

De musicerende Socrates

Victor Gijbers

23 oktober 2003

Proloog

In 1872 zag een merkwaardig boekje het licht: *Die Geburt der Tragödie*, van de jonge hoogleraar filologie Friedrich Nietzsche. Hier sprak, zo schreef de auteur veertien jaar later in het voorwoord bij de derde druk, de volgeling van een vooralsnog onbekende godheid – een amorele kunstenaarsgod, die zich middels een woeking van beeldspraken probeerde uit te spreken over tal van problemen die hem na aan het godenhart lagen. Centraal in het werk staat de geschiedenis van de Attische tragedie: hoe zij uit de tweevoudige grond van de kunst opstond, tot haar hoogste ontwikkeling werd gebracht door de tragediedichters Aischylos en Sofokles, en uiteindelijk stierf onder de handen van Euripides en Socrates. Nietzsche gebruikt dit onderwerp om vele diepe en vérstrekkende thema's aan te roeren, en vele indringende vragen te stellen. Waarom vinden wij de tragedie, die pessimistische kunstvorm bij uitstek, juist bij de Grieken op het hoogtepunt van hun kracht en levenslust? Is pessimisme dan niet altijd een teken van verval, maar kan het ook een teken van kracht zijn? Zou dat waaraan de tragedie is gestorven, het Socratische optimisme, juist een teken van ziekte, neergang, vermoeidheid kunnen zijn? En de wetenschap, hoogste gevolg van het Socratische – ja, *vanwaar* eigenlijk wetenschap? Terugkijkend op het jeugdwerk omschrijft Nietzsche de taak waarvoor hij zich gesteld zag als “*de wetenschap bezien uit het gezichtspunt van de kunstenaar, de kunst echter uit dat van het leven...*”¹.

Het hoeft geen verbazing te wekken dat het boek in de filologische gemeenschap niet met open armen werd ontvangen. In *De geboorte van de tragedie* worden geen oude teksten nauwgezet geanalyseerd; doorwrochte argumenten worden zelfs vijandig buiten de deur gehouden. De volgeling van de kunstenaarsgod schildert hier met grote vegen een visie op het leven, op de kunst, de wetenschap en de hogere cultuur die door de stelligheid waarmee zij wordt geponeerd en de hartstocht waarmee zij wordt verdedigd alleen maar aan kracht wint. Hier lijkt zich een verlokkelijke afgrond te openbaren die direct toegang geeft tot de diepte van het bestaan, en hoe langer wij onze blik naar beneden richten, hoe meer het ontbreken van strikte bewijsvoeringen ons welgevallig wordt en zelfs noodzakelijk lijkt. Het probleem van de theoretische levenshouding kan immers niet op het terrein van de dialectiek zelf besproken worden – waarom dan niet op het terrein van de kunst! Merkwaardig is het boek zeker, maar ook bijzonder intrigerend.

Wat zijn nu de visioenen die uit de afgrond tot ons komen? Dit essay poogt in eerste instantie de brede cultuurfilosofische gedachtengang van het werk te

¹[1], p. 9. Cursivering in het origineel.

interpreteren en uiteen te zetten, ontdaan van de terminologie van Kant en Schopenhauer, de verwarde kunstenaarsmetafysica, het Duitse nationalisme en het dwepen met Wagner – aspecten van het boek waar Nietzsche zich in zijn latere voorwoord voor zegt te schamen. In de geschiedenis van de Griekse tragedie wordt de rol van de kunst voor het leven duidelijk, alsmede de potentieel vernietigende invloed die de wetenschap op beiden heeft. Socrates heeft de overwinning behaald op de tragedie, en onze cultuur is door en door Socratisch geworden. Maar het tij, zo meent, Nietzsche, zal moeten keren; de wetenschap zal haar grenzen bereiken en omslaan in kunst. Kunnen deze twee aspecten van de cultuur zich verenigen? Bestaat er zoiets als de *musicerende Socrates*? In de laatste sectie van dit essay bekijkt de huidige auteur hoe de zaken er dertien decennia nadat *De geboorte van de tragedie* voor het eerst verscheen bij staan. Is Nietzsches heilsverwachting uitgekomen, of is de moderne mens verder dan ooit verwijderd van het tragische kennen? Hebben Apollo en Dionysos hun oude verbond nieuw leven in geblazen, of zijn misschien de tempels van beide godheden gelijkelijk in verval geraakt?

Twee goden van de kunst

Ten grondslag aan de kunst liggen twee volstrekt verschillende principes, naar de met hen verbonden Griekse godheden het *Apollinische* en het *Dionysische* genoemd. Apollo is de rustige en statige god van de droom en de schijn, van de bedachtzaamheid, het maat houden, het trekken en respecteren van grenzen. De Apollinische kunst verheft het individu, verzoent het met het leven – zij maakt het leven leefbaar en levenswaardig. De kunstvormen haar het meest eigen zijn het epische gedicht en de beeldende kunst; de paradigmatische kunstenaar van de Delphische godheid is de ependichter Homeros. Dionysos, daarentegen, is de wilde, onbehouwen godheid van de roes en de waanzin, het afgrijselijk onredelijke; waar hij zijn bokkenpoten wendt gaat de individuele mens ten onder in een bulderende kolk van bruisende, onverwoestbare levenswil. Hij openbaart het leed, het oerleed dat aan de basis ligt van het bestaan, dat diep in het hart van elk individu besloten ligt – wie wordt meegesleept in zijn roes komt in een toestand van volstreekte zelfvergetelheid, en wordt één met de wereld. De Dionysische kunstvorm bij uitstek is de muziek, waarin de levenswil zich onmiddellijk, onbezoedeld door tussenkomst van beelden, laat kennen.² Maar het Dionysische is te afschrikwekkend om direct aanschouwd te worden; geen mens vermag het de confrontatie met Dionysos aan te gaan zonder de hulp van Apollo.

Apollo is in staat een sluier van schoonheid te spannen over de Dionysische driften, het leven dat ten diepste slechts leed is te omhullen in de verrukkelijke schijn van de schoonheid, en het zo te rechtvaardigen. Zonder de Apollinische tussenkomst is het Dionysische niet te bevatten, en als het tot uitbarsting komt treedt het op in de vorm van beestachtig gedrag en seksuele losbandigheid, een gruwelijk “mengsel van wellust en wreedheid”³. De invloed van de Delphi-

²Het is verstandig in het achterhoofd te houden dat Nietzsche hier nog veelal vanuit het perspectief van Schopenhauer denkt; in die filosofie zijn ‘wil’ en ‘leed’ onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dat Dionysos met beiden wordt geassocieerd wijst dus niet op een innerlijke spanning in het begrip.

³[1], p. 27.

sche god is nodig om de macht van Dionysos te bedwingen en hanteerbaarder te maken; maar tegelijkertijd is de bruisende lust van de gehoornde wijngod noodzakelijk om de Apollinische kunst te behoeden voor een Egyptische stijfheid of een burgerlijke gezapigheid. Het hoogste in de antieke cultuur werd dan ook bereikt door het verbond dat Apollo met Dionysos sloot toen de Grieken tot hun schrik bemerkten dat de wilde driften die zij bij de buitenlandse barbaren ontwaarden ook in de diepten van hun eigen ziel te vinden waren: het resultaat was de Attische tragedie.

De tragedie is geboren uit de muziek, de meest typisch Dionysische kunstvorm. De oude overleveringen laten er geen twijfel over bestaan: de voorouder van de ons bekende tragedie waarin de wisselwerking tussen koor en spelers centraal staat, was het koor zelf, alleen, zonder acteurs. Wat was de aard van dit tragische koor, dit oer drama? Het oorspronkelijke koor was altijd een *saterkoor*, dat leeft op een niveau dat ver boven het alledaagse uitstijgt. De sater is het gefingeerde natuurwezen, dat zich in een gefingeerde natuurtoestand bevindt; het is de symbolische afbeelding van het Dionysische in de mens, nog niet door de cultuur geremd en verborgen. Door het beeld van het saterkoor, een eerste Apollinische sluier over de Dionysische wijsheid, wordt de Griekse cultuurmens gewezen op de wilde macht, op het diepe leed binnenin zich; hij ziet de saters niet als half-mensen, maar juist als de ware mens, de mens zoals hij eigenlijk zou moeten zijn, zoals hij diep van binnen is. De Helleen heeft “een scherpe blik voor de gruwelijke vernietigingsdrift van de zogenaamde wereldgeschiedenis en voor de wreedheid van de natuur”⁴ – het saterkoor is het middel waarmee hij zichzelf troost. Het inzicht dat het leven ondanks alle leed, ondanks de onvermijdelijke vernietiging van het individu, toch onverwoestbaar machtig en vol lust is wordt hem getoond door dit “koor van natuurwezens die in zeker zin achter het decor van de beschaving onuitroeibaar voortleven en ondanks alle wisselingen van generaties en de grillige geschiedenis der volken eeuwig hetzelfde blijven”⁵. Waar een onmiddellijk kennen van de Dionysische waarheid, de onvermijdelijkheid en eeuwigheid van het spel van creatie en vernietiging van het individu, de mens alle lust tot handelen onmiddellijk zou ontnemen – wat zouden zijn daden immers kunnen uitmaken? – komt de kunst in de vorm van het saterkoor te hulp. Het zet het gruwelijke om in het verhevende, en de weerzin van het absurde in het komische; hierdoor krijgt de mens weer lust tot handelen, en zo redt de kunst het leven. De basis van de oertragedie is nu dit: onder invloed van de Dionysische roes ervaart de toeschouwer zichzelf als sater, en als sater aanschouwt hij de god – de wijsheid wordt tot een visioen, een Apollinische ontlading van het Dionysische koor. Beide kunstdriften liggen aldus ten grondslag aan de tragedie.

De volgende stap in de ontwikkeling van de Attische tragedie is dan ook het op het toneel brengen van de god Dionysos, die oorspronkelijk alleen impliciet aanwezig was. Het visioen van het koor wordt nu daadwerkelijk uitgebeeld, en de taak van het koor wordt om de toeschouwers in een zodanige roes te brengen dat zodra de tragische held ten tonele verschijnt men niet een gemaskerde acteur ziet, maar een visionaire gestalte. Vanuit de Dionysische vervoering van het koor verschijnt een Apollinisch droombeeld: op het toneel ziet men de god Dionysos, met wiens lijden men al één is geworden voordat hij aantreedt. De tragedie is

⁴[1], p. 51.

⁵[1], p. 51.

de Apollinische verzinnebeelding van Dionysische inzichten. Gaandeweg wordt het aantal acteurs vergroot, en spelen zij niet meer alleen, uiteindelijk zelfs zelden, de god; in de tragedies van Aischylos en Sofokles wordt een heel scala aan oude mythen uitgebeeld. Wat er op het toneel gebeurt, de dialogen die gevoerd worden en de karakters die ze uitspreken, zijn helder, inzichtelijk en mooi. Maar wanneer we ons concentreren op de mythe die hierdoor wordt uitgebeeld worden we veeleer het tegenovergestelde gewaar: we staren in het verschrikkelijke binnenste van de natuur. De Apollinische sluier is noodzakelijk om deze diepe Dionysische kern van de mythe te kunnen verdragen.

De tragediedichter treedt steeds in twee vormen op bij zijn scheppende daad: als *Apollinisch denker* ontwerpt hij een beeld, en als *Dionysisch gelovige* geeft hij de mythe weer. De Oedipus van Sofokles, bijvoorbeeld, wordt door de dichter opgevoerd als een nobele mens, die ondanks zijn wijsheid dwaalt en lijdt, maar door zijn grootse leed een magische, zegenrijke en blijvende kracht uitstraalt. Wat er ook allemaal ten gronde mag gaan door het handelen van een tragische held, zo lijkt Sofokles ons te willen zeggen, op een hoger niveau heeft het toch goede gevolgen. Zijn twee werken over Oedipus stralen van een bijna bovenaardse blijmoedigheid. Maar onder dit beeld schuimt de woeste stroom van het Dionysische, die zich door de mythe heen aan ons kenbaar maakt. Wat heeft het te betekenen dat Oedipus de wijste man is, maar ook de minnaar van zijn moeder en de moordenaar van zijn vader? Toch zeker dat de natuur alleen gedwongen kan worden haar geheimen prijs te geven door een bijzonder onnatuurlijke daad; dat wijsheid een tegennatuurlijke gruwel is? “Het scherp van de wijsheid keert zich tegen de wijze; wijsheid is een misdaad tegen de natuur”⁶ – maar in de handen van de tragediedichter verschijnt deze mythe als blijmoedigheid! Op deze wijze zijn het Apollinische en het Dionysische steeds verenigd, en uit hun verbond is de kunstvorm geboren die het pessimisme dragelijk kan maken door er een sluier van blijmoedigheid om te hangen, zonder de tragische wijsheid te ontkennen. Aan deze heilzame eigenschap van de tragedie kwam echter spoedig een einde.

Socrates en de wetenschap

Aischylos en Sofokles voerden tragische helden op: uitmuntende mensen, waarvan de vernietiging het grootste effect zou hebben. Ons zelfs in het ten gronde gaan van de grootste individuen te leren verlustigen, dat was de balsem voor de pessimistische ziel die deze tragedies bereikbaar maakten. Welk een andere bedoelingen moet de derde grote tragediedichter, Euripides, gehad hebben bij het creëren van zijn stukken: hij vervangt de tragische helden, mannen en vrouwen met grootse en fiere karaktertrekken, door gewone mensen met al hun zwakheden en onhebbelijkheden. Waar de tragedie vóór hem de Dionysische gevoelens van de toeschouwer probeerde aan te wakkeren en tegelijkertijd te ontladen door middel van een prachtige Apollinische verschijning, streeft Euripides naar een effect dat veel dichters bij de alledaagse werkelijkheid van het democratische Athene staat. Hij modelleert zijn karakters niet langer naar de mythen, maar naar de gewone man in het theater. Deze kan zich helemaal inleven in de persoon op het toneel, en met volle teugen genieten van de prachtige speeches en debatten die gevoerd worden; bij Euripides leert de gewone man spreken,

⁶[1], p. 62.

redeneren, onderhandelen en conclusies trekken. Wat Euripides zichzelf als verdienste aanrekende was precies dit: dat hij het algemene, alledaagse leven heeft uitgebeeld op een manier zodat iedereen er over kan oordelen, dat zijn tragedies het volk hebben opgevoed in schrandereheid. De Dionysische wijsheid van de tragische held wordt vervangen door de slimme dialectiek van de burgerman. Na Euripides was het afgelopen met de tragedie: haar plaats werd ingenomen door de Nieuwe Komedie, waarin de lichte zinnigheid en de grappige triomfeerden over de mythen van weleer.

Wat bracht Euripides ertoe de toeschouwer op deze wijze op het podium te halen? Waarom wilde hij uit alle macht het Dionysische element uit de tragedie verwijderen? Hier was een nieuwe culturele kracht aan het werk die de gehoornde god vijandig gezind was, een kracht waarvan de belangrijkste en meest invloedrijke vertegenwoordiger de naam *Socrates* droeg. Socrates is een logicus in hart en nieren, een man die overal en met een niets en niemand ontziende opdringerigheid zoekt naar de waarheid, de zekere kennis. Voor deze logische aandrift moet alles wijken: in de dialogen van Plato zien wij hoe Socrates alle moraal en alle wijsheid aanvalt, hoe hij de bestaande kunst en de bestaande ethiek, zelfs het Griekse wezen als zodanig, veroordeelt. Met een oneindige minachting kijkt hij neer op dat wat 'alleen uit instinct' gebeurt: de kennis en de kennis alleen is geschikt als fundament voor het handelen en oordelen. Dit uit zich in de bekende Socratische formules ten aanzien van de moraliteit: 'Wie weet wat het goede is, handelt ook goed; alle slechtheid is onwetendheid'. De hele maatschappij moet gebaseerd zijn op de dialectiek van de rede; al het andere is suspect, verwerpelijk, slecht. In de kunst komt dit tot uiting in de maxime van het esthetisch Socratische: 'Alles moet bezonnen zijn om schoon te zijn'.

Wat gebeurt er wanneer deze Socrates zijn oog richt op de tragedie? Als niet-mysticus bij uitstek *begreep* hij de Dionysische wijsheid niet; het beroep dat op instincten gedaan werd kwam hem verdacht voor, als een teken van onwaarheid en onzedelijkheid. De tragedie moest op kennis gegrondvest worden, en alle elementen die daar vreemd aan waren moest men verwijderen. Socrates wilde het Dionysische uit de tragedie schrappen, en zijn medestander hierin was – Euripides. Bij hem werd de Dionysische mythe vervangen door de alledaagse psychologische schets; bij hem werd de tragische held tot een dialecticus, die op het toneel niet langer *handelde*, maar *debatteerde*. Mét Socrates vergoddelijkt hij de kennis ten koste van het instinct, en brengt daarmee de doodssteek toe aan de tragedie. Niet langer is zij een teken van het hoogste verbond tussen de twee goden van de kunst; zij wordt tot een Apollinisch speeltje dat al snel zal degenereren tot het platte vermaak van de Nieuwe Komedie. De dood van de tragedie is, geheel in stijl, een tragische gebeurtenis: zij sterft niet gelukkig, een prachtig nakomelingengeslacht nalatend, maar met achterlating van een diepe, alom ervaren leegte. Onder invloed van het Socratische sloeg zij de hand aan zichzelf, en Dionysos werd verbannen uit het hart van de beschaving naar onderaardse culten.

Met Socrates treedt niet alleen een verval van de tragedie, maar ook een geheel nieuwe levensvorm op: die van de *theoretische mens*. Geïnspireerd door de logica en de dialectiek, gevoed aan het banket van de kennis, denkt de theoretische mens dat het rationele denken kan afdalen naar de diepste afgronden van het Zijn. Hij verlustigt zich in het proces van kennen en leren kennen, het op eigen kracht oplossen van problemen, het scherpe en trefzekere gebruik van

zijn geestelijke vermogens. “Wie de lust van het Socratische kennen aan den lijve heeft ondervonden en gemerkt hoe het heel de wereld der verschijnselen in steeds grotere cirkels probeert te omvatten, die zal vanaf dat moment geen bestaansprikkel als sterker ondergaan dan de begeerte die verovering te voltooien en het net steeds strakker te spannen.”⁷ In de zoektocht naar de aard van de wereld komt hij zoveel kostbaarheden tegen, dat hij gevrijwaard blijft van het pessimisme en blijmoedig door het leven stapt. De hoogste vorm waarin deze Socratische levenshouding zich toont, is die van de wetenschapper – en Socrates mag dan ook met recht een keerpunt in de geschiedenis worden genoemd. Zoveel culturele kracht, zoveel menselijk leven is er na hem geofferd aan de wetenschap in haar verschillende verschijningsvormen, dat zij de cultuurgeschiedenis sinds de Grieken steeds is blijven leiden. Haar eerste hoogtepunt bereikte de wetenschap in Alexandrië; en de samenleving waarin de theoretische mens centraal staat kan dan ook met recht *Alexandrijns* genoemd worden. Sindsdien is de westerse cultuur steeds om de theoretische mens blijven draaien, en ook de huidige cultuur is nog door en door Alexandrijns. Voor ons, die ook de waarde van het Dionysische inzien, roept dit een belangrijke vraag op: kunnen de theoretische mens en de tragische dichter – de wetenschapper en de kunstenaar – zich met elkaar verzoenen? Is er zoiets mogelijk als *de musicerende Socrates*?

De tragische wedergeboorte

Vanaf het eerste ontstaan was er sprake van een strijd tussen wetenschap en Dionysische kunst: de wetenschappelijke instelling van Socrates en Euripides vernietigde de gezamenlijke tempel van de twee kunstgoden, de tragedie. Dit was slechts een symptoom van een diepe tegenstelling tussen de twee wereldbeschouwingen die we respectievelijk de Socratische en de tragische zullen noemen. Deze laatste, namelijk, is ten diepste pessimistisch: zij tovert voor zichzelf een sluier van blijmoedigheid over het diepe wereldleed, om het bestaan dragelijk te maken, en kan aldus de artistieke bodem zijn van een samenleving die krachtig, levenslustig, vrolijk en in alle opzichten groots is. De Socratische wereldbeschouwing is daarentegen essentieel optimistisch; de kern van haar leer is dat het bestaan door middel van de rede te kennen is, dat meer kennis tot meer geluk, meer kracht, meer leven, meer schoonheid leidt. Zij stelt als hoogste doel de waarheid boven de mensen, en leert ons dat hiernaar streven het medicijn tegen alle kwalen op zal leveren. “Zij heeft dezelfde typische kenmerken als die ik zojuist uit de geest van het niet-Dionysische afleidde – namelijk dat ze de strijd aanbindt met de Dionysische wijsheid en kunst; dat ze de mythe tracht te elimineren; dat ze de metafysische troost vervangt door een aardse consonantie, ja door een eigen deus ex machina, namelijk de god van machines en smeltkroezen, dat wil zeggen de in dienst van een meer verheven soort egoïsme onderkende en toegepaste krachten van natuurgeesten; dat ze gelooft in een verbetering van de wereld door het weten, in een leven dat door de wetenschap gestuurd wordt, en dat ze ook werkelijk in staat is de afzonderlijke mens op te sluiten in een uiterst kleine kring van oplosbare vraagstukken, waarbinnen hij blijmoedig tegen het leven zegt: ‘Ik wil je: je bent het waard om gekend te worden.’”⁸

In onze maatschappij is de nadruk op de wetenschap en het Socratische

⁷[1], p. 95.

⁸[1], p. 109.

kennen zo ver doorgeschoten dat het andere leefwijzen en wereldbeschouwingen slechts oogluikend wordt toegestaan te bestaan, als een vorm van bestaan die het nastreven niet waard is. De geleerde is het prototype van de beschaafde mens, en aan zijn voorbeeld wordt alle cultuur afgemeten en gewogen. Is deze culturele macht van de wetenschap, waarvan de vroegste vorm de tragedie vernietigde, sterk genoeg om voor immer de wedergeboorte van de tragedie te verhinderen? Neen, want in de kern van het Socratische ligt haar eigen ondergang bevat: de optimistische doctrines zijn niet eeuwig houdbaar, en worden uiteindelijk door het kennen zelf omvergeworpen. Dit proces van zelfvernietiging is al in gang gezet, en trad voor het eerst helder aan de oppervlakte in het werk van Immanuel Kant. Werkend in de Socratische traditie van logica, dialectiek en een zoektocht naar de waarheid stuitte Kant op de absolute en ondoordringbare grenzen van het kennen; hij was in staat aan te geven tot waar het kenvermogen de macht bezit de geheimen van de natuur te ontsluiten, en vanaf waar het krachteloos slechts doof en blind rond kan dwalen. Zijn project werd opgenomen door Schopenhauer, die opnieuw glashelder toonde dat het kennen niet onbegrensd was. Hun beider filosofieën vormen een overwinning op het optimisme van de logica, op de gedachte dat alles door dialectiek te begripen, dat alles door wetenschap op te lossen is. De blijmoedigheid van de theoretische mens loopt stuk op de onverbiddelijke grenzen van de wetenschap, en daar aangekomen, starend in de diepten van het onverklaarbare, breekt er een nieuwe vorm van kennis door – het tragische kennen. Als bescherming, als troost en als medicijn heeft de mens die op dit keerpunt is aangeland de kunst hard nodig.

Nu het stervensuur van het Socratisch optimisme is ingeluid breekt de tijd aan dat de wetenschap zich met de kunst zal moeten verzoenen. Als hoogste waarde zal de kennis moeten wijken voor de wijsheid. Het inzicht in de begrensheid van de wetenschap, van het feit dat het menselijk bestaan niet door de kennis afgebakend en begrepen kan worden, is een tragisch inzicht – en zodoende moet het verbond tussen Apollo en Dionysos nieuw leven in geblazen worden. Het is de taak van de moderne kunstenaar de moeilijke weg richting de wedergeboorte van de tragedie te gaan, een weg waarop Richard Wagner door zijn opera's reeds de moedige eerste schreden heeft gezet. Het Socratische heeft, de uiterste consequentie van haar grondbeginselen trekkend, de hand aan zichzelf geslagen, en daarmee ook de levenshouding van het theoretisch optimisme omgebracht; zij moet vervangen worden door een Helleens pessimisme en daartoe zijn, zo zagen wij, de werken van de tragische kunst van node. Deze zullen de Socratisch-kritische mens moeten veranderen in een esthetische toehoorder, iemand die het wonder en de mythe kan ondergaan zonder er de staf van de wetenschap over te breken. De meest schadelijke invloed van het Socratische is namelijk het vernietigen van de mythe geweest, die als irrationeel en onwaar terzijde werd geschoven – maar het is nu juist de mythe, waarin de wijsheid is gevat, die noodzakelijk is voor het afbakenen en grondvesten van de wereld van het individu, die de scheppende kracht van mens en maatschappij moet richten en behoeden van een doelloos rondwalen. “De mythische beelden moeten de onopvallende, maar alomtegenwoordige demonische wachters zijn, onder wier hoede de jonge ziel opgroeit en aan de hand van wier tekenen de man zijn leven en streven interpreteert: zelfs de staat kent geen krachtiger ongeschreven wetten dan het mythische fundament, dat zijn samenhang met de religie en

zijn ontstaan uit mythische voorstellingen waarborgt.”⁹ Nu het einde van de Socratische traditie gekomen is, en de kunst zich roert om de tragedie gelijk de phoenix uit zijn millennia oude as te doen herrijzen, is ook de mogelijkheid ontstaan dat de cultuur weer gevestigd wordt op mythen die haar een basis en een richting kunnen geven. De wijsheid en levenslust van Dionysos kunnen zich eens te meer verenigen met de schoonheid en troost van Apollo, en de komende generaties zullen in staat zijn een prachtige tempel op te richten ter ere van de twee goden van de kunst die ook de goden van het leven zelf zijn – een tempel waarin Socrates, zo kunnen wij ons voorstellen, de panfluit zal bespelen.

Godenschemering

Met dit idyllische droombeeld besluit de jonge Nietzsche zijn eersteling, de blik vol hoop gericht op de artistieke potentie van Wagner en wachtend op de vervulling van zijn heilsverwachting. Veertien jaren later, in het voorwoord bij de derde druk, vertrouwt hij ons toe dat de verwachtingen die hij ten opzichte van de Duitse muziek koesterde ongegrond waren, en dat van daaruit nu toch juist niets meer dan romantiek en Christendom konden ontspringen. De hoop op een hernieuwing van de cultuur die hij in *De geboorte van de tragedie* uitsprak schrijft hij echter niet geheel af, hoewel de zekerheid dat de droom vervuld zal worden verloren is gegaan door de teleurstellende ervaringen met Wagner. Nu staan wij in de morgenzon van de 21^e eeuw. Dertien decennia zijn voorbijgegaan sinds het ideaal van de musicerende Socrates uit Nietzsches pen geboren werd – is deze culturele icoon in de tussentijd werkelijkheid geworden? Heeft de mensheid de thyrsusstaf ter hand genomen en de tragische wijsheid omarmd, en offert zij in de gezamenlijke tempel van de twee goden? Hebben Apollo en Dionysos hun oude verbond hernieuwd, opdat zij beiden tot grotere bloei konden komen? Eilaas!, Dionysos lijkt niet tot nieuw leven te zijn gewekt: van een verhoogde sensitiviteit voor de tragische wijsheid zien wij, zelfs bij de ‘culturele elite’, in onze samenleving hoegenaamd niets terug. Maar evenmin staat Apollo triomferend voor ons om met een trotse blik Socrates met de lauwerkrans te tooien – het optimisme van de logica en het primaat van het kennen zijn gestorven, precies zoals Nietzsche voorspelde. De schokgolven van hun doodstrijd weerkaatsen nog steeds door de cultuur, maar de tekenen zijn niet mis te verstaan: de tempel van Apollo vervalt en ligt gedeeltelijk al in puin. Doch ik ga te snel – laat ons de twintigste eeuw in vogelvlucht en sneltreinvaart overzien, zoals zij geprojecteerd op de Griekse godenwereld aan ons verschijnt.

De krachtigste aanval die Socrates in de naam van Apollo uitvoerde sinds de dood van Nietzsche speelde zich af in de eerste helft van de twintigste eeuw, en droeg de naam ‘logisch positivisme’. Onder de invloed van de hernieuwde wiskunde en logica nam het optimisme in het kennen tijdelijk tot ongekende hoogte toe; even gloorde aan de horizon de hoop dat alles dan uiteindelijk met de Rede geassocieerd kon worden, dat de wetenschap en de strikte analytische filosofie tezamen toch tot in de diepten van het bestaan konden doordringen. Maar het optimisme bezat ditmaal niet de naïviteit die het in eerdere eeuwen had gekenmerkt; om de Socratische claims te ondersteunen moesten de logisch-positivisten alles wat buiten de grenzen van de wetenschap viel wegdeneren,

⁹[1], p. 139.

tot ‘betekenisloos’ bombarderen, omvormen tot subjectieve claims die met kennis niets te maken hadden – hun analytische messen retten religie, ethiek en alle andere voor hen problematische fenomenen uiteen. Deze strategie bereikte echter al snel haar grenzen en het logisch-positivisme struikelde, werd verlaten en stierf, de mensheid opnieuw ontredderd achterlatend.

De Dionysische onredelijkheid, machtswellust en wil tot vernietiging kwamen tot hun grootste uitbarsting in een serie oorlogen zoals de wereld ze nog niet eerder gezien had; met name de Tweede Wereldoorlog bood een ontluisterende en afschrikwekkende blik in de heksenketel van wellust en wreedheid waartoe het Dionysische ontaardt als het niet in toom wordt gehouden door Apollo. Terecht rezen de volkeren van de wereld op om deze waanzin te stoppen, en verstandig genoeg probeerden zij er praktische lering uit te trekken. Maar de wijsheid die uit deze gebeurtenissen voortvloeide was niet die van de Griekse tragedies, maar door en door Christelijk: ‘goed’ had gewonnen van ‘kwaad’, en in de toekomst moest het kwaad beter en effectiever voorkomen worden. De verschijning van Dionysos aan de wereld in zijn meest afzichtelijke vorm leidde tot een algehele ontkenning van zijn noodzaak überhaupt. Verstoken van Apollinische hulp lukte het de gehoornde god niet zich minder afstotelijk te manifesteren, en zijn heilzame kracht werd tegelijk met zijn vernietigende kant wereldwijd verdrukt.

De dienaren van Apollo worden uit hun tempels gejaagd, en gedwongen in de huizen van vreemde, barbaarse goden te werken. Niet langer is het kennen zelf, de zoektocht naar de geheimen van de natuur, de rechtvaardiging van de wetenschap – toverformules als ‘technologische vooruitgang’, ‘economische ontwikkeling’ en ‘maatschappelijk nut’ nemen hun plaats in. Nog leven er mensen in de heiligdommen van de schone Olympiër, maar zij houden zich veelal staande door hun belang voor de nieuwe godheden te benadrukken. Het wekt hoogstens afschuw, maar zeker geen verbazing, dat een cultuur waarin het Apollinische zich moeizaam in stand probeert te houden en het Dionysische zich slechts in gewelddadige ontladingen uit, geen betere mythen kon ontwikkelen dan die van de ‘American Dream’, het ‘Arbeidersparadijs’ en de ‘Economische Groei’ – een utopisch drietal dat pijnlijk weerlegd wordt door de weerbarstige praktijk van het leven zelf. Moegestreden en achterdochtig tegenover alle idealen ontwikkelt de theoretische mens van de moderne tijd een nieuwe leer over het leven, waarin alle grote verhalen, alle pogingen de diepten van het bestaan te doorgronden al bij voorbaat worden verworpen: het *postmodernisme* als duidelijkste symptoom van het verval. Neen, de heilsverwachting van Nietzsche is *niet* uitgekomen! De tempels van de beide goden van de kunst verworden tot ruïnes, en slechts een kleine groep trouwe dienaren strijdt nog voor hun voortbestaan. “Bezorgd, maar niet ontmoestbaar staan wij een poosje aan de kant, als bespiegelaars wie het is toegestaan getuigen te zijn van deze kolossale gevechten en overgangen. Ach! De charme van deze gevechten is nu juist dat wie toekijkt ook mee moet vechten!”¹⁰ Heeft het beeld van de musicerende Socrates wellicht ook vandaag nog de kracht om een enkeling van strijdlust te vervullen, en hem aan te sporen het verbond tussen Apollo en Dionysos te doen herleven, dat tussen de wetenschap en de kunst te smeden? Kunnen wij, door de Grieken geïnspireerd, nieuwe mythen scheppen voor de moderne tijd? “Maar nu, op naar de tragedie, en offer met

¹⁰[1], p. 96.

mij in de tempel van beide godheden!”¹¹

Referenties

- [1] **Nietzsche, Friedrich:** *De geboorte van de tragedie* (2000), De Arbeiderspers; vert. van *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und pessimismus* (1886)

¹¹[1], p. 149.