie voor trauma. Over het onmenselijke en het zijnsverlangen in de psychoanalyse', in *Tijdschrift voor Psychoanalyse* 20, p. 4-16.
- Thys, Michel [2014b], 'Ik is een ding. Over de fascinatie voor trauma', in Philippe, L. & Hebbrecht, M. (red.), *Van verdringen tot vergeten. Een psychoanalytische herwerking van het geheugen*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, p. 193-209.
- Tindemans, Klaas [1991], 'Het risico en de rede. Ajax en Antigone', in *Sophocles, Ajax/Antigone*, Amsterdam: International Theatre & Film Books/Het Zuidelijk Toneel: Eindhoven, p. VII-XIII.
- Tindemans, Klaas [1994], "'And no one knows whence they appeared". Sophocles' *Antigone* and the setting of the law', in *Current Legal Theory* 12, p. 25-37.
- Tindemans, Klaas [1997], 'De geboorteakte van de tragische held', in Frank Fleerackers (red.), *Mens en recht. Essays tussen rechtstheorie en rechtspraktijk*, Leuven: Peeters, p.385-402.
- Tindemans, Klaas [2010], 'Antigone and the Law: Legal Theory and the Ambiguities of Performance', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 185-194.
- Van Coillie, Fons [2004], *De ongenode gast. Zes psychoanalytische essays over het verlangen en de dood*, Amsterdam: Boom.
- Vanden Berghe, Paul e.a. [2005], *'Tragisch'. Over tragedie en ethiek in de 21ste eeuw*, Budel: Damon.
- Vande Veire, Frank [1997], 'De imaginaire bevreemding',

- in: Schulte Nordholt & Ten Kate & Vande Veire (red.), p. 68-88.
- Van Haute, Philippe [1996], 'Dood en sublimatie in Lacans interpretatie van Antigone', in Kok, N. & Nuijten, K. (red.), *In dialoog met Lacan. Psychoanalytische, filosofische en literatuurtheoretische beschouwingen*, Amsterdam/Meppel: Boom, p. 121-140.
- Van Haute, Philippe & Geyskens, Tomas [2002], *Spraakverwarring. Het primaat van de seksualiteit bij Freud, Ferenczi en Laplanche*, Nijmegen: SUN.
- Van Poucke, Dirk [1997], 'Waken bij de afwezigheid van betekenis. Over Blanchots oerscène en de vernedering van het vergeten', in Schulte Nordholt & Ten Kate & Vande Veire (red.), p. 163-183.
- Wilmer, S.E. [2010], 'Performing Antigone in the Twenty-First Century', in Wilmer & Žukauskaitė (red.), p. 379-392.
- Wilmer, S.E. & Žukauskaitė Audronė (red.) [2010], *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Zellner, H.M. [1997], 'Antigone and the Wife of Intaphrenes', in *The Classical World* 90, p. 315-318.
- Žižek, Slavoj [1996, oorspronkelijk 1991], *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*, Amsterdam/Meppel: Boom.

Over de auteurs

MARC DE KESEL (1957) doceert filosofie aan de *Université Saint-Paul / Saint Paul University*, Ottawa (Canada). Hij publiceert over continentale filosofie, religietheorie, Holocauststudies, psychoanalyse, kunst- en cultuurkritiek. Hij publiceerde onder meer: *Eros & Ethics. Reading Lacan's Seminar VII* (Albany NY: SUNY Press, 2009); *Goden breken. Essays over Monotheïsme* (Amsterdam: Boom, 2010); *Auschwitz mon amour: Over Shoah, fictie en liefde* (Amsterdam: Boom, 2012); *Žižek* (Amsterdam: Boom, 2012); *Niets dan liefde. Het vileine wonder van de gift* (Amsterdam: Sjobbolet, 2012). <http://marcdekesel.weebly.com/>

GER GROOT (1954) doceert filosofische antropologie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Vijf jaar lang bekleedde hij de leerstoel 'Filosofie en literatuur' aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij publiceert met grote regelmaat in wijsgerige en culturele tijdschriften, is vaste medewerker van *NRC Handelsblad* en columnist van *Trouw*.

ARNON GRUNBERG (1971) is romancier en journalist. Zijn werk werd met vele prijzen bekroond en vertaald in bijna dertig talen. Online/blog: www.arnongrunberg.com.

ANNEMIE HALSEMA (1962) is universitair docent aan de afdeling Wijsbegeerte (Faculteit der Geesteswetenschappen) van de Vrije Universiteit Amsterdam. Zij doet onderzoek over thema's als 'persoonlijke identiteit', 'lichamelijkheid' en de 'zelf-ander relatie'. Ze publiceerde onder meer over Luce Irigaray, Judith Butler en Paul Ricoeur.

BART PHILIPSEN (1961) is hoogleraar Duitse literatuur en theaterwetenschappen aan de KU Leuven. Zijn onderwijs en onderzoek hebben vooral betrekking op de Duitse literatuur en filosofie vanaf circa 1800 met een sterke focus op de 'lange negentiende eeuw'. Zwaartepunten zijn onder andere de erfenis van idealisme en romantiek; tragedie, treurspel & moderniteit; theater & het politieke. www.kuleuven.be/cv/u0018767.ht.

BEN SCHOMAKERS (1960) vertaalt en interpreteert filosofische teksten uit de Griekse oudheid, die hij beschouwt als vitale getuigenissen van razend intelligente mensen met een scherp oog voor de motieven van het menselijk bestaan. Met deze houding heeft hij bijvoorbeeld gekeken naar Parmenides, Plato, Aristoteles (o.a. *Over poëzie*, 2000, en *Over de ziel*, 2013), Dionysius de Areopagiet (*De taal van de hemel*, 2012), Proclus (*Theologische Grondlegging*, 2015) en Sophocles' *Oedipus heerst* (2013). Bij Oedipus vond hij inzicht in de constituenten van de menselijke identiteit (nee, niet volgens Freud), bij Antigone het besef dat (en hoe) de vrije omgang met die identiteit op gespannen voet met een ethiek kan komen tot stand. Zijn vertaling met uitleg van *Antigone* verschijnt in 2015.



MICHEL THYS (1955) is klinisch psycholoog, psychoanalytisch psychotherapeut, psychoanalyticus en doctor in de filosofie. Hij is werkzaam te Antwerpen in het Centrum voor Geestelijke Gezondheidszorg Andante en in een privépraktijk. Hij promoveerde in 2006 aan de Radboud Universiteit Nijmegen op het proefschrift *Fascinatie. Een fenomenologisch-psychoanalytische verkenning van het onmenselijke*. Hij publiceerde in diverse psychotherapeutische, psychoanalytische, filosofische en culturele tijdschriften en verzorgde talrijke bijdragen in boeken op het vlak van de psychoanalyse, waarvan hij er verschillende redigeerde. Hij was stichtingsvoorzitter en hoofdredacteur van het *Tijdschrift voor Psychoanalyse*. Hij is lid van de Belgische School voor Psychoanalyse, van de Vlaamse Vereniging voor Psychoanalytische Therapie.

KLAAS TINDEMANS (1959) is doctor in de rechtsgeleerdheid. Hij werkt als docent/onderzoeker aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB) en aan het 'Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound' (RITCS), waar hij ook onderzoekscoördinator is. Hij werkt(e) als dramaturg voor regisseur Ivo van Hove, voor jeugdtheater BRONKS, voor acteurscollectief de Roovers en voor regisseuse Lies Pauwels. Hij schreef enkele toneelstukken, die bij BRONKS zijn opgevoerd: *Bulger* (2006) en *Sleutelveld* (2009). Hij publiceert over rechts- en politiek-filosofische thema's, over theatraliteit en politiek, over kunstbeleid en over diverse onderwerpen in de sfeer van de *performance studies*.