

OVER DE WET TRAGEDIE, POLITIEK EN REPRESENTATIE *

Klaas Tindemans & David Janssens

De horizon van de tragedie

In strikt historische zin kan niet van een hedendaagse tragedie worden gesproken. De tragedie vooronderstelt immers de antieke horizon van *polis* – de staat als een gesloten en relatief homogene gemeenschap gebaseerd op afstamming en verwantschap – en *nomos* – de wet begrepen als een alomvattende morele, politieke, juridische en religieuze orde.¹ Deze horizon, onontbeerlijk voor een goed begrip van de werking van de tragedie en de effecten van het tragische, is in de loop van meer dan twee millennia vervaagd, enerzijds door de opkomst van de grote monotheïstische godsdiensten, anderzijds door het ambitieuze project van de grondleggers van de moderniteit.

Het monotheïsme bewaart weliswaar de intrinsieke samenhang tussen politiek en religie, maar keert hun onderlinge verhouding om: waren de antieke goden nog de goden van de *polis*, en had de religie vooral een politieke vorm, in het nieuwe bestel is het volk in de eerste plaats het volk van de ene God en heeft de politiek een religieuze vorm.² Hiermee gaat een kosmo-theologische omwenteling gepaard. Het monotheïsme stelt net als de tragedie een moreel universum voorop, maar dan één waarin geen enkele uitzondering, geen enkele anomalie meer mogelijk is: het is geheel en al doortrokken van de goddelijke rechtvaardigheid en voorzienigheid, waarin in principe elke misdaad wordt vergeven en vereffend, en waarin iedereen uiteindelijk het heil wacht. In zo'n universum is geen plaats voor een irrationeel, blind en doofstom *fatum* dat de mens kan begrijpen noch weerstaan, en dat hem onherroepelijk tot het moreel onmogelijke en onherstelbare drijft, zo stelt de Amerikaanse filosoof en filoloog Seth Benardete: "Het tragische bestaat in wat tegelijk onmogelijk is voor de moraal en vergeeflijk door een heilsreligie. De tragedie onthult de onvermijdelijkheid van wat moreel onmogelijk is en waarvoor geen boetedoening kan zijn."³

In het monotheïstische universum is uiteindelijk niets of niemand vreemd, omdat er geen 'buiten' meer is waar het vreemde zich kan ophouden, en van waaruit het kan binnendringen, ontwrichten en vernietigen. Met het monotheïsme doet ook een nieuwe economie van lijden en straffen haar intrede. In de tragedie overtreffen de straf en het ermee gepaard gaande leed ruimschoots de gepleegde misdaad, zonder dat dit excès verklaarbaar is. In het monotheïstische bestel zijn deugd en ondeugd door de goddelijke

rechtvaardigheid en voorzienigheid gecoördineerd en geproportioneerd met respectievelijk beloning en straf. Job, de Bijbelse kampioen van het lijden, wordt uiteindelijk in veelvoud vergoed voor de ontberingen die hij heeft doorstaan. Zijn tragische tegenhanger Oidipous krijgt noch zijn ogen, noch zijn politieke gezag terug, ondanks het feit dat hij zijn misdaden niet met voorbedachten rade beging.⁴ Sterker nog, Oidipous zou niet kunnen zijn wie hij is zonder wat hem onterecht overkomt: "Het slachtoffer van het noodlot kan *zijn* wie hij is enkel en alleen wanneer hij lijdt wat hij niet behoort te lijden."⁵

De overgang naar de moderniteit zet in één beweging zowel het tragische als het religieuze wereldbeeld op de helling. Denkers als Hobbes en Spinoza verwerpen het idee van een moreel universum en maken een a-teleologische fysica tot het uitgangspunt van een seculiere staatsleer. Zij spannen zich in om de politiek-theologische horizon van de tragedie te vervangen door een geheel nieuwe, waarin het uitgangspunt niet meer de archaïsche wet is met haar verplichtingen en bevelen, maar het onherleidbare en onvervreembare recht van elk individu op zelfbehoud. Op dezelfde manier wijzen ze ook de structuur van de *polis* af ten gunste van een contractuele *status civilis* die wordt begrepen als een negatie van de *status naturalis*. Niet voor niets grijpen zowel Hobbes als Spinoza daarbij terug naar de materialistische filosofie van Epicurus, wiens kritiek van de religie in de eerste plaats de angst voor wrekende, straffende goden en voor een blind noodlot wil wegnemen.⁶ Maar anders dan bij Epicurus kiezen ze niet voor een leven in het verborgene, maar voor een algehele transformatie van de openbaarheid: een politieke gemeenschap die niet langer is gebaseerd op bloedbanden tussen verwanten, maar op vrije instemming tussen verlichte burgers. In de wereld die zij aan ons hebben nagelaten, zo lijkt het, kan men niets anders dan de dood van de tragedie vaststellen.

Op het eerste gezicht lijkt dit een plausibele (re)constructie van de a-moderniteit van de tragedie en een bijkomende rechtvaardiging van het defaitisme bij commentatoren als George Steiner. Tegelijk is deze gedachtegang echter discutabel: ze gaat immers uit van de belangrijke maar zeer problematische vooronderstelling dat de horizon van *polis* en *nomos* voor de tragediedichters een vanzelfsprekend gegeven was, dat ze fungeerde als een *backdrop* die onbewust en onreflecteerd werd vooropgesteld. Die aanname is op zijn minst naïef. Wellicht waren de tragediedichters zich juist bijzonder scherp en kritisch bewust van de politieke condities – en daarmee ook de risico's – waaronder ze hun kunst bedreven. Dat bewustzijn hoeft echter niet met luide stem te worden uitgedragen. Het kan ook tot uitdrukking komen in de uiterst subtiele ironie – in de oorspronkelijke betekenis van het woord *eironeia* (verhulling) – die bepalend is voor hun thematische, retorische en dramaturgische keuzes. Zo geeft Benardete te kennen:

Anders dan de Oude Komēdie wordt de Griekse tragedie gepresenteerd alsof ze geen auteur heeft; haar illusionaire karakter is compleet. Haar perspectief lijkt

daarom absoluut te zijn, dit wil zeggen, zonder perspectief. Niemand vertegenwoordigt ondubbelzinnig de wijsheid van de dichter in de Griekse tragedie; alles dat afbreuk zou kunnen doen aan haar absoluteheid wordt gewoonlijk onderdrukt, en dat wordt zo systematisch gedaan dat enige inspanning is vereist om te ontwaren wat onderdrukt is.⁷

Wanneer men zich die inspanning getroost, aldus Benardete, blijkt dat de tragedie de lezer-toeschouwer op uiteenlopende manieren verplaatst aan gene zijde van de *polis* en haar wetten: "De Griekse tragedie heeft betrekking op die ervaringen van de ziel die zich bevinden aan de andere kant van de grens van de wet."⁸ De tragedie laat daarbij echter niet na om ook deze grens aan het licht te brengen. Op deze manier verschaffen de tragediedichters ons mogelijk ook de middelen om de horizon van de antieke politieke gemeenschap toch op een oorspronkelijke manier te begrijpen.

De tragische held en het onmogelijke subject

De tragedie veronderstelt het ontbreken van een subject van de wet, dus ook daarom zou er niet van een hedendaagse tragedie gesproken kunnen worden. Dat is een ongenueanceerde en bovendien hermetische stelling, hoe nuttig ze in historisch en filosofisch opzicht ook zou kunnen zijn. Wat is een subject van de wet? Een politiek systeem beschikt over regels voor zijn institutionele organisatie en doet een beroep op formele strategieën voor (interne) conflictbeheersing en conflictoplossing. Als zo'n systeem, in de wijze waarop die instituties en strategieën dagelijks functioneren, het menselijk individu centraal stelt – reëel of virtueel – als het systeem dit 'subject' als uitgangspunt neemt bij de toepassing van de regels en er daarom een formele identiteit aan toekent, dan zou je kunnen spreken van een 'subject van de wet'. Maar tegelijk worden de individuen, die in zo'n 'gepolitiseerde' gemeenschap leven en werken, geacht zich bewust te zijn van die instituties en strategieën, én van de identiteit die dit regelsysteem hen toekent. Dergelijke wederzijdse 'rechtssubjectiviteit' is geen vanzelfsprekendheid, maar het resultaat van eeuwen van politieke en sociale ontwikkelingen, waarin het ontstaan van de antiek-Griekse *polis* een bijzonder moment vormt.

Terug naar de tragedie: de antieke helden van de antieke tragedie verlangen naar het bewustzijn van hun politieke identiteit, maar ze leven in een wereld waarin het politieke systeem (nog) niet in staat is hen die identiteit te garanderen: de mythische identiteit van Agamemnon, Oidipous, Kreoon en de anderen maakt dat onmogelijk. Omdat zij figuren zijn uit een mythisch verleden, maar vooral omdat zij perfect het gebrek aan autonome politieke identiteit – voor zover dat een premisse is voor formele (rechts)subjectiviteit – belichamen, waar de Atheense burger in de 5^{de} eeuw vóór Christus mee kampte, ook al nam hij zelf *de facto* grote politieke verantwoordelijkheid. Het 'legalistisch' rechtssysteem

van de antieke Grieken hanteert, zeker in Athene, een vrij archaisch regelbegrip, met rituele en zelfs magische connotatie, als systematisch ijkpunt van het recht.⁹ Wanneer de Romeinen – Cicero met name – erin slagen om expliciet het rechtssubject als centraal begrip van hun rechtssysteem en van hun juridische dogmatiek te definiëren, is de tragedie dus definitief ten dode opgeschreven. Wat rest is een verbrokkeld genre, dat hoogstens de naam ‘treurspel’ verdient.¹⁰ De moderne variant op de tragedie heeft geen helden meer, produceert enkel *pathos*. Sinds de veralgemeende receptie van het Romeinse recht – en het rechtsdenken dat daarmee samenhangt – is het juridisch discours vast verankerd in de notie van ‘rechtssubject’, hoe formeel dat begrip ook is. Het treurspel van de modernen construeert tevergeefs helden van antieke allure: hun subjectiviteit is in vele andere opzichten problematisch, maar niet meer ‘tragisch’.

De antieke helden ontlene hun bestaan (als held) aan hun goddelijke status. Zij kunnen niet zonder risico het terrein van de politieke gemeenschap – de *agora* – betreden. Dat risico blijkt vaak genoeg dodelijk, zoals Pentheus uit Euripides’ *Bacchanten* en Antigone uit Sophokles’ *Antigone*. Pentheus wordt levend verscheurd door vrouwen die bezeten zijn van Dionysos, de god van de roes, omdat hij Dionysos weigerde te erkennen als politiek relevante godheid. Maar vooral loopt hij zijn dood tegemoet omdat hij zichzelf ook in de ‘hysterie’ stort, omdat hij zich transformeert tot een ‘marginaal’ wezen. Zijn travestie – hij wil een ‘bacchant’ zijn onder de ‘bacchanten’ – is politiek geïnspireerd, maar ook ritueel én vooral essentieel-menselijk: die vervaging van de grens tussen rede en roes laat de *polis* niet toe. De *casus* van Antigone is nog fundamenteeler. Zij weigert zich, in naam van een ‘hogere’ wetsidee, te onderwerpen aan de menselijke contingentie van de (politieke) wet, een aspect dat cruciaal is voor de legaliteit van de politieke samenleving, de *polis*, die door mensen georganiseerd is. Antigone hanteert de geijkte term voor de geschreven wet – *nomos* – alleen met misprijzen.

De antieke held wordt dus op brutale wijze geconfronteerd met de onmogelijkheid om zichzelf als politiek en juridisch subject te denken, laat staan te functioneren. De notie van zo’n formeel subject, die juridische identiteit is (nog) niet in het regelsysteem verankerd. Toch treedt de antieke held op tegen de achtergrond – letterlijk en figuurlijk: in de fictieve *polis* van het drama en in de ‘echte’ *polis* van de opvoering – van een politiek-juridisch systeem dat de regels in die samenleving ondubbelzinnig heeft ‘gehumaniseerd’.¹¹ Vaak is hij een halfgod, die leeft en sterft in een *polis* waaruit de goden verdreven zijn – tenminste voor zover het recht en politiek betreft. De goden worden geëerd, gevreesd zelfs, maar op hun eigen terrein, in de heiligdommen. De tragische held is niet bereid die logica te accepteren. In *Antigone* zal de ‘politieke’ heerser Kreon finaal ook in de val van de (goddelijke) immanentie trappen. Nadat heel zijn familie is vernietigd, kwalificeert hij de religieuze verplichting om een familielid te begraven – ook de verrader Polyneikes – uiteindelijk als een positieve wet.¹² Daarmee ondermijnt hij de politieke legitimiteit die hij een

drama lang consequent heeft willen afdwingen: de ultieme stem waarnaar hij luistert is die van de blinde ziener Teiresias, een theatrale verschijning van de goden – geen *deus ex machina*, maar een dubbelzinnig soort mens, man én vrouw, menselijke stem én stem van de goden. Teiresias is de grensganger, de vreemdeling, de letterlijke belichaming van het vreemde.

De politieke held en de theatrale politiek

Een eerste manier om de vraag naar de politieke relevantie van tragedie en treurspel te stellen is eerder van geschiedfilosofische aard: hoe komt het dat belangrijke politieke breuklijnen in de (westerse) geschiedenis zo opvallend samenlopen met periodes waarin het theater zo prominent de openbare cultuur beheerst? Het opvallendst gebeurt dat bij de antieke Grieken, maar even opmerkelijk is deze historische parallellie aanwezig in een aantal contexten uit de late 16^{de} en de 17^{de} eeuw: het elisabethaans regime in Engeland, waar William Shakespeare en vakgenoten als Christopher Marlowe en John Ford de toon van het publieke debat bepaalden; de ‘Silezische verlichting’, enkele decennia later, toen dramaturgen als Gryphius en Lowenstein ook de discussie (en zelfs de redactie) van allerlei pogingen tot constitutie domineerden, of het classicisme van Racine en Corneille in het regime van de Zonnekoning Louis XIV.¹³ Misschien is het 20^{ste} eeuwse expressionisme – en de systematisch uitgewerkte variant hierop bij Bertolt Brecht – een laat fenomeen van dezelfde orde, cynisch genoeg vooral doordat het als ‘model’ diende voor de theatraliteit van totalitaire politieke regimes.

De tweede vraag gaat over de substantie zelf van de (on)mogelijke tragedie. Het moderne recht en de juridische dogmatiek hebben een ‘totaliserende’ ambitie, dat wil zeggen het recht kan elke kwestie die juridisch voorligt kwalificeren door eenvoudig de vraag ‘is deze handeling al dan niet strijdig met de wet?’ bevestigend of ontkennend te beantwoorden. Als dat zo is, dan is er per definitie geen plaats meer voor een normativiteit die zich buiten het juridisch systeem zou kunnen bevinden. Opnieuw verwijzend naar de politiek-juridische inzet van Sophokles’ *Antigone* – *nomima* versus *nomoi* – zou men kunnen beweren dat de ‘ware inhoud van de antieke tragedie’ – zo pathetisch drukken Vernant en Gernet het graag uit – de noodzakelijke verwijdering is van het volstrekt vreemde – het radicaal Andere – uit de politieke samenleving (*polis*) is. Dat zou ook de voorkeuren kunnen verklaren van Aristoteles in zijn commentaar op de ‘wetmatigheden’ van de tragedie als genre. Hij bejubelt Sophokles’ *Oidipous Tyrannos*, omdat dit politieke conflict psychologiserend kan verklaard worden in het individu Oidipous, maar hij wijst Euripides’ *Medea* af, zogenaamd omdat het einde onwaarschijnlijk is, maar dat einde vertelt precies hoe de ‘radicaal andere’ Medea asiel verleend krijgt in, *of all places*, het exemplarische Athene (cf. *Poetica*, 1452a29; 1454a31). Aristoteles legt immers

de filosofische basis voor een juridisch systeem – inclusief een juridische wijze van denken – dat over een rechtsdogmatiek kan beschikken.¹⁴ Hij beslecht een diepgaand maatschappelijk debat over de ‘crisis van het subject’. In de antieke ethiek horen de ‘wil tot denken’ en ‘de wil tot handelen’, niet noodzakelijk samen in een reflectie over de menselijke *psychè*.¹⁵ Aristoteles brengt beide aspecten samen door hen te onderwerpen aan de teleologie van het ‘goede leven’ die enkel vervuld kan zijn in de politieke gemeenschap, de *polis*.

Deze redenering doet de subtiliteiten van Aristoteles’ ethisch-politieke denken onrecht aan, maar hiermee wordt wel een vergelijking met de vroege moderniteit mogelijk, waar de term ‘crisis van het subject’ beter de lading dekt. Michel Foucault introduceert voor de omslag, die het politiek-juridische denken in de late 16^{de} eeuw maakt, het begrip *gouvernementalité* (bestuurlijkheid) als concept waarbinnen de toenmalige heersers hun legitimiteit moesten zoeken.¹⁶ Hij plaatst *gouvernementalité*, het geheel van instellingen, procedures en reflecties dat de relatie tussen heersers en onderdanen als focus heeft, tegenover de notie van *souveraineté* (soevereiniteit) waarin de legitimering van de vorst tegenover het hogere – God – van cruciaal belang is. Soevereiniteit is een product van de (Middeleeuwse) politieke theologie, bestuurlijkheid daarentegen het resultaat van een denksprong die het humanisme van de Renaissance maakte. Die denksprong wordt ook in het theater van de barok (de elisabethaanse *tragedy*, het Silezische *Trauerspiel*, de Franse *tragédie*) gemaakt, door de dramaturgische structuren die de reële of virtuele aanwezigheid van de ‘onderdaan’ als subject mogelijk maken, maar ook door de juridische – of minstens rechtfilosofische – inzet van het dramatische conflict aan te scherpen.¹⁷ In een totaal andere context is de theatraliteit van het fascisme, zeker in de analyse van Bertolt Brecht, geobsedeerd door de spanning tussen heerser en onderdaan. In eerste instantie moet het volk de *Führer* zien als een gewone man, die zich met gewone mensen onderhoudt. Eens die relatie duidelijk is, theatraliseert de *Führer* zichzelf en krijgt de emotionele band met zijn volk een ‘pathetische’ meerwaarde. Het particuliere (het subject?) wordt universeel, en de dictator kan probleemloos blijven beweren dat “hij zegt wat de gewone mens denkt”. Brecht ziet ook in dat het fascisme in grote mate dezelfde dialectiek hanteert als het epische theater: hoe meer het particuliere van een personage uitgespeeld wordt, hoe universeler de mededeling die deze figuur verkondigt.¹⁸

De politieke scène en het sacrale

Behalve de historische samenhang tussen politiek en theater is er wellicht ook een conceptuele samenhang aan te wijzen. Volgens Claude Lefort is de verhouding van een politieke gemeenschap tot zichzelf wezenlijk ‘representationeel’: dat een politieke gemeenschap zichzelf als een eenheid kan beschouwen, veronderstelt een verwijzing naar een punt van waaruit ze zichzelf

als één gemeenschappelijke politieke ruimte kan constitueren, zich 'in scène kan zetten'. Dit punt – de plaats van de macht – bevindt zich noodzakelijk *buiten* de gemeenschap, en kan daarom binnen de gemeenschap slechts worden gerepresenteerd.¹⁹ Waren voormoderne monarchen 'vorst op God na', hedendaagse politici besturen 'in naam van het volk'. Een belangrijke implicatie van dit inzicht is dat het onmogelijk blijkt "om een grens vast te leggen tussen wat valt onder de orde van het handelen en wat valt onder de orde van de representatie."²⁰ Een politieke handeling kan maar als zodanig worden herkend en erkend voor zover ze berust op de aanspraak om de steeds afwezige eenheid te vertegenwoordigen, en voor zover ze die aanspraak hard kan maken ten aanzien van de leden van de gemeenschap. Esthetische en retorische criteria als waarachtigheid, geloofwaardigheid, plausibiliteit en overtuigingskracht spelen daarbij een belangrijke rol (zie ook Aristoteles, voor wie de toneeldichter niet moet vertellen wat is gebeurd – dat is de taak van de geschiedschrijver –, maar wat had kunnen gebeuren *kata to eikos ê to anankaion*, "volgens wat waarschijnlijk of noodzakelijk is" (*Poetica*, 1451a12)).

Een tweede implicatie, niet minder belangrijk, is dat de afwezige eenheid essentieel afhankelijk is van representaties binnen de gemeenschap: ze is nooit rechtstreeks, maar altijd slechts indirect aanwezig. Elke menselijke samenleving is volgens Lefort dus letterlijk en figuurlijk 'buiten zichzelf'. Blijft deze eigenschap latent in tijden van politieke stabiliteit, in tijden van politieke beroering komt ze des te prangender aan de oppervlakte. Immers, op het ogenblik dat verzet rijst tegen de gevestigde machten, komt precies de transcendente, afwezige eenheid op de helling, en daarmee de hele inrichting van de gemeenschap:

... verzet tegen een macht, wanneer het zich veralgemeent, raakt niet alleen aan de houders van de middelen tot beslissen en dwingen (...); het raakt aan het realiteitsbeginsel en aan het legitimizeitsbeginsel die de gevestigde orde in stand houden. Niet alleen het politieke gezag wordt in dat geval ondermijnd, maar ook de geldigheid van de bestaansvoorwaarden, van gedragingen, van overtuigingen en normen, tot in de kleinste details van het sociale leven. Dit verklaart waarom een revolutie niet ontstaat als gevolg van een intern conflict tussen onderdrukten en onderdrukkers, maar plaatsvindt op het ogenblik dat de transcendentie van de macht vervaagt, op het ogenblik dat haar symbolische werkzaamheid wordt tenietgedaan.²¹

Wat bij dergelijke omwentelingen op het spel staat, is dus niet alleen de inrichting van de politieke ruimte, maar, fundamenteeler, ook wat als politieke ruimte *te gelden heeft*. Anders gezegd: revoluties spelen zich niet alleen op het politieke toneel af, maar betreffen ook en vooral het toneel zelf. Dit laatste zou kunnen verklaren waarom het theater gedijt op historische breuklijnen. In periodes waarin de 'symbolische efficiëntie' het laat afweten is een samenleving

op zoek naar een nieuwe *mise en scène*, een nieuwe bepaling van haar binnen en daarmee ook naar een nieuwe representatie van haar buiten. In dergelijke crisissen vervult het theater een cruciale rol als klankbord en als laboratorium, maar ook als deelnemer. Het is de kunstvorm bij uitstek waar zowel de inzet van *de* politiek als de representatieve structuur van *het* politieke tot thema worden gemaakt, en waarin met beide aspecten wordt geëxperimenteerd. Op deze manier beantwoordt het theater aan een maatschappelijke behoefte, terwijl het tegelijk aan deze behoefte maatschappelijk gestalte geeft. Bovendien geldt de opmerking van Lefort tot op zekere hoogte ook in omgekeerde zin: als politiek handelen en representatie niet scherp van elkaar kunnen worden onderscheiden, omvat ook elke artistieke representatie potentieel een bepaald politiek handelen.

Dan de vraag naar de 'substantie' van de (historische en actuele) tragedie. De omschrijving van de 'ware inhoud' van de antieke tragedie door Vernant en Gernet – de noodzakelijke verwijdering van het volstrekt vreemde uit de *polis* – is zeer treffend, al is het maar omdat ze afstapt van de typisch moderne focus op de tragische held als een soort romantische held, maar kan wellicht nog enigszins worden aangescherpt en uitgebreid. De tragedie laat zien dat elke politieke gemeenschap of elke rechtsorde zichzelf constitueert door een grens te trekken – of eerder: voorop te stellen – tussen een binnen en een buiten, of tussen het eigene en het vreemde. Dit onderscheid heeft het karakter van een insluiting die tegelijk en onherroepelijk ook een uitsluiting is. Bepaalde personen, opvattingen, gedragingen, waarden, normen et cetera worden ingesloten, als 'eigen' aangemerkt en beschermd. Maar dit betekent ook dat andere personen, opvattingen, gedragingen, waarden, normen et cetera worden uitgesloten, als 'vreemd' aangemerkt en verstoken blijven van bescherming. Zonder dit moment van in- en uitsluiting, zonder deze selectie zou geen enkele orde – sociaal, politiek of juridisch – überhaupt mogelijk zijn.

Zoals de Duitse fenomenoloog Bernhard Waldenfels opmerkt, is daarbij bovendien sprake van een asymmetrie of een 'preferentie in de differentie': het onderscheid wordt gemaakt *van binnen uit*, waarbij het eigene hoger wordt gewaardeerd dan het vreemde. In zoverre de oorspronkelijke in- en uitsluiting altijd asymmetrisch is, is ze echter ook fundamenteel eenzijdig en dus problematisch. De stichting van een orde, waarbij het eigene wordt bepaald in termen van bepaalde criteria – bijvoorbeeld inzake wat toelaatbaar is en wat ontoelaatbaar, wat wettig is en wat onwettig –, beantwoordt zelf immers niet aan deze criteria. Het uitvaardigen van een grondwet is zelf geen grondwettelijke handeling, of zoals Waldenfels het beknopt uitdrukt: "De gebeurtenis van de stichting van een orde is geen deel van de gestichte orde."²² Elke maatschappelijke orde die claimt rechten en goederen op een rechtvaardige manier te verdelen en te compenseren, is dus gestoeld op een onuitwisbare onrechtvaardigheid. De initiële in- en uitsluiting zadelt elke orde op met een niet in te lossen legitimiteitsdeficit, een open wonde, een blinde vlek. Zoals zal blijken, is deze blinde vlek juist één van de brandpunten van de tragedie.

In zoverre het vreemde mede-constitutief is voor elke orde, kan het nooit definitief verbannen, geneutraliseerd of uitgeschakeld worden. Integendeel, het blijft rondwaren in en om de orde, als een herinnering aan haar contingentie, aan het gegeven dat de orde ook anders kan zijn. Het vreemde kan zich daarom zowel in de marges als in het midden van de orde manifesteren: overal waar zich gebeurtenissen en gedragingen voordoen die niet eenduidig beantwoorden aan de criteria, die niet zonder meer in de gevestigde referentiekaders zijn in te passen, maar die juist twijfel zaaien bij de legitimiteit van deze criteria en kaders. De onregelende werking van het vreemde is, vanuit het interne standpunt van het eigene, een dubbelzinnig verschijnsel. Enerzijds is het bedreigend, omdat het de vertrouwde structuren op de helling zet. Anderzijds heeft het vreemde ook een positieve dimensie: als herinnering aan de contingentie duidt het ook op de mogelijkheid van een andere orde, van een andere selectie, en daarmee van verandering.

Omwille van deze dubbelzinnigheid roept de manifestatie van het vreemde sterke reacties op. Zo heeft elke orde de neiging om haar constitutieve in- en uitsluiting te verabsoluteren, door het te laten voorkomen alsof deze laatste ontologisch is verankerd.²³ Bij zijn eerste aantreden in Sophokles' *Antigone* probeert Kreon zijn gezag als nieuwe heerser over Thebe te vestigen door het koor de fictie van een smetteloze stichting en een ongebroken successie voor te houden. Wanneer hij zich opwerpt als de enige rechtmatige opvolger van Oidipous, verzwijgt hij met name de uiterst twijfelachtige manier waarop Oidipous aan het bewind van Thebe is gekomen. Hij beweert in naam van Thebe als geheel te spreken, maar als eerste daad roept hij alleen het koor bijeen, en stapt zo stilzwijgend heen over de implicatie dat niet iedereen trouw was en is aan het huis van Labdakos, en dat er geenszins eenheid heerst in Thebe.²⁴ Op dezelfde manier tracht Kreon steeds zijn persoonlijke decreten (*kêrugmata*, letterlijk: 'dat wat is afgekondigd') te laten doorgaan voor wetten (*nomoi*), daarmee het grote verschil in politieke legitimiteit onderdrukkend (*Antigone*, 211-215; 447-449).

Het verwondert dan ook niet dat het vreemde, in de gedaante van Antigone, zijn bewind met des te meer kracht ter discussie stelt. Zij heeft zich al van bij het begin verzoend met de dood in haar streven om haar broer Polyneikes te begraven en zo haar hele familie opnieuw te verenigen in Hades. Wanneer het koor haar voor het eerst ziet, spreekt het over haar als over een "demonisch monster" (*daimonion teras* - *Antigone*, 376).²⁵ Haar "misdadige vroomheid" (*hosia panourgêsasa* - *Antigone*, 74) – zo kwalificeert ze het zélf – gaat regelrecht in tegen het decreet van Kreon, maar tegelijk stelt deze vroomheid haar eigen verdediging tegenover Kreon in een merkwaardig daglicht. Haar beroep op het eeuwige goddelijke "gebod" of "gebruik" (*nomima*) om de doden te begraven trekt de logica ervan tot in de uiterste consequenties door. Zij, Antigone, gaat het gebod zelf belichamen: niet alleen de dode, maar de dood zelf wordt het ultieme doel van haar handelen (*Antigone*, 455).²⁶ Achter haar

grenzeloze toewijding aan de goddelijke wet schuilt een mateloze liefde voor het eigene, voor Polyneikes en haar andere dode familieleden, die uiteindelijk niet valt te onderscheiden van haar liefde voor de dood.²⁷

Op deze manier ontregelt de figuur van Antigone de in- en uitsluitingmechanismen die de *polis* als politieke orde nodig heeft om zich te kunnen handhaven. Door de logica van de "misdadige vroomheid" wordt de bemiddelde verhouding tussen het sacrale en het politieke verstoord, iets wat volgens Benardete in elke tragedie gebeurt: "Het sacrale verliest zijn politieke plaats in de tragedie."²⁸ De *polis* kan het sacrale enkel huisvesten voor zover het wordt bemiddeld en gedomesticeerd in de vorm van normen, regels en rituelen. In deze zin, zo merkt hij verder op, is de wet wezenlijk *anti-theïstisch*: "Niets is hoger dan haarzelf. De wet wil niets liever dan de menselijke horizon beperken tot wat vertrouwd en routine is."²⁹ Wanneer het sacrale deze toegewezen plaats echter verlaat en in zijn onbemiddelde vorm verschijnt, zoals in de figuur van Antigone, ontplooit het een vervreemdende en subversieve kracht die de *polis* confronteert met haar eigen dubieuze oorsprong. Niet toevallig wordt juist Antigone, de dochter van Oidipous, ten tonele gevoerd als een vurige verdediger van het gezin: "Het sacrale schijnt doorheen Antigone, niet ondanks maar *omwille van* het feit dat ze de nazaat is van een incestueus huwelijk. Uit de familie die de familie schendt komt de verdedigster van de onschendbaarheid van de familie. *Antigone* betekent 'anti-generatie'."³⁰ De liefde voor het eigene, één van de fundamenteën van de *polis*, vindt haar meest consequente uitdrukking in de incest van Oidipous en Antigone's bijna kannibalistische verering van het lijk van Polyneikes. De invasie van het sacrale in de tragedie brengt aan het licht dat de hoeksteen van de samenleving een *skandalon* (steen des aanstoots) is.

De politiek, de constitutie en de tragedie

In de *Politica* antwoordt Aristoteles op de (hypothetische) vraag of een 'democratisch' regime, dat de staatsmacht overgenomen had van een tiran, gedwongen was de nagelaten staatsschuld van deze tiran te betalen. Hij onderzoekt met andere woorden hoe men de continuïteit van een politieke entiteit dient op te vatten. In welke mate is de eenheid die het contingente politieke regime (nu eens tirannie, dan weer democratie) opeist – of juist afwijst, als ze bijvoorbeeld weigeren om de schuld te betalen – ergens op gebaseerd, ergens door gelegitimeerd? Aristoteles wil die vraag niet rechtstreeks beantwoorden, maar hij maakt een interessante vergelijking. Een staatsbestel – *politeia*, 'constitutie' – bezit een eenheid, zoals een muzikale partituur een eenheid bezit, hoewel de opeenvolgende noten totaal anders klinken naargelang ze in de Dorische of de Phrygische wijs gespeeld worden. Hetzelfde geldt voor het koor in het theater: de mensen in het koor blijven dezelfde, zelfs al spelen ze in de ene tragedie oude wijze mannen en in de volgende jonge maagden, om

vervolgens op te treden in een saterspel of een komedie (*Politica*, 1276b1-15). Zo is het ook de 'gemeenschap' (*koinônia*) die het vertrekpunt vormt in de analyse van de 'natuur' (*phusis*) van de *polis*. Die *koinônia* vormt de 'materiële oorzaak' (*ex ou aitia* of *ulè*), terwijl de *politeia* de 'formele oorzaak' (*eidos*) van de *polis* is. Deze dynamische opvatting van de 'natuur' van de *polis* en het geïmpliceerde anthropocentrisme – de 'gemeenschap' van mensen/burgers – vormt in zekere zin het filosofische embryo van de moderne notie van *historiciteit*.³¹ Abstractie makend van de strenge teleologie van Aristoteles, spoort die gedachte ook met de afwezigheid van een moreel universum in pre-monotheïstische tijden en de afwijzing van datzelfde moreel universum in de moderniteit. Terwijl in de monotheïstische periode tussen oudheid en moderniteit de politieke gemeenschap ondergeschikt was aan het goddelijk plan en dus ook van een ongenueanceerde wet van die éne God.

Opmerkelijk is dat Aristoteles zich een evidente analogie permitteert tussen de 'natuur' van de *polis* en de 'natuur' van artistieke representaties – hoe vrijblijvend zijn voorbeelden ook mogen klinken. De analogie tussen de *politeia* als formele representatie van (de 'natuur' van) de *polis* en het drama als representatie van het koor in tragedie en komedie is niet zonder betekenis. Enerzijds suggereert deze vergelijking dat koor en 'gemeenschap' een materiële verwantschap hebben, een gedachte die vele commentatoren van het antieke theater onderschrijven, maar die vooral door Jean-Pierre Vernant hoogst relevant is uitgewerkt. In zijn opvatting is het koor de belichaming van de burger die tegen de politieke uitdaging – in de zin van: het letterlijk 'hemelgerende' risico dat de politiek neemt door de goden uit de politiek te sluiten – aankijkt en daarvoor, in de tragedie, de vorm van een archaïsche, rituele taal kiest, in even 'ontijdige' versvoeten gevat.³² Anderzijds opent Aristoteles, door een vergelijking te maken tussen politiek en esthetiek, wellicht onbewust een filosofisch debat rond het begrippenpaar 'representatie' en 'representativiteit'. Die analogie is niet alleen theoretisch interessant, maar ook vanuit de concrete theaterpraktijk.

De vorm van de politiek en de *logos* van het drama

Op het eerste gezicht lijkt Aristoteles' analogie inderdaad te berusten op het onderscheid tussen substantie en vorm, tussen *hulè* en *eidos*: zoals het koor (een vorm van *koinônia*) zich verhoudt tot het drama (tragedie/komedie), zo verhoudt de *polis* (een vorm van *koinônia*) zich tot de *politeia*. Op deze manier komt er enerzijds een verwantschap a) tussen *politeia* en drama en anderzijds b) tussen *polis* en koor aan het licht.

Wat het eerste punt a) betreft, stelt Lefort uitdrukkelijk – en onder verwijzing naar de klassieke notie van de *politeia* – dat de constituering van een sociaal-politieke ruimte als *vorm* van een samenleving behalve een *mise en sens*

ook altijd een *mise en scène* is, de wijze waarop een samenleving zichzelf, haar eenheid en haar "principes générateurs" vertegenwoordigt.³³ Zoals de politieke filosoof Leo Strauss aangeeft, staat de *politeia* in nauw verband met het *doel* dat de leden van de *polis* nastreven: dit doel, dat steeds verwijst naar een opvatting van rechtvaardigheid, is bepalend voor de fundamentele normatieve en epistemologische onderscheidingen, aan de hand waarvan de leden van een gemeenschap zichzelf en elkaar als leden kunnen (h)erkennen.³⁴ Daarom stelt Aristoteles dat burgerschap steeds relatief is aan de *politeia* (*Politica*, 1275b4). Op deze manier wordt de *politeia* het punt waar representatie en reflexiviteit elkaar vinden (*Politica*, 1276a36): ze is niet alleen datgene waardoor de *polis* als één en dezelfde (in de zin van *idem - tèn autèn*) identificeerbaar is en blijft, maar ook een collectief zelf (in de zin van *ipse*). Zoals bekend, zijn substantie en vorm volgens Aristoteles enkel door middel van abstractie te onderscheiden. In de werkelijkheid komen ze alleen in combinatie voor, in die mate dat sprake is van een wederzijdse afhankelijkheid. Indien de analogie met *polis* en *politeia* ook op dit punt kan worden doorgetrokken, is de vraag of we niet in de buurt komen van de cruciale gedachte van Lefort, dat de orde van het (politiek) handelen en de orde van de representatie niet strikt van elkaar kunnen worden onderscheiden.

Wat het tweede punt b) betreft, ligt het niet voor de hand om het drama als representatie van het koor te zien, en het koor als representant van de gemeenschap of van de burgers. Hoewel Vernant het drama terecht opvat als een manier om met de politieke uitdaging om te gaan, valt te betwijfelen of de burger het referentiepunt is. Weliswaar werd het koor vaak bezet door amateurs uit de burgerij, en in die zin is inderdaad sprake van een 'materiële verwantschap' tussen koor en gemeenschap, maar daar volgt nog niet uit dat het koor ook in het drama de belichaming is van de burger. In zoverre Vernants focus op het koor samenhangt met de traditionele opvatting dat het koor de wijsheid van de tragedie/komediedichter vertolkt, roept ze vragen op. In de eerste plaats heeft het koor dermate veel uiteenlopende gedaanten (oude mannen in *Antigone* en *Agamemnon*, gevangen Trojaanse vrouwen in de *Choephorae*, Erinyen in de *Eumeniden*, matrozen in *Ajax*, enzovoort) dat het moeilijk wordt om te spreken van een eenduidige rol of functie, laat staan van een vaste verwijzing naar de burger.

Bovendien, en belangrijker, is het koor niet noodzakelijk het brandpunt van de handeling van een tragedie naast de protagonist. Er zijn goede redenen om aan te nemen dat de dichter een ironisch spel speelt met de traditionele reputatie van *alle* betrokkenen in het drama: de tragische held, het koor, maar ook ogenschijnlijk ondergeschikte 'figuranten'. Zo speelt de eigenzinnige en brutale bewaker in *Antigone* een cruciale, maar doorgaans ondergewaardeerde rol: doordat hij ongevraagd – Kreoon heeft er nooit het bevel toe gegeven – het lijk van Polyneikes ontdoet van het zand dat Antigone heeft aangebracht, provoceert hij haar tot een tweede poging, die eveneens mislukt en haar bovendien fataal wordt (*Antigone*, 409). Omgekeerd slaagt het koor in *Antigone* er telkens weer in

om het verkondigen van diepe wijsheden te combineren met een merkwaardige *Gedankenlosigkeit*: niet alleen is het zich niet bewust van de onderlinge tegenspraak tussen de verschillende algemene principes die het in de verschillende koralen formuleert, bovendien blijkt telkens weer dat juist Antigone de anomalie, de uitzondering is op de gestelde regel. De blinde vlek van hun beroemde lofzang op de prometheïsche mens in het tweede koraal is de pre-prometheïsche *daimonion teras* Antigone, wiens wanhopige misdadige vroomheid precies de twee eigenschappen verenigt die het koor gescheiden houdt: *hupsipolis én apolis* (*Antigone*, 370).³⁵

Dit voorbeeld suggereert dat de handeling een eigen argumentatie of *logos* bevat die de *logos* van het drama ontregelt, problematiseert en aanvult, en dat de intentie van de dichter juist in dit tussenspel moet worden gezocht. Wat daarvan aan de oppervlakte komt, lijkt dan wel weer enigszins aan te sluiten bij de these van Vernant inzake het risico van de politieke constitutie. De tragedie legt inderdaad op verschillende manieren het problematische karakter van de fundering van de *polis* en van haar relatie tot de goden bloot: de disciplinerende van zowel het animale als het sacrale door de wet is enerzijds noodzakelijk voor het voortbestaan van de politieke gemeenschap, maar anderzijds gaat de disciplinerende als zodanig onvermijdelijk gepaard met een onuitwisbaar geweld en met een verval van het sacrale. Het kannibalisme en de incest die de rode draad van de Oidipous-saga vormen, zijn uiteindelijk extreme vormen van de liefde voor het eigene zonder dewelke geen enkele politieke gemeenschap kan bestaan. Zo wordt Antigone, de vrucht van een incestueuze relatie, de paradoxale voorvechter van de onaantastbaarheid van de familie. Die rol neemt ze echter zo hartstochtelijk op zich dat ze het sacrale gaat belichamen en als zodanig de stabiliteit van de *polis* bedreigt. Uiteindelijk is de interventie van de blinde ziener Teiresias nodig om de dreiging af te wenden door de noodzakelijke rituele bemiddeling te herstellen.³⁶

Geschiedenis, drama, ironie en politieke kritiek

De geschiedschrijving is, volgens Frank Ankersmit, een geprivilegieerd terrein om de discussie over het 'representatieve' karakter van de werkelijkheid te voeren. Meer dan elders duiken bij het (re)construeren van een werkelijkheid uit het verleden telkens weer fundamentele epistemologische problemen op, die niet met een verwijzing naar (vermeende) transhistorische wetmatigheden kunnen opgelost worden. Hij suggereert dat dit debat niet in eerste instantie over de betrouwbaarheid van het al dan niet representatieve historisch materiaal moet gaan, maar over de verhaalstructuur waarmee de historicus zijn materiaal ordent. Zo heeft de 'postmoderne' historiografie de nadruk gelegd op strikt in tijd en ruimte gelokaliseerde thema's, zogenaamde *microstorie*, die bewust hun eigen narratief statuut gebruikten om het groter historische verband te

problematiseren.³⁷ Het arbitraire relaas over de bloedige afloop van het carnaval van Romans – hoe representatief zijn deze gebeurtenissen in het kader van de *longue durée* van de geschiedenis? – stelt op die manier de vraag naar historische representaties, met name van (revolutionaire) politieke conflicten, des te scherper.³⁸ Ankersmit vergelijkt deze verhalen met de *ready-mades* uit de moderne kunst – het urinoir van Marcel Duchamp, de Brillo-doos van Andy Warhol – omdat deze de kijker dwingen het materiële object, dat in een atypische institutionele context zoals bijvoorbeeld een museum getoond wordt, in zijn fysieke kenmerken te beschouwen en niet meer als loutere representatie van een concept of een idee. Op vergelijkbare manier functioneren de *microstorie*: ze zijn uit het veld van de historische hermeneutiek verwijderd en kunnen daardoor een kritische blik opleveren ten aanzien van het fenomeen van historische instituties als zodanig.

Moderne kunst en postmoderne geschiedschrijving beklemtonen in zekere zin de theatraliteit van het kunstwerk, respectievelijk het historische verhaal. Een artistiek product, respectievelijk een verhaal, is getransformeerd tot een (schijnbaar) autonoom object dat door zijn 'naakt' fysiek karakter de context waarin het bekeken of aanhoord wordt problematiseert. Die paradox ontstaat ook in het begrip *Verfremdung* bij Bertolt Brecht. Brecht stelt dat, als het bijvoorbeeld over een *gender*-kwestie gaat, een acteur een man zó moet spelen als een vrouw een man zou gespeeld hebben En als het over een kwestie van sociale klassen gaat, moet de aristocraat gespeeld worden zoals de proletariër de aristocraat gespeeld zou hebben. De figuren gaan, zo wil Brecht, als het ware een confrontatie aan met hun context, ze zaaien twijfel over de onveranderlijkheid van die omgeving en geven zo de spanning tussen het universele en het particuliere scherper aan. Zo is bijvoorbeeld leeftijd – een proletarische jongen is sneller 'volwassen' dan een aristocratisch kind – geen neutraal begrip meer, maar krijgt het een connotatie van sociale klasse: de context is niet meer zo evident.³⁹ Nu staat in de theatrale representatie die Brecht hanteert om de geschiedenis te vertellen, te *episeren*, de 'fabel' centraal: de ironie wil dat de 'anti-aristoteliaan' Brecht bij dezelfde conclusie uitkomt als de auteur van de *Poetica*, maar hij anticipeert net zo goed de *microstorie* van Carlo Ginzburg of Emmanuel Le Roy Ladurie. De particuliere figuur die de toneelspeler in de 'fabel' toont, ontleent zijn algemeenheid (universaliteit) aan het feit dat een particulier, bijzonder mens juist meer opvalt in een verhaal en zo de verhaalcontext waarnaar gerefereerd wordt als minder evident representeert.⁴⁰ Brecht is er vóór alles om bekommerd om (aan) te tonen dat de wereld, zoals die nu bestaat, met de heersende sociale verhoudingen, principieel veranderbaar is – de vermeende systematische orde van de samenleving is met andere woorden even contingent als het gebaar van de toneelspeler. Natuurlijk is Brechts theorie in de eerste plaats gericht op de praktische theatraliteit van de scène, op de dramaturgie, op de *Gestus* – de sociale positie die de acteur in zijn spel inneemt én toont – en finaal op het maatschappelijk effect van dit soort drama en dit soort spelhouding. Brecht levert

geen metatheorie over het representationeel karakter van de burgerlijke samenleving, maar zijn theatertheoretische premissen zijn nooit neutraal. Zoals hij uitgaat van het dialectische karakter van elk relaas, getheatraliseerd of niet, van sociale en politieke verhoudingen, komt hij onvermijdelijk terecht bij een epistemologie: kunnen we de werkelijkheid kennen (én vervolgens representeren) zonder inzicht in de voor- én nageschiedenis van diezelfde werkelijkheid, in de vorm van 'gebeurtenissen'?⁴¹

Op dit punt komen zowel verwantschappen als verschillen aan het licht tussen klassiek en modern drama. De verwantschap bestaat erin dat beide wezenlijk maatschappij-kritisch zijn, in die zin dat ze historische instituties en hun ideologische verankering ter discussie stellen, en voorbij *de* politiek verwijzen naar *het* politieke (in de zin van Lefort). Zowel Brecht als de klassieke tragediedichters maken daarbij handig gebruik van de mogelijkheid om dramatische conventies – die altijd samenhangen met socio-politieke conventies – op een onconventionele manier te gebruiken: hetzij door *Verfremdung*, hetzij door ironie (in de oorspronkelijke zin van *eironeia*).

Daarmee is tegelijk ook al een verschil aangegeven: waar Brecht de vervreemding expliciet en programmatisch ten tonele voert en de dubbelheid van de artistieke representatie zelf ensceneert, is de ironische kritiek van de tragediedichters impliciet en incidenteel. Hiermee hangt een tweede verschil samen. Brecht beschouwt zijn theater als politieke actie die erop is gericht de contingentie en ook de maakbaarheid van de samenleving te tonen. De 'ontologie' die daaraan ten grondslag ligt, is inderdaad niet los te koppelen van een typisch moderne epistemologie die het primaat toekent aan de praktische rede en die kennen en maken niet strikt van elkaar onderscheidt (we kunnen alleen kennen wat we ook kunnen maken – het *verum et factum convertuntur* van Giambattista Vico). Op dezelfde manier vervaagt ook het onderscheid tussen *poièsis* en *technè*.

In vergelijking hiermee is de klassieke tragedie eerder 'conservatief', in die zin dat ze op het eerste gezicht de publieke moraal van de *polis* onderschrijft en ondersteunt.⁴² Het is pas wanneer men de ironie van de dichter op het spoor komt door nauwgezet zijn dramatische keuzes – zijn "leugens die lijken op de waarheid (*pseudea etumoisin homoia*)" (Hesiodos, *Theogonie*, 27) – te bevragen dat hun kritische draagwijdte zichtbaar wordt. Anders gezegd, de dichter herneemt het 'grote verhaal' en ensceneert het, maar precies in de wijze waarop hij dat doet weerklinkt een kritisch commentaar. De kritiek dient echter niet in de eerste plaats praktische, politieke doeleinden, maar staat eerder in het teken van de theoretische rede, die ernaar streeft om tot kennis te komen van wat niet door mensen gemaakt of maakbaar is.⁴³

Noten

Deze tekst is een herwerkte en ingekorte versie van ons artikel *A propos de la loi – Discussion sur la tragédie, la politique, la représentation et le crime*, verschenen in de bundel: Paul Vanden Berghe, Christian Biet en Karel Vanhaesebrouck, red., *Oedipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, Editions d'Entretiens, 2007, pp. 109-136.

¹ Cf. Numa Denis Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Parijs, Flammarion, 1997; Leo Strauss, *The City and Man*, Chicago, The University of Chicago Press, 1964.

² Pierre Manent, *Cours familier de philosophie politique*, Parijs, Fayard, 2001, p. 47.

³ Seth Benardete, *The Argument of the Action: Essays on Greek Poetry and Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 105.

⁴ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londen, Faber and Faber, 1961, p. 8.

⁵ Benardete, o.c., p. 108.

⁶ Cf. Leo Strauss, 'Die Religionskritik Spinozas', in Strauss, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1², Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2001, pp. 65-82.

⁷ Benardete, o.c., p. 99-100.

⁸ Benardete, o.c., p. 104.

⁹ Zie o.a. Louis Gernet, 'Droit et prédroit en Grèce ancienne' en 'Droit et ville dans l'antiquité grecque', in Louis Gernet, *Droit et Institutions en Grèce antique*, Parijs, Flammarion, 1968/1982, p. 7-119 en p. 265-278.

¹⁰ Walter Benjamin spreekt over de allegorische structuur van het Duitse barokke treurspel (Trauerspiel) en concludeert: "Allegorieën zijn in het rijk van de gedachten wat ruïnes zijn in het rijk der dingen." (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1928/1982, p. 156.

¹¹ Over de 'tragische mens' – een paradoxale uitdrukking – zie Jean-Pierre Vernant, 'Le moment historique de la tragédie grecque', in Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie I*, Parijs, La Découverte, 1972, p. 11-17 en Vernant, 'Le sujet tragique: historicité et transhistoricité', in Vernant & Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie II*, Parijs, La Découverte, 1986, p. 79-90.

¹² Klaas Tindemans, *Recht en tragedie. De scène van de wet in de antieke polis*, dissertatie, K.U.Leuven, 1996, p.17-18.

¹³ Cf. Romain Jobez, *La question de la souveraineté dans la tragédie baroque silésienne*, dissertatie, Université Paris-X, 2004; Jean-Marie Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Parijs, Minuit, 1981 en Apostolidès, *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Parijs, Minuit, 1985.

¹⁴ Zie Maximilian Herberger, 'Dogmatik. Zur Geschichte von Begriff und Methode', in *Medizin und Jurisprudenz*, Frankfurt-am-Main, Klostermann, 1981, p. 36-42

¹⁵ Hierover Jean-Pierre Vernant, 'Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque', in Vernant & Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, p. 43-74

¹⁶ Michel Foucault, 'La 'gouvernementalité'' in Foucault, *Dits et écrits 1954-1988 III*, Parijs, Gallimard, 1994, p. 635-657 en Jürgen Pieters, 'Normality, deviancy and critique. Toward a 'governmental' reading of Shakespeare's Measure for Measure' in Marc Boone

& Marysa De Moor, *Charles V In Context. The Making Of a European Identity*, Universiteit Gent, 2003, p. 189-205.

¹⁷ Dit genre mag, voor dit argument, niet beperkt worden tot de *tragédie classique* van Racine en Corneille. Zie hierover Christian Biet, 'Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution', in Paul Vanden Berghe, Christian Biet en Karel Vanhaesebrouck (red.), *Œdipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole: Éditions l'Entretemps, 2007.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Der Messingkauf* [*Gesammelte Werke 16, Schriften zum Theater 2*], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1937-1951/1967, p.563-566

¹⁹ Claude Lefort, *Essais sur le politique: XIXe-Xxe siècles*, Parijs, Seuil, 1986, p. 20.

²⁰ Lefort, o.c., p. 124.

²¹ Lefort, o.c., p. 124.

²² Bernhard Waldenfels, *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Göttingen, Wallstein Verlag 2000, p. 139. Een vergelijkbare gedachtingang treft men aan bij Giorgio Agamben, die in de 'exceptie' de oorspronkelijke structuur van de soevereiniteit ziet. De wet verwijst naar (zijn grond in) dit leven door dit leven uit te sluiten, s.q. op te heffen. Cf. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 28-29.

²³ Deze neiging kan totalitair worden wanneer eenvoudigweg wordt ontkend dat de orde een 'buiten' heeft en contingent is. Cf. Lefort, o.c., p. 23.

²⁴ Cf. Seth Benardete, *Sacred Transgressions: A Reading of Sophocles' Antigone*, South Bend, St. Augustine's Press, 1998, p. 24.

²⁵ Voor een cinematografisch equivalent zou men kunnen denken aan het jonge meisje dat centraal staat in de Japanse cult-horrorrecks *The Ring* (*Ringu*, geregisseerd door Hideo Nakata, 1998).

²⁶ Cf. Benardete, o.c., 1998, p. 47.

²⁷ Benardete, o.c., 1998, p. 97.

²⁸ Benardete, o.c., 2000, p. 101.

²⁹ Benardete, o.c., 2000, p. 164.

³⁰ Benardete, o.c., 2000, p. 102.

³¹ Hans Blumenberg, 'Nachahmung der Natur': zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen', in Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Ditzingen, Reclam, 1981

³² Vernant, 'Le moment historique de la tragédie grecque', in Vernant & Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie I*, p.14

³³ Lefort, o.c., pp. 8-9, 20.

³⁴ Strauss, o.c., 1964, pp. 46-47.

³⁵ Cf. Benardete, o.c., 1998, pp. 19-21, 48-49, 122; Benardete, o.c., 2000, p. 191.

³⁶ Cf. Benardete, o.c., 1988, p. 122.

³⁷ Frank Ankersmit, *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit*, Groningen, Historische Uitgeverij Groningen, 1990, p. 175-180

³⁸ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans, de la Chandeleur au mercredi des Centres 1579-1580*, Parijs, Gallimard, 1979

³⁹ Brecht, *Der Messingkauf*, p. 610-611

⁴⁰ Brecht, *Kleines Organon für das Theater* [Gesammelte Werke 16, Schriften zum Theater 2], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1937-1951/1967, p. 693

⁴¹ Brecht maakt dit duidelijk via een klassieke dramaturgische oefening, de zogenaamde *Strassenszene*, waarin spelers consequent hun standpunt tegenover een auto-ongeval, waarvan zij zogezegd getuige waren, te expliciteren in de ruimst denkbare context (zie Brecht, *Der Messingkauf*, p. 546 e.v.)

⁴² Zie fragment 16 van Euripides' *Aeolus*, geciteerd in Aristoteles, *Politica*, 1277a19: "voor mij geen spitsvondigheden, maar wat nodig is voor de staat".