

Peter Sloterdijk

THEOPOËZIE

DE HEMEL TOT SPREKEN BRENGEN

Vertaling Mark Wildschut

Boom

Inhoud

Opmerking vooraf	9
DEEL I	11
DEUS EX MACHINA, DEUS EX CATHEDRA	
1. Goden op het toneel	13
2. Plato's protest	31
3. Over de ware religie	37
4. God uitbeelden, god zijn: een Egyptische oplossing	43
5. Over de beste van alle mogelijke hemelbewoners	53
6. Poëzie van de kracht	61
7. In plausibiliteiten wonen	69
8. De theopoëtische differentie	75
9. Openbaring waarvandaan?	89
10. Het sterven van de goden	99
11. 'Religie is ongelooft': de interventie van Karl Barth	101
12. In de tuin van de onfeilbaarheid: de wereld van Denzinger	113
DEEL II	123
ONDER HOGE HEMELEN	
13. Verdicht bijeenhoren	125
14. Afgodenschemering en sociofanie	147

15. Heerlijkheid: poëzie van de lofrede	161
16. Poëzie van het geduld	173
17. Poëzie van de overdrijving: de religieuze virtuozen en hun excessen	193
18. Kerygma, propaganda, offensief aanbod of: als de fictie niet met zich laat spotten	223
19. Over proza en poëzie van de zoektocht	263
20. Godsdienstvrijheid	277
 In plaats van een nawoord	 289
Bij wijze van groet	293
Noten	295

Opmerking vooraf

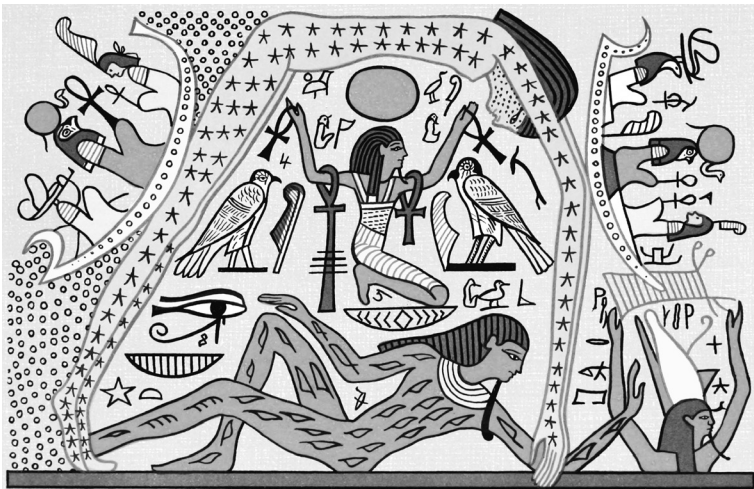
Aangezien de ondertitel van dit boek voor meerderlei uitleg vatbaar is, moet erop worden gewezen dat er in het vervolg geen sprake zal zijn van de hemel van de astrologen, noch van die van de astronomen, laat staan van die van de ruimtevaarders. De hemel die hier ter sprake wordt gebracht, is geen mogelijk object van visuele waarneming. Niettemin dringen zich bij de blik naar boven van oudsher visuele voorstellingen op, voorzien van vocale fenomenen: tent, dak, gewelf. In de tent klinken de stemmen van alledag, het hemeldak weerkaatst oude tovergezangen en in het gewelf weergalmen de cantilenes ter ere van de Heer in den hoge.

Uit het geheel van dag- en nachthemel ontstond vanouds een archaisch concept van het omvattende. Hierin kon het denken het ontzagwekkende, opene en weidse met het beschermende en huiselijke in één symbool van kosmische en morele integriteit vangen. Het beeld van de Egyptische hemelgodin Nut die zich, met sterren bezaaid, als een brug over de aarde heen stulpt, vormt het mooiste uit de oudheid overgeleverde embleem van beschutting door het omvattende. Dankzij haar afbeelding is de hemel ook aan de binnenkanten van de sarcofagen aanwezig. Een dode die in de sarcofaag de ogen opsloeg, werd door de aanblik van de godin naar een weldadige openheid geleid.

Toen de hemel in de loop van de secularisatie als kosmisch immuniteitssymbool aan betekenis had ingeboet, veranderde hij in het toppunt van willekeur, waarin menselijke doeleinden wegsterven. Voortaan roept het zwijgen van de oneindige ruimten bij denkers die

hun oor te luisteren leggen bij de leegte alleen nog maar metafysische ontzetting op. Heinrich Heine had die tendens nog met milde ironie beschreven, toen hij in zijn epische gedicht *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) besloot de hemel, waarover een meisje met een harp nog vol overgave het ‘oude zelfverloocheningslied’ had gezongen, aan de engelen en de mussen over te laten. Charles Baudelaire daarentegen heeft in *Les Fleurs du mal* (1857) een neognostische claustrofobie verbeeld, toen hij de hemel beschreef als een zwart deksel op de grote pot, waarin de vergaand onzichtbare mensheid kookt.

Na de tegengestelde diagnoses van de dichters is het raadzaam ons oor te luisteren te leggen bij de meningen van derden en anderen. In het vervolg moet hoofdzakelijk sprake zijn van communicatieve, heldere en tot hoge vluchten uitnodigende hemelen, omdat ze, conform de behoefte aan poëtologische verlichting, gezamenlijke zones van herkomst vormen van goden, verzen en opbeurende woorden.



Detail van de Greenfield-papyrus uit de tiende eeuw v.Chr. De hemelgodin Nut buigt zich over de liggende aardgod Geb en de knielende luchtgod Sjoë. Egyptische voorstelling van hemel en aarde, illustratie op een oude Egyptische papyrus, in: *The Popular Science Monthly*, dl. 10, 1877, p. 546. Foto: Wikimedia Commons.

1.

Goden op het toneel

De verwevenheid van voorstellingen van godenwereld en dichtkunst is zo oud als de vroeg-Europese traditie, sterker nog: zij gaat terug tot de oudste schriftelijke bronnen van beschaving over de hele wereld. Wie zich de tijdloze golfslag van de verzen van Homerus kan heugen, zal nog weten hoe de dichter de Olympische goden laat beraadslagen over de lotgevallen van de strijders in de vlakte voor Troje. Hij brengt de hemelingen zonder veel omhaal tot spreken, en dat niet altijd met de bij wezens van hun statuur passende plechtstatigheid.

Ook aan het begin van de *Odyssee* is te horen hoe Zeus het woord neemt, om zijn dochter Athene wegens haar eigenzinnige uitlatingen te berispen. Majesteitelijk praat hij op haar in: 'Ach mijn lieve dochter, wat een woord ontsnapt er aan je haag van tanden!' Zelfs de eerste onder de bewoners van de Olympus kan een godin der wijsheid niet zomaar verbieden haar mond open te doen. Om zijn ontstemming kenbaar te maken, moet de godenvader naar retorische middelen grijpen, ja zelfs gebruikmaken van poëtische formuleringen.

Mag men beweren dat Homerus de dichter is geweest die dichtende goden in de wereld heeft gezet? Hoe men deze heikele vraag ook beantwoordt, als dichters zouden de goden van Homerus geen al te best figuur slaan, voor zover de dichtkunst een metier is dat oefening vergt, het gerucht over de wonderdaden van ongeschoolde inspiratie ten spijt. Het vasthouden aan het standpunt van de *diletto* getuigde voor de Olympische aristocratie. Geen macht ter wereld had een dienstdoende

god kunnen dwingen een ambacht te leren tot hij het niveau van meesterschap had bereikt.

De goden van het Oudgrieks-Olympische genre gedragen zich tegenover de wereld doorgaans als los-vaste toeschouwers. In aardse aangelegenheden interveniëren ze net zomin als ramptoeristen bij een ramp plegen te doen; bij oorlogen zitten ze in hun loges als bezoekers die wedden op hun favorieten. Ze houden niet van complicaties. Ze lijken op tovenaars die plotseling opduiken en even makkelijk weer van het toneel verdwijnen. Zelfs als ze niet meer louter diffuse natuurmachten, meteorologische fenomenen en drijvende krachten achter plantaardige en dierlijke vruchtbaarheid belichamen, maar abstractere ethische, cognitieve of ook politieke principes personifiëren, houden ze iets lights. Je zou de Olympiërs kunnen beschouwen als een *society* van oligarchen die elkaar knipoogjes geven zodra de geur van het offervuur naar hen opstijgt.

De keuze van hun residentie verradt dat zij schepsels zijn van de antizwaartekracht. Ze zijn het bestaan, het oponthoud in het veld van de zwaartekracht, waarmee hun voorgangers uit de godengeneratie van de titanen zich aftobden, verleerd. Toen de welgevormden de overhand kregen – uitgezonderd Hephaistos, de kreupele onder de goden, die als smid en hinkend werkplaatstype nooit helemaal salonfähig werd – waren de amorfe krachttitanen voorbestemd in het duister te verzinken. De Olympische klik, het godenvolk van de tweede generatie, is sinds de ondergang van hun voorlopers verontrust door het voorgevoel dat het overwonnene ooit zou kunnen terugkeren. Goden in dit stadium weten dat alle overwinningen voorlopig zijn. Als goden een onbewuste hadden, zat daarin deze boodschap gegrift: Wij zijn de geesten van doden die het ver hebben geschopt.² We danken onze opkomst aan een naamloos levenselan, waarvan niet valt uit te sluiten dat het op een dag over ons heen zal walsen.

Hierbij is voor het vervolg vooral één aspect van belang: dat de goden van Homerus sprekende goden zijn geweest. Ook zij waren, zoals Aristoteles van de mensen zei, levende wezens ‘die taal hebben’. Door dichtkunst werden ze op gehoorsafstand van mensen gebracht. Ook al hebben de hogere wezens doorgaans alleen onderling van gedachten gewisseld, toch werden de conversaties van de onsterfelijken soms ook door stervelingen opgevangen – alsof paarden voor de race de weddenschappen van de toeschouwers zouden af luisteren.

Het fenomeen van de sprekende goden werd honderden jaren na Homerus geïncorporeerd in de Griekse theatercultuur. Het toneelspel in Athene voerde voor de verzamelde burgerij handelingen ten tonele die door hun algemene begrijpelijkheid de emotionele synchronisatie van het stedelijke publiek ten goede kwamen. Zoals Aristoteles later resumeerde, ervoeren de toeschouwers in het theater 'vrees en medelijden', *phobos* en *eleos*, of beter: huivering en deernis, en dat doorgaans bij dezelfde passages van de tragische stukken. De hevige gemoedsbewegingen die door de toneelspelers werden uitgebeeld werden door de meeste bezoekers, zowel mannen als vrouwen, gelijkelijk doorleefd. Door dicht opeen te delen in het lijden van de verscheurden op het toneel, konden zij hun spanningen van zich afzetten. Het Grieks kende voor dit effect een specifiek werkwoord: *synhomiopathein*,³ gelijktijdig het gelijke leed doorstaan. Ook in de komedies, die op de tragedies volgden, lachte het volk in de regel bij dezelfde passages. Beslissend voor het stichtelijke effect van het drama was dat men bij de beschouwing van de lotswisselingen op het toneel gezamenlijk de grens bereikte waar men ophield verdere vragen te stellen. Het verhulde, dat wat het verstand te boven ging, ook wel het numineuze geheten, vulde in reële tegenwoordigheid het toneel. Aangezien dit effect zelden optrad en in de middelmatige stukken van de postklassieke tijd teloorving, verloor het Atheense publiek zijn belangstelling. In de vierde eeuw v.Chr. werden de toeschouwers die het ervoor overhadden een dag te besteden aan de afmattende vertoningen in het Dionysos-theater schadeloosgesteld met een toneelpenning.

Tegen deze achtergrond moeten we nader ingaan op een ingenieuze uitvinding van de Attische toneelkunst. De dramaturgen ('gebeurtenissenmakers') – in die tijd nog vergaand identiek met de dichters – hadden begrepen dat conflicten tussen mensen die om iets onverenigbaars vechten ertoe neigen op een dood punt terecht te komen. Met menselijke middelen kan het dan niet tot een ontknoping komen. Zulke momenten werden door het antieke theater gebruikt als voorwendsels om een god in de vorm van een toneelspeler ten tonele te voeren. Omdat een god niet eenvoudig als een boodschapper uit de coulissen kon stappen, was het nodig een procedure te verzinnen waardoor het leek alsof hij uit de hoogte kwam aanzweven. Voor dit doel bouwden Atheense theateringenieurs een machine die godsverschijningen van boven mo-

gelijk maakte. *Apo mechanes theos*: een hijskraan zwenkte over het toneel en aan de arm van de hijskraan was een platform, een spreekgestoelte bevestigd – van daaraf sprak de god tot het menselijke tafereel aan zijn voeten. Het apparaat droeg bij de Atheners de naam *theologeion*.

Wie op de verbazingwekkende kraan acteerde, was natuurlijk geen priester die theologie had gestudeerd – zo iemand bestond toen niet en het betreffende begrip was nog niet gemunt – maar een toneelspeler onder een hoog masker. Die moest de god of godin als gebiedende respectievelijk probleemoplossende instantie spelen. Kennelijk ervoeren de dramaturgen geen schroom ‘theürgisch’ op te treden – zij zagen godsverschijningen als maakbare effecten, zoals later sommige kabbalisten ervan overtuigd waren theotechnische procedures te kunnen toepassen door de lettertrucs van de schepper te herhalen. Andere Helleense podia namen er genoeg mee het *theologeion* als een soort gaanderij of verhoogd balkon aan de achterwand van het theater in te richten, en zagen dus af van de fascinerende dynamiek van het komen aanzweven.

De sterkste epifanie op het toneel vindt plaats als Pallas Athene in de *Eumeniden* van Aischylos (in Athene in 458 v.Chr. opgevoerd) tegen het eind van de tragedie optreedt om in de kwestie van de moedermoordenaar Orestes de patstelling tussen de wraakzuchtige partij en de vergevingsgezinde partij ten gunste van de verzoenende optie te doorbreken – waardoor de wraakzuchtige Erinyen in ‘welwillenden’ veranderen. Iets analoogs wordt in scène gezet als de oude Sophocles in de *Philoctetes* (in 409 v.Chr. opgevoerd) de vergoddelijkte Heracles laat binnenzweven om de koppige vijand van de Grieken, die in zijn leed volhardt, te vermurwen zijn boog af te geven, zonder welke de oorlog bij Troje volgens de wil van de goden niet ten gunste van de Grieken kan aflopen.

Het *theologeion* is geen spreekgestoelte, geen preekstoel, maar een strikt voor het theater bedoelde installatie. Het vormt een triviale ‘machine’ in de oorspronkelijke zin van het woord, een *special effect* dat de aandacht van de toeschouwers moest vasthouden. Zijn functie – te zorgen dat een god uit de toestand van onzichtbaarheid overgaat in die van zichtbaarheid – is echter allesbehalve triviaal. Men ziet bovendien de god of godin niet alleen boven de scène zweven, men hoort hem – of haar – ook spreken en voorschriften uitvaardigen. Het is ongetwijfeld ‘alleen maar theater’, maar het beginnende theater had niet bestaan als men er niet van uit was gegaan dat alle handelende personen, zo-

wel stervelingen als onsterfelijken, tijdelijk ten tonele gevoerd konden worden. Als de goden zich niet uit zichzelf vertonen, brengt men hun het verschijnen bij. Over dit type effecten gaat de latere term *deus ex machina*, waarvan de theatertechnische betekenis ongeveer als volgt kan worden omschreven: in een uitzichtloos complex conflict kan alleen een figuur die van buitenaf ingrijpt de bevrijdende wending teweegbrengen. Dat de god of godin op het keerpunt in het handelingsverloop *coram publico* opduikt, is in eerste instantie niet meer dan een dramaturgische vereiste, maar uiteindelijk betekent zijn of haar verschijning ook een moreel postulaat, sterker nog, de plicht van het theater. Je zou dit het ‘dramaturgische godsbewijs’ kunnen noemen: god wordt gebruikt om de knoop in het drama door te hakken, dus bestaat hij. Het zou respectloos, zij het niet geheel misplaatst zijn de god die daar opeens opduikt als *happy-end-provider* aan te duiden. Wenselijke oplossingen, op welk gebied dan ook, zijn vaak alleen met behulp van hogere machten te bereiken – ook al zijn het slechts spitsvondige invallen. ‘Oplossingen’ worden als dienstverleningen van de hemel gedenkwaardig⁴ – lang voordat ze in omloop komen als antwoorden op wiskundige vraagstukken en zakelijke problemen. Daar komt nog bij dat talrijke operalibretto’s uit de achttiende eeuw, met haar afkeer van de tragedie, zonder de god uit de machine niet denkbaar waren geweest.

Tegen de achtergrond van de Griekse theodramatiek kan de vraag worden opgeworpen of de meeste geavanceerdere ‘religies’ geen equivalent bezaten van de toneelkraan respectievelijk het balkon voor hogere wezens. Ik neem de rampzalige uitdrukking ‘religie’ voorlopig voor lief, hoewel ze voor veel verwarring, speculaties en verdachtmakingen heeft gezorgd – vooral sinds Tertullianus in zijn *Apologeticum* (197) de uitdrukkingen bijgeloof (*superstitio*) en *religio* tegenover het Romeinse taalgebruik omkeerde: terwijl hij de traditionele *religio* van de Romeinen bijgeloof noemde, moest het christendom ‘de ware religie van de ware God’ heten. Daarmee deed hij Augustinus het model voor diens baanbrekende traktaat *De vera religione* (390) aan de hand, waarmee het christendom zich dit Romeinse begrip definitief toe-eigende. Inmiddels staat het voor al het mogelijke wat het gezonde verstand met suggesties van halfduister en donkere materie tracht te ontcrachten,⁵ hoewel het ook niet ontbreekt aan pogingen de mogelijke congruentie van rationaliteit en openbaring te demonstreren om het begrip religie

te redden.⁶ Ongetwijfeld werd het *theologeion* in engere zin slechts eenmaal verzonnen en eenmaal zo genoemd. Maar in ruimere zin en onder andere namen zijn de procedures om de hogere goden aan te sporen te verschijnen en hen aan de praat te krijgen zo niet alomtegenwoordig, dan toch op allerlei plaatsen aanwijsbaar.

Wat op het Attische toneel dramaturgisch werd behandeld, quasi-plaatsvervangend voor alle andere culturen, was niet minder dan de vraag of de toeschouwers van een plechtige handeling zich altijd alleen tevreden moesten stellen met theotechnische effecten, of dat achter de betovering van het schouwspel 'uiteindelijk toch de goden zelf' hun opwachting maakten. Van oudsher delen sjamanen, priesters en theatermakers de overtuiging dat ook de diepere geraaktheid in het bereik van het maakbare ligt. Echter: voor zover ze niet bezweken voor het latente cynisme van hun metier, geloofden ze zelf dat het aangrijpende als zodanig in de loop van de heilige procedure een vollere presentie kreeg. Rituele handelingen bieden net als alle 'diepe spelen' de mogelijkheid dat wat daar wordt uitgebeeld als het uitbeeldende tot leven komt. Al is de god ook 'nabij en moeilijk te vatten', zijn onduidelijkheid sluit de ernst waarmee wij ons naar hem toe keren en ons onderdompelen in zijn atmosferische presentie niet uit.⁷

Tegenhangers van de Helleense toneelmachine ontstaan waar goden van uiteenlopende herkomst, ook van monotheïstische aard en toegerust met sterke predicationen van verhevenheid, hun verschijningsplicht beginnen te vervullen, lees: zodra ze zich verwaardigen af te dalen tot ze waarneembaar zijn voor menselijke zintuigen. In principe hadden de goden zo goed als totaal verborgen kunnen blijven, aangezien ze naar hun aard latent, transcendent en aan de wereldlijke waarneming onttrokken zijn. Niet voor niets noemt men hen de onzichtbaren. Met name de onderaardsen waren gesteld op hun discretie. Zij namen genoeg met de jaarlijkse krachtmeting in het voorjaar; die werd vooral bij de volkeren rond de Middellandse Zee in cultische intensivering nagespeeld, bijvoorbeeld bij de Atheense Phallika of fallische processies, dat wil zeggen erectieparades die de matrones van de stad naar aanleiding van de Dionysoscultus in het voorjaar de gelegenheid boden reusachtige fallussen, van rood leer genaaid, in een toestand die het midden hield tussen aanbidding en spotternij door de stad te dragen.