

○ Het kwaad en de ambiguïteit van de booswicht
- Over de filosofie van het kwaad -

Theater Schrift Lucifer # 8 opent met het essay van gasthoofdredacteur Ger Groot over de filosofie van het kwaad en de gevolgen van het feit dat het kwaad in de moderniteit alleen nog maar in concrete figuren op het toneel kan verschijnen. Uitgangspunt van zijn betoog is dat wij (westerlingen) hartstochtelijk geloven in het goede in de mens en dat de christelijke traditie daar in belangrijke mate debet aan is. Het Nieuwe Testament leert immers dat de wereld er beter op zou worden als mensen hun goede bedoelingen zouden mobiliseren. Aan de hand van met name het personage Iago buigt Ger Groot zich over de vraag waarom het westerse denken (ook het westerse seculiere denken, dat voortkomt uit het christelijke) terugschrikt voor het kwaad.

Ger Groot

Het kwaad is niet alleen voor filosofen een van de meest weerbarstige zaken waarmee het denken in het reine moet zien te komen. Het is dat ook voor ieder mens afzonderlijk die zich geconfronteerd ziet met een daad, een persoon of een gebeurtenis die zich op geen enkele wijze laat incorporeren in wat wij een aanvaardbaar leven noemen. Het kwaad is immers datgene wat niet zou mogen bestaan. Het komt in

botsing met onze diepste overtuigingen over de begrijpelijkheid van de wereld, want juist aan dat begrip onttrekt het kwaad zich. Het bergt een harde kern in zich waarop we maar geen vat krijgen.

Waarom wil de booswicht *per se* het boosaardige doen, en erger nog, waarom voelen wij zelf zo'n bijna onbedwingbare hang naar wat wij weten dat slecht, schadelijk of zelfs catastrofaal kan zijn? – zo vragen we ons soms vertwijfeld af. Het is alsof er in het bestaan een geheime magneet verborgen is waartoe ieder mens zich wel eens voelt aangetrokken, maar waarvoor het denken in alle opzichten terugschrikt. Niet alleen omdat het zo verwerpelijk is, maar vooral omdat het denken daar de grond onder de eigen voeten vreest te verliezen.¹

Al die vragen liggen direct in elkaars verlengde. Toch heeft er zich in de voorafgaande alinea's een lichte verschuiving voorgedaan. Van de concrete euveldeed en de booswicht die hem verricht zijn we gaan spreken over 'het' kwaad als een reële pool van aantrekkingskracht die daarachter ligt. Zo stellen we ons het morele slagveld waarop deze strijd wordt uitgevochten immers voor. 'Goed' staat er tegenover 'kwaad' in ons oordeel over de begane daad, en vervolgens worden die twee abstracties zelfstandige beginselen in het morele universum. Pas dán kunnen we gaan nadenken over 'het' kwaad dat ons zozeer verschrikt, beangstigt en zelfs aan het wankelen brengt.

¹ Dit is de dragende gedachte onder de studie *Het kwaad* van Rüdiger Safranski (Atlas, Amsterdam, 1998)

Wie is ooit echt slecht?

Het kwaad heeft dus niet alleen een morele maar ook een metafysische dimensie. Wanneer het verschijnt, roept het vragen op over de wereld waarin wij ons geworpen zien en die er plotseling een stuk minder vertrouwenwekkend uitziet dan wij tot dan toe hadden gedacht. Het is veelbetekenend dat wij die ervaring niet, of in veel mindere mate, hebben bij de confrontatie met het goede. Kennelijk beschouwen wij dat laatste als min of meer normaal. In het goede laat de wereld zich zien zoals ze zou moeten zijn, en ons ongeneeslijk optimisme heeft ons van begin af aan ondergedompeld in de overtuiging dat ze dat in de grond van de zaak ook *is*. Er kan af en toe iets fout gaan, maar fundamenteel is de wereld in orde en op de mens toegesneden. Pas het kwaad opent voor ons de mogelijkheid dat het anders is – en alleen dát is dan ook in staat ons wereldbeeld op zijn grondvesten te doen wankelen.

Veelzeggend is echter wel dat we bij dat laatste ‘het kwaad’ impliciet moeten hebben gegeneraliseerd en geabstraheerd. De bestaanstwijfel heeft een minimale veralgemenisering nodig, die ze tegelijkertijd zelf bewerkt. De slechte daad op zich is voor zo’n *vé*rreikende, metafysische conclusie nog niet voldoende. Ze moet gezien worden als de exemplificatie van een breder, misschien zelfs wel funderend substraat aan *slechtheid*, die zich weliswaar alleen maar in de concrete euveldaad toont, maar die laatste in betekenis en reikwijdte verre overschrijdt.

De volledige impact van de schrik die de booswicht teweegbrengt, doet zich pas gevoelen wanneer we een stap terug doen en ons gaan afvragen wat het verschijnen van die ene schurk, het begaan van die ene wandaad werkelijk betekent. De daad is dus nooit alleen maar *dé*ze handeling, de slechterik is nooit alleen maar *dé*ze persoon. Beide worden representaties van een dreigend onheil waarvan de hele werkelijkheid doortrokken is en wat *dá*árom ons bestaan tot in de verste uithoeken raakt.

De booswicht is altijd ambiguer dan ‘het kwaad’ dat hij vertegenwoordigt – en dat heeft voor een kunstgenre als het toneel, dat bij uitstek werkt met representaties, verregaande gevolgen. Slechte, ja zelfs intens slechte karakters kent de toneelliteratuur in overvloed, maar nooit zullen zij geheel met ‘het kwaad’ kunnen samenvallen. Concreet en geïndividualiseerd als ze zijn, zullen ze naast boosaardigheid ook altijd een zekere mate van begrijpelijkheid vertonen, al wil dat nog niet zeggen dat hun euveldaad daarmee geëxcuseerd zou zijn of zelfs niet langer moreel zou kunnen worden verworpen. Altijd vertonen zij zich in het grijs-spectrum dat de concretie nu eenmaal onderscheidt van het zwart-wit van de zuivere begrippen.

Die ‘wet’ toont zich niet alleen op het toneel. Hij lijkt in zekere zin ten grondslag te liggen aan al onze oordelen over schuld en straf. Zo is het veelzeggend dat de wijdverbreide mening dat rechters in Nederland wetsovertreders zwaarder zouden moeten straffen, als sneeuw voor de zon verdwijnt wanneer mensen geconfronteerd worden met de feitelijke gegevens en

omstandigheden van concrete misdaden. Dan – zo bleek uit recent onderzoek – komt de strafmaat die de gemiddelde Nederlander aanlegt verrassend dicht in de buurt van wat de rechter in de betreffende gevallen heeft bepaald.

Het toneel – en de literatuur in het algemeen – stuit daarbij echter wel op een probleem. Het kan het probleem van het kwaad op twee manieren benaderen. Ofwel wil het zichtbaar maken wat ‘het kwaad’ nu eenmaal is; dan maakt het zich tot een exemplaar van een filosofisch inzicht, dat het van zijn abstracte ontoegankelijkheid wil ontdoen maar waarvan het de inhoud niet wil prijsgeven. Het doet dus in toneel-taal een metafysische uitspraak over de werkelijkheid, zoals bij veel klassieke tragedies het geval is.

Maar het toneel kan ook de abstractie van de scherpe tegenstelling tussen goed en kwaad willen relativiseren, door te laten zien dat deze begrippen zich in hun steilheid slecht op de werkelijkheid laten toepassen. In dat geval plaatst het toneel het concrete personage van de snoodaard centraal, tezamen met zijn specifieke euveldeed, en wordt over beide een milder oordeel geveld dan aanvankelijk passend leek. Dat laatste is het geval in het grootste deel van het moderne realistische toneel én in het gros van de hedendaagse uitvoeringen van de klassieke tragedies.

Op de complicaties van dit dilemma zal ik aan het einde van dit artikel terugkomen. Volgt het toneel de laatstgenoemde optie, dan zal het immers moeten concluderen niet in staat te zijn ‘het kwaad’ te representeren, dat het echter tegelijkertijd

wel moet veronderstellen. Pas in contrast daarmee heeft het begrijpelijk-maken van de euveldeed of de booswicht immers zin en heeft het stuk iets te vertellen. Wanneer het er echter voor kiest het kwaad zelf zichtbaar te maken, zal het steeds weer tot de conclusie moeten komen dat dit zichzelf oplost in de ‘grijze’ concretie van de personages waarin het dit wil tonen. Wil het zijn doel bereiken, dan blijft er geen andere keuze over dan terug te grijpen op het symbolisme en allegorisme van het laatmiddeleeuwse mysterietoneel, waarin abstracties als zodanig op de scène konden verschijnen, maar dat de hedendaagse toeschouwer, gevormd als deze is door realisme en verisme, weinig tot niets meer zegt.

Het metafysische kwaad

Voordat we, aan de hand van Shakespeare’s Iago, een van de meest emblematische snoodaards uit diens toneeloeuvre, gaan zien hoe deze ‘deconstructie’ van het kwaad op het toneel uitwerkt, zullen we eerst preciezer moeten nagaan waarom dit probleem niet alleen zo’n grote praktische of existentiële, maar ook zo’n vërreikende metafysische betekenis heeft. De ervaring van het kwaad heeft altijd iets dat in de meest letterlijke zin het denken ontstelt, omdat het begrip erop uiteindelijk afketst. En wat niet begrijpelijk kan worden, moet voor de rede wel een gapend, dreigend gat worden: Canossa en Waterloo in één. Kennelijk is er iets dat haar de wapens uit handen slaat en bij voorbaat de ondergang voorspelt.

Dat is niet alleen een duister vooruitzicht omdat we ons daarbij in onze redelijkheid op één punt machteloos voelen.

Veel ernstiger is dat deze ene nederlaag ons tegenover het bestaan als geheel van onze zekerheid berooft. Want wanneer wij érgens onszelf kwijt kunnen raken, zou dat overal kunnen gebeuren. Niets is vanaf dat moment nog zeker. Op elk moment kunnen we slachtoffer worden van een gemaskerd rondwarende boosaardigheid, die ons tot object neemt van haar kwade wil. Of erger nog: op elk moment kan die boosaardigheid zich van onze eigen wil meester maken, en worden wij *als dader* slachtoffer ervan. Die laatste angst is de meest bedreigende, want daarin verliezen wij het meest intieme dat wij bezitten en het laatste waarover wij meenden zeggenschap te kunnen uitoefenen: onze eigen autonomie. Freud zag niet voor niets het amorele onbewuste als een ontembare baaierd onder en in het bewuste werkzaam.

Zo heeft de dreiging van het kwaad niet alleen met moraliteit te maken, maar minstens zoveel met de aard van de wereld zelf. Is die laatste werkelijk wel tot in haar uiterste uithoeken begrijpelijk en laat ze zich daarmee voorspellen, manipuleren – en wordt ze daarmee maakbaar? Of is die laatste, eminent moderne, droom alleen maar een illusie, die zich ziet afketsen op een kern van duisterheid? Ook de moderne redelijkheid kan zich niet onttrekken aan die laatste ervaring, die nu juist zo onthutsend wordt omdat ze het fundament onder het héle moderne denken wegslaat.

Wie uitgaat van de almacht van de rede, heeft maar één tegenvoorbeeld daarvan nodig om onze verhouding daartoe en plaats daarbinnen van begin af aan opnieuw te moeten doordenken. Waar er aan de menselijke autonomie iets begint

te schorten, staat meteen het hele principe op het spel. Kennelijk is de mens geen 'absolutum', zoals Sartre, modernist bij uitstek, nog dacht. Hij moet een ander beginsel naast zich dulden, dat zich op sommige momenten die precies dáárom in de volle zin van het woord *catastrofaal* worden, sterker toont dan zijn illusie meester te zijn van zijn eigen wereld.

Het zou voor de hand liggen dat tijdperken die de menselijke autonomie nog niet zo hoog in het vaandel droegen door deze ervaring minder tot in de grondvesten werden geschokt. Dat er gebeurtenissen, fenomenen of zelfs karakters zijn waarvan de diepten zich peilloos aan ons begrip onttrekken, wordt een stuk minder onthutsend wanneer het denken er toch al van doordrongen was niet alles te kunnen doorzien. Het kwaad blijft wel een beklijvend ongemak, soms zelfs een bron van diepe smart, maar het is niet in staat een wereldbeeld te schokken waarin menselijk begrip niet het hoogste van alle waarden is.

Onvatbaarheden, onverklaarbare diepten en ondoordringbare uithoeken *zijn* er nu eenmaal in een kosmos die zelf op het allerhoogste Onvatbare gegrondvest is. Wanneer de wereld het maaksel is van een Schepper wiens wegen per definitie ondoorgrondelijk zijn, raakt het menselijk gemoed niet snel fundamenteel in het ongerede wanneer het zich in het kwade geconfronteerd ziet met zijn eigen grenzen van begrip. Zijn twijfel geldt dan hoogstens de aard van die Schepper zelf: hoe is het mogelijk dat een goede God zoveel kwaad toelaat?

Daar kunnen denkers danig hun hoofd over breken, en in de loop van twee millennia Christendom (dat anders dan de Oudheid uitgaat van een goede Scheppergod) hebben zij dat dan ook bij voortduring gedaan. De ervaring van het kwaad kan ook dan ernstig ontregelend zijn, want ook in de vraag naar Gods rechtvaardigheid (de *theodicee*) staat de grondslag van het bestaan op het spel. Maar door de verschuiving die het drama hierin ondergaat, komt het ten aanzien van de menselijke persoon wel iets meer op afstand te staan. Wij zijn niet meer in de eerste plaats zélf de *locus* van dit ondoorgrondelijke raadsel. Voortaan speelt deze dramatiek zich in de hemelsferen af.

Hoezeer het vraagstuk van het kwaad ons ook raakt, het is in de theodicee toch in de eerste plaats Gods probleem geworden, dat in *hem* of in zijn strijd met een zelfstandige kwade macht zijn oplossing moet vinden. In die tweede variant heeft de christelijke mythologie het (net als vele andere mythologieën) vaak gezocht. De hemelse strijd tussen goed en kwaad is de bron van de raadselachtige veldslag tussen die twee op aarde. Of sterker nog: in die tweede krijgt de eerste gestalte, daarin wordt hij uitgevochten.

Zo'n rolverdeling heeft praktische en conceptuele voordelen, omdat ze zich gemakkelijk laat inbeelden en dramatiseren. Mythenbouwers en theatermakers hebben er hun voordeel mee gedaan, met Vondels *Lucifer* en Miltons *Paradise Lost* waarschijnlijk als meest sprekende voorbeelden. De twee morele extremen krijgen erin een duidelijk identificeerbaar gezicht en dat maakt de abstracte tegenstelling tussen goed

en kwaad tot iets concreets, dat van de weeromstuit spannend wordt.

Kwaad en goedheid als illusies

Maar filosofisch en theologisch komen we met een dergelijke voorstellingswijze wel in de problemen. Want hoe valt, theologisch gezien, een dergelijke dichotomie te rijmen met het uitgangspunt van de almacht van God, uit wie de hele geschapen werkelijkheid geacht wordt te zijn voortgekomen en die geen andere laatste werkelijkheid naast zich heeft? Dualisme is met de christelijke leer even moeilijk te verbinden als de gedachte dat God zelf het kwaad in de wereld zou hebben mee-geschapen. Het idee dat de werkelijkheid één is, omdat ze berust in de éne Schepper, maakt het kwaad dus opnieuw tot een bijna ondenkbaar fenomeen. Het is onmogelijk het er een plaats in te geven, omdat het onverenigbaar is met alles wat het christelijk denken zich bij het goddelijke voorstelt.

In dat laatste komen de twee lijnen die we tot nu toe gevolgd hebben mooi bij elkaar. Het kwaad ontsnapt, filosofisch gezien, aan de redelijkheid van het inbeeldings- en voorstellingsvermogen, zo zeiden we, omdat het nu juist het onredelijke *is*. Het heeft geen plaats in ons morele universum, waarin 'goed denken' en 'het goede denken' uiteindelijk hetzelfde zijn. Waarom? Omdat het denken van de mens, die van oudsher gedacht werd geschapen te zijn naar het beeld van God, ook deel heeft aan het denken van God zelf. Onze redelijkheid en Zijn redelijkheid zijn uiteindelijk één en dezelfde. Daarom heeft het, althans volgens de middeleeuwse

en katholieke traditie, zin over de wereld en God na te denken en kunnen we via onze redelijke vermogens zelfs tot het goddelijke opklimmen: dat was de betekenis van het klassieke godsbewijs.

Maar nu blijkt 'het' kwaad niet alleen ondenkbaar, maar ook onbestaanbaar te zijn. Want hoe zou het zich kunnen voordoen in een werkelijkheid die haar grondslag vindt in de goedheid van haar Schepper? De orde van het denken en de orde van het zijn rijmen hier dus naadloos op elkaar – zij het op een nogal merkwaardige manier: in hun onvermogen het kwaad in hen een aanwijsbare plaats te geven. Als wij ons ontsteld tonen over de snoodaard en zijn euvelheden, dan is dat, zo zeiden we eerder, omdat zich in hem iets toont wat eigenlijk niet zou *mogen* en – zo kunnen we er nu aan toevoegen – ook niet zou *kunnen* bestaan.

In dit dubbele onvermogen komt de fundamenteel optimistische aard van het christelijk wereldbeeld naar voren, net als dat van het seculiere westen dat daaruit is voortgekomen. Het poneert het goede als natuurlijk en zelfs vanzelfsprekend. Geschokt raakt onze bestaanservaring pas door het kwaad, de disharmonie, de disruptie en het geweld, omdat ze er ten diepste van overtuigd is dat de werkelijkheid uiteindelijk teruggaat op harmonie.

In het christelijk wereldbeeld is dat, gezien de plaats van de goddelijke Schepper erin, vanzelfsprekend. In het secularisme dat daaruit is voortgevloeid is een dergelijke acte van vertrouwen niet meer goed te verantwoorden – maar niettemin

blijken wij er steeds weer opnieuw van uit te gaan. Werkelijk pessimisme gaat ons niet goed af. Iedere keer wanneer wij geconfronteerd worden met slechtheid, disharmonie en een falend wereldbestel ervaren wij dat, of we willen of niet, als een zowel moreel als metafysisch schandaal. Het is alsof de wereld zelf te kort schiet ten opzichte van het ideaal dat wij met de werkelijkheid willen laten samenvallen.

Kennelijk zijn wij niet in staat onze wereld anders waar te nemen dan onder een impliciete bevestiging van haar goedheid. Met een dergelijke vaststelling eindigt de grote studie van Rüdiger Safranski over het kwaad. Die goedheid mag een illusie zijn, maar – zo valt hij de laat-achttiende-eeuwse filosoof Immanuel Kant bij – zonder een dergelijke illusie zouden wij niet zijn wie wij zijn en zouden wij al evenmin onze eigen wereld herkennen.²

Boeddhistisch fatalisme of zelfs pessimisme is onze cultuur precies om deze reden wezensvreemd en om dezelfde reden heeft zij de activistische wending kunnen nemen waaruit de moderniteit is voortgekomen. Dat die laatste de wereld als *maakbaar* is gaan beschouwen, gaat terug op de grondovertuiging dat denken en zijn intiem op elkaar zijn afgestemd, berusten in eenzelfde werkelijkheid, en dat beide daarin baden in het licht van een redelijke harmonie die zij 'het goede' noemt.

Ten opzichte van dat alles kan het kwaad dus nooit meer zijn dan een secundair of epi-fenomeen. Als het bestaat, dan kan

² Safranski, blz. 274.

het nooit de ontologische zwaarte en voorrang hebben van het goede. De vraag hoe het zich precies ten opzichte van dat laatste verhoudt en waarin de bestaans*mogelijkheid* ervan dan precies gelegen is, heeft denkers sinds de late oudheid onophoudelijk bezig gehouden, zonder dat zij daarbij wezenlijk verder lijken te zijn gekomen dan de oplossing die werd aangedragen door de invloedrijkste christelijke denker uit die tijd, Augustinus.

Als radicaal anti-dualist zag ook Augustinus geen andere mogelijkheid dan in een Schepping die door een goede God gewild was, de realiteit van het kwade letterlijk ieder bestaan te ontzeggen. Als de werkelijkheid voortkomt uit de Volmaakte, dan zal ze zelf ook naar de volmaaktheid streven waarin ze geworteld is, zo stelde hij vast. De ervaring van het kwaad is dan ook niet de ontmoeting met iets *bestaands*, maar behelst de ontdekking dat de wereld in haar volmaaktheid nog niet volledig is voltooid.

De pijn die het kwaad veroorzaakt is dus het gevolg van het besef dat er in het (volmaakte) Zijn nog 'gaten' zitten, waarin de wereld zich nog onaf toont. Gebrek aan 'zijn' is hetzelfde als gebrek aan goedheid, en dát is wat wij het kwaad noemen. Pijnlijk is dat laatste omdat wij vanuit onze aard en wezensgelijkheid met God wel naar een dergelijke volmaaktheid streven. De ervaring van het kwaad is dus letterlijk de ervaring van een gebrek en de smart die we daarbij ondervinden is die van het verlangen naar wat nog niet gerealiseerd is.

Dat is een elegante oplossing, waarin 'het kwaad' letterlijk oplost in het niets, al is het geen onschuldig niets. Boze daden en kwade handelingen zijn reëel genoeg. Ook dat moet worden erkend willen we de werkelijkheid waarin wij leven begrijpen, aldus Augustinus. Booswichten kunnen bestaan omdat menselijke vrijheid bestaat, en iedere euveldaad berust in het feit dat een mens ervoor kan kiezen hem te begaan. Ook op dit vlak is het kwaad dus een epi-fenomeen van het goede. De mogelijkheid ervan is onontkoombaar gegeven met de menselijke vrijheid die een van de grootste geschenken is waarmee God hem heeft bedacht.

Zonder vrijheid zou immers de redding van de mens niet mogelijk zijn en zou zijn bestaan geen enkele betekenis hebben. Hij zou niet meer zijn dan een ding zonder morele zin, in de brede èn nauwe betekenis van het woord 'moreel'. Bestaat een mens, dan moet er vrijheid zijn, en dus de mogelijkheid tot het verrichten van het kwade. Of liever gezegd: het niet-verrichten van het goede waarop het menselijk verlangen en de menselijke roeping uiteindelijk zijn gericht. Zo verdwijnt bij Augustinus de ene helft van het metafysische kwaad, om te vervluchtigen in het niets. Over blijft alleen het goede, dat nu pas goed een metafysische monopoliepositie verkrijgt: alles berust immers in God, komt uit Hem voort en keert tot Hem terug.

De vraag of Augustinus aan de realiteit van het kwaad en de pijn die daardoor veroorzaakt wordt werkelijk het gewicht geeft dat hem toekomt, zal door een atheïstische moderniteit anders worden beantwoord dan door een gelovige pre-moderniteit.

Die laatste kan zich immers goed voorstellen dat de afstand die de mens nog van God scheidt voor die mens het smartelijkste is dat denkbaar is, en dat alle kwaad *in* de wereld daarbij nog ten achter blijft. Maar voor een moderne niet-gelovige moest dit wel een vervluchtiging en zelfs *Verharmlosung* van het kwaad lijken: een nogal cynische kunstgreep terwille van de logica van een wereldbeeld waarvan de grondslag niet meer wordt aanvaard.

Boe! Hoera!

Zou het dan voor de hand gelegen hebben dat de moderne blik het kwaad opnieuw in zijn volle positiviteit zou hebben hersteld? Dat het dit niet langer als een 'gebrek aan zijn' zou hebben beschouwd, maar opnieuw zou zijn gaan opvatten als een zelfstandig beginsel en daarmee dus zijn teruggevallen in een dualisme van voor-christelijke snit? Wellicht – maar in werkelijkheid deed het moderne denken precies het omgekeerde. In plaats van het kwaad opnieuw een metafysische basis in de werkelijkheid te geven, ging het nog een stap verder in de ontmanteling daarvan. In de moderne tijd werd de werkelijkheid meer en meer losgemaakt van de categorieën van goed en kwaad, en moreel geneutraliseerd. Wat *bestond* en wat dat bestaande voor de mens *betekende* werden steeds meer twee gescheiden grootheden. Het universum werd gaandeweg een neutrale, natuurlijke grootheid; aan gene zijde van goed en kwaad was het simpelweg wat het was.

'Goed' was misschien wel helemaal geen term die een eigenschap aanduidde, zo begonnen moderne filosofen te

opperen. Veeleer was het de uitdrukking van een evaluatie of waarde die door de spreker aan de betreffende zaak verbonden werd. Hoewel de zinnen 'liefde is goed' en 'beren zijn bruin' ogenschijnlijk dezelfde structuur hebben, zouden ze in werkelijkheid dus een totaal ander soort bewerking behelzen. De laatste zin zou uitdrukken dat het een eigenschap van beren is bruin te zijn. Maar de eerste zin zou in werkelijkheid niets meer zijn dan een wat vreemd gevormde uitroep van instemming, zoiets als: 'liefde? hoera!' – zoals 'stelen is slecht' zou neerkomen op de afkeurende uitroep: 'stelen? nee!'

Niet alleen werd zo het kwaad van zijn reële bestaan ontdaan, zoals langs metafysische weg al gebeurd was bij Augustinus die alleen het goede een 'zijnsstatus' wilde toekennen. Nu werden kwaad *en* goed beroofd van ieder werkelijk bestaan. Beide waren niet meer dan kreten van instemming of afkeur: meer taal*daad* dan beschrijving. Dat betekende dat de mens zichzelf niet langer zag opgenomen in een werkelijkheid die vanuit zichzelf morele betekenis had, maar integendeel geplaatst zag in een wereld waarover hij wel kon oordelen, maar die zèlf niets kwaads of goeds meer had. Die laatste categorieën raakten niet alleen hun zijns-status maar zelfs hun ideeële status kwijt. Wanneer zij nog slechts de uitdrukking waren van een houding die de spreker tegenover gebeurtenissen in de wereld aannam, dan hadden ze zelfs geen ideële inhoud meer. Ze waren pure vormen van *gedrag* geworden: plechtige manieren om 'hoera!' of 'boe!' te roepen – veelzeggend en expressief, maar conceptueel inhoudsloos.

Het was dan ook geen wonder dat tegen een dergelijke achtergrond symbolische representaties van 'het goede' en 'het kwade', zoals die in het mysterietoneel zo rijkelijk hadden kunnen bloeien, in de moderne (toneel)literatuur geen plaats meer konden vinden. Niet alleen moesten zij als bloedloze abstracties het veld ruimen voor de concrete, menselijke karakters waarom het realisme vroeg, maar ook hun filosofische verworteling was teloor gegaan. Waar zij nog een enkele keer op de scène verschenen, kon dat niet anders zijn dan als de simplistische herinneringen aan een achterhaald wereldbeeld waarin symbool en werkelijkheid op hetzelfde plan stonden omdat zij hetzelfde *waren*.

In een wereld die vanuit zichzelf beladen was met betekenissen was immers een ding nooit alleen maar een ding. Het stond direct en onvermijdelijk voor een heel netwerk van verwijzingen en morele ladingen. En omgekeerd waren morele categorieën ook zelf *echt* en objectief in de wereld aanwezig. Geen wonder dat daarin 'kwaad' en 'goed' ervaren worden als reëel bestaande dingen die je, bij wijze van spreken, om de hoek van de straat tegen het lijf kon lopen en die zich desnoods, in hun (ogenschijnlijke) abstractie moeiteloos lieten representeren.

Dat veranderde geleidelijk toen de wereld in de moderne tijd genaturaliseerd raakte en 'goed' en 'kwaad' categorieën werden van het oordeel. Ze waren daarmee niet meer aanwijsbaar, als eigenschappen van de dingen of handelingen op zich, maar werden eraan toegekend door mensen die hen 'goed' of 'kwaad' *noemden*. En ook de redenen waaróm die

mensen dat deden – en doen – en de grondslagen waarop ze zich daarbij konden en kunnen beroepen, werden tegelijkertijd steeds meer in de mens zelf gegrondvest. Er zijn geen algemene, verbindende en objectieve criteria meer voor; de keuze voor wat goed of slecht is wordt, zoals existentialisten zeiden, geworteld in het levensproject dat ieder mens in strikte individualiteit voor zichzelf kiest.

Zo verbrokkelden de morele categorieën tot singuliere *gevallen*, waartussen het steeds moeilijker werd een verbindende factor te vinden. 'Het kwaad' verdween om plaats te maken voor 'deze handeling, die ik afwijs' of 'deze schurk, die in zijn concrete gestalte voor mij staat'. Individualisering van het kwaad brengt dus altijd een personificatie met zich mee – en daarin verliest 'het kwaad' van de weeromstuit zijn scherpe contouren. Concrete personages hebben nu eenmaal nooit de eenduidigheid van een abstract begrip.

In de dramatisering die de strijd tussen goed en kwaad op het *toneel* ondergaat wordt dat duidelijker dan waar ook. Daar moeten deze categorieën immers *per se* worden gepersonifieerd: het toneel heeft, wanneer het eenmaal voor een realistische representatie van *karakters* gekozen heeft, simpelweg geen andere keuze. 'Het' kwade kunnen we in zijn zuiverheid misschien nog denken, maar een absolute *booswicht* kunnen we ons evenmin voorstellen als een persoon die het absolute goede zou incarneren.

Van de weeromstuit krijgt Lucifer in Vondels drama of Miltons gedicht dan iets begrijpelijks, dat zijn misdaad weliswaar niet

verontschuldigt maar wel iets afdingt op zijn zwarte onpeilbaarheid. Heeft hij werkelijk helemaal ongelijk in zijn rebellie? – of zijn de gronden daarvoor invoelbaar genoeg om het ‘absolute’ van zijn wandaad enigszins te relativiseren? En is de goddelijke goedheid en gerechtigheid daartegenover niet wat té steil om ons helemaal te overtuigen? Toont juist de Allerhoogste zich moreel werkelijk zo onberispelijk als wij van de absoluut goede zouden mogen verwachten?

Het geval Iago

Een duidelijk voorbeeld van deze onwillekeurige relativisering van het kwaad is de figuur van Iago uit Shakespeares *Othello*, die vaak als de personificatie van de pure boosaardigheid wordt gezien. Coleridge meent zelfs dat er bij hem sprake is van een zuiver en grondeloos kwaad dat op zoek is naar een motief om zichzelf te rechtvaardigen: *motive-hunting of a motiveless malignity*.³ Maar juist bij een auteur als Shakespeare, die zich voortdurend laat kennen als een van de diepste peilers van de menselijke ziel tot in haar duisterste uithoeken, is zo’n omschrijving weinig overtuigend.

Niet dat Iago’s woorden en daden daartoe geen aanleiding geven. Maar achter de wolk van ondoordringbare kwaadwilligheid die hij rond zichzelf optrekt, tekenen zich een aantal motieven af die Iago’s handelingen begrijpelijk maken – en die tegelijk verklaren waarom hij ze zo angstvallig achter ogenschijnlijke onbegrijpelijkheid verbergt. Hij kan slechts zijn wie hij is door te lijken wie hij *niet* is – zo mag men zijn eigen

³ Geciteerd in A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, MacMillan, New York, 1964, blz. 228n.

zelfomschrijving aan het begin van het stuk (*I am not what I am*⁴) interpreteren. Hij heeft zijn ondoorgrondelijkheid nodig om onzichtbaar en daarmee onvoorspelbaar te worden. Alleen dan kan hij doen wat hij wil doen en zijn wat hij is: de ultieme regisseur die, zo hebben A.C. Bradley en Jan Kott opgemerkt, het hele reilen en zeilen aan het Venetiaanse hof op Cyprus naar zijn hand zet.⁵

Iago manipuleert zijn personages op feilloze wijze en trekt achter de schermen aan de touwtjes als de God die een regisseur vaak heet te zijn. Die laatste metafoor is hier niet zonder betekenis. Iago wordt gedreven door een sterk gevoel van superioriteit, waartoe hij alle reden heeft. Op relatief jonge leeftijd (zowel hij als Othello zijn in het stuk rond de dertig) is hij opgeklommen tot een vooraanstaande rang in de zeemacht van Venetië. Dat hij vervolgens in zijn eigen ogen door Othello toch niet *voldoende* wordt gewaardeerd, is de detonateur van zijn opstand tegen hem en het begin van zijn fatale spel.

Othello vormt in bijna alle opzichten Iago’s tegendeel. Hij is dat, op de meest opzichtige manier, als vreemdeling (moor) in een samenleving van Venetiërs. Maar juist die vreemdheid geeft hem een bijzondere aantrekkelijkheid. Zij is voor Desdemona misschien wel de voornaamste beweegreden om zich door hem te laten veroveren. Ademloos luistert ze naar zijn verhalen, en – aldus Othello – *‘My story being done, / She gave me for my pains a world of sighs: / She swore, in faith ’t*

⁴ Shakespeare, *Othello*, I,1, r. 66

⁵ Jan Kott, ‘De twee paradoxen van Othello’, in *Shakespeare tijdgenoot*, Moussault, Amsterdam, 1967.

was strange, 't was passing strange, /'T was pitiful, 't was wondrous pitiful; / She wished she had not heard it, yet she wished / That heaven had made her such a man. She thanked me, / And bade me, if I had a friend that loved her, / I should but teach him how to tell my story, / and that would woo her. Upon this hint I spake: / She loved me for the dangers I had passed, / And I loved her, that she did pity them.⁶

Wat Othello's vreemdheid voor Desdemona zo intrigerend maakt, is dat de wereld met hem niet banaal is, maar een oord van verrassing en verrukking. Daaraan koppelt zich een tweede kenmerk van Othello, dat in het stuk veelvuldig wordt opgeroepen: zijn edelheid. Ook in deze nobele inborst, die bijna te goed is om waar te zijn, contrasteert Othello met zijn omgeving. Dat maakt hem voor Desdemona (en aanvankelijk ook voor zijn vrienden, zoals Cassio en Roderigo) eens te meer het voorwerp van bewondering en liefde. In hem en rond hem lijkt de hele wereld een speelterrein van liefde te worden, dat scherp afsteekt tegen de banaliteit van alledag – en de oorzaak zal worden van Othello's val.

Iago heeft echter zijn eigen tragedie, zo merkt Bradley op. Hij kan niet meer terug, wanneer hij het spel eenmaal op gang heeft gebracht. Hij is gevangen in zijn eigen plot, waarin hij naar hartelust gebruik maakt van de dubbelzinnigheid van de wereld – en om te beginnen van de ambiguïteit van zijn eigen vermogens. Die zijn immers niet *per se* negatief. Durf en intelligentie zijn in beginsel *goede* eigenschappen, die Iago niet weinig geholpen zullen hebben in zijn militaire carrière. Nu

⁶ Shakespeare, *Othello*, I, 3, r 157-168.

wendt hij hen echter ten kwade aan, in het diabolisch regisseurs-spel waarin hij de plaats van God usurpeert.

Iago's wil het spel te beheersen wordt ingegeven door zijn wil op geen enkele manier de dupe te zijn van de wereld en haar omstandigheden. Hij is, in zijn hoogmoed, de belichaming van de bij uitstek moderne idee van de maakbaarheid en beheersbaarheid van de wereld, en zijn uitzonderlijke vermogens in het beheersen van die wereld (durf en intelligentie) helpen hem daarbij. Daarom moet alles aan zijn wil worden onderworpen, om te beginnen het stralende middelpunt daarvan, Othello. Wanneer Iago zegt dat hij niet is wie hij is, wijst hij op die geheime macht die in het verborgene groter is dan die welke de grootste *lijkt*. Othello.

Alles in de wereld moet worden gereduceerd tot het veld waarop de dingen beheersbaar worden en waarvan Iago als geen ander de wetten en de inslag kent: het lage, materiële, berekenbare en betaalbare. De wereld moet de glans afleggen die haar zo betoverend maakt, want betovering kun je niet domineren en beheersen. Daarom gebruikt Iago consequent ontluisterende taal tegenover haar. Hij pornografiseert de liefde en corrumpeert elke menselijke verhouding. Die wereld *moet* voor hem zo zijn, en *is* dus ook zo. Zijn wantrouwen tegen alles wat aan het meest voorspelbare, eigenzuchtige en materialistische ontsnapt ziet daarachter vanzelf een andere werkelijkheid opduiken. Daarin is elke liefde lust, elke goedheid geheime berekening en heeft iedere zelfopoffering een verborgen doel.

Je zou Iago's instelling een vroeg voorbeeld kunnen noemen van de *geest van achterdocht* die de filosoof Paul Ricoeur kenmerkend acht voor het moderne denken. De grote denkers die onze cultuur hebben vormgegeven, zijn allen door dat wantrouwen gedreven. Freud zag achter al het menselijk handelen een sexuele lust, Marx de hebzucht van het kapitaal en Nietzsche machtswil. Maar ook veel eerder al zagen 'moralisten' als Laroche Foucault en Gracián of illusievolle observators als Lichtenberg achter elke menselijke onzelfzuchtigheid de zelfzucht en achter elke deugd de ijdelheid.

Gedreven door de wens nooit meer de dupe te worden van de werkelijkheid, is het moderne denken van deze ontdekkingen zijn grondslag gaan maken, zodat het tenslotte niet meer kon geloven dat goedheid bestond. Want waarom *zou* ze bestaan? Waartoe zou voor het individu het altruïsme kunnen dienen? Die vraag stellen is haar beantwoorden: als het ergens voor moet dienen, moet er dus een *dieper* en *echter* principe zijn van waaruit het wordt verklaard. En dat diepere principe moet dan wel de ware aard van de werkelijkheid zijn.

De vicieuze cirkel van het cynisme

Door die mensvisie wordt ook Iago bewogen. Ze vloeit naadloos samen met zijn wil tot beheersing van zijn wereld, want onder dat licht laten mensen zich manipuleren en in hun gedragingen voorspellen – anders dan ze onder het licht van de goedheid zouden doen, want die beantwoordt aan geen enkele calculatie. En tegelijk vloeit ze samen met zijn wil nimmer een dupe te zijn, want hij is altijd al op het ergste

ingesteld. Geen mens kan hem nog verrassen met geheime bijbedoelingen; hij is van begin af aan al op die bijbedoelingen verdacht geweest. Daarmee is Iago voor zichzelf daadwerkelijk een god geworden: een hoogste regisseur in zijn eigen universum, dat daartoe wel in de termen van zijn cynisme moet worden geherdefinieerd. De geheime strijd tussen Iago en Othello is er, zoals Jan Kott terecht zegt, dan ook een over de aard van de wereld. Het vertrouwen in de heelheid en fundamentele goedheid daarvan (Othello) staat tegenover de idee van kneedbaarheid en karakterloosheid.

De onweerstaanbaarheid van de geest van wantrouwen ligt erin dat hij bijna vanzelf gelijk krijgt omdat hij de 'goede wereld' infecteert op een wijze waarop die laatste geen antwoord heeft. Alleen al door er te zijn, brengt het wantrouwen de harmonische wereld aan het wankelen en laat deze langzaam leeglopen tot er van al haar illusies niets meer over is. Het hoeft zich maar te tonen of het krijgt de overhand, want op de dubbelzinnigheid ervan heeft de rondborstigheid van het goede geen antwoord. Dat laatste is in zijn vanzelfsprekende vertrouwen op de wereld niet eens in staat die dubbelheid te denken: dat is de naïviteit ervan, die ook de naïviteit van Othello is. En omdat het wantrouwen zichzelf bijna noodzakelijkerwijze waarmaakt, heeft het wederom een bewijs in handen dat het de werkelijkheid écht doorziet en maakt het zichzelf des te onontkoombarder.

Dankzij deze vicieuze cirkel is Iago's logica onaantastbaar en is hij in zijn optreden tegelijk onverslaanbaar, want de werkelijkheid wordt, hoe dan ook, zoals *hij* haar definieert. En

zo komt ze er uiteindelijk ook voor Othello uit te zien. Ook voor hem raakt tenslotte alles in het ongerede. Zelfs zijn taal raakt in verwarring; datgene wat de integriteit van de wereld tot uitdrukking brengt, desintegreert zelf tot stamelen en wartaal, gekenmerkt door een pornografisering die de banaliteit van de wereld definitief bevestigt. *Goats and monkeys...* schuimbekt hij, wanneer ook hij achter de deugdzaamheid van de wereld (en vooral van Desdemona) haar geilheid meent te hebben ontdekt.

Op dat ogenblik is Othello het verst van zichzelf gedreven, en het verste van het beeld dat Desdemona zozeer in hem aanbad: de man die de banaliteit van de wereld opheft voor een mateloze wonderbaarlijkheid, en laat zien dat door dat wonder, dat tegelijk de liefde is, de wereld op geheime wijze wordt gedragen.

Heeft Iago werkelijk altijd en reeds bij voorbaat gelijk? Het hele stuk lang lijkt het erop, maar aan het einde logenstraft dat cynische fatalisme zich. Als Desdemona al dood is, keert Iago's vrouw Emilia zich tenslotte tégen hem, en dat is voor hem een verbijsterende ervaring. Niet alleen omdat zij daarmee inbreuk maakt op haar echtelijke plicht van gehoorzaamheid, maar vooral omdat daarin de kracht van de loyaliteit, die hij in zijn cynisme nu juist verloochenen moet, zich nu *tegen hem* keert. Emilia is Desdemona trouw uit oprechte liefde, en dat is voor Iago onbegrijpelijk. Een dergelijk affect komt in zijn universum eenvoudigweg niet voor, en hij veronderstelt – begrijpelijkerwijs – dat het dat ook in het universum van Emilia niet doet. Tenslotte heeft zij zich

al eerder zijn handlangster betoond, en beiden lijken dan ook gezworenen in cynisme: de enige twee die in Iago's ogen elkaar èn de *ware* werkelijkheid verstaan.

Die illusie wordt door Emilia's 'verraad' jegens hem aan het einde van het stuk gebroken. Dan breekt er in de calculeerbare wereld van Iago iets onberekenbaars binnen waarop juist zijn calculerende geest geen antwoord heeft. Zijn ontsteltenis en mateloze woede jegens Emilia gelden dus een werkelijkheid die niet aan de zijne beantwoordt en die hij niet weet te domineren, juist op het moment waarop hij de meest emblematische figuur van diezelfde werkelijkheid, Othello, op de knieën heeft gedwongen.

Maar misschien heeft zijn ontzetting nog een tweede, ironischer en voor hem nog bedreigender gestalte. Want zij geldt niet alleen een Emilia die plotseling een ander, onbegrijpelijk gezicht toont dan zij leek te hebben. Zij geldt ook het feit dat hij *zelf* ontgoocheld is in een Emilia die hij *vertrouwde* en van wier loyaliteit hij zeker meende te kunnen zijn. In die ontdekking wordt plotseling de geheime tegenspraak van zijn eigen overtuiging zichtbaar. Zijn cynische calculatie kon in liefde en loyaliteit slechts iets zien dat beoefend werd in functie van het eigenbelang en dat dus altijd slechts voorlopig was. Daarachter school voortdurend de berekening, die elk moment de schijn waarin zij zich hulde kon opzeggen, om zich pragmatisch te vertonen in een *ander* gelaat: *I am not what I am*.

Maar juist ten aanzien van Emilia had Iago deze wispelturigheid en de louter schijnbare waarde van de loyaliteit vergeten. Hij had haar als zijn bondgenote gezien, en dat zij hem nu plotseling in de rug aanvalt, toont hoezeer hij – ondanks zichzelf – op een cruciaal moment nog geloofde in een deugzaamheid (loyaliteit) waarvan hij in zijn diepste beledende overtuigingen de voosheid veronderstelde. Zo wordt Iago toch nog een dupe, op de meest onverwachte wijze. Hij wordt het slachtoffer van zijn eigen overtuigingen, die onbewust moeten veronderstellen wat ze bewust loochenen – om in openlijke bewoordingen dát weer te loochenen. Terwijl Iago voor de wereld zijn trouw (bijvoorbeeld aan Othello) uitspreekt, gelooft hij zelf op geen enkele wijze in die trouw, maar gaat *de facto* (bij Emilia) toch nog van haar uit.

In deze contradictie zit Iago gevangen en daarmee opent zich onder zijn cynisch wereldbeeld een fatale afgrond. Het onberekenbare toont zich als iets dat zich uiteindelijk *niet* tot cynisme laat reduceren. Dat is de kenmerkende ironie van een moderniteit, die (sinds Descartes) ten koste van alles *zekerheid* wil en door het zoeken daarnaar zichzelf elke speelruimte ontnemt om te kunnen omgaan met het onzekere. Iago wil *alles* beheersen, en juist daarom staat hij met lege handen wanneer zich iets presenteert dat zich principieel aan zijn beheersing onttrekt. Omdat zijn wereld gebouwd is op calculatie, is één onberekenbare factor voldoende om de bijl aan de wortel te leggen en hem door zijn eigen contradicties te laten verzwelgen.

Het kwaad is nooit reëel

Verre van een incarnatie en zelfs exemplificatie van het zwartste kwaad te zijn, komt Iago bij nader inzien dus naar voren als een figuur die niet alleen motieven heeft voor zijn handelen, maar in zijn daden en wereldvisie ook zelf op een tragische wijze verstrikt raakt. Ook hij blijkt uiteindelijk een dupe, zij het een dupe van zichzelf. Met de eenduidigheid van 'het kwaad' heeft dat niets meer uit te staan. Veeleer getuigt zijn figuur van de ambiguïteit die het leven doortrekt vanaf het moment dat het reëel wordt, en van de onmogelijkheid het te denken in termen van zuiverheid of eenduidigheid.

Sterker nog: het is juist deze eenduidigheid die Iago fataal wordt, zoals zij dat op haar manier ook Othello wordt. Iago wil een wereld die alleen maar berekenbaar is en daarom wel cynisch moet zijn. Othello gelooft in een wereld die gedrenkt is in liefde en daarom ten onder gaat aan haar naïviteit. In zekere zin zijn zij beiden absolutisten: kampioenen van het kwade en het goede. Maar dat, zo maakt deze vroegmoderne tragedie duidelijk, blijkt voor beiden een doodlopende weg. Wie de zuiverheid en eenduidigheid zoekt, zal altijd ten onder gaan aan een werkelijkheid die zich voor die categorieën niet leent.

Daarom kan de booswicht in het theater van de moderniteit nooit een *volstrekte* booswicht zijn. Zijn karakter is – als realistisch karakter – meerdimensionaal geworden, en in de ruimte die zich daarmee binnen hem opent, houden zich voortaan de meest tegenstrijdige trekken en elementen op. Schuldig is hij, maar nooit helemaal onbegrijpelijk.

Kwaadaardig misschien, maar nooit zonder kwetsbaarheid. Afschrikwekkend, maar in bepaalde opzichten ook bewonderenswaardig.

Dat geldt niet alleen voor Iago, maar ook voor Medea, wier misdaad niet zo groot kan zijn of de radeloosheid die haar ertoe bracht raakt ons wel in het hart. Het geldt voor Judas, wiens motieven zoveel gecompliceerder zijn dan de geldzucht die de evangeliën aan hem toeschrijven. Het geldt voor Phaedra, wier daden door Racine daartoe zelfs voor een deel op het conto van haar voedster worden geschreven.⁷ En het geldt zelfs voor Richard III, misschien wel de meest afschuwwekkende van al Shakespeares schurken, waarvoor wij niettemin enig mededogen krijgen wanneer we hem als zondebok van een meedogenloze cultuur hebben leren zien.

Dit alles blijkt uit de bijdragen die in dit nummer van *Lucifer* zijn opgenomen. Zodra het kwade wordt geïncarneerd in een concreet personage, raakt het aangetast door het tegendeel daarvan en is niets meer helder. 'Het kwaad' is kennelijk onrepresenteerbaar, want zodra het wordt geëxemplificeerd raakt het vermengd met beklagenswaardigheid, medelijden of zelfs verontwaardiging. Dan kan zelfs Medea een moreel voorbeeld worden, waarbij haar wandaden van de weeromstuit in het niets verdwijnen – en komt zij bijna schouder aan schouder te staan met een personage als

⁷ Zie Ger Groot, 'Een mateloze dubbelloofde. Over *Phaedra* van Racine', in Marcel Becker en Paul van Tongeren (red.), *Sprekende werken. Over de ethische zeggingskracht van literatuur*, Damon, Budel, 2009, blz. 43-41.

Antigone, op wier absolute *goedheid* overigens eveneens het nodige af te dingen is.⁸

Want wat voor het kwade geldt, geldt ook voor het goede. Geen persoon is van dat laatste de zuivere incarnatie. Niet Othello (wiens edele inborst hem de ogen doet sluiten voor de bedrieglijkheid van de wereld), niet Antigone (die haar dode broer zozeer bemint dat zij vergeet dat ook met de rest van haar geslacht te doen), niet Jezus (die een geheime machtshonger verbergt) en zelfs God niet (die zich tegenover de afvallige Lucifer niet alleen meedogenloos maar ook nogal zelfingenomen toont).

Het toneel, dat levensechte karakters toont, kan daarom niet anders doen dan wat ook de filosofie in de loop van de moderne tijd is moeten gaan doen. Het heeft 'het kwaad' onzichtbaar gemaakt en bij voorbaat reeds van een excuus voorzien. We kunnen niet anders dan de figuren op het toneel (of in de roman) zien in de grijstinten van hun morele tweeslachtigheid, zoals de filosofie heeft moeten zwichten voor het inzicht dat abstracties als 'het goede' en 'het kwade' nooit werkelijk *reëel* kunnen zijn.

Een denkend theater

Dat is misschien winst. Het is in ieder geval een overwinning van de werkelijkheidszin. Maar het lost het grondprobleem van het kwaad uiteindelijk niet op. Want dat laatste verdwijnt

⁸ Zie Ger Groot, 'Ramkoers: Antigone tegenover Kreon', in Paul vanden Berghe e.a. (red.), *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*, Damon, Budel, 2005, blz. 17-41.

daarmee ófwel geheel uit zicht, in een werkelijkheid die zozeer is genaturaliseerd dat iedere morele categorie daaruit simpelweg verdwenen is. Dan wil het toneel (en de literatuur als geheel) nog slechts *tonen* maar niet meer *denken*: het laat zien hoe het er in de wereld aan toegaat (en dat is dan áltijd een darwinistisch schouwspel waarin de sterksten overwinnen) maar weigert daarover een oordeel uit te spreken – eenvoudigweg omdat ieder moreel oordeel op een dergelijke geneutraliseerde natuur krachteloos afspringt.

Ófwel het maakt het oordeel over ‘goed’ of ‘kwaad’ tot voorwerp van een louter persoonlijke voorkeur die zich in laatste instantie alleen maar tegenover zichzelf wil en kan verantwoorden. De vraag naar het morele gewicht van een personage of handeling wordt dan een kwestie van solipsistische willekeur. Want hoe stevig dat ook in ieders persoonlijke waardenpatroon of ‘levensproject’ gefundeerd mag zijn, ook die laatste blijven uiteindelijk berusten op een persoonlijke keuze. En die is – zoals vooral Sartre beklemtoonde – slechts een kwestie van ieders individuele vrijheid en kan dus nooit getoetst kan worden aan de meningen van anderen, noch aan een orde die aan de wereld voorgegeven zou zijn.

Ook om die reden is het in de moderne tijd zo moeilijk geworden een categorisch oordeel te vellen over het morele karakter van een personage of diens daden. Letterlijk is op dat vlak – zoals Marx en Engels in hun *Communistisch Manifest* schreven – ‘alles wat vaststaand was in lucht opgegaan’. Niets beklijft en niets kan aanspraak doen op algemene geldigheid:

dat is de radicaal anti-metafysische gezindheid van de (late) moderniteit. Alleen de zekerheid van een neutraal, genaturaliseerd universum, dat *berekenbaar* is, beklijft daarin. Maar in het radicaal a-morele karakter daarvan vervliegt eens te meer de mogelijkheid een fundament te vinden voor een verbindend, algemeen oordeel over de menselijke *betekenis* van dat alles.

En toch oordelen wij – en ontkomen wij niet aan de noodzaak daarvan. Hoe werkelijkheidsgezind deze moderne filosofie ook mag zijn, in zoverre zij beklemtoont dat geen enkel moreel oordeel radicaal te *funderen* is en ‘goed’ en ‘kwaad’ in hun eenduidigheid niet meer kunnen zijn dan illusies, toch vergeet zij dat het oordeel pas dankzij diezelfde illusies tot stand kan komen. Zonder die begrippen gaat het nu eenmaal niet, en al evenmin wanneer wij de inhoud daarvan in het onbestemde laten. *We moeten* ons een idee vormen van wat wij als kwaad en goed beschouwen. Ook al vormen zij uiteindelijk het niet-representeerbare, datgene wat wèl gerepresenteerd wordt krijgt slechts dankzij hen betekenis.

Daarom verzaakt de filosofie haar taak wanneer zij aan de termen ‘goed’ en ‘kwaad’ geen betekenis meer wil geven, of de vraag daarnaar uitsluitend op een procedurele manier beantwoordt, zo heeft de Canadese filosoof Charles Taylor in zijn imposante studie *Bronnen van het zelf* betoogd.⁹ Al té lang legt de filosofie een grote koudwatervrees aan de dag ten aanzien van de vraag wat wij nu eigenlijk onder die twee termen verstaan. In plaats daarvan is zij zich gaan buigen

⁹ Charles Taylor, *Bronnen van het zelf*, Lemniscaat, Rotterdam, 2007, dl. 1.

over de nogal juridische vraag op welke wijze mensen daarover tot overeenstemming zouden kunnen komen. Zo nuttig als dat is, het vermijdt hardnekkig de ene vraag die nu juist *filosofen* zouden moeten willen bediscussiëren.

Een té naturalistische of realistische theateropvatting zou gemakkelijk hetzelfde gevaar kunnen lopen. Ze beperkt zich er dan toe te laten zien hoe alle karakters hun onvermoede kanten hebben, hoe daden zowel ten goede als ten kwade kunnen worden uitgelegd, en hoe uiteindelijk niemand schuldig kan worden geacht, omdat er voor zijn gedrag altijd wel begrip is op te brengen of een verklaring kan worden aangedragen. Zo verhelderend als dat zijn kan, zo secundair is het ook. Want in het geniep parasiteert deze theaterpraktijk altijd op een impliciet oordeel dat reeds geveld *is*: het betoogt dat de schurk minder vilein is dan lijkt – maar kan dat alleen tegenover een publiek of traditie dat het vonnis al uitgesproken *heeft*.

Deze toneelpraktijk bestaat dus altijd in de vorm van een tegenspraak. Hij heeft alleen betekenis als correctie op wat iedereen reeds vindt, en in zijn nuancering laat hij gemakkelijk de pretentie uitschijnen een *hoger* soort oordeel te vellen: subtieler, humanistischer, beschaafder. Hij wordt daarbij door de ambiguïteit van het *toneel* *personage* danig geholpen, want over een concrete persoon vellen we – zo bleek al – niet gemakkelijk het strengste vonnis. Dit morele revisionisme toont zichzelf dan ook als ethisch door als het ware boven de moraal in haar onbuigzame bruutheid te gaan staan. Het verzacht het bestaande oordeel ('Medea is slecht'), waarvoor

het zich niet verantwoordelijk verklaart, maar dat het wel nodig heeft om überhaupt zelf te kunnen bestaan.

In het onschuldigste geval dreigt dit toneel-revisionisme dus zichzelf een rad voor de ogen te draaien, door te denken dat het de hardheid van de categorieën van 'het kwaad' en 'het goede' niet nodig heeft. In het doortraptere geval acht het zichzelf daarboven verheven, als een subtielere vorm van beschaving. In beide gevallen vergeet het – net als de filosofie – dat het niet kan bestaan zonder de oeroude, pre-moderne vraag naar wat het goede en het kwade nu werkelijk in zichzelf zijn. Achter de ambiguïteit van ieder toneelpersonage verbergt zich uiteindelijk dat ongemakkelijke raadsel. Wellicht moeten we de hoop laten varen dat dat ooit volledig naar tevredenheid zal worden opgelost. Het antwoord op die vraag kan dan ook alleen door en aan de hand van concrete voorvallen, daden en personen worden gezocht: dat maakt de (toneel)literatuur tot zulk een uitgelezen laboratorium voor dit probleem. Maar daarin raakt datzelfde probleem tegelijk ook gemakkelijk zoek, wanneer de ambiguïteit van de held of de snoodaard de gedachte doet postvatten dat 'goed' en 'kwaad' zèlf ambiguë, onbepaalbare en misschien zelfs inwisselbare grootheden zouden zijn. Dat zijn ze niet – maar er is een *denkend* toneel voor nodig om dat niet-representeerbare onderscheid over het voetlicht te brengen.

Ger Groot (1954) studeerde filosofie in Amsterdam en Parijs. In de jaren tachtig doceerde hij filosofie aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij zich vooral toelegde op esthetica en op de

recente Franse filosofie. Van 1990 tot 1993 was hij redacteur van het levensbeschouwelijke katern *Letter en geest* van het dagblad Trouw. Daarna werd hij medewerker voor filosofie en (vooral Spaanstalige) literatuur van *NRC Handelsbladen De Groene Amsterdammer*. Hij publiceert regelmatig in *Trouwen* in filosofische en literaire tijdschriften. Sinds 1995 doceert Groot filosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Zijn meest recente boeken zijn *Vier ongemakkelijke denkers* (2003), *Het krediet van het credo* (2006) en *De gelukkigste illusies: over kwaad en verlossing* (2008). In hetzelfde jaar verscheen in de reeks *NRC Handelsblad Academie* een acht cd's tellende box met hoorcolleges over de wordingsgeschiedenis van het hedendaagse subject: *De menselijke toon*. In het voorjaar van 2009 wordt zijn bundel *Papierverwerkende industrie: lezen als beroep* verwacht.