

Tragiek en tragedie. De antropologische grondslagen van een genre

door

K. BOULLART

1.

Tot precisie opvoeren wat vaag is, scherp stellen wat wazig blijkt te zijn, is een intieme wens van ons bewustzijn. Deze moeizame inspanning, deze vermoeiende beweging van de geest, deze ultieme geste van alle bestaan, verdiept ons in de wereld en in onszelf, omdat ze in de beleving van dit leven onze ware en enige rijkdom is. Toch zou het dwaas zijn teveel te eisen. Om exact, tot op de millimeter na, te bepalen hoe hoog het zeewater bij springtij stijgt, zou bewijsbaar eeuwige berekeningen vergen die niet eens ons tijdelijk inzicht ten goede zouden komen. De overgrote meerderheid van de begrippen die wij hanteren en waarmede wij onszelf en de wereld ordenen, zijn per definitie ietwat vaag en enigszins wazig. Zo gaat het ook met de noties „tragiek”, „genre” en „tragedie”. Vanuit dit gezichtspunt bekeken zijn onze beste bepalingen in de meeste gevallen — ook hier — slechts asymptoten, punten en polen op oneindig, die in het eindige waarin wij leven en beleven in abstracto slechts ordinaal werken en in concreto enkel heuristische waarde hebben. Toch heeft deze fallende precisie haar verhelderend resultaat. Ze toont dat wij die slechts historisch verschijnen en verdwijnen, in de diepte, in onze essentiële geledingen, méér zijn dan het oppervlak dat men onze feitelijke geschiedenis noemt. En, naast vele andere dingen die ons overkomen, is dat ook — en misschien zelfs wezenlijk — het geval voor de tragiek van het leven en zijn transpositie in de taal die men gewoon is „literatuur” te noemen. Anders gezegd, „tragiek” is ontisch-epistemisch beschouwd een noodzakelijke mogelijkheid van de mens als cultureel dier en structureel heeft die mogelijkheid — literair-theatraal getransponeerd — haar consequenties: het „genre” van de „tragedie” heeft asymptotisch gezien haar ontisch-epistemisch gefundeerde wetmatigheden. De tragedie is geen historisch verschijnsel zonder meer, ze is geen uitvinding van ons toevallig bewustzijn alleen. Integendeel. Ook al komt ze cultuurhistorisch gezien — met alle variabiliteit vandien — slechts nu en dan aan de oppervlakte, ze is een ontdekking in de volle zin van het woord. De tragiek is een bewijsbare stelling van de fundamentele meetkunde van ons bestaan die

uitgedrukt door en voor ons, haar onvermijdelijke artistieke — in dit geval — literair-theatrale vorm heeft.

Dit is véél gezegd. En om zóveel te bewijzen heeft men ook veel tijd nodig. Door de gewelddadigheid van de tijd en de ruimte die wij hebben, zullen wij ons dan ook moeten beperken tot een ruwe schets, tot een paar breeduit getekende hoofdlijnen, en zelfs dan zullen wij het „goed recht” van deze eerste curven niet écht kunnen bewijzen. Wij zullen moeten volstaan met een suggestie die alleen maar weerklank zal kunnen vinden als ze de indruk geeft dat méér gezegd kan worden dan in dit verband onder woorden kan worden gebracht. Vermits het hoofdthema van deze uiteenzetting bovendien de relatie betreft tussen de existentiële tragiek van het leven zelf en zijn literair-theatrale transpositie in het algemeen, zijn we ook ertoe verplicht de essentiële geleidingen van deze tragiek zoals wij die zien, zonder meer te vermelden, en vanuit deze hypothetische vooropstellingen een schets te geven van de gebeurlijk vormende invloed van deze tragische actiestructuur op de meest in het oog springende karakteristieken van het genre.

2.

Wat is tragiek? Onder condities van detrivialisering, die de voorwaarden zijn waaronder een wereld in pregnante zin überhaupt denkbaar is, bestaan er geen eeuwige dingen en zijn er geen oneindig soepele entiteiten. Alle „er zijn” en alle „zó zijn” heeft zijn ontstaanscondities, zijn mogelijkheden, zijn beperkingen en zijn condities van vernietiging. Op grond van haar initiële condities schrijft elke entiteit daadwerkelijk haar „lijn” in de wereld uit tot ze haar bewegingsmogelijkheden heeft uitgeput en haar beperkingen onoverkomelijk zijn geworden: de levenslijn breekt af en de entiteit in kwestie is niet meer. Anders gezegd, na een eindige onomkeerbare tijd stuit elke entiteit op finale condities die op grond van haar eindige mogelijkheden daadwerkelijk niet meer overwonnen kunnen worden: de entiteit wordt met één van haar onontkoombare onverenigbaarheden geconfronteerd. Zó sterven en verdwijnen sterren en planeten, planten en dieren. Op antropologisch-biologisch vlak verschijnt deze constellatie van alle bestaan als het onoplosbare conflict van het zijn en het niet-zijn en in het bewustzijn doet ze zich voor als het onoplosbare probleem van de geweten dood. De ontisch verankerde fataliteit van de dood is bijgevolg de oorsprong van alle tragiek. Maar deze dood op zich is die tragiek nog niet. Door zijn partiële zelfbepaling is de mens boven zijn biologisch lot uit een cultureel dier, en het is pas op dit niveau van het bewustzijn en het zelfbewustzijn dat

de tragiek gebeurlijk pregnant wordt. Het feit dat de mens sterfelijk is en dat wéét, is op zich niet tragisch. Het wordt dat pas als men zich heeft ingebeeld — ten onrechte — dat de geboorte en het bestaan op wat anders zouden kunnen uitlopen dan op de ontisch verankerde definitieve dood. Ook het voortijdige sterven zonder meer is niet tragisch. Het toeval van het fatale ongeluk dat ons overkomt, is immers droevig maar het mist de intensiteit in de handeling en de zelfverantwoording in de geest van alle effectieve tragiek. Zò grenze-loos toevallig als het onbegrijpelijke ongeluk en zò evident onherroepelijk als de dood is het voorbarige sterven dat alle echte tragiek kenmerkt, niet. Onder condities van detrivialisering moet men aannemen dat elke culturele ordening, die de schijnbare chaos van het „panta rei” van het concrete bestaan geleedt, duidt en richting geeft, in haar systeem van premissen principieel onoplosbare conflicten en problemen bevat die in concreto door het toeval van de omstandigheden vroeg of laat aan het licht kunnen komen. En dat soms ook doen. Zoals men kan stellen dat elke culturele orde door haar fundamentele beginselen wordt bepaald, zo kan men meteen ook zeggen dat ze gekarakteriseerd wordt door de mogelijke onoplosbare conflicten en problemen die ze noodzakelijkerwijze vanuit haar premissen impliceert. Zo'n cultureel onoplosbaar conflict, zo'n probleem, is de eerste *conditio sine qua non* van alle pregnante tragiek. En in beginsel zijn dergelijke conflicten in alle culturen die het menszijn van geboorte tot dood willen ordenen — en alle culturen moèten dat doen om oriënterend te kunnen werken — in hun totaliteit a priori gegeven, al worden ze pas a posteriori en slechts gedeeltelijk door omstandigheden en dus bij toeval ontdekt. Een dergelijk conflict in het zijn en een dergelijk probleem in het bewustzijn is m.a.w. de kern van alle effectieve tragiek. En daarop berust ook de praktisch verscheurende en theoretisch verontrustende, de lichamelijk en geestelijk onweerstaanbare en verwoestende kracht van alle tragiek. Finaal houdt hij ons voor dat elke culturele optie door haar eigen ordening zèlf in ultimis tot chaos ontaardt, dat deze mislukking bij bepaling onontkoombaar is, en dat er per definitie geen alternatief op bestaat. De tragiek richt onze blik dwingend op het grote vraagteken van alle bestaan, dat meteen ook een uitroepteken is. Maar ook een punt en een orgelpunt, het ultieme punt van de aanvaarding van mens en wereld, van het onvermijdelijke toeval dat in de toevallige wezenlijkheid van mens en wereld is en waarop slechts een stilte kan volgen die geen enkele commentaar meer verdraagt. Als deze onoplosbaarheid niet initieel gekend is — en dat is ze in geen enkele cultuur omdat die anders niet langer ordenend zou kunnen werken — brengt ze, wil ze worden ontdekt, noodzakelijk de onwetendheid in het bewustzijn — de „hamartia” — en de tegendoelmatigheid in de actie — de

heterotelie — voort, en vooronderstelt ze meteen de initiële religio-
siteit die maakt dat de actie de moeite loont te worden uitgevoerd,
en de finale religio-siteit die — „all passion spent” — het de moeite
waard acht te ondervinden dat elke actie mislukt. In de tragiek wordt
ontdekt dat de „goden” die wij vereren ons bedrogen hebben en
wordt meteen gesteld dat het waardevol is dat bedrog in te zien, óók
als dat besef een vernietigende uitwerking moet hebben. Deze ultieme
moed om noch tegen onszelf zoals wij zijn, noch tegen de we-
reld zoals wij die hebben, en gemàakt hebben, te liègen, is de ware
religiositeit van alle authentieke tragiek. Hier worden onze culturele
wapens, die helend en heilzaam hadden moeten zijn, niet weggewor-
pen maar wordt hun moordend karakter met vrees en beven ingezien,
en uiteindelijk aanvaard. Tragisch bijgevolg is een handeling als men
pooft een cultureel of cultureel geduid conflict dat onoplosbaar is
daadwerkelijk op te lossen. Maar nu juist zo'n conflict kan per defi-
nitie niet door actie worden opgelost. De tragische daad berust dan
ook op een manifeste, flagrante en onwrikbare contradictie. Ze kan
bijgevolg ook gekarakteriseerd worden als de uiterste en ultieme in-
spanning, de daad bij uitstek, die bij bepaling zonder resultaat blijft,
of liever, die uitsluitend vernietigende effecten kan hebben. Deze ultieme
moed om noch tegen onszelf zoals wij zijn, noch tegen de we-
reld zoals wij die hebben en gemàakt hebben, te liègen, is de ware
religiositeit van alle authentieke tragiek. Hier worden onze culturele
wapens, die helend en heilzaam hadden moeten zijn, niet weggewor-
pen maar wordt hun moordend karakter met vrees en beven ingezien,
en uiteindelijk aanvaard. Tragisch bijgevolg is een handeling als men
pooft een cultureel of cultureel geduid conflict dat onoplosbaar is,
daadwerkelijk op te lossen. Maar nu juist zo'n conflict kan per defi-
nitie niet door actie worden opgelost. De tragische daad berust dan
ook op een manifeste, flagrante en onwrikbare contradictie. Ze kan
bijgevolg ook gekarakteriseerd worden als de uiterste en ultieme in-
spanning, de daad bij uitstek, die bij bepaling zonder resultaat blijft,
of liever, die uitsluitend vernietigende effecten kan hebben. Haar
enig mogelijk resultaat is immers dat men daadwerkelijk ontdekt dat
het conflict in kwestie onoplosbaar is. Dit conflict is algemeen. Het
is ontisch-epistemisch en cultureel bij voorbaat gegeven, maar empi-
risch — in de tragische actie in concreto — is het particulier en histo-
risch variabel. Het is cultureel bepaald en binnen de bijzondere cul-
tuur waarin het „de rigueur” is, wordt het gereveleerd door het toe-
val van de omstandigheden. Anders gezegd, dat de tragiek concreet
voorkomt, is toeval, maar dat toeval is algemeen gesproken noodza-
kelijk. Er is een aanzet nodig en dus een bijzonder cultureel conflict
dat door die aanzet in het culturele zijn verschijnt en in het begelei-
dende bewustzijn niet meer ontkend kan worden. Eens deze aanzet

gegeven is de dynamica van de tragische handeling niet meer te stuiten. In optima forma is hij fataal. Deze beweging naar vernietiging toe kan pas in gang gezet worden en worden doorgevoerd tot het einde als de tragische persoon initiëel ervan overtuigd is dat het conflict dat hem heeft „overvallen” met de culturele premissen die hij deelt wèl opgelost kan worden. Dit betekent dat de „held” de premissen van zijn cultuur en hun pretentie mens en wereld totaliter te kunnen ordenen, onvoorwaardelijk onderschrijft. M.a.w., hij identificeert zich met zijn cultuur. Hij is een cultuurdrager bij uitstek en hij vertegenwoordigt die cultuur ook in de volle zin van het woord. Hij incarneert ze. Dàt is zijn aanvankelijke religiositeit. En deze religiositeit is weer algemeen en particulier tegelijkertijd. Hij weet dat geen menselijk bestaan mogelijk is zonder cultuur en dus zonder identificatie daarmee. Nihilisme is onmogelijk omdat het menselijkerwijze onleefbaar is. Maar ze is ook particulier. Hij identificeert zich met zijn eigen cultuur, met hãàr mens- en wereldbeeld, en hij gelooft in haar alomvattend ordenend vermogen. De tragiek komt niet tot stand als de tragische persoon niet in zijn cultuur gelooft. Anders gezegd, hij moet voorbeeldelijk zijn of hij bestaat niet. Hij moet uitzonderlijk zijn, èn door zijn omstandigheden — het specifieke conflict — èn door zijn cultuurvastheid. Daardoor ook wordt hij ertoe gedwongen alles te doen om zijn cultuur, die alomvattend ordenend wil zijn, van de chaos die ze sowieso impliceert te „redden”. Hij is een „cultuurheld”. Deze religiositeit is echter ook, meteen, zijn „hubris”, de zijne en die van zijn cultuur zonder meer. De tragische persoon vergist zich. Hij heeft zijn „hamartia”. Hij weet niet wat hij doet en hij kãn dat niet weten. Hij weet niet wie hij is en hij kãn dat ook niet weten. Ook deze vergissing is onvermijdelijk. En die is, op haar beurt, algemeen en particulier terzelfdertijd. Hij vergist zich omdat geen enkele cultuur mens en wereld principieel totaliter kan ordenen. Dat is ontisch-epistemisch onmogelijk. Maar hij moèt dat geloven, want anders is de mens als cultuurdier niet bevestigd, en is hij dus niet volop mogelijk. Anders gezegd, de vergissing is bij voorbaat noodzakelijk, of de mens zou geen cultuurwezen zijn. Maar ook a posteriori is ze onvermijdelijk. Hij gelooft in zijn bijzondere cultuur. En ook deze vergissing is tweeledig. De tragische actie kan niet tot stand komen als de persoon in kwestie initiëel de onoplosbaarheid van het conflict als de persoon. Dat inzicht zou binnen het culturele kader enkel tot blokkerende paniek en tot panische onbeweeglijkheid leiden. Hij zou niet meer kunnen handelen. Hij zou enkel nog voor zich uit kunnen staren. Hij måg de onoplosbaarheid niet inzien, en dit „niet mogen” is a priori. Hij zou inderdaad, niet ècht in zijn cultuur kunnen geloven, als hij dat inzag. Alle cultuur is noodzakelijkerwijze „verblindend”. Ze doet zien maar ze maakt meteen ook

blind. En deze verblinding is niet alleen algemeen en abstract. Ze is ook concreet en bijzonder. In zijn omstandigheden ziet hij niet in dat zijn conflict onoplosbaar is. Hij is verblind. Bepaalde dingen weet hij nièt, kàn hij niet weten — hoe weetgierig hij ook is — en hij handelt dus optimaal — want hij is een cultuurmens bij uitstek — maar juist dààrdoor handelt hij principieel verkeerd. Zijn vergissing in het algemeen en zijn vergissing in concreto zijn dus toevallig maar meteen zijn ze ook onvermijdelijk. Hij weet niet en hij kàn en mag niet weten dat hij a priori in opstand komt tegen zijn cultuur en dat hij a posteriori opstandig is tegen zijn toevallige omstandigheden. Deze vergissing de facto is — omdat ze particulier is — historisch en variabel, en ze kan dus best aan initiële toevalligheden te wijten zijn. Maar de iure is ze — zoals de principieële vergissing — fataal. Kortom, de cultuurvastheid en de vergissing, a priori en a posteriori, zijn de voorwaarden waaronder, gegeven het principieel geponeerde en het toevallig ontstane onoplosbare conflict, de tragische beweging op gang kan komen en volbracht kan worden. En deze beweging is bij voorbaat weer, a priori en a posteriori, tegendoelmatig. Hoewel de tragische persoon, juist door zijn culturele voorbeeldelijkheid, het aan zichzelf verplicht is zo doelmatig mogelijk te handelen, zullen zijn acties noodzakelijkerwijze mislukken, en dit des te duidelijker en verschrikkelijker naarmate hij schijnbaar doelmatiger te werk gaat. Het conflict is immers onoplosbaar in beginsel. Daarbij dient opgemerkt te worden dat de tragische actie van groot zonet van absoluut gewicht zal zijn, een zaak van zijn of niet-zijn, die het verloop van het interval van het leven zèlf betreft, en dit wèèr op tweevoudige wijze. Voor de cultuur waarvan de chaotiserende en zelfvernietigende consequenties gaan blijken, is het immers van de allergrootste betekenis, eigenlijk van levensbelang, dat het betreffende conflict wèl opgelost wordt, of dat de onoplosbaarheid ervan tenminste niet zou blijken. Dit belang is algemeen, voor àlle cultuur, en in het bijzonder voor de cultuur in kwestie. En in concreto staat de tragische persoon voor eenzelfde absoluut gewicht ten aanzien van zijn eigen levensloop. Want het conflict waarom het gaat is ook, en volop, het zijne. De tragische handeling komt immers niet tot stand als hij dat conflict — dat ook het zijne is — niet assumeert, als hij het niet op zich neemt, en niet tracht op te lossen met alle beschikbare middelen, met alle kunde en alle inzicht die hij bezit. Ook voor hem is de handeling de facto dus een kwestie van leven en dood, gaat het om absoluut belangrijke daden die het lot bepalen van het leven van de persoon in zijn geheel. En juist door het feit dat het om handelingen gaat van maximale omvang — leven of dood, zijn of niet-zijn, cultureel en/of biologisch — is de fatale tegendoelmatigheid des te schrijnender en ook des te verpletterender. Kortom, de tragische actie, de best mogelijke actie in

de omstandigheden, blijkt slechts vernietigend te kunnen zijn. M.a.w., ze is maximaal disruptief. Ze toont de onvermijdelijke finale mislukking aan van alle cultuur in het bijzonder en van het culturele avontuur van de mens in het algemeen en als zodanig. Geen wonder dus dat men cultureel gezien altijd gepoogd heeft de tragiek te neutraliseren, hem te onderdrukken en hem te verbergen, door hem te herschrijven of door een „helende” transcendentie in te voeren. Wat trouwens ook — en niet toevallig — met de dood zonder meer het geval is. Want doet men dat niet, dan is de revelatie van de principiële mislukking van het beste dat bestaat onvermijdelijk en manifest. Dät is het schrikwekkende resultaat de iure en de facto van alle tragiek. Maar wat is dan de coda van dit uitzichtloze falen? We hebben reeds gesteld dat het enige resultaat van deze tegendoelmatige actie, na de peripetieën en omkeringen, de herkenning is: de doorleefde herkenning van de principiële onoplosbaarheid van het conflict. Deze „kennis” is de enige die de tragische persoon kan verwerpen. En hij moët ze ook krijgen. De tragiek komt niet tot stand als die herkenning niet plaats vindt. De tragische persoon moet leren — precies omdat hij cultureel zo leergierig was en is — dat hij niets anders meer kan leren dan het inzicht in zijn tragiek en in die van zijn cultuur. Anders zou hij geen handelende persoon in de eminente zin van het woord zijn, maar enkel een slachtoffer. Hij zou niet weten — uiteindelijk — wat hem overkomen is. Anders uitgedrukt, hij moet beseffen dat zijn „goden” hem bedrogen hebben. En dat ze dat onvermijdelijk doen. Daarmee is de tragiek dan afgesloten, ware het niet dat men zich moet afvragen: „Hoe moet men daar nu tegenover staan?”. Op dit vlak kan men zeggen dat het logisch onmogelijk is — en dat is het gevolg, weer eens, van het onoplosbare conflict in concreto dat niet altijd en overal principieel onoplosbaar is, en van de onoplosbaarheid in principe die voor alle cultuur gegeven is —, men moet zeggen dat het logisch onmogelijk is op dit punt een stabiele houding aan te nemen. M.a.w., de tragische handeling is een „open” handeling in de volle zin van het woord. Maar meteen óók de meest geslotene, de definitief geslotene zelfs. We verklaren ons nader. Uit tragiek valt niets te leren. Uit een onoplosbaar conflict volgt niets. Men kan er geen theorie over maken — daarop komen we nog terug — en men kan er geen handelingsvoorschriften uit afleiden. In dit opzicht is alle tragiek het einde van alle pedagogiek, van alle beschavingsarbeid en van alle culturele „bekwaamheid”. Op een onoplosbaar conflict volgt alleen maar stilte. Gezien echter de mens niet zonder cultuur kan, en elke cultuur noodzakelijkerwijze haar specifieke tragiek heeft die vroeg of laat door omstandigheden per toeval alleszins partieel gereveleerd wordt en in concreto verschijnt, zou men kunnen stellen dat de enige soort houding die gepast is, dat de coda

van de tragiek, of de meta-coda van alle actie, de serene aanvaarding moet zijn voorzover men niet volstrekt onverschillig staat en kan staan tegenover de mens en zijn culturaliteit. Dat is juist. En wellicht is dit ook het meest sublieme orgelpunt dat men voor alle tragiek bedenken kan. Deze sublieme aanvaarding, en zelfs verzoening, is daarenboven in dit geval zelfs driefvoudig subliem. Ten eerste aanvaardt men daarmee het falen van alle cultuur tout court zonder de mens als cultuurwezen te verloochenen. Integendeel zelfs, men bevestigt hem in zijn culturaliteit en in de fataliteit die daarmee gegeven is. Ten tweede verzoent men zich met het falen van de toevallige cultuur die men voorbeeldelijk incarneert, wat niet strikt noodzakelijk is. En ten derde legt men zich neer bij het feit dat deze tragiek — en dat is het theodicee-probleem bij uitstek — deze persoon en geen andere toevalligerwijze overkomen is. Deze houding — en er kan alleen maar van een „houding” sprake zijn — is de sublieme „oplossing” zonder meer: de serene verzoening met en de aanvaarding tout court van ons cultureel lot. Maar men begrijpt onmiddellijk dat deze houding zelf voor een stuk op verblinding berust. Immers, het conflict moest zich in principe niet voordoen. Het zou in beginsel vermijdbaar zijn als ... als wij maar een andere cultuur hadden. En bovendien — maar dat is de theoretisch zwakste maar in praktijk sterkste vorm van alle tragisch „protest” — het hoefde ons, de persoon in kwestie, niet te overkomen. Kortom, het zou in feite nooit kunnen voorkomen en het zou ook altijd anderen kunnen treffen. Het is onmiddellijk duidelijk dat de echte tegenpool van deze tragische aanvaarding en verzoening — die geen „poëtische rechtvaardigheid” is — de „metafysische opstandigheid” moet zijn, de gedachte: er zouden geen onoplosbare conflicten mogen zijn. Deze houding evenwel is nihilistisch. En bijgevolg kan ze alleen maar a priori zelfvernietigend zijn. Men begrijpt verder ook dat in de tragiek alle tussenhoudingen kunnen voorkomen: aanvaarding van de tragiek van de cultuur in se maar opstandigheid tegen de cultuur in concreto, aanvaarding van de cultuur in kwestie maar opstandigheid tegen het toeval, in alle gradaties. Vandaar — ondanks zijn geslotenheid de iure — de openheid de facto van alle tragiek en dus de concrete diversiteit van zijn coda's.

Samengevat. Het onoplosbare conflict, de religiositeit, de „hamartia”, de tegendoelmatigheid en de openheid/geslotenheid, de finale resignatie, zijn de noodzakelijke en voldoende kenmerken van alle pregnante tragiek. Hierbij dient nog opgemerkt te worden dat al deze karakteristieken van absolute noodzakelijkheid tot louter toeval kunnen variëren. Daarom kan men spreken van graden van tragiek, waarbij hij verdwijnt als het toeval zonder meer de overhand krijgt en de tragiek daardoor slechts een ongeluk wordt. Vanaf welke graad van „noodzakelijkheid” van de onoplosbaarheid van het conflict, van de

religiositeit, van de vergissing, de tegendoelmatigheid en de verzoening, men van tragiek in de volle zin kan spreken, is betwistbaar. Er bestaan nu eenmaal geen perfecte tragedies. Er zijn enkel gradaties. Kortom, de perfecte tragedie, de mathematica van het noodlot en van de mislukking a priori, is slechts een heuristisch concept. Maar de tragiek is ontegenzeggelijk groter en dieper naarmate hij zich méér in die ultieme richting beweegt.

3.

Laten we aannemen dat deze karakterisering van de tragische handeling ontisch-epistemisch en cultureel de definitieve essentie van de tragiek aangeeft. Aangenomen dat een cultuur slechts kan blijven bestaan door zelfobjectivatie, door mediumaal geobjectiveerd bewustzijn en zelfbewustzijn, dan is de vraag in welk soort cultuurproduct een dergelijke ontisch-epistemische, antropologische en culturele actiestructuur optimaal kan verschijnen. Eerst en vooral moet worden opgemerkt dat van tragiek geen „wetenschap” in de volle zin van het woord mogelijk is. De tragische handeling berust fundamenteel op de aanwezigheid van een onoplosbaar conflict en van onoplosbare conflicten kan per definitie geen theorie bestaan. Zeker, men kan deze structuur in abstracto beschrijven. Maar deze beschrijving laat principieel niet toe de gebeurlijke tragiek te voorzien, en ze kan — als theorie — ook geen handelingsvoorschriften inhouden die — gegeven de initiële tragische condities — efficiënt en bevredigend handelen mogelijk maken. Efficiëntie, en bijgevolg bevrediging, is principieel uitgesloten: tegendoelmatigheid is immers het enig mogelijke resultaat. Aan tragiek, eens geponoerd, valt niet te verhelpen. M.a.w., de tragische handelingsstructuur is in beginsel en in de hoogste mate „bovendiscursief” en om zo te zeggen de antipode van alle wetenschappelijke theorie- en modelvorming omdat de voorwaarden van theoretische constructie en van praktisch toepasbare efficiënte voorschriften — wetenschap en technologie — principieel niet voorhanden zijn. Tragiek in de volle zin mag dan al — eens de condities gegeven zijn — deterministisch genoemd worden, een „valbij-effect” hebben, dit determinisme is er één van onvermijdelijke vernietiging, niet één van repetitieve orde. En wetenschap in de volle zin is pas mogelijk op grond van de herhaalbaarheid van gebeurtenissen en hun sequensen, op grond van cycliciteit, die ons in staat stelt „machines” in de wereld in te bouwen. Tragiek daarentegen is een unieke constructie in de onomkeerbare tijd die tot zelfdestructie leidt. Vandaar dat hij in kennistheoretisch opzicht ook geen „lering” bevat. Men kan er niets uit leren. En dat heeft ook geen zin, want tra-

giek heeft geen „toekomst”. M.a.w., waar tragiek is, d.w.z. productie van een zelfvernietigende chaos, is geen wetenschap. En waar wetenschap is, d.w.z. productie van orde en behoud van orde, is geen tragiek maar — categoriaal gesproken — eigenlijk slechts schoonheid in de strikte zin van het woord. Ten tweede moet gezegd worden dat tragiek elk waardenstelsel en alle ethische normering en beoordeling overstijgt, daar hij precies de inherente contradicties van alle mogelijke ethische ordening van mens en wereld reveleert. Hij heeft geen andere ethische implicaties dan de loutere vaststelling dat alle ethiek — en alle moraal — uiteindelijk faalt. Daarom is tragiek ook cultureel disruptief en verscheurend, een „memento mori”, waaruit geen verdere conclusies getrokken kunnen worden, en ook geen voorschriften kunnen worden afgeleid dan de abstracte norm: „Tracht tragiek te vermijden.”, een norm die niët leeg is, maar die principieel niet gegarandeerd efficiënt kan zijn. Die norm is dus een uitroepteken, een waarschuwingsbord, maar hij geeft ons geen instructies en hij reikt ons ook geen middelen aan. Tragiek „overvalt” ons. Het resultaat van deze constellatie is dat tragiek cultureel gesproken enkel kan verschijnen als een mediumale, in zichzelf besloten, autotelische en autonome, unieke constructie in effigie die geen verdere constructie toelaat, m.a.w. als „kunst”. Door zijn principiele en zelfs maximale bovendiscursiviteit en door zijn feitelijk uniek-concreet karakter kan tragiek enkel geobjectiveerd worden als een mediumaal object van beschouwing. Hij kan enkel „getoond” worden, niet wetenschappelijk worden „gemanipuleerd” en niet ethisch worden „beoordeeld”. En dat in principe in toto. Hij kan dus slechts gethematiseerd worden in een of ander bruikbaar artistiek medium, als een „kunstwerk”, een in beginsel „kunstmatig” werk, dat enkel en alleen ter contemplatie kan worden aangeboden. Bovendien is deze gepresenteerde tragiek maximaal „kunst”, of m.a.w., de „kern” van alle kunst. Hij is namelijk de enige substantiële inhoud die noodzakelijkerwijze slechts mediumaal in alle scherpthe kan verschijnen, en meteen de enige die — als wij niet volstrekt onverschillig zijn — de beschouwende, de „esthetische” houding daadwerkelijk afdwingt. Kortom, alleen de artistieke vorm kan hem — en dan nog zelden in de cultuur — volop zichtbaar maken. In de werkelijkheid zelf wordt hij verborgen, herschreven, leidt hij tot vlucht en uitvlucht, tot gewelddadigheid die haar verontschuldigen vindt of tot geïmmobiliseerde paniek die in het bewustzijn gereduceerd en verdrongen wordt of tot waanzin leidt. In zijn volheid kan hij slechts verschijnen, inzichtelijk worden garticuleerd en verdragen worden als een „schijn” in het medium, als het ultieme spel van de niettemin uiterste ernst. En als artistiek product dwingt de presentatie van tragiek meteen ook de esthetische houding af. Ten eerste eist de tragiek de maximale identificatie met

het gepresenteerde, want hier gaat het om „tua res agitur”. Men is namelijk maximaal „gebonden” in zoverre men zichzelf niet anders kàn zien dan als cultuurwezen en als mens, en men dus voor beide — zonder nihilist te zijn — niet onverschillig kan blijven. Wat trouwens praktisch gesproken ook onmogelijk is. De identificatie wordt dus afdgedwongen. Maar meteen is de neiging om te interveniëren ook het grootst. Ze is zelfs maximaal, omdat tragiek principieel — individueel en collectief — cultureel met alle middelen vermeden dient te worden. Dat is trouwens óók wat de tragische persoon zelf tracht te doen. Hij zet immers alle mogelijke middelen in om het conflict tot een bevredigende oplossing te brengen. Juist daardoor komt de tragische handeling ook tot stand. Maar deze identificatie kàn in beginsel niet slagen, zodat de beschouwer noodgedwongen op zichzelf teruggeworpen wordt. Elke daadwerkelijke interventie zou immers precies dezelfde voltrekking van de tragische handeling betekenen. Ze zou geen alternatief en bijgevolg geen enkele wijziging opleveren. Aan tragiek valt niets te veranderen: hij is „past hope, past care”. De beschouwer wordt dan ook gedwongen de beschouwelijke houding aan te nemen: hij kan slèchts kijken, al evenzeer als hij — als hij niet nihilistisch is — moèt kijken. De mediumaal gepresenteerde tragiek is bijgevolg om zo te zeggen „noodzakelijk” kunst. Hij kan slechts kunstobject zijn en hij is het enige kunstobject dat effectief de esthetische houding afdwingt. In dit opzicht is tragiek de antipode van alle kitsch. Bovendien is het artistiek object in kwestie ook maximaal kunst omdat het in de hoogste mate tegelijkertijd pseudo-object en pseudo-subject is. Het is maximaal pseudo-object omdat het de maximale ordening moet zijn van een in se chaotische toestand of van een toestandelijkheid die onvermijdelijk op chaos uitloopt, waarin dus àlle culturele ordening finaal op vernietiging eindigt. De tragiek is — mediumaal beschouwd — de maximale ordening van een maximale chaos. En het object is ook maximaal pseudo-subject omdat de thematiek het subject en zijn lot totaliter betreft, daar waar de mens het méést subject en dus ook het meest zelfbepalend is: in zijn beslissingen die de totaliteit van zijn bestaan betreffen. Wat iemand daadwerkelijk is, kan immers nooit beter tot uiting komen dan precies in zijn tragiek. Een dergelijke ordening van de chaos eist dan ook maximale middelen in de presentatie, daar het erom gaat een absolute chaos tot een perfecte orde op te voeren of, anders gezegd, van het contradictoire en zelfvernietigende gebeuren een blijvend ding te maken dat een verworvenheid voor eeuwig is.

Welk medium is nu aangewezen om tragiek optimaal tot zijn recht te laten komen? Welk medium kan deze „imitatio” die meteen „creatio” is, aan? Een mens wordt lyrisch bewogen door de onvermijdelijke identificatie, de vereenzelviging met zijn wereld als emo-

tionele kwaliteit van de beleving. En hij is episch georiënteerd door zijn cultuur en haar fundamenteën in de handelingen die hem naar zijn culturele doelen, d.w.z. zijn genormeerde bevrediging leiden. In de tragische actie zijn beide maximaal aanwezig. De tragische persoon identificeert zich in de immanentie met zijn bestaan en zijn beleving en hij assumeert hun culturele geleding op voorbeeldelijke wijze. Hij is dus lyrisch bij uitstek. Maar hij is ook paradigmatisch episch, want hij zet alle culturele ordeningsmiddelen van het handelen in om zijn conflict op te lossen. Hij is noodgedwongen maximaal episch georiënteerd. Maar — precies omdat hij met een onoplosbaar conflict geconfronteerd wordt — mislukt deze lyriek en faalt deze epiek. Hij kan zijn lyriek niet assumeren, want die identificatie blijkt een misvatting te zijn. En hij kan zijn epiek niet honoreren, want die loopt onvermijdelijk op een mislukking uit. Hij is intern verscheurd. In beide gevallen is de noodzaak tot identificatie a priori gegeven en de facto vereist, maar ze is principieel foutief en feitelijk blijkt ze onmogelijk te zijn. Daarenboven is er geen instantie boven en buiten de tragische persoon denkbaar die enige commentaar kan bieden die lyrisch kan aanbevelen en die episch kan duiden. Er is geen richtinggevende raad mogelijk en geen uitleg houdt steek, want alle lyrische identificatie blijkt ijdel te zijn en alle epische oriëntatie breekt in stukken uiteen. Beide zijn illusoir, wat ze niet móchten zijn, en daarenboven zijn ze noodzakelijkerwijze ambivalent, want er is ook geen ontkomen aan. M.a.w., de tragische persoon heeft geen vaste plaats, of beter, geen enkele plaats meer in het leven en ook niet in de beleving. Hij bevindt zich principieel in een „niemandsland”. Hij is een „uitgestotene” in de letterlijke zin van het woord. Want als hij zich identificeert en dus lyrisch beleeft — wat hij moet —, en als hij handelt en dus episch georiënteerd is — wat hij eveneens moet — dan is hij slechts, op naakte wijze, zelfvernietigend aan het werk in zijn omgeving en zelfs in zichzelf, zodat hij volstrekt eenzaam is in al zijn doen en laten. Zelfs van zichzelf zal hij verplicht zijn afstand te nemen. En naast en boven hem, boven die ultieme eenzaamheid, kan niets overkoepelends bestaan. Hij valt om zo te zeggen uit de „culturele boot” van de beleving en van de oriëntatie, die identificerend en richtinggevend werken. M.a.w., hij is dramatisch zonder meer, zoals de commentaarloze wereld van het leven zelf dat is, en hij is dat noodzakelijkerwijze en op eminente manier. Slechts de beleving en de handeling zelf, als feit en als fataliteit, zijn overgebleven. En hij is maximaal dramatisch omdat hij te maken krijgt — en het ene is zonder het andere niet denkbaar — met de „kern” van zijn bestaan, met het slagen en mislukken totaliter, precies omdat in deze actiestructuur het zijn en het niet-zijn op het spel staan. Men mag dan ook aannemen dat alle tragiek, mediumaal uitgedrukt, naar „drama-

tiek" tendeert en dat hij in het „drama" zijn optimale, meest pregnante en inhoudelijk-formeel meest adequate uitdrukking vindt. Vermits het verder in alle tragiek gaat om de meest diepe semantiek die cultureel en/of natuurlijk mogelijk is, kan hij enkel zijn meest duidelijke en diepste uitdrukking krijgen in een medium dat van huize uit semantisch tegelijkertijd maximaal rijk en maximaal precies is. M.a.w., de tragiek tendeert niet naar de plastische kunsten en ook niet naar de muziek, maar naar „literatuur", inzonderheid naar „dramatische literatuur". Gezien het daarenboven ook gaat om de principieel commentaarloze presentatie in concreto van de ultieme essentie van het culturele en natuurlijke doen en laten van de mens zonder meer, als mens en als cultuurwezen, waarbij geen epische instantie een overschouwende rol kan spelen en geen in zichzelf rustende lyriek het laatste woord kan hebben, tendeert alle dramatische literatuur naar het „theater", naar de „objectiviteit" van de zonder meer „geziene en gehoorde" actie. Vandaar dat de meest pregnante tragiek in theaterstukken te vinden is. Het theater is dus het meest aangewezen, want semantisch en syntactisch het rijkste, diepste en indringendste medium omdat het in de imitatio/creatio die alle kunst is, het meest analoog is aan de daadwerkelijkheid van alle reële tragiek. Juist omdat hij zo uniek is en dus zo onvertaalbaar, wordt tragiek enkel optimaal transparant op de planken. Elders moet hij altijd min of meer gesluierd blijven. Meteen is hij dâar ook het meest fictief, precies omdat hij zo reëel „lijkt": het theater is de plaats bij uitstek waar de tragiek, die niet doorleefd kan worden zonder tot paniek te leiden, beschouwelijk — omdat hij slechts theater is — het meest pregnant getoond kan worden. In optima forma heeft het tragische theater de kwaliteit van een hallucinatie die door het maximaal reëel karakter van het medium meteen ook maximaal fictioneel is in haar effect en waardoor de tragiek ook maximaal present en meteen maximaal draaglijk wordt. M.a.w. slechts op de planken, op de scène die het leven lijkt maar het niet is, kunnen wij de tragiek van het bestaan zelf zien zoals hij wezenlijk is. En dat theater zal op grond van de tragische thematiek tegelijkertijd maximaal transparant zijn ten aanzien van de realiteit — het moet de tragiek maximaal duidelijk maken — maar meteen ook maximaal deze gepresenteerde tragiek — door de formele, literair-theatrale middelen — van zijn realiteit, die per definitie onverdraaglijk is, afschermen. Anders gezegd, het zal in optima forma „ritueel" zijn in zijn constructie, zoals het oorspronkelijk ook geweest is, en het zal dus, als die ritualistiek cultureel teruggedrongen of weggevalen is, artistiek gezien de strengste vorm vereisen.

Er zijn twee redenen waarom vanuit de culturele oppervlakte de „tragedie" als genre zo moeilijk tot een eenheidsstructuur terug te

brengen is. Ze blijkt steeds weer particulier te zijn en geen trefzekere en vol te houden veralgemening toe te laten. Ten eerste is de antropologisch gefundeerde tragische actiestructuur op zich noodzakelijkerwijze sterk ondergedetermineerd, zodat ze vele, zoniet onafzienbare variaties mogelijk maakt. Deze onderdeterminatie wordt nog versterkt door het feit dat men niet van een klasse van tragedies kan spreken die op en top tragisch zou zijn maar slechts van graden van tragiek en dus enkel van het tragische „gewicht” van tragedies die ordinaal op een schaal liggen die varieert van min naar meer en waarvan de grens onvermijdelijk vaag is. Zoals elders op dergelijke complex gestructureerde terreinen schiet klassificatorisch denken ook hier manifest tekort. Ten tweede is het onontkoombaar dat de tragedie als cultuurproduct waarin de tragiek aan de maatschappelijke oppervlakte verschijnt, veelvormig gedetermineerd is. Inhoudelijk door de specificiteit van de tragiek die de cultuur eigen is, door de neutraliserende tendens van vele, zoniet alle cultuur, en daarnaast door het esthetisch model of de esthetische modellen — structuren en stijlmiddelen in concreto — die in een bepaalde cultuur gangbaar zijn en die van periode tot periode verschillen. Maar in het algemeen, polair en asymptotisch gezien — van maximaal tragisch tot wanneer alle tragiek en in zijn voetspoor alle dramatiek verdwijnt — kan men wel het volgende zeggen. Structureel bekeken eist de tragische actie mediumaal de expositie van een onoplosbaar conflict dat de facto toevallig is — vermits de wereld en ons doen en laten niet pantragisch zijn — maar dat niettemin — cultureel gezien — dwingend is: het is een noodzakelijk toeval. Ten tweede eist de tragiek de initiële miskennis van de onoplosbaarheid van dat conflict, wat überhaupt de handeling in pregnante zin in gang zet. Deze hopeloze situatie moet daarenboven welafgelijnd en ondubbelzinnig zijn: er mag geen twijfel over bestaan dat het conflict wel degelijk onoplosbaar is, of liever, het moet tenminste op het einde van de handeling door de toeschouwer als zodanig kunnen worden herkend. Dat mag ook van in het begin zo zijn, maar op het einde moet het duidelijk blijken, én voor de toeschouwer én voor de tragische persoon: hij moet, evenals de toeschouwer, die onoplosbaarheid „ontdekken”. De tragische held kan deze onoplosbaarheid initieel niet zien, of zijn actie komt niet tot stand: er treedt dus noodzakelijkerwijze miskennis op, d.w.z. „hamartia”. En het is deze structurele eis die de uiteindelijke herkenning mogelijk en meteen noodzakelijk maakt. Het gevolg daarvan is dat de actie die wordt uitgevoerd op een onvermijdelijke misvatting berust juist door de kennis die ze vooronderstelt en de inzet die ze vereist, zodanig dat ze telkens weer heterotelisch is. Er doen zich dan ook voortdurend omkeringen voor: de schijnbaar geslaagde actie blijkt telkens weer te mislukken. Men staat bijgevolg voor de uiteen-

vouwing en de progressieve veralgemening en intensificatie van de heterotelie die met de initiële misvatting — de „hamartia” de iure en de facto — gegeven is. Hoe plausibeler het perspectief van de oplosbaarheid is, hoe dwingender de onoplosbaarheid; hoe rechtlijniger de tegendoelmatige ontwikkeling uitvalt, des te scherper de tragiek uiteindelijk zal blijken en des te verschrikkelijker en panischer de finale ontdekking van de effectieve onoplosbaarheid van het conflict in kwestie moet uitvallen. En ook deze herkenning, deze ontdekking van de blokkerende paniek die in alle tragiek is, moet ondubbelzinnig en welafgelijnd zijn. De normalisering van de louter energieverspillende actie komt immers door deze vaststelling, door deze verzoening en/of gelatenheid tot stand. En ze kent in de actie geen navolgende en ook geen commentaar. Het slot laat dus voor tragische handelingen geen mogelijkheden meer open: het is de definitieve sluiting, een afsluiting voor altijd. Er is geen plaats voor alternatieven. Kortom, hoe divers ook uitgewerkt — en dat hangt o.a. wezenlijk af van de aard van het initiële onoplosbare conflict — de tragiek eist een welafgelijnd toeval in concreto dat zijn principiële noodzakelijkheid bezit, een coherente heterotelische ontwikkeling en een onvermijdelijk gegeven slot, een coda die op het vlak van de effectieve actie uitzichtloos is: „Zó is alles verlopen en zó moest het zijn”. Het is duidelijk dat de structurele tegenpool van dit rigoureuze theater — en de term is schitterend gekozen — het epische, niet-aristotelische theater van B. Brecht is aan de ene kant, en het zagezegde open drama, het burgerlijke drama, aan de andere. Hier staan we voor de expliciete of impliciete afstandelijkheid in cultureel opzicht ten aanzien van het conflict in kwestie: de marxistische vermijdbaarheid zonder meer van de onoplosbaarheid enerzijds en anderzijds de vermijdbare toevalligheid van die onoplosbaarheid. En in beide gevallen geldt de stelling: „Het zou anders en beter kunnen”. In de echte tragiek verdwijnen deze mogelijkheden omdat ze — als het werkelijk om tragiek gaat — slechts schijnbaar zijn. De tragische structuur is vast, onwrikbaar en onbediscussieerbaar. Ze heeft haar om zo te zeggen negatieve mathematica. Ze heeft ex oppositio de stringentie van de wiskunde en van de klassieke rationaliteit tout court: ze is bij wijze van spreken de Gödelstelling van het cultureel en zelfs van het natuurlijk — zij het cultureel geduid — bestaan van de mens. Maar het spreekt vanzelf dat deze structuur in eerste instantie in haar mediu-male concretisatie afhangt van de bijzondere aard, die cultureel bepaald is, van het conflict in kwestie. „Oedipus Rex” is een typisch voorbeeld van een structureel ingebouwde bijna mathematische rechtlijnigheid. „King Lear” is een schitterend voorbeeld van structurele polyfonie en verwarring. Het is precies het initiële conflict dat deze diversiteit meebrengt aan de culturele en dus ook aan de artistieke

oppervlakte. Beide stukken zijn op grond van hun bijzondere conflictualiteit dan ook consequent georganiseerd. Het zou immers artistiek onverantwoord zijn de polyfonie en de aleatoriek die een oude man kenmerkt die niet oud en dus niet onbekwaam wil worden en niet-temin wèèt dat hij dat is en wordt, ingebouwd zou worden in een zo strenge structuur als die van „Oedipus Rex”. Evenzo zou de rechtlijnigheid die we in „Oedipus Rex” aantreffen artistiek gesproken de thematiek van „King Lear” volstrekt ongeloofwaardig doen overkomen. Zoals voor „Oedipus Rex” die als man op zijn acme staat, een structurele uitwaaiëring als die van „King Lear” belachelijk zou zijn. Kortom, de fataliteit — de principiële van in het begin, die van het onvermijdelijke midden en die van het fatale einde — heeft haar onafzienbare diversiteit, d.w.z. — tragisch bekeken — de schijnbare mogelijkheden van het initieel miskende maar effectief onoplosbare conflict.

Deze altijd fatale structuur komt reëel tot stand — ook in de fictie — door de persoonlijkheid van de protagonisten. Het gaat in de tragiek steevast om sterke persoonlijkheden, om cultuurvaste mensen, ofwel omdat ze individueel-karakterieel zo zijn aangelegd, ofwel omdat ze voorbeeldelijk vertegenwoordigen wat cultureel essentieel is vastgelegd. Ze weten van geen wijken. Ook als ze twijfelen — zoals Hamlet — staat hun twijfel buiten kijf. Kortom, de tragische persoon die als cultuurheld verschijnt is geen mens zonder eigenschappen. Een dergelijke veranderlijkheid zou alle tragiek doen verzanden in het niets van de absurditeit: het gaat in de tragiek om pregnant uitgebouwde en consequente, authentieke gestalten, om grote persoonlijkheden, om mensen, cultuurdragers en -vertegenwoordigers met ruggegraat. Ze zijn dan ook subjecten in de volle zin van het woord, ook en vooral als ze daardoor het slachtoffer worden van hun cultuur en van hun persoonlijkheid waarin ze die cultuur hebben opgenomen. Ze zijn onveranderlijk zichzelf. Nooit hebben ze de karakteristieken van een proteus. Stabiliteit van standpunt is hun onmiskenbare eigenschap. Het mag duidelijk zijn dat deze standvastigheid, individueel-karakterieel en/of cultureel bepaald, tegelijkertijd oorzaak en gevolg is van de in se stringente structuur van de actie. Gegeven het feit dat ze zich cultureel identificeren kan aan hun epische georiënteerdheid niet getwijfeld worden. Dit betekent echter niet dat de tragische persoon geen meta-niveau zou kennen. Maar dit meta-niveau is niet gesitueerd op het vlak van de wezenlijke twijfel aan het goed recht van zijn standpunt. Het is finaal gesitueerd op het vlak van de onvermijdelijkheid van dat standpunt én van de ultieme inadequaatheden daarvan. De tragische persoon, en daarin is hij — als enige — ontisch adequaat maar meteen ook onleefbaar, wordt verplicht afstand van zijn onvermijdelijk zelf te nemen, hij wordt ver-

plicht afstandelijk te zijn en niet naar een ander zelf te zoeken dat — anders — eigenlijk hetzelfde zelf is. Deze labiliteit van het verstand en de nuchterheid is het voorrecht maar meteen ook de ellende van de moderniteit, van het burgerlijke drama en van het epische theater van Brecht, waarin alternatieven voor de tragiek van alle cultuur gezocht worden in situaties waarin cultuurvastheid ontbreekt en waarin op cultureel vlak dan ook onontkoombaar naar alternatieven gezocht moet worden ... die de tragiek in concreto zouden kunnen vermijden of hem, zoals in het marxisme, zonder meer onmogelijk zouden willen maken. Kortom, de tragische blokkering wordt in de authentieke tragiek niet weggepraat, terzijde geschoven, transcendent overwonnen of gehistoriseerd: ze wordt noodgedwongen geassu-meerd. Deze echte grootse houding vindt men overal terug, maar inzonderheid bij Shakespeare, waar de protagonisten in staat zijn commentaar van buitenaf op zichzelf te geven: ze zien zichzelf in de wereld in hun tragiek om zo te zeggen òók van buitenuit, wat echter niets afdoet aan hun engagement. Daardoor trouwens wordt ook de uiteindelijke verzoening en de gelatenheid mee voorbereid. Tenslotte dienen we nog te wijzen op het manifest lyrisch assumerend karakter van de personen, wat meebrengt dat de tragische actie op literair niveau naar gebonden taalgebruik tendeert en niet, zoals later in het drama, naar het proza dat in zijn reflexief karakter — of in zijn uitgesproken mogelijkheid daartoe — minder identificerend werkt. De maximale identificatie van de tragische persoon met zichzelf en de beleving van zichzelf en zijn problemen en conflicten brengt immers mee dat hij in zijn zelfuitdrukking de neiging zal vertonen zich lyrisch gebonden te uiten: technisch-literair betekent dit dat er een tendens zal ontstaan naar geritualiseerd en geritmeerd poëtisch taalgebruik, zoals ook de actie zelf een geritualiseerd, geritmeerd, gemetamorfoseerd en metaforisch patroon vertoont. Het is immers juist door deze identificatie, die zich lyrisch uit, dat de epische identificatie met de cultuur in de oriëntatie tot stand komt en dat bijgevolg de actie typisch tragisch zal uitvallen, m.a.w. dat ze haar heterotolie, lyrisch en episch, niet zal verlaten. Samengevat. In de tragische handeling vertonen op antropologisch-culturele basis in het medium zowel de actie als de persoon en de taal een eenheid die juist door de onoplosbaarheid van het conflict en de onvermijdelijke gevolgen daarvan geconditioneerd wordt. Het genre van de tragedie is bijgevolg niet arbitrair uitgevonden, maar heeft op ondergedetermineerde wijze een bepaalde aantrekkingspool die een aantal formele karakteristieken bezit die wel degelijk ontleend zijn aan en terugwijzen op de tragiek die uit het leven zelf gegrepen is.

4.

Laten we besluiten. „Tragiek” is een kategoriale structuur van de menselijke actie die als een noodzakelijke mogelijkheid dient te worden beschouwd. Hij is ontisch-epistemisch gefundeerd in de condities van detrivialisering die een wereld van gebeurtenissen, toestanden en dingen überhaupt denkbaar maken. In het bijzonder ligt zijn ontisch-epistemische oorsprong in de onvermijdelijkheid van de finale onverenigbaarheid van de initiële definitiorische bestaanscondities van een entiteit met haar interne en externe omgeving. Antropologisch-cultureel bekeken ligt zijn oorsprong en zijn kern in de onvermijdelijke mogelijkheid en noodzakelijkheid van het onoplosbare conflict. In de cultureel bepaalde menselijke actie komt de tragiek dan voort uit de principiële inadequaatheid en de onvolledigheid van alle mogelijke totaalordering van mens en wereld. Dit onoplosbare conflict leidt, ééns gegeven of beter uitgebroken, hetzij tot panische immobiliteit, hetzij tot de principiële en factische vergissing van de oplosbaarheid in ultimis, d.w.z. de verbijzonderde religiositeit, wat in de actie tot de beginselmatige en feitelijke heterotolie leidt, tot de peripetieën, de voortdurende mislukking in het algemeen en in detail, tot uiteindelijk de initiële onoplosbaarheid in beginsel en in feite blijkt, wat tot de tweede en dan algemene vorm van religiositeit leidt: die van de assumering van het culturele bestaan en haar fatale toevalligheden als zodanig, de uiteindelijke aanvaarding, de gelatenheid en de verzoening. Daarmee is de actie dan definitief afgesloten en is op grond van haar premissen alle verdere commentaar onmogelijk geworden: de rest is stilte. Anders gezegd, cultureel gezien is tragiek altijd verscheurend en zelfs vernietigend: hij is disruptief en daarom heeft hij in de cultuur eigenlijk geen plaats. De onontkoombare pretentie van alle culturele ordening in de irreversibiliteit van de tijd en in het „individuum ineffabile est” van de beleving in concreto brengt dan ook mee dat alle cultuur alle middelen zal inzetten om de tragiek die ze in beginsel impliceert, te herschrijven, d.w.z. te neutraliseren door transcendentie, door immanente eschatologie of eenvoudigweg door brutale negatie, wat dan tot nihilisme moet leiden. De culturele uitdrukking, de objectivering van de reële tragiek komt bijgevolg in principe zelden voor, namelijk juist op die momenten waarop een cultuur haar „rijpheid” heeft bereikt, ze het zelfbewustzijn van haar inadequaatheid en haar onvolledigheid — haar geïmpliceerde tragiek — beseft en niettemin vooralsnog vitaal genoeg blijkt te zijn om haar bijzondere fundamenteen, die van die tragiek de oorzaak zijn, daadwerkelijk niet te verloochenen, b.v.b. bij Sophocles in de Oudheid en bij Shakespeare in de Renaissance. Deze tragiek kan echter enkel mediaal geuit worden. Hij overstijgt alle we-

tenschap — van tragiek is geen theorie in pregnante zin mogelijk —, hij overstijgt ook alle ethiek — hij toont immers de principiële verscheurdheid van alle alomvattende waardebepalingen aan —, en bijgevolg kan hij slechts in optima forma in een medium verschijnen: in de kunst en alléén daar. Als zodanig is de tragedie in haar culturele objectivering noodzakelijkerwijze kunst en zelfs kunst bij uitstek: ze is haar kern. Dit genre dwingt immers — als men niet principieel onverschillig, d.w.z. nihilistisch is — noodzakelijkerwijze de aandacht af — „tua res agitur”, het dwingt tot identificatie —, maar het dwingt meteen ook de afstandelijkheid — „aesthetic distance” — af. De beschouwelijke houding is dan ook de enig mogelijke. Want aan tragiek valt niet te verhelpen. De reële tragiek tot bewustzijn gebracht en uitgedrukt voor allen is dus noodzakelijkerwijze kunst. En inzonderheid, in zijn meest expliciete en indringende vorm, op grond van de vereiste mediumale middelen, literatuur, speciaal dramatische literatuur, en finaal dus theater. Daarenboven mag men zeggen dat alle tragiek naar een vast — zij het sterk gevarieerd — actieschema tendeert, dat de tragische protagonisten de kenmerken van sterke persoonlijkheden vertonen op grond van hun oriënterende epische standvastigheid en dat de literaire vorm sterk lyrisch gebonden zal zijn op grond van de onvermijdelijke identificatie met de kwaliteit van de cultureel bepaalde beleving, die dan episch in de oriëntatie onvoorwaardelijk gehonoreerd wordt. Tenslotte is het tragische drama, de tragedie in de volle zin van het woord, tegelijk gesloten en open. Ze is gesloten omdat er binnen de aanvaarde culturele orde geen alternatief kan zijn. En ze is open omdat deze geslotenheid in de meeste gevallen — uitgezonderd eventuele waardenconstanten van de cultuur en van de cultureel geduide natuur — specifiek-cultureel bepaald is en er dus meestal in theorie wèl alternatieven op bestaan. De tragedie is dus zowel algemeenmenselijk als cultureel-specifiek ambivalent: ze geeft geen uitsluitel over het betrokken probleem en conflict en ze laat ook geen conclusies toe. Ze is het vraagteken dat achter elke cultuur geplaatst moet worden en, per analogiam, ook altijd het vraagteken dat achter alle ordening van het bestaan, en dus van alle cultureel bestaan tout court, van alle „er zijn” en van alle „zó zijn” a priori én a posteriori moet worden aangebracht.