

# Het religieuze, de ware mensgeleerdheid<sup>1</sup>

*Gesprek met Benoît Chantre*

*Deze tekst is een transcriptie, herzien en gecorrigeerd door de auteur, van een aantal passages van zijn gesprek met Benoît Chantre, welke niet opgenomen zijn in de montage van de film Le Sens de l'histoire, opgenomen in het Centre Georges-Pompidou in december 2007.*

Benoît CHANTRE: Het Centre Pompidou biedt ons aan, ter gelegenheid van de tentoonstelling '*Traces du sacré*', samen de plaats van het sacrale in de 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw te schilderen. Mijn voorstel is om drie datums te bespreken: de eerste, 1806, vormt het hart van uw boek over Clausewitz; de tweede, 1913, is het jaar voorafgaande aan het apocalyptische jaar van de oorlog van 1914 en is tegelijkertijd het jaar van de eerste uitvoering van de *Sacre du printemps* van Stravinsky; als laatste, de jaren onmiddellijk na de oorlog, als de tijd waarin u een 'belangrijke' rol speelde in Avignon, waarin u Picasso en Braque leerde kennen, maar wat ook de tijd was waarin u ervoor gekozen heeft Europa te verruilen voor de Verenigde Staten. Daar zou u, zonder dat u het toen al te wist, een oeuvre opbouwen dat geheel gewijd is aan het religieuze. We zouden onze aandacht kunnen focussen op deze drie momenten, die tamelijk goed passen in het perspectief van de tentoonstelling.

Het jaar 1806 is het jaar van de nederlaag van Jena. Dat is ook het jaar waarin Hölderlin, tijdgenoot en vriend van Hegel, begint aan zijn retraite en die veertig jaar zou duren. Hij keert zich af van de wereld, heeft niets meer tegen zijn tijdgenoten te zeggen. Hij sluit zich op in de toren van een meubelmaker in Tübingen, een toevluchtsoord waaruit hij alleen een enkele keer voor een wandeling naar buiten zal komen.

René GIRARD: Hölderlin is zeer duidelijk wanhopig. Ik denk dat deze wanhoop veel beter verklaard kan worden dan gewoonlijk wordt gedaan. Hölderlin hoopte op een synthese tussen het christendom en het antieke Griekenland. Hij ziet, zoals alle romantici uit zijn tijd, het antieke Griekenland terugkeren. Maar deze terugkeer is niet een overwinning op het christendom, deze terugkeer blijft door het christendom beheerst worden. Het is een verbreed christendom, waarin Christus steeds dezelfde centrale rol blijft spelen, zoals de grote gedichten laten zien. Ik denk dat Heidegger hieraan voorbijgaat. Heidegger heeft geprobeerd zich te vereenzelvigen met Hölderlin, maar hij was zo verschillend van Hölderlin als maar kan

---

<sup>1</sup> Oorspronkelijke tekst: '*Le religieux, vraie science de l'homme*', de laatste appendix uit *La conversion de l'art*, 215-235. Vertaling Hubert Darthenay en Berry Vorstenbosch, januari 2020.

zijn, omdat zijn houding ten opzichte van deze periode eigenlijk strijdlustig en antichristelijke blijft en hij veel dichter dan Hölderlin zelf bij een zeker archaïsme blijft staan. Het is gemakkelijk in Hölderlin een vijand van het christendom te zien, afgaande op zijn houding tegenover van zijn moeder, tegenover het bekrompen piëtisme van de ambities van zijn moeder die van hem een predikant wilde maken. Daar had hij allemaal geen zin in! Maar kijken we naar zijn belangrijkste gedichten, dan ontdekken we dat Heidegger het belangrijkste heeft verhuld, welke de trouw is aan Christus, het feit dat de Griekse goden door de aanwezigheid van Christus getransfigureerd worden in de richting van de liefde. Dat is overduidelijk, en vind je in een groot aantal gedichten terug. Zelfs al mocht dit een illusie zijn, het maakt in de periode waarin hij dat probeert te doen, Hölderlins grootheid uit. Hij ziet het niet als een breuk met het verleden, maar als een verrijking die niet iets van het christendom wegneemt, maar die het daarentegen op een bepaalde manier vervolmaakt.

B.C. : Hölderlin zou dus, in tegenstelling tot Hegel, de intuïtie hebben gehad van wat aan de ene kant het archaïsche is en aan de andere kant wat specifiek is aan het christendom.

R.G. : Dat is het.

B.C. : En dat het niet mogelijk is de verhouding tussen het christelijke en het archaïsche filosofisch te omschrijven?

R.G. : Met het woord 'dialectiek' moet je oppassen want het doet onmiddellijk aan Hegel denken. We moeten proberen daar anders over te spreken. Het christendom staat duidelijk hoger, het vormt een bekroning, en het is duidelijk voelbaar dat het bij Hölderlin om de christelijk liefde gaat die voor hem boven alles staat. De voornaamste reden om zich terug te trekken is, naar mijn mening, dat hij het gevoel heeft dat, bij de groep grote dichters die hij bewondert, die liefde afwezig is – het is iets wat hij mist, waar hij zich op een bepaalde manier over beklagt. Niet alleen heeft hij de indruk dat het christendom op zichzelf staat, omdat de liefde boven alles uitsteekt, maar ook dat er voor de dichter die hij was geen evenwicht bestond, geen mogelijkheid met anderen samen te leven dan in die aanwezigheid van het christendom.

Om deze notie van evenwicht te begrijpen moeten we, eerder dan de gedichten, de prozateksten lezen, in het bijzonder *Hyperion*. Als je *Hyperion* bestudeert, ontdek je dat het, op het vlak van de psychiatrie, zelfs op de dag van vandaag, om een buitengewone tekst gaat. Het leven van Hyperion is onderhevig aan een ritme van radicale, geduchte en huiveringwekkende veranderingen, tussen een exaltatie van het ego, met een onmiddellijke zekerheid boven de andere mensen uit te steken, in de Duitse cultuur, met name in poëtisch opzicht, helemaal bovenaan te staan, deze cultuur meer te bezitten dan anderen – een beetje zoals Nietzsche een tijd later – en dan het moment waarop die ervaring plotseling omslaat in het totaal tegenovergestelde, in de vaste overtuiging van totale mislukking, van onherroepelijke ellende. Deze ervaring, die tegenwoordig 'manisch-depressief' wordt genoemd, wordt door Hölderlin op zo'n levendige en treffende manier beschreven zoals je nergens anders zult vinden. De dichter geeft hiervoor zelf een verklaring als hij zich richt tot Suzette Gontard, die zich over de buitengewone stemmingswisselingen, zoals wij ze gewoonlijk noemen, bij haar minnaar verbaast. Hij zegt dat het zijn 'onbevredigde ambitie' was die tussen hem en Suzette in stond.

Ook moet je de brieven van Hölderlin lezen die Goethe en Schiller zoveel angst hebben aangejaagd: zeer verontrustende brieven, waarin letterlijk sprake was van aanbidding. Het is slechts in de verzamelde werken van Hölderlin dat je deze brieven integraal zult aantreffen. De grote dichter die Hölderlin is,

verlaagt zich tot het uiterste voor poëtische vormen die niet werkelijk de zijne zijn. De reactie van Goethe en Schiller was er een van een soort schrik en ontwijken, een verontrustheid over Hölderlin. Wie is die vreemde figuur? Daar moeten we allemaal rekening mee houden wanneer we aan de extreme relevantie van Hölderlin voor onze wereld denken. Omdat, dat wat Hölderlin over onze wereld tot uitdrukking brengt, is dat – niet als een satire, dat wil zeggen, niet vanuit een soort overtuiging boven anderen uit te steken, maar vanuit de zwakte van een wezen dat onderhevig is aan duizelingwekkende schommelingen – dit verschijnsel in de situatie van de moderne mens een centrale rol speelt: een strijd tussen de mensen om de metafysische superioriteit, om de totale zege van die superioriteit op burens, op rivalen.

Deze schommelingen bij Hölderlin zijn van het allergrootste belang en moeten we gebruiken wanneer we Nietzsche willen interpreteren, met name diens verhouding tot Wagner. Nietzsche verkondigt onophoudelijk zijn superioriteit boven Wagner, hij doet dit op een ziekelijke manier, vooral in het absoluut krankzinnige boek dat *Ecce Homo* heet, waarin alles waarin hij voortreffelijker is dan Wagner verkondigt. Wanneer? Op het moment waarop de keizer van Duitsland naar Bayreuth gaat, op het moment dat het land aan de voeten Wagner ligt. Anders gezegd, het zich realiseren van zijn eigen minderwaardigheid heeft Nietzsche beleefd in zijn verhouding tot Wagner. Dat is wat hem gek heeft gemaakt. En men kan zeggen dat de volgelingen van Nietzsche en Wagner deze strijd voortzetten zonder haar ooit in haar geheel te doordenken. Als ze voorstanders van Wagner zijn, zeggen ze: 'Nietzsche interpreteert Wagner op een absoluut onjuiste manier. Hij beledigt Wagner, hij ziet zijn grootheid niet, etc.' En de Nietzscheanen spelen de omgekeerde rol, zij worden pionnetjes in de buitengewone schommelbeweging, die alleen de grote, door de moderniteit uit het lood geslagen genieën, Hölderlin en Nietzsche, doorleefd hebben. In Frankrijk, heeft Nerval deelgehad aan dit lijden. In Rusland, Dostojevsky.

Hölderlin heeft die schommelingen echter vollediger waargenomen en eerlijker uitgedrukt dan alle grote onevenwichtige kunstenaars uit zijn tijd. Nietzsche spreekt nooit over de negatieve momenten van die ervaring. En wij weten, als we Nietzsche zouden begrijpen zoals het zou moeten, en als we zijn biografie op de voet volgen, dat hij aan dergelijke momenten een enorm belang hechtte, zonder ze ooit in zijn geschriften kenbaar te maken, of bijna nooit. Hoe weten we dat? Omdat we weten dat Nietzsche op een dag, in een boekhandel in Nice, de vermakelijke, door Dostojevsky geschreven tekst, tegelijkertijd komisch en tragisch, over deze schommelingen in de moderne wereld ontdekt heeft. Deze heet *Herinneringen uit het ondergrondse*, en de manier waarop Nietzsche over die tekst schrijft is duister, omdat hij ons niet vertelt waarom. Maar we moeten het begrijpen, als we al Dostojevskys personages op een rijtje zetten, als Nietzsche zegt dat het precies dáár is dat Dostojevsky dingen tot uitdrukking brengt die absoluut onontbeerlijk zijn en die niemand ooit eerder over het moderne bewustzijn tot uitdrukking heeft gebracht. Nietzsche markeert hiermee dat hij in deze zaak zijn aandeel heeft. Maar hij is er niet in geslaagd om over de negatieve momenten van zijn ervaringen te schrijven. Zoals ik het zie, is dit zijn waanzin, zijn onvermogen om zijn eigen mislukking onder woorden te brengen.

Dit is het waar Dostojevsky op een groteske, magnifieke, prachtige manier over heeft geschreven. Hij heeft zijn gekte weten te beheersen en, op een zekere manier geldt dit ook voor Hölderlin, maar dan op een passievere manier, in de goedheid, in een soort passiviteit, in een zich terugtrekken uit de wereld. Hij kon de rechtstreekse confrontatie niet aan omdat hij niet over de satirische krachten van Dostojevsky beschikte. Weliswaar had hij zijn dichtkunst, maar dat gaf hem niet de mogelijkheid dit onderwerp op een dergelijke manier te benaderen. Zo denk ik dus dat er een drietal bestaat, Hölderlin, Dostojevsky, Nietzsche, die ontzettend belangrijk is om onze tijd te bevrijden van haar Nietzscheaanse illusie. Want

die Nietzscheaanse illusie, wat is dat? Dat is opnieuw beginnen aan de droom van Nietzsche, waarin ieder winnaar denkt te zijn in een wereld waarin iedereen in opperste verwarring is. Het is duidelijk dat een dergelijke houding niet stand zal houden, en dat onze visie op Nietzsche onvolledig is. Wij zien niet in dat Nietzsche als waanzinnige is gestorven. Deze waanzin, waar Hölderlin en Dostojevsky aan ontsnapt zijn, naar mijn mening dankzij het religieuze, is de waanzin waar Nietzsche zich compleet in heeft gestort. Hij is in een waanzin terechtgekomen die de meest verschrikkelijke van alle waanzin is. Deze wordt zelden beschreven, omdat hij schrikbarend is. De klinische beschrijvingen die we bezitten van de artsen van Nietzsche zijn gruwelijk. Vandaag de dag moeten we het wél zeggen, denk ik, omdat het tot de geschiedenis behoort van hoe we in onze tijd denken en wat onze verhouding tot het religieuze is, of de hedendaagse afwezigheid daarvan. Onze Nietzsche-cultus is niet de triomftocht van de gezondheid, maar van de ziekte, niet van de waarheid, maar van de leugen.

\* \* \*

B.C. : Laten we nu beginnen, als u het goedvindt, met de tweede datum die ik heb genoemd: 1913. Dat is het begin van de periode van het kubisme, fundamenteel in de evolutie van de vormgeving in de 20<sup>ste</sup> eeuw. Er is dat ongelooflijke evenement: *Les Ballets Russes* in Parijs met de choreografie van Nijinski van Stravinsky's *Le sacre du printemps*, absoluut een ongehoord moment. Dat was ook het jaar van de publicatie van het eerste deel van *À la recherche du temps perdu*.

R.G. : Toen ik deze *Sacre du printemps* ontdekte, kwam hij me als absoluut adembenemend voor, op het gebied van wat ik noem 'de openbaring van de stichtende moord' in de moderne cultuur. Dat wil zeggen, de waarachtige komst van het christendom. De ontdekking van de stichtende moord op zo'n manier dat de herhaling ervan ondenkbaar wordt, onmogelijk, al te zichtbaar! Kijken we van dichtbij naar *Le Sacre du printemps*, dan bemerk je dat het een offer is, het offer van wie dan ook, van een jonge vrouw die daar staat, door een soort heidense stam uit het archaïsche Rusland, een offer dat eindigt met de dood van deze vrouw.

B.C. : Laten we niet vergeten dat het werk bestaat uit twee delen: als eerste 'De aanbidding van de aarde', en daarna 'Het offer'. Het tweede deel eindigt met wat men noemt: 'De sacrale dans van de Uitverkorene', en deze prinses danst zich uiteindelijk dood.

R.G. : Gaat ze dood omdat ze te veel heeft gedanst, of is het een eufemisme om ons te vertellen wat er werkelijk aan de hand is, dat ze namelijk verstikt wordt door de menigte? Naar mijn mening is 'zich dood dansen' het esthetisch eufemisme dat alles duidelijk maakt. Onlangs heb ik een reconstructie van de oorspronkelijke voorstelling van de *Sacre du printemps* gezien. Het geheel begint met een interview met een uiterst achtenswaardige dame uit de Amerikaanse aristocratie, die zeker geld heeft gegeven aan deze reconstructie, en die zegt: 'Denk vooral niet dat het om een offer gaat. En ook niet om een religieuze moord.' Ik denk dat je precies op een tegenovergestelde wijze naar deze waarschuwing moet luisteren, en dat het deel uitmaakt van de openbaring van de zaak: deze waarschuwing maakt op een bepaalde manier de openbaring net zo komisch als dat ze tragisch is, en dat lijkt me volkomen terecht.

B.C. : Qua muziekcompositie is het een revolutionair werk. Je kunt spreken van een klankmozaïek, analoog aan het kubisme in de schilderkunst.

R.G. : Ja, dat is het – maar, naar mijn mening, is het de dans die het grootste schandaal bij het Parijse publiek heeft veroorzaakt, een dans die zeer modern is omdat dat ze is samengesteld uit doffe dreunen en gestamp: zo het ritme creërend van het gestamp van de menigte die het slachtoffer vertrapt. Het spektakel wordt, welbeschouwd, niet exact gereproduceerd in haar meest tragische vorm. Maar het is er, dit gestamp is er. Een echo daarvan zie je terug in de kostuums van de oorspronkelijke voorstelling. Parallel lopende banen kondigen het kubisme aan – of doen eraan herinneren. Er is een weigering er iets moois van te maken. Het is een terugkeer naar een soort primitivisme, waarvan men bij Stravinsky niet kan zeggen dat hij door wie dan ook is beïnvloed. Als ik het goed begrijp, valt *Le Sacre du printemps*, samen met zijn aankomst in Parijs vanuit Rusland. Hij is dus niet in contact geweest met alle opwinding rondom de moderne kunst. Maar hij valt erin binnen en geniet, spottend, sarcastisch en zelfbewust. Het lijkt me dat de foto's van Stravinsky uit die tijd een onderdeel uitmaken van het spektakel. Er schuilt iets sardonisch en diabolisch in hem, alsof hij wil zeggen: 'Ik zal ze eens iets geven waarvan ze de krachten niet kennen.' Maar klaarblijkelijk werden die krachten toch manifest in de rellen die volgden. U heeft me eerder verteld dat het niet in de Opera was dat het plaatsvond...

B.C. : Nee, het was in het *Théâtre des Champs-Élysées*.

R.G. : De menigte heeft letterlijk alles stukgeslagen. En ik denk dat die rellen essentieel zijn: vanaf het moment dat de moderne kunst ophoudt dit soort reacties te veroorzaken, is ze dood. Ze is veel academischer geworden dan alle academische kunst, in de zin dat ze van de revolutie een ritueel probeert te maken. Men kan zeggen dat de hele moderne wereld sinds korte tijd, na 1913, alleen maar een poging is geweest te ritualiseren wat niet geritualiseerd kan worden. Als religie is ze mislukt.

B.C. : Dit werk zal toch een ongelofelijke vruchtbaarheid kennen, zowel op choreografisch als op muzikaal gebied.

R.G. : We hebben zijn kracht gezien, we zitten al volledig in de moderne kunst, en op een bepaalde manier heeft de weigering van het publiek het werk gediend, haar zegetocht voltooid.

B.C. : Zegetocht ook van een man, de choreograaf en oogverblindende danser Nijinski, waarover Proust schreef: 'Ik heb nooit iets mooiers gezien.'

R.G. : Nijinski, die meteen na *Le Sacre du printemps* gek wordt. Nietwaar?

B.C. : We hebben het terugtrekken van Hölderlin ter sprake gebracht, en we zullen nu die van Nijinski ter sprake brengen. We zijn in 1919, in een hotel in Sankt Moritz. Ikoon van de dans die hij voor de hele wereld is, is Nijinski desalniettemin heel breekbaar geworden. Hij voert een vreemd ritueel uit voor enkele toeschouwers, een ritueel dat hij zijn 'huwelijk met God' noemt. Hij tekent een kruis op de grond en voert zijn laatste publieke dans uit, hij speelt dat hij onder de kogels van 1917 ineenzakt. De oorlog, de apocalypse van 1914-1918, is dáár, is zeer aanwezig. Het zal zijn laatste dans zijn, hij zal neerstorten op een op de grond getekend kruis...

R.G. : Een huiveringwekkende scène! U hebt gelijk, er is dus een duidelijke parallel te maken met de retraite van Hölderlin, vanaf het moment waarop hij inzag dat de synthese waar hij op hoopte, van de archaïsche en christelijke wereld, niet mogelijk was.

B.C. : En Nijinski zal dertig jaar lang opgenomen blijven. Na deze laatste dans, zal hij in 1950 sterven. Ik heb begrepen dat hij nog een ultieme werveling gemaakt heeft op de dag van Nagasaki.

R.G. : Heel indrukwekkend!. Stravinsky was een veel rustiger christen dan Nijinski, maar toch een christen. Dus er zit iets in de *Sacre du printemps* dat voor mij van centraal belang is, een aspect van verschrikking; tenminste, ik dacht dit te hebben opgemerkt in die scène, waarin, tegenover het idee dat een jong meisje zich dood danst, en dat het werk voor alles esthetisch is, Stravinsky het idee van het offer ziet, en het op het toneel reproduceert zoals alle stichtende offers doen: door de handeling te verbergen, te verhullen. Maar hij doet dit met een bewustzijn dat mij uitzonderlijk lijkt en dat een onderdeel is van wat ik de moderne openbaring van de stichtende moord zou willen noemen, wat in de eerste plaats een christelijke openbaring is.

B.C. : Er zijn werken die openbaren en werken die verhullen. Maar ook werken die doen alsof ze verhullen om beter te kunnen openbaren.

R.G. : En de werken die openbaren zijn geen parodieën, maar zijn werken die het verschijnsel serieus nemen en die het beschouwen als de wezenlijke tragedie van de mensheid, de tragedie van het archaïsche, met de rol die het geweld speelt in dit religieuze. De mens heeft het religieuze nodig om zijn eigen geweld op afstand te houden: het offer schuift ons geweld altijd af op een onschuldig slachtoffer. Dit is het voornaamste gebaar waarmee de mensheid zich van het dierenrijk gaat onderscheiden, de behoefte zich van zijn geweld te ontdoen. Omdat de mensen te mimetisch zijn om met elkaar in vrede te kunnen leven, en omdat ze steeds met hun gelijken rivaliseren, hebben ze dergelijke ervaringen nodig, ervaringen waarvan Aristoteles terecht zegt dat ze cathartisch zijn. Dat is het archaïsche: het plechtige, religieuze ter dood brengen van een slachtoffer.

B.C. : Dus alleen het christelijke geeft ons de plaats vanwaaruit het archaïsche zichtbaar wordt.

R.G. : Dat wat buitengewoon is aan het christelijke, is dat het kan verschijnen aan alle mensen die zich ooit voor haar hebben geïnteresseerd, aan alle etnologen, zoals ook aan Celsus<sup>2</sup> in de tweede eeuw na Christus: 'Het is hetzelfde als onze mythen en u ziet niet dat het exact gelijk is.' Dit is zo waar dat het volledig vals is, in de mate waarin het echte slachtoffer, dat alles openbaart, ons zijn onschuld laat zien en dat de Evangelietekst dit in alle toonaarden herhaalt; terwijl het archaïsche slachtoffer in wezen schuldig is in de ogen van de degenen die hem aanklagen, schuldig aan vadermoord en incest. Dit is het verschil tussen Oedipus en Christus.

B.C. : Het archaïsche verhuult, het christelijke openbaart.

R.G. : Het archaïsche verhuult het kwaad van de mensheid door deze op het slachtoffer te schuiven. De held wordt beschuldigd van vadermoord en incest, maar in tegenstelling tot wat Freud beweert, is dit niet waar.

B.C. : Het christelijke zou zich kunnen definiëren als dat wat het archaïsche onthult, en dat er een verklaarbaar en verklaard verschijnsel van maakt.

R.G. : Ja, en derhalve de zonde van de mensheid openbaart.

B.C. : Het christelijke is wat van het archaïsche een spektakel maakt.

R.G. : Een spektakel, ja, en een beschuldigend spektakel.

---

<sup>2</sup> Celsus was een Grieks filosoof en schreef rond het jaar 178 'Het ware woord', een kritisch boek over het christelijk geloof.

B.C. : We naderen de tijd waarin Bergson zijn laatste boek concipieerde, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, het boek waarin hij, met het genie dat we van hem kennen, een grote hoeveelheid antropologische gegevens gaat samenvoegen. Hij gaat nadenken over het verschil tussen religies en moraalsystemen die open zijn en die gesloten zijn. En alleen het 'open' gezichtspunt stelt ons in staat het geslotene in beeld te krijgen.

R.G. : De formulering in termen van 'open' en 'gesloten' lijkt me zeer onvoldoende. Maar tegelijkertijd beweert ze al iets dat me ten zeerste interesseert, dat wil zeggen, het openbare karakter van het christendom. Dit karakter dringt naar mijn mening langzaam in de cultuur door, maar doet dit vaak gemengd met het afwijzen van het christendom – een christendom dat zegt dat de mensen verantwoordelijk zijn en hen daarmee een schuldgevoel geeft.

B.C. : *Les Deux Sources de la morale et de la religion* verscheen in 1932. In 1937 richtte Georges Bataille het tijdschrift *Acéphale* op. Als de eminente, briljante, 'soevereine' vertegenwoordiger van wat wij zouden kunnen betitelen als het franco-nietzscheanisme, definieert Bataille de intellectuele opdracht van dit tijdschrift met de uitspraak: 'Onze denkwijze is die van een religieuze razernij, dat wil zeggen dionysisch.'

R.G. : 'Dionysisch', dat wil zeggen antichristelijk. Maar men wil het zelf niet antichristelijk noemen in de zin dat men het christendom radicaal wil verwijderen en uitleggen dat het er in wezen niet toe doet.

B.C. : Vanwaar het verschrikkelijke beeld van de acefalie, de afwezigheid van het hoofd: het gaat om niets minder dan om ons het gebruik van ons judeo-christelijke hoofd te ontzeggen, om terug te keren naar onze vitale driften. Om *Le Sacre du printemps* te volbrengen, maar dan met een totale verhulling van het Judeo-Christendom.

R.G. : Ja, precies. En het zijn dezelfde mensen die een mensenoffer wilden uitvoeren bij het *Collège de sociologie*! Het was een bizar plan dat nooit ten uitvoer is gebracht, wel te verstaan. Maar men deed desalniettemin alsof men het serieus nam. Er is daar werkelijk sprake van een opstand, een opstand tegen het christendom, die zoekt naar een concrete gestalte, die iets uit probeert te voeren. Dit, op een manier die ons vandaag de dag absurd en betekenisloos lijkt, maar waarmee we wel vergeten dat alles in die tijd op het spel stond – dat me niettemin voorkomt als waar, als wezenlijk.

B.C. : Twee jaar later, in 1939, roept dezelfde Georges Bataille om oorlog. 'Ik ben de vreugde voor de dood', schrijft hij. De oorlog is er weer, en, opnieuw, de vreemde en archaïsche hoop dat ze een vorm van regeneratie kan zijn.

R.G. : Ja, dat is indrukwekkend genoeg en, in dezelfde tijd, is het een slechte interpretatie van de politieke toestand, de psychologische toestand van Frankrijk. Ik heb de indruk dat de gemiddelde Fransman destijds veel beter begreep wat er aan de hand was – de verschrikkelijke impasse waarin het land, en misschien wel de hele wereld met haar, zich bevond – en dat zijn houding er een van wanhoop was, een wanhoop die niet volledig tot uitdrukking kwam maar toch latent aanwezig was, op het moment van het akkoord van München, van de oorlog van 1939, een houding die veel dieper was dan de razende waanzin van Bataille. Daarover heb ik me eerder uitgelaten in *Achever Clausewitz*.

B.C. : Georges Bataille, kampioen van het '*la dépense*', het ongelimiteerde uitgeven, die nog gelooft in de vruchtbaarheid van het geweld...

R.G. : Dat is het. Dus, op een zekere manier, een tegenhanger van het nazisme.

B.C. : Dit gaat te ver, maar...

R.G. : Gaat dit wel te ver? Is hij daar niet in sommige opzichten niet volledig aan gelijk? Hij beschikt niet over de macht, niet over de massa's, hij kan de massa's niet bekeren. Het is typisch Frans, intellectueel en aristocratisch. Maar is het ook niet iets vreeswekkends, uiteindelijk, voor degenen die zich eraan overgeven?

B.C. : Er is een belangrijke figuur die door de roman getiteld *Le Bleu du ciel* van Georges Bataille loopt, ook al maakt de auteur een karikatuur van haar rationalisme: het gaat hier om Simone Weil. Georges Bataille verwijt haar alleen met de krachten van de rede de Germaanse barbarij het hoofd te willen bieden. Deze uitzonderlijke vrouw, terwijl ze het Frankrijk van Pétain ontvlucht en via Marseille en Casablanca naar New York gaat, schrijft dagelijks de bladzijden van haar zakboekjes vol. Zij heeft dan deze wonderbaarlijke intuïtie, die een centrale plaats inneemt in en, zou ik bijna zeggen, waaraan bijna haar hele oeuvre ontspruit: 'Het Evangelie, alvorens een theologie te zijn, dat wil zeggen een godsgeleerdheid, is een antropologie, dat wil zeggen een mensgeleerdheid.'

R.G. : Een mensgeleerdheid, jawel. Een mensgeleerdheid in de zin dat het Evangelie de teksten zijn die ons de aard van het religieuze dat daaraan voorafgaat openbaren. Misschien drijven we de dingen wat te ver door, als we, om mee te beginnen tenminste, zeggen dat de Evangelieën teksten zijn die het archaïsch religieuze in diskrediet brengen. Het archaïsch religieuze is het religieuze van de goden in het meervoud, goden die kenbare eigenschappen hebben, die in onze wereld bestaan en die zekere daden verrichten, wat wil zeggen, de religie in de meest traditionele betekenis van het woord, de religie in de betekenis waarvan het merendeel der mensen ook het christendom interpreteert. Dus, je zou kunnen zeggen dat Simone Weil degene is die dit aspect van het Evangelie begint in te zien, en dit op een zeer krachtige wijze. Maar haar religie is zo uitgezuiverd dat ze er bijna mee eindigt Christus te verwijderen. Het komt me voor dat ze te ver gaat en dat ze te abstract wordt. Het is een indruk die ik heb gehad en wellicht is die alleen maar puur literair.

B.C. : Waarschijnlijk niet. Men kan zeggen dat haar Christus, inderdaad, bijna een wiskundige afleiding is.

R.G. : Wiskundig, dat is het. Zij heeft geen echt esthetische kant, terwijl al die anderen waarover we het gehad hebben nauw verbonden zijn met de schilderkunst, met de kunst in het algemeen. Ze is voornamelijk een geleerde, een helleniste, een vrouw die teksten bestudeert en die heeft begrepen dat in het christendom een transformatie van het religieuze aan de gang was, die altijd aanwezig is geweest en die het verdwijnen inhield van het religieuze in de betekenis waarin het de aandacht van de mensen vasthoudt en aantrekt. Dat wil zeggen, het religieuze gebaseerd op de collectieve moord.

B.C. : Simone Weil zal zich via de Verenigde Staten aansluiten bij het Franse verzet. Zij arriveert in New York, vijf jaar voordat u daar aankomt, in een tijd dat daar Breton, Lévi-Strauss en vele anderen daar nog aanwezig zijn – en twee van de grootste schilders van na de oorlog, Rothko en Pollock. Deze twee kunstenaars, en daarmee radicaliseren ze Stravinsky, beweren dan aan de ene kant het Griekse, en aan de andere kant het joods-christelijke, als 'oude waarden' van de cultuur af te wijzen.

R.G. : Ik heb mijn twijfels bij deze term 'radicaliseren'. Omdat het afwijzen van het christendom geen radicaliseren is. Voor mij is het eerder het intrekken van het radicaliseren. Dus het gebaar van Rothko en van Pollock dat u naar voren brengt is zeer complex...



B.C. : Desondanks geeft Rothko een van zijn werken uit 1944 de titel *Agitation of the Archaic*. We zitten in het hart van ons onderwerp.

R.G. : Dat is bijzonder, want we kunnen inderdaad zeggen dat het archaïsche inderdaad bedreigd wordt. Het bevindt zich in een staat van grote opwinding, want ze staat op het punt uit het zadel gelicht te worden en binnenkort door het christendom verwijderd te worden. Eigenlijk is de misvatting van al deze denkers waarover we het hebben, Bataille voorop, dat ze het christendom en het archaïsche, het griekse en het christelijke door elkaar halen. Dus, ze verbeelden zich dat je je moet ontdoen van beiden om terug te keren naar het archaïsche. En ik zou zeggen dat je het omgekeerde moet doen.

B.C. : Wat in het hoofd van Rothko en Pollock blijft rondspoken is het onderzoek naar de wereld van de Indianen. Waar ze aan denken zijn de dansen van de Navajo's.

R.G. : Ik zou niet zeggen dat de aanwezigheid van het archaïsche in Stravinsky's *Sacre du printemps*, of in deze Amerikaanse werken, nutteloos is. Het is duidelijk dat er een proces aan de gang is waarin het begrip aan het groeien is, maar hetzelfde geldt ook zeer voor de misvattingen, voor een verwarring tussen het archaïsche en het christelijke die niet tot klaarheid komt. Bij Simone Weil heb ik de indruk dat de scheiding op een bepaalde manier wel plaatsvindt; omdat zij fundamenteel wordt aangetrokken door het christelijke en dat ze het verschil ziet tussen het 'gedicht van de kracht'<sup>3</sup>, het griekse geweld, en de christelijke geweldloosheid. Maar tegelijkertijd heeft ze allerlei soorten aarzelingen en rancunes; wanneer ze zich tegenover een priester bevindt, bijvoorbeeld, wordt ze weer gegrepen door reflexen die deel uitmaken van haar hele antikatholieke intellectuele geschiedenis. Ik denk aan die brief aan vader Couturier, die allerlei argumenten bevat waarmee je, als je ze los van alles leest, het zicht op haar diepere inspiratie uit het oog verliest.

B.C. : Dit is een zeer juiste en belangrijke opmerking voor onze discussie, het raakt de diepgewortelde allergie die Simone Weil voelt ten opzichte van Rome. Die allergie is ook een onvermogen om zich in de kunst in te voegen, in wat u 'het te kijk zetten van het archaïsche' hebt genoemd, en waar een bepaald soort katholiciteit in uitmunt!

R.G. : En ze wil niet haar eigen Bijbel lezen, de hebraïsche Bijbel. In feite weigert ze zich te plaatsen in de stabiliteit. Dat is haar gebrek aan evenwicht. Ze ziet de positiviteit niet omdat ze het positieve eigenlijk niet wil tolereren. Ze is revolutionair op een abstracte manier.

\*\*\*

B.C. : Simone Weil sluit zich aan bij het Franse verzet in 1943, ze slaagde er niet in te doen wat ze wilde doen en sterft aan anemie. Twee jaar later, maakt de jonge René Girard, die zich dood verveelt aan de *L'École des chartres* (*gelach*), een uitstapje naar Avignon met kunstwerken die hij was gaan ophalen bij – sorry dat ik ze eventjes noem – aan de ene kant Picasso, aan de andere bij Matisse.

R.G. : Dat had ik te danken aan vrienden die Zervos kenden, die tot de kern behoorde van wat indertijd de school van Parijs was. Zervos wilde graag een tentoonstelling organiseren in Avignon. Als hij mij en

---

<sup>3</sup> Verwijzing naar het boek *L'Illiade où la poème de la force* van Simone Weil.

mijn compagnon had aangewezen als leiders voor het organiseren van deze tentoonstelling, dan was dat een manoeuvre om onze vaders te behagen, die sleutelposities bekleedden in het bestuur van Avignon. Zelf waren we nutteloos voor deze tentoonstelling, maar met het ontdekken van al deze dingen hebben we ons uitstekend geamuseerd. Ondertussen heb ik bij mezelf vastgesteld dat ik toch een zekere allergie voor moderne kunst had... De zaken zijn zeer complex. Wat is individueel? En wat is werkelijk objectief? Wat kun je generaliseren? Ik weet het niet.

In Parijs voelde ik me verschrikkelijk ontheemd, gemankeerd en niet in staat om me echt te ontwikkelen. (Daar ging het allemaal om bij mijn vertrek naar de Verenigde Staten.) Vervolgens kwam in dat milieu terecht, dat ik eigenlijk heel sympathiek vond, omdat het om mensen ging die zich heel goed tegenover mij gedroegen, die als broeders voor me waren, maar toch voelde ik me totaal vreemd onder hen. Ik had belangstelling voor de psychologie, voor de romans van Proust, in een tijd waarin iedereen daarop neer ging kijken en het surrealisme daarvoor inruilde, dat wil zeggen, kleine vonkjes esthetisch genot gescheiden door grote tijdruimten van verveling, die zich voordeden zonder dat je werkelijk wist waarom. Op het vlak van de esthetiek leek me dat verkeerd. Onder mijn vrienden werd Char verheerlijkt, dat was iets heel belangrijks en iets dat des te meer indruk op mij maakte naarmate ik er minder van begreep.

B.C. : In het begin van ons gesprek had u kritiek op de manier waarop Heidegger de dichter Hölderlin gereconstrueerd had. Heeft hij niet iets vergelijkbaars gedaan met de dichter Char, enkele jaren later, op het seminar van Thor?<sup>4</sup>

R.G. : Ja, we zijn weer volledig in de mythe en, eigenlijk, door middelen te gebruiken die niet waarachtig zijn.

B.C. : De mythe van de dichter?

R.G. : De mythe van de dichter, ja. De dichter die, los van alle bekommernissen en voorbij alle sociale condities staat, maar iemand is die desalniettemin van bovenaf een samenleving gaat leiden als een romantische magiër. Dat is de visie die Heidegger heeft op de filosofie. En dat is wat ik totaal niet begreep. Ik was veel realistischer dan dat. Char keurde mijn vertrek naar de Verenigde Staten af. Daarna heb ik geen betrekkingen meer met hem gehad. Het is vanaf mijn verblijf aldaar dat ik afstand heb kunnen nemen en mezelf op een bepaalde manier terug heb kunnen vinden. Ik was van mezelf vervreemd, een beetje bezeten misschien. Niet bezeten in een positieve zin, maar in de negatieve zin dat je geen vertrouwen kunt hebben in je eigen denken, in je eigen reflectie. Er treedt een ontwikkeling op bij mezelf, niet zozeer als eenling, want ik had veel vrienden in de Verenigde Staten, die veel minder 'modern' waren en veel minder op de hoogte waren van wat zich in die tijd op het esthetische vlak afspeelde dan mijn Franse vrienden, maar die voor mij een ontwikkelingsgang, een normalere verandering hebben mogelijk gemaakt. Ik herinner me dat ik gedichten heb herlezen die plotseling helder voor me werden, terwijl ze in Frankrijk totaal duister voor me bleven.

B.C. : Welke dichters?

R.G. : Saint-John Perse met name, de dichter die ik in de Verenigde Staten ontmoet en die toen overeenstemde met mijn realistische instelling en ook met een soort religie van de geschiedenis. 'Religie'

---

<sup>4</sup> Thor, niet ver van Avignon, was de woonplaats van René Char, waar Heidegger eind jaren zestig een aantal keer was uitgenodigd en Chars poëzie heeft besproken.

is misschien te veel gezegd, maar een belangstelling voor geschiedenis die totaal tegengesteld is aan het surrealisme, waarin alleen het moment heerst, afgesneden van elk verleden en elke toekomst: het nu alleen. Saint-John Perse is een dichter van de geschiedenis, waarin ik per slot van rekening was opgeleid. Het leek mij onmogelijk de dimensie 'tijd' uit mijn ervaring 'weg te snijden'. Maar ik was te weinig mezelf om dit te zeggen, om deze positie te verdedigen. Mijn vrienden zouden het zeker geaccepteerd hebben als ik in staat was geweest dit te doen. Ik was een beetje verlamd.

B.C. : Toen u in Avignon las: *'Inonde, ô brise, ma naissance! Et ma faveur s'en aille au cirque de plus vastes pupilles!'*<sup>5</sup>, toen begreep u er niets van. In New York, daarentegen, begreep u alles...

R.G. : (*Gelach*) In Indiana, niet eens in New York! Dat wil zeggen heel ver weg in de Amerikaanse rimboe, in een prachtige universiteit trouwens, en waar ik plotseling toegang had tot een miljoen boeken, de hele dag lang en de helft van de nacht. En waar ik begon te lezen zoals ik nog nooit eerder gelezen had, in een totale vrijheid en in een eenzaamheid vooral, een eenzaamheid die niet pijnlijk was, want ik was niettemin van gezelschap voorzien. Het is in deze wereld dat ik begon met mijn werk aan Saint-John Perse, Malraux, Valéry, Stendhal, en waarin ik ben doorgegaan met mijn onderzoek naar Proust.

---

<sup>5</sup> Passage uit een prozagedicht van Saint-John Perse. Vertaling woord voor woord: 'Overstroom, o bries, mijn geboorte! En dat mijn gunst weg zou gaan naar de cirkel van bredere pupillen.'