

## MEDEPLICHTIG AAN TERREUR

Het gebeurt niet vaak dat een toneelcritica haar gepubliceerde mening over een voorstelling herziet, en toch is dat het geval in dit essay. In 1994 schreef ik een recensie in Toneel Theatraal over de opvoering van *Koning Richard III* door Toneelgroep Amsterdam (zie inzet). Zonder aarzelen wees ik hierin de hoofdpersoon, koning Richard III, als misdadiger en manipulator aan en verbond hem zelfs met een persoon in de actualiteit van dat moment. Nu denk ik er heel anders over, en stoort het me dat recensenten en dramaturgen zo makkelijk uitgaan van de veronderstelde 'bottomline' van het stuk: de opkomst en ondergang van een ultieme slechterik.

*'Shakespeare-schurk tussen de oliesjeiks'* kopt de Groene Amsterdammer naar aanleiding van de productie in het Holland Festival 2008 (1). Dagblad Trouw spreekt over een *'van intriges en kuiperijen barstende geschiedenis'* en portretteert de hoofdpersoon als volgt: *'Hoe beheerst staat deze Richard daar zijn plannen om de macht te grijpen voor te bereiden. Slechts een lichte scherpte in zijn stem verraadt zijn doortraptheid. Eenzelfde pepertje kleurt zijn hoffelijke oogopslag met gewetenloosheid. Deze man ontgaat niets. Deze man is nietsontziend. Een oercharmante schurk.'* (2)

Weinig variatie op een thema, gezien deze woorden in 2006: *'Met Richard III heeft Shakespeare de ultieme slechterik geschapen, een gewetenloze beul die zijn weg naar de macht, naar het koningschap plaveit met bloed. Mag hij daarin op Macbeth gelijken, een essentieel verschil is dat Shakespeare deze een drijfveer geeft – de voorspelling van de heksen – maar zoiets bij Richard nalaat. (...) Richard is de kille onmenselijkheid zelve, de duivel in persoon.'* (3)

In voorpublicaties en theateraanbiedingen is de toon vergelijkbaar. Dan heet het stuk: *'... een portret van een gewelddadige opportunistische carrièremaker (...), de incarnatie van het kwaad, een man die er alles voor over heeft om aan de macht te komen. Zijn gang naar de troon gaat letterlijk over lijken. Deze laatste koning van York is de vileine held die zich onderdompelt in macht en verraad. Uiterlijk mismaakt maar gesierd door een grote schijnbare charme, weet hij zelfs de weduwen van door hem vermoorde mannen voor zich te winnen. Nadat hij de 'war of the roses' voor het huis van York gewonnen heeft, richt zijn agressie zich tegen zijn eigen familie. Alle mogelijke tegenstand ruimt hij uit de weg. In een nietsontziende poging de troon voor zichzelf op te eisen, laat hij op een listige manier zijn twee broers en hun zonen vermoorden, waarbij hij zelf buiten schot blijft.'* (4)

In mijn recensie van veertien jaar geleden was ik me bewust van de historische onjuistheden in de Tudormythe die Shakespeare als inspiratiebron had gebruikt, maar ik ging evengoed uit van de gebruikelijke ‘universele betekenis’ in dit ‘toneelportret van een tiran’. Waarom zie ik het nu dan anders?

Twee redenen. Tijdens het schrijven van de roman *Messire* heb ik me verdiept in het ontstaan van de bizarre denkbeelden van de Tudors over de laatste koning van de voorgaande dynastie. Daarna ben ik in aanraking gekomen met het gedachtegoed van de literatuurwetenschapper en filosoof René Girard, wiens confronterende inzichten onmisbaar zijn voor een goed begrip van de dramatische handeling. Op deze lijn verder denkend ben ik geneigd de *Tragedie van koning Richard III*, zoals het historiestuk van Shakespeare officieel heet, te beschouwen als een vervolgingstekst.

Dat is niet gangbaar bij een toneelschrijver als Shakespeare. Ik zal mijn hypothese dan ook zorgvuldig uit de doeken doen. Eerst bespreek ik het werk van Girard, dat in een aantal disciplines tot nieuw onderzoek heeft geleid maar nog nooit is toegepast op de dramatheorie. In het tweede deel van dit essay wil ik daartoe een poging wagen, alvorens de hamvraag te stellen: functioneert de *Tragedie van koning Richard III* als vervolgingstekst? Zo ja, hoe dan? In het derde deel zal ik de esthetica van Shakespeare’s toneelstuk in een geheel ander licht plaatsen. De theorie van Girard wordt bekritiseerd en aangevuld; maar dat niet alleen, ook zal ik mijn eigen positie als recensent onderzoeken.

## I. Hoofdpunten uit de theorie van Girard

---

### **Ten eerste: mensen begeren niet als autonoom individu.**

René Girard ontdekte in de jaren zestig van de twintigste eeuw dat narratieve structuren, in verschillende tijden en op verschillende plaatsen ontstaan, veelal hetzelfde patroon hebben. De hoofdpersoon imiteert in zijn/haar verlangens onbewust altijd iemand anders. Meestal komt hij (5) met dit menselijke model in conflict omdat die persoon bij het realiseren van zijn verlangens in de weg staat, van model tot obstakel wordt. De bewondering slaat om in jaloezie en de vriendschap in rivaliteit. Dit patroon, dat Girard ontdekte bij Cervantes, Stendhal, Proust, Flaubert, Dostojewski en Shakespeare, brengt een nieuwe visie met zich mee op het begrip ‘subjectiviteit’. We willen allemaal graag geloven dat we autonoom zijn, maar onbewust imiteren we de begeerte van een ander.

Deze imitatie of nabootsing noemt Girard *mimesis*, een term van Griekse filosofen die al in de 4<sup>e</sup> eeuw voor Christus opmerkten dat mensen beter zijn in imiteren dan dieren. Leermimesis is een grondslag van overleving en volwassenwording, maar vergeleken met dieren wordt de mens vrijwel zonder instinct geboren en is de baby volstrekt afhankelijk. Wel heeft hij een veel grotere gave tot imitatie. Een baby van zeven maanden wendt het hoofd en volgt de blikrichting van de volwassene; hij ontdekt waar de ander naar kijkt, op gericht is. Een baby-aap kan dit niet. Kinderen imiteren de *bedoeling* die de volwassene met zijn handeling heeft, ze bootsen niet zozeer de handeling na als wel de intentie of het verlangen van hun ‘model’ en hierbij worden complexe velden van subjectieve en cultureel bepaalde betekenissen overgedragen. Het gaat niet om slaafs navolgen; aangezien ieder het product is van een groot aantal mimetische relaties zal hij dat op eigen wijze doen. Dankzij mimesis leren we de taal en ontwikkelen we een bewustzijn. Onlangs is ontdekt dat hersencellen zowel geactiveerd zijn bij iemand die een handeling uitvoert als bij degene die deze handeling observeert. Deze spiegelneuronen, het ‘meedenken met’ en navolgen van wat een ander wil, stellen ons in staat onze vermogens te ontvouwen. Tegelijkertijd brengt het ons in conflict met soortgenoten. Wie imiteert bootst het gedrag van een bemiddelaar na en komt onherroepelijk terecht in een mimetisch proces. Een spelend kind zal bijvoorbeeld een stuk speelgoed, dat al was afgedankt, opeens weer begeren als een ander er wél belangstelling voor heeft. Zelfs als er van dat speelgoed een aantal exemplaren voorhanden zijn.

Wanneer het model onaantastbaar is, een idool zoals in *Don Quichot* van Cervantes, spreken we van externe bemiddeling. Is het model dichtbij, dan is *interne bemiddeling* werkzaam en juist daar wordt hij voor het subject een obstakel. Het streven naar vervulling van de begeerte - de één wil het object krijgen en de ander wil het behouden - leidt tot rivaliteit en conflict. In oorsprongsverhalen en andere mythen is het model letterlijk nabij: een goede vriend, een (tweeling)broer, een zoon, een neef, een zwager (6). Het object dat begeerd wordt kan de watertoevoer zijn, de kroon, de mooiste man of vrouw of dat bijzondere huis. De waarde ervan neemt toe naarmate de rivaliteit heviger is en het begeerde goed schaarser.

Het opmerkelijke van deze driehoek is dat het object van begeerte in zo’n escalerend conflict op de achtergrond raakt. Het subject en het model bieden in hun rivaliteit steeds meer tegen elkaar op en gaan daardoor in hun gedrag op elkaar lijken. Door de mimesis worden ze *dubbels* van elkaar; de verschillen tussen hen verdwijnen, hoewel ze die juist van beide kanten benadrukken. Bij het uitbreiden van het conflict naar de achterban – geweld is besmettelijk – komt het tot een maatschappelijke crisis.

De eerste scène van Shakespeare's *Romeo en Julia* kan als voorbeeld dienen. Twee jongens van rivaliserende partijen krijgen ruzie en binnen de kortste keren is heel Verona erbij betrokken. De vorst komt aangelopperen om de orde te herstellen, de leiders van de twee partijen worden streng toegesproken en verboden opgelegd, maar dat helpt slechts voor even. In de meeste narratieve structuren blijft het patroon van de mimetische begeerte zonder reflectie, en dat houdt de illusie van het individu (en de lezer of toeschouwer) intact. Dit noemt Girard de romantische leugen. In 'grote' literatuur worden personages door hun ellende soms wel eens wijzer. Dan onderkent de hoofdpersoon zijn illusie van autonoom handelen, een moment van 'romaneske waarheid' (7). Voor Girard is Shakespeare een romaneske auteur bij uitstek. Toch waag ik dat in het geval van de *Tragedie van koning Richard III* te betwijfelen, maar daarover straks.

Uit zijn literatuurwetenschappelijk onderzoek leidde Girard de hypothese af dat mogelijk de hele menselijke cultuur wordt bepaald door de mimetische begeerte en haar gevolgen. Dit bracht hem bij een onderzoeksterrein waar cultuur tot dan toe juist als een systeem van verschillen was gezien, de antropologie.

### **Ten tweede: de mimetische crisis.**

Wat Girard in de literatuur aantoonde was het belang van de toeëigeningsmimesis, de begeerte naar een object, een status, een gedrag of zelfs een verlangen dat *een ander* al heeft. In plaats van de klassieke rechte lijn van het begerende subject naar het object, of andersom de aantrekkingskracht die het object op het subject uitoefent, heeft mimetische begeerte een driehoeksstructuur. Omdat het model iets drinkt, wil het subject die dat ziet, ook drinken (8). Normaal is dit geen probleem, drinken is een natuurlijke *behoefte*; maar dít glas water willen hebben, is een *begeerte*. Vervang dit glas water door dít huis, deze partner, het presidentschap, dan wordt duidelijk dat het model tegelijkertijd het obstakel is. Ik kan geen president worden zolang mijn grote voorbeeld door wie ik die functie leer begeren, dat ambt bekleedt. Ik moet hem of haar uit dit ambt verwijderen. Er ontstaat rivaliteit, die op zichzelf al sterk mimetisch is: ik houd de ander in het oog, en deze houdt mij in het oog. We gaan gelijk op. De strijd escaleert, beide zoeken we aanhang. Als niets ons tegenhoudt, zoals bijvoorbeeld de wet, zullen we proberen elkaar te vernietigen. En niet alleen wij proberen elkaar te vernietigen, zelfs nieuwe mensen mengen zich in de strijd, meegevoerd door de imitatie. Er ontstaat chaos. Vriend en vijand zijn nauwelijks meer te onderscheiden, een toestand van ernstige indifferentiatie. Alles lijkt op elkaar en iedereen staat iedereen naar het leven.

Vooral wanneer er geen sprake is van sterke taboes, verboden (9) of een justitieel apparaat kan de mimetische begeerte resulteren in eindeloze vetes en oorlogen. Een dergelijk zichzelf voortplantend geweld brengt de groep of samenleving zelfs op de rand van ondergang. Dit moet vanaf de vroegste tijden zo bedreigend zijn geweest dat de menselijke soort er een remedie voor ontwikkelde.

In een poging om aan de destructiviteit een einde te maken, zocht men de oorzaak van de sociale onrust (of zelfs van de schaarste die de onrust op gang had gebracht) in een kwetsbare figuur zonder achterban: vreemdeling, blinde, mankepoot, vrouw, kind, bedelaar, aanhanger van een ander geloof. Door deze figuur te marginaliseren en op grond van een denkbeeldige schuld gezamenlijk te verstoten of te doden, leek de onrust plotseling tot stilstand te komen. Ook werd het verschil weer geïntroduceerd. Plotseling zijn er geen dubbels meer, want dat ene slachtoffer (of die ene groep afwijkende mensen) is schuldig. Dat geeft rust.

Deze ‘oplossing’ beschermt de gemeenschap tegen het mimetische geweld van dat moment, maar óók tegen het geweld dat altijd weer tot uitbarsting kan komen. Want volgens Girard vloeit alle menselijke geweld voort uit mimetische begeerte. Het is de oudste manier om een gemeenschap te vormen en vormt het fundament van alle culturele instituties. Overal in de wereld zijn religies ontstaan om vrede te garanderen, want zij institutionaliseren de enige uitweg uit de mimetische crisis, het *zondebokmechanisme*.

Maar nu het interessantste deel van Girards vervolghypothese die hij in de jaren zeventig van de vorige eeuw formuleerde. Het gezamenlijke geweld, waarbij de zondebok wordt uitgedreven als belichaming van het kwaad, ervaart de gemeenschap als een ‘goede’ daad vanuit de onaantastbare overtuiging dat het slachtoffer schuldig is. Daar de moord zich voltrekt door collectief op te treden, zoals bij lynchen, kan ieder apart zich onttrekken aan schuldgevoel of een besef van verantwoordelijkheid (10). Vandaar dat de oplossing het beste werkt als het slachtoffer zelf schuld bekent, want dan hoeven de vervolgers zichzelf niet als uitvoerders van geweld te beschouwen.

### **Ten derde: het verschil.**

Het zondebokmechanisme heeft een eigenaardige eigenschap. Omdat het slachtoffer na zijn dood of uitdrijving de oorzaak van de herstelde rust bleek te zijn, werd hij tot iets heiligs, tot god gemaakt. Hij kreeg weliswaar de schuld van de crisis, maar op grond van de herwonnen eenheid werd hij soms ook als weldoener beschouwd. Deze wending hielp de gemeenschap om de eigen rol in het uitdrijvingsgeweld niet onder ogen te zien. Enerzijds dichtte men - om de moord te rechtvaardigen – de zondebok allerlei misdaden toe waardoor hij het karakter van

een overtreder kreeg, anderzijds werd hij vereerd als een held of zelfs als een god. Een van de vele historische voorbeelden is Jeanne d'Arc, als 'ketter' verbrand en later door dezelfde katholieke kerk heilig verklaard. Een voorbeeld in de mythologie is Oedipus, die het raadsel van de sfinx oploste en als een held werd binnengehaald in Thebe. Door de koningin te trouwen werd hij de nieuwe koning en in die functie moest hij jaren later de 'pest' oplossen die de stad in zijn greep had gekregen. Zonder dat hij het wist bleek hij schuldig te zijn aan de dood van zijn vader en incest met zijn moeder, twee grote maatschappelijke taboes. Nadat hij zichzelf had gestraft door beide ogen uit te steken en de stad te verlaten, werd zijn nieuwe woonplaats in Kolonos, waar iedereen hem raad kwam vragen, tot pelgrimsoord. Het Oude en Nieuwe Testament bevatten eveneens voorbeelden, zoals het verhaal van Job en de kruisiging van Jezus. Opvallend is steeds dat het vertelprocédé een mythische vertekening inhoudt want de wederkerigheid, die zo karakteristiek is van mimetisch geweld, wordt consequent verhuld (11). Waar het natuurlijk om draait, is dat zowel bij de 'schuldige' zondebok als bij de heilig verklaarde held het verschil opnieuw wordt geïntroduceerd. Uit de 'overtreding' van de zondebok valt dan ook te begrijpen waarom de almachtige Griekse goden tegelijk jaloerse ijdeltuiten en ruziemakers zijn. Tevens wordt duidelijk waarom het taboe op hybris (12) zo veelvuldig in Griekse mythen en de daarop gebaseerde tragedies voorkomt; want als de mens zichzelf in streving of verlangen gelijk stelt aan god, vervalt het verschil en dat is een voedingsbodem voor het onbeheersbare geweld dat het voortbestaan van de gemeenschap bedreigt.

Samenvattend: het wankel evenwicht van de menselijke beschaving berust volgens Girard op het plegen van geweld jegens een zondebok, geweld dat door de omstanders als 'heilzaam' wordt ervaren. De verhulling van de historische, reële moord voltrekt zich door middel van een merkwaardige heiligverklaring van de slachtoffers, die zich zogenaamd vrijwillig opofferden. Daarover vertellen de mythen, en ondanks de enorme diversiteit schuilt achter elke oorsprongsmythe een historische zondebok. De vermoorde persoon had twee gezichten, misdadig en heilig, destructief en genezend, schepper van chaos en van nieuwe vrede. Het heilige ligt verankerd in *sacrificieel* geweld, zegt Girard. Sacrificieel in die zin dat dankzij het zondebokmechanisme het 'grote geweld' onder controle wordt gehouden.

#### **Ten vierde: de ritën.**

Het heilige aspect werd levend gehouden met offers (geritualiseerde herhalingen van de oorspronkelijke moord) en vertelkunst (opvoeringen) om ervoor te zorgen dat het effect van eensgezindheid bewaard bleef. Bij deze ritën werd voor het slachtoffer soms een speciaal

gereedgehouden mens of dier gebruikt en priesters namen de rol van de menigte over opdat de gewone mens niet met ‘het kwaad’ werd besmet. Zo kan op diverse plaatsen in de wereld het koningschap zijn ontstaan, waarbij de koning aanvankelijk het van tevoren aangewezen offer was en zich jaarlijks moest bewijzen in speciaal ontworpen, fysieke krachtmetingen oftewel spelen - en anders het veld moest ruimen voor de volgende held, die wel sterk genoeg was om de gemeenschap te beschermen. In het oude Athene bestond het begrip *farmakos*, dat ondermeer ‘zondebok’ betekent. Op kosten van de staat stonden jarenlang speciale personen ter beschikking om in geval van een ramp, een epidemie, vijandelijke aanval of hongersnood te worden geofferd. Ook dit was een geïnstitutionaliseerde en gecontroleerde herhaling van het uitdrijvingsgeweld. Een constante in de gedachtegang van Girard is dat een godsdienst met haar geboden, verboden en instituties altijd op een reële moord gebaseerd is, en dat dit wordt verhuld in haar oorsprongsverhalen en mythen (13).

Toch valt datgene wat succesvol verzwegen en vertekend werd, in die mythen op te sporen. Elk oorsprongsverhaal is een indikking van sociale onrust, oorlog van allen tegen allen, die pas bedaren komt door de verschuiving van allen tegen één - een vrede scheppende moord als het ware. De mythe bevat een rotsvast geloof dat deze funderende moord zowel verhult als levend houdt. Een voorbeeld hiervan is het verhaal van de stichting van Rome. In het eerste gedeelte wordt Romulus koning nadat zijn tweelingbroer (!) Remus een overtreding heeft begaan en ‘daarom’ is gedood. Het tweede gedeelte bevat Romulus’ dood door goddelijk onweer, als hij één van de zeven heuvels van Rome heeft beklommen. Dit laatste is als het ware een sacrificiële herhaling om de voortzetting van het koninkrijk Rome te garanderen. Kortom, het ritueel herhaalt de funderende moord en de mythologie zorgt voor het vertekende verhaal van zijn ontstaansgeschiedenis. Diverse culturen hebben dan ook die achtergrond. Door middel van tekst, heilige handelingen, muziek en dans wordt een gemeenschappelijk bedreven moord verbeeld. Datgene wat ‘ter wille van de gemeenschap’ gebeurd is wordt levend gehouden, waarbij de zondebok verrijst als iets heiligs en de wederkerigheid van het geweld is verdwenen.

Bevat het ritueel een herhaling van de funderende moord, de mythe heeft volgens Girard een aanvullende functie. Sacrificiële praktijken worden in stand gehouden door een *collectieve* overtuiging dat de oorzaak en schuld bij de zondebok ligt. Die overtuiging móet ook collectief zijn, anders werkt het mechanisme niet (14). Essentieel is dat iedereen overtuigd is van de juistheid van het offer, en ook dat komt mimetisch tot stand. Niet alleen de eindeloze offers van de Atzteken in Midden-Amerika zijn in dat verband te plaatsen, ook de bekentenissen van ‘dissidenten’ in het Stalinistische tijdperk en die van ‘communisten’ in de periode McCarthy

in de USA. De angst om niet bij de meerderheid te horen, dus op te vallen en de volgende zondebok te zijn, leidt ertoe dat het collectief zich altijd aaneensluit tégen het slachtoffer. Een onschuldiger voorbeeld is roddelen of met z'n allen iemand pesten.

In de gedachtegang van Girard heeft het zondebokmechanisme oorspronkelijk een noodzaak gehad. Als de uitdrijving niet collectief is, werkt deze maatschappelijke 'veiligheidsklep' niet. Dit kan een reeks mimetische crisissen ten gevolge hebben die even uitdoven en dan weer oplaaien. In onze tijd is dat te herkennen aan de hypes en zich eindeloos verfijnende reclame, aan verkettering en zinloos geweld. Met z'n allen doen we wanhopige pogingen om uit de draaimolen te komen, maar aangezien de moderne mens geen uitweg kan vinden, geen andere houding ten aanzien van begeerte en geweld, grijpt de besmetting steeds verder om zich heen. Een slachtoffer of zondebok is altijd onschuldig aan de sacrificiële redenen die tegen hem worden aangevoerd; wel kan hij 'aanstoot' geven door een kleinigheid, dus door af te wijken van de massa. Het is bekend dat despoten op grond van dit mechanisme wreed volksvermaak aanbieden en dat demagogen hun publiek graag geven wat alle zelfonderzoek overbodig maakt, namelijk iemand om te haten, maar ook thrillers en detectives verschaffen een geïnstitutionaliseerd offerritueel. Er wordt een schending van de orde verbeeld, gevolgd door het moeizaam zoeken van de schuldige. De vangst (en straf) van deze zondebok gaat samen met het (liefst op het nippertje) redden van de onschuldige die bedreigd werd door de schurk of de femme fatale, en in deze redding redt de samenleving zichzelf.

### **Ten vijfde: de mythe als vervolgingstekst.**

In de jaren tachtig onderzocht Girard (15) of mythen dezelfde kenmerken dragen als historische vervolgingsteksten, bijvoorbeeld middeleeuwse verslagen waarin de joden de schuld krijgen van rampzalige verschijnselen. We hebben geleerd ons op het standpunt van de vervolgte te stellen, zoals bij de overspelige vrouw en de tollenaar, en kunnen daarom via zorgvuldige tekstlezing een eventuele historische gang van zaken op het spoor komen. Iedere tekst kan bevangen zijn door een verzwegen zondebokeffect en daarom als vervolgingstekst functioneren. Achteraf is dan duidelijk dat deze teksten sacrificiële praktijken weergeven; ze zijn gebaseerd op werkelijke vervolging en de daaruit voortvloeiende executies, en worden verteld vanuit het gezichtspunt van de vervolgers.

Geldt dit ook voor mythen? Girard gebruikt een aantal kenmerken van een vervolgingstekst als criteria. Hoofdzaak is dat een zekere *symmetrie* in het geweld, de wederkerigheid ervan, door mysterieuze eensgezindheid verandert in *asymmetrie*. Een bepaalde versie van de feiten slaagt erin gehoor te vinden, ze verliest haar polemische karakter en wordt de waarheid van de



mythe of de mythe zelf. In het collectieve geweld krijgt één beschuldiging (bijvoorbeeld die van Job of Oedipus) de overhand en rondom die ene beschuldiging valt alles stil.

In de woorden van Girard: het antagonisme van allen tegen allen maakt plaats voor de eendracht van allen tegen één. Alle rancunes die over duizend verschillende individuen lagen rondgestrooid, richten zich op één enkel individu, de zondebok. Daarvoor lijkt er niets of bijna niets nodig te zijn. 'De onbenulligste aanwijzing, de minste verdenking verspreidt zich met een duizelingwekkende vaart en wordt onweerlegbaar een bewijs voor allen. De leugenachtige betekenissen die worden verspreid verwerven een onwankelbare kracht. De mimetische crisis verdwijnt achter de eensgezinde beslissing die, wil ze in het handhaven van de nieuwe orde doeltreffend blijven, beschermd moet worden tegen elk contact, elke blik. De drijfveer van de mythe werkt alleen als sprake is van vergetelheid of onverschilligheid ten aanzien van het collectieve geweld, of doordat het als onbeduidend wordt bestempeld (16).

## **II Is Shakespeares *Tragedie van koning Richard III* een vervolgingstekst?**

---

Zoals ik in mijn inleiding aangaf, wil ik proberen de theorie van de mimetische begeerte toe passen op de structuur van een klassieke dramatische handeling. Het onderwerp van dit essay is tenslotte een toneelstuk. Voordat ik het handelingsverloop bespreek van Shakespeare's *Koning Richard III*, schets ik in het algemeen de draaipunten in een dramatische boog.

### **Drie momenten in de dramatische boog.**

Het woord kwetsbaar is al gevallen in verband met de zondebok. Volgens de theorie van Girard is iemand kwetsbaar die als offer wordt *aangewezen*. Kwetsbaar, omdat de keuze niet zomaar op deze persoon valt. Hij of zij is een marginale figuur, kreupel, blind of vreemd, en wat belangrijker is: zonder achterban die hem of haar kan wreken. Het slachtoffer is passief. Hij heeft uiterlijke (persoonlijke, maatschappelijke) tekenen waardoor hem de schuld wordt gegeven, en het is van groot belang dat hij met die denkbeeldige schuld instemt.

In literatuur en drama is iemand kwetsbaar die mentaal verandert; vaak iemand die *tot inzicht komt* en handelt, een besluit neemt (17). Vooral in drama is de hoofdpersoon, de protagonist, altijd actief. Hij wil iets, streeft iets na, en in dat streven om zijn begeerte te realiseren verwerft hij inzicht. In tragedies handelt hij op grond van dat inzicht - of juist onvermogen -

en gaat ten onder. Hoe kan het dat in drama, dat grotendeels op mythen met een zondebok teruggrijpt, de hoofdpersoon actief is geworden?

Mijn hypothese is dat het proces van kiezen/handelen hetzelfde is als het proces van uitgekozen worden. Zou het kunnen zijn dat de protagonist die in een klassiek toneelstuk handelt, zich verraadt als zondebok? Is het zo dat hij op een bepaalde manier actief is en juist daardoor kan worden aangewezen (18) als offer? In dat geval zouden drama en de 'oplossing' van de mimetische rivaliteit samenvallen, wat niet vreemd is gezien het feit dat toneel vanaf het prilste begin gebruik maakte van het materiaal van de mythe, en niet alleen volgens Girard maar ook op grond van haar liturgische oorsprong een ritueel is. Drama is echter meer dan een ritueel, het is ook kunst; dus moeten wij het mimetische geweld aan het plot (begin, midden en eind) kunnen aflezen.

Ik zou willen voorstellen dat de cruciale handelwijze van de protagonist plaatsvindt in het midden van het stuk. In de dramatische boog heet dat het *keerpunt* (19). Door de technieken die eigen zijn aan drama is de handelwijze van de hoofdpersoon daar al een volledig individuele aangelegenheid geworden. Zijn keuze leidt naar het einde van de handeling, de *climax*. Dat kan een moord of een zelfmoord zijn (20), in ieder geval zijn besluit; ook bij dit draaipunt is de protagonist het centrale personage.

Naast het keerpunt en de climax kent een dramatische structuur nog een scharnier: het *motorisch moment* in het begin van het stuk. Daar wordt het dilemma of de verscheurdheid van de protagonist, die bij aanvang van het drama al bestaat, door een externe factor aangescherpt waardoor zijn verlangens/streven duidelijk wordt. Dat draaipunt is voelbaar voor de lezer of het publiek, want daar begint de spanning op te lopen (*rising action*) via allerlei obstakels die de protagonist ontmoet, en daardoor ontstaat identificatie bij het publiek.

### **Wederkerig.**

Ik neem aan dat het motorisch moment samenvalt met de eerste fase van het geweld, het begin van de mimetische crisis waar de rivaliteit nog wederkerig is. Dan volgt de rising action met al haar obstakels en keuzemogelijkheden. Na deze opbouw stelt de protagonist bij het keerpunt midden in het stuk een daad, die alle andere keuzes uitsluit. Deze handelwijze, waarmee de protagonist zich onderscheidt, valt samen met de aanwijzing tot zondebok. Je zou ook kunnen zeggen dat de protagonist hier actief de aandacht op zich vestigt. Daar ligt tevens het hoogtepunt van de mimetische crisis.

De spanning verandert van karakter (*falling action*), want nu is er een ander soort identificatie werkzaam bij het publiek: alsof er een rotsblok begint te vallen en slechts een wonder kan

voorkomen dat de ramp zich aan de protagonist voltrekt. Een goede toneelschrijver voert de spanning bij het publiek (Aristoteles noemt dit mengsel van emoties *vrees* en *medelijden*) bijna onhoudbaar op tot de climax van het stuk, die een catharsis ofwel loutering verschaft. Dit is, als mijn hypothese klopt, Girards oplossing van de mimetische crisis.

Zo wordt de reeks *begeerte/rivaliteit – crisis - zondebok* weerspiegeld in motorisch moment, keerpunt en climax, het basispatroon van vrijwel elk klassiek toneelstuk. In het begin van het stuk wordt chaos gecreëerd (en daarin zijn sporen van mimetisch geweld te vinden), waarbij de protagonist in zijn streven om zijn dilemma op te lossen de aandacht op zich vestigt. Na deze handelwijze, die tegelijkertijd zijn aanwijzing als overtreder inhoudt, volgt een buitengewoon aangrijpend debat; de verwachting van het publiek balanceert tussen hoop en vrees. In de climax vindt dan de (zelf)moord op of de uitdrijving van het offer plaats, en begint een nieuwe orde.

### **Het handelingsverloop in de Tragedie van Koning Richard III.**

In deze – naar wordt aangenomen vroege – ‘history’ van Shakespeare wordt de protagonist meteen als mogelijke zondebok aangewezen, aangezien hij volgens de Tudortraditie die aan het stuk vooraf ging (21) bepaalde uiterlijke *kenmerken* heeft. Richard van Gloucester is mismaakt. Hij heeft een bochel, zijn ene arm is verschrompeld, hij hinkt en bovendien zou hij na een uitzonderlijk lange zwangerschap van zijn moeder, de hertogin van York, geboren zijn met de tanden al in zijn mond en met lang zwart haar. Uitzonderlijk is dat de protagonist al in zijn openingsmonoloog de schuld op zich neemt van alles wat hij gaat doen, aangezien hij door zijn monsterlijke uiterlijk gemarginaliseerd is. Shakespeare heeft hem geboetseerd naar de charmante en duivelse Vice in het middeleeuwse mirakelspel, en dat is waar het publiek naar uitkijkt.

Het monsterachtige/onnatuurlijke/misdadige (22) wordt dus breed uitgemeten, en daardoor vermoeden we eigenlijk al wie hier wegens bepaalde overtredingen zal worden geofferd of gestraft. Toch zijn er nog sporen van een ernstige mimetische wederkerigheid in het stuk te vinden. Er lijkt een zekere symmetrie te bestaan in de voortdurend strijd tussen verschillende fracties. Koning Edward IV, de broer van Richard, heeft geen greep meer op de zaak en als hij sterft (motorisch moment), is dan ook het hek van de dam. De reeds geïntroduceerde Richard van Gloucester weet de partijen tegen elkaar uit te spelen en grijpt de macht.

In de boog van het stuk zijn we dan bij het keerpunt, want daar laat Richard zich tot koning uitroepen op grond van *gespeelde* vroomheid. Blasfemie dus: hier staat het individu op tegen (de katholieke) God. Zijn zonde oftewel *hybris* is voor het publiek zichtbaar want met zijn

‘hypocrisie’ daagt hij de bestaande orde uit. En niet alleen de feodale orde waar een koning door God zelf wordt aangesteld; het hele universum lijkt te wankelen.

Waarom is blasfemie zo erg? In de Griekse mythologie is hybris het grootste taboe, en wie Girard gelezen heeft begrijpt dit opeens: dat komt doordat zelfoverschatting de instelling van het goddelijke verschil bedreigt, het fundament van de cultuur. Als een sterfelijke held hetzelfde wil hebben of kunnen als de goden, dan heft hij het verschil op en ontstaat een keten van mimetische rivaliteit. Mens en ‘god’ worden dubbels (23).

Er is echter nog een voorbeeld van hybris in het stuk waarmee Richard definitief alle geweld naar zich toe trekt, namelijk in de betekenis van *onmatigheid*. In Shakespeares interpretatie heeft hij niet genoeg aan de troon, hij doodt bovendien zijn twee onschuldige neefjes, de prinsjes. De vage sporen van mimetische wederkerigheid zijn dan allang verdwenen. De ooit verslagen ex-koningin Margaret, de huidige koningin Elizabeth (vrouw van de overleden Edward IV), de toekomstige koningin Anne, en de moeder van Richard (hertogin van York) zijn elkaars ‘dubbels’ in verdriet en rouw en bieden zinloos tegen elkaar op, maar door de verdwijning van de prinsjes worden zij het plotseling eens. Samen schuiven zij de vreselijke schuld op de ‘valse’ koning Richard III. Deze scène wordt door het publiek meestal ervaren als het morele lichtpunt, het moment vanaf waar ‘het goede’ eindelijk, en definitief, kan gaan overwinnen.

Ik stel vast dat in deze ‘history’ van Shakespeare maatschappelijke- en familiebetrekkingen zijn op te sporen, een mimetische crisis die alleen kan worden ‘opgelost’ door het verschil te herintroduceren. In toenemende mate wordt gewezen op de schurk Richard, die de oorzaak van alle ellende blijkt te zijn. Zelfs de katholieke God wordt ingeschakeld bij dit proces van aanwijzing, want alle ‘slechte’ helpers van Richard komen tot inkeer en de ‘goeden’ verenigen zich tot een front dat de nauwelijks tot inzicht gekomen despoot uiteindelijk doodt (climax). Daarna kan een nieuwe orde beginnen. Een nieuwe dynastie zelfs, want de laatste Plantagenet is dood, lang leve de Tudors. En het zal geen verbazing wekken dat die nieuwe periode onder de Tudors (waar Shakespeare een spreekbuis van was) als stabiel en welvarend wordt aangekondigd, in tegenstelling tot de voorafgaande periode van rivaliteit.

### **Vervolgtekst.**

Girard onderzoekt in De Zondebok een verslag over de pest in de middeleeuwen, die deze plaag relateert aan de Joden. Deze ‘historische’ tekst wordt achteraf door ons automatisch gedemystificeerd, dus compleet anders gelezen dan een mythe zoals die van Oedipus, waarin ook sprake is van een vernietigende ziekte. Volgens Girard verschaffen beide teksten een

symbolische weergave van mimetische rivaliteit. Ze vormen de neerslag van werkelijk gebeurde, collectieve gewelddadigheden, verteld vanuit het gezichtspunt van de vervolgers en bijgevolg op karakteristieke wijze vertekend. Men moet de verdraaiingen opsporen om de willekeur vast te stellen van de gewelddadigheid die de vervolgingstekst als gerechtvaardigd beschouwt. 'Alles wordt voorgesteld als waar, maar wij geloven er niets van en toch geloven wij niet dat alles onwaar is. Wij hebben er, wat de hoofdzaken betreft, geen enkele moeite mee het ware van het onware te scheiden' (24).

Is dit nu ook mogelijk bij de Tudormythe van Richard III? Hier is de 'hoofdzaak' dat Richard III een manipulator is en de kroon verwerft door hypocriet en blasfemisch gedrag. Volgens Girard kan zowel in de mythe als in een historische tekst sprake zijn van 'een relaas van vervolging, opgesteld vanuit het gezichtspunt van de naïeve vervolgers. Naïef in de zin dat zij zich hun slachtoffer voorstellen als schuldig, en daarom de objectieve sporen van hun vervolging niet uitwissen, want zij hebben geen idee van de onthullende waarde daarvan.' (25) In een vervolgingstekst zijn bepaalde kenmerken te vinden:

### **1) De verwijzing naar een *grote indifferentiatie* als gevolg van een reële sociale crisis.**

Zowel de pest als een burgeroorlog kunnen zich over de hele samenleving uitbreiden. De meeste verhalen beginnen dan ook met een tijdperk van chaos en het wegvallen van de verschillen. Een grote indifferentiatie: dag en nacht vloeien dooreen, hemel en aarde staan in contact, geen duidelijk onderscheid tussen god en mens, mens en dier, dood en leven. De zon is te dichtbij en droogte maakt het bestaan ondraaglijk; catastrofale onzekerheid, kwijnen van de dingen, een onleefbaar bestaan, het zijn allemaal metaforen voor grote sociale crises. De chaos heeft bovendien een sterk conflicterend karakter. De kansen wisselen, de krachten bevechten elkaar voortdurend om zich van elkaar te onderscheiden, een eindeloze, onbeslisbare strijd. Oudemans en Lardinois spreken van een 'episode van de tweeslachtigheid' die in de tragedie een centrale rol speelt (26).

En toch lijkt de protagonist een eenzame held, in plaats van één van de spelers in een veld van mimetische rivaliteit. Bij Shakespeare's Richard III vindt die overgang van meervoud naar enkelvoud zelfs al in het begin van het drama plaats. Hoewel er nog sporen te vinden zijn van grote spanningen binnen de Engelse aristocratie, wordt de chaos in het stuk meteen aan Richard van Gloucester toegeschreven. Deze heeft geen grote tegenspeler, geen antagonist. Met Richards broer, de zieke koning Edward IV, ontstaat geen conflict (verandering van eensgezindheid naar rivaliteit) omdat de hoofdpersoon hem al op éénderde van het stuk de dood zou hebben ingejaagd.

## **2) De misdaden ofwel de overtreding, die leidt naar de aanwijzing van het slachtoffer.**

Volgens Girard draait de motor van de verdraaiing in de *mythe* op een hoger toerental dan in historische verslagen. Bij de mythe is de causale samenhang tussen de misdaden en de collectieve crisis zo hecht dat men er niet in slaagt het als een proces van beschuldiging te onthullen. Wel, het woord 'causaal' is een term om te onthouden, want de dramatheorie leert dat plot is gebouwd op causaliteit. Die maakt de grotere werkelijkheidsillusie van drama mogelijk, zoals Aristoteles in zijn *Poetica* beschreef (27).

Aangezien Girard concludeert dat de mythe meer vanzelfsprekendheid en meer causaliteit bevat, kunnen we langs die weg ook begrijpen dat dramateksten veelal op mythen zijn gebaseerd. In historische vervolgingsteksten blijven de schuldigen zodanig onderscheiden van hun misdaden dat men in latere tijden wel de aard van het procédé kan doorzien. Bij mythen is dat veel moeilijker. In een mythe doet het vergrijp zich voor als een waarheid, en ook het nageslacht ervaart die schuld als boven elke discussie verheven.

Shakespeares protagonist stapelt alle schuld in het handelingsverloop op zijn eigen hoofd, door zelf te vertellen hoe hij van plan is te konkelen en te moorden. Dat in diezelfde setting wel meer hoge edelen hebben gekonkeld en vermoord, maakt in onze appreciatie niet uit. Door zijn opvallende charme en lef, maar ook door zijn mismaaktheid is Richard van Gloucester onmiskenbaar degene die een zodanige schuld draagt, dat de nieuwe orde (de regering van de Tudors) voortaan alle recht van spreken heeft.

## **3) De collectieve dimensie bij de beslissing tot het offer/de moord.**

Zoals is uitgelegd wordt de mimetische crisis tot stilstand gebracht door een plotselinge eensgezindheid. Instinctief beschuldigt de menigte iemand die afwijkt of die een willekeurige overtreding heeft begaan. Deze collectieve dimensie bij de beschuldiging is in elke mythe aanwezig, maar je moet goed zoeken (28). Aan het eind van het verhaal van Oedipus twijfelt niemand aan de causale samenhang van de pest met vadermoord en incest. Het heeft iets 'heiligs', terwijl die samenhang toch buitengewoon bizar is. Girard toont dit aan door het decor van de mythe te veranderen in een historisch verslag. Dit brengt meteen een kritische reflex op gang, die uit respect voor de mythologie in slaap was gesust (29).

In *Koning Richard III* van Shakespeare valt op ook mysterieuze wijze een eensgezinde beslissing tot uitstoting. Alle personages scharen zich aan de kant van 'de rechtvaardigen' tegenover de 'valse' koning Richard. Het plot duwt ons in de morele termen van 'goed' en

‘kwaad.’ Gladjes worden alle voormalige ruziemakers opgenomen in één ‘goede’ partij onder leiding van Richmond (Henry Tudor) tegenover die verschrikkelijk slechte Ander.

Deze verdeling wordt door geen enkel personage betwijfeld. Men heeft zich aangesloten tot een front, een grote oorlog zodat de hoofdpersoon, die uiteindelijk het bekende ‘*My horse, my kingdom for a horse*’ roept, nooit meer uit de omsingeling kan ontsnappen.

#### **4) De slachtofferkenmerken.**

Kreupel, mismaakt, van onduidelijke afkomst, vreemdeling en/of vondeling, vrouw, jood, zigeuner, homoseksueel; hoe meer slachtofferkenmerken, hoe groter de kans dat je de banbliksem naar je toe trekt. Dit geldt voor historische vervolgingsteksten, maar ook voor de mythen die het materiaal van tragedies vormen. Medea heeft een marginale positie als vrouw en vreemdelinge met bovennatuurlijke gaven, en Oedipus is een vreemdeling en daarbij een vondeling. Niet alleen is zijn afkomst onduidelijk, ook heeft hij gezwollen (want ooit doorboorde) voeten. Zoals we gezien hebben marginaliseert Shakespeares *Richard III* zichzelf en is de mismaaktheid van de protagonist het uitgangspunt.

Volgens Girard is het monsterlijke te begrijpen vanuit het wegvallen van de verschillen, de grote *indifferentiatie*. Vermenging van vormen, bijvoorbeeld van mens en dier, is een verbeelding van iets dat nergens in de natuur voorkomt, iets onnatuurlijks. In de waarneming van de vervolgers, die gericht is op beëindiging van de crisis voor altijd, komt er een punt waar het *fysieke* monsterachtige met het *morele* samenvloeit. Dit effect is niet te scheiden, hoewel er sprake moet zijn van één klein werkelijk gebrek. Is deze werkelijkheidsillusie eenmaal tot stand gekomen, dan heeft niemand er iets op aan heeft te merken. Hierdoor zijn fysieke en morele monstrositeit met elkaar verweven in de mythen die vervolging van een gebrekkige rechtvaardigen (30). Zo ook hier.

#### **5) Aan de criteria van slachtoffersselectie worden mythologische verklaringen toegevoegd.**

De mythologische herverdeling van de feiten is gericht op uitwissing van de sporen. Het verhaal van Romulus en Remus is daarvan een voorbeeld. In de eerste historische versie van Livius is de collectieve moord nog aan te wijzen, in de tweede historische versie niet meer (31). Bij de mythologie van Richard III (zo mag ik het nu toch wel noemen) was er eerst de ‘historische’ tekst van Thomas More, en pas een halve eeuw later Shakespeares toneelstuk. In de dramatische tekst krijgen de implicaties meer causaliteit en worden daardoor veel ‘echter’. Wij spreken van theater als *de kunst van de metamorfose* want door het handlingsverloop van motorisch moment, crisis en climax verandert er iets. In een echte tragedie vindt een

metamorfose plaats; een hoogstaand individu verandert in iemand die zichzelf doodt, wordt gedood of weggaat. Girard ziet de zondebok als de draaischijf, de spil van de verandering: 'Hij maakt die overgang mogelijk, hij *is* die overgang' (32). Nadat het wederkerige geweld is omgeslagen in eensgezindheid, is de schuldbekentenis van het slachtoffer niets anders dan het 'inzicht' dat de protagonist van de tragedie tenslotte formuleert.

Laten we aannemen dat ondermeer hierin de magie van het theater schuilt. Door de drie draaipunten motorisch moment, keerpunt en climax dwingt het plot de overgang af van een symmetrische toestand, die de twee tegenpolen statisch hield, naar de gecamoufleerde overwinning van één partij. De gemeenschap (of het koor) geeft graag krediet aan die éne versie van de gebeurtenissen, alle nuances ten spijt.

In de tragedie valt de eensgezindheid samen met de onverwachte omslag die nodig is voor 'de loutering' van de protagonist. Dit ontbreekt in de *Tragedie van koning Richard III*. De held lijkt op weg naar de troon zonder hartverscheurend dilemma, en aan het eind van het stuk is er nauwelijks inzicht ontstaan. Door zijn nachtmerrie wijdt hij enkele zinnestukjes aan zijn morele positie, alvorens op het slagveld te sterven. Ook om die reden wordt deze tekst van Shakespeare gelezen als een schurkenstuk.

### **Onthulling en verhulling.**

Girard beschrijft het procédé van de tragedie als een onthulling maar ook verhulling van het zondebokmechanisme (33). Bewust of onbewust wordt de mimetische oplossing ontmaskerd, maar daarna onderneemt de schrijver een 'strategische terugtocht' om het heilzame effect voor de gemeenschap niet in gevaar te brengen. De loutering van het publiek is niets anders dan eensgezindheid over het afgewende gevaar van de chaos.

In mijn schema krijgt die strategische terugtocht vorm in de *falling action*, waar we intens betrokken zijn bij het dilemma van de hoofdpersoon. De verhulling wordt definitief als bij de climax de schuld van de 'dader' wordt vastgesteld, wat samenvalt met diens inzicht en afstraffing. Zo blijft de tragedie toch een rite met een 'gelegitimeerd' slachtoffer.

De onthullende werking van de *Tragedie van koning Richard III* lijkt echter onvoldoende. Er is zelfs geen 'strategische terugtocht' nodig, want de protagonist wijst in het begin van het stuk zichzelf al aan en heeft ter hoogte van de climax nauwelijks inzicht verworven. Is dit stuk, dat het etiket zo fier in de titel draagt, wel een tragedie?

In mijn ogen voldoet het aan alle criteria die Girard voor een vervolgingstekst hanteert. Maar de filosoof geeft in *Shakespeare, A theater of Envy* (34) een andere duiding. Volgens hem is het stuk ook een satire en vindt de handeling plaats op twee niveaus. A) Het Elizabethaanse



publiek krijgt wat het wil, de genotvolle huivering van het slechte en de uitdrijving daarvan.

B) Kritiek op de Engelse aristocratie, alleen voor een elite van 'goede verstanders'.

Wie weet heeft Girard gelijk, maar wat betreft B zie ik in de tekst geen satire. Dat was politiek ook onmogelijk omdat toneelschrijvers het publiek dienden te verenigen onder de glorieuze Tudorkroon. Bovendien herkende de adel in de tijd van Shakespeare zich in haar voorouders op het toneel, die Richard III ten val hadden gebracht en Henry Tudor op de troon geholpen. Dit stuk was een thuiswedstrijd voor arm en rijk. De satire die Girard bedoelt heeft door het formidabele essay van Jan Kott (35) een naam gekregen: het mechanisme van de macht. Deze betekenis komt echter alleen bovendien in de samenhang van vier 'histories,' met onze tekst over koning Richard III als sluitstuk. De satire bevindt zich boven de vier stukken als room op de melk. Zo etaleert Shakespeare hoe het verlangen naar macht ontaardt in een waanzinnige opeenvolging van pogingen en uitzichtloosheid.

Als het al zo is dat een (klein) deel van de Engelse aristocratie rond 1600 deze kritiek van Shakespeare begrepen heeft, dan alleen in de context van de tetralogie. En zelfs dan had de satire patriottistische waarde, aangezien de Tudors zich lieten voorstaan op een geheel nieuwe 'schone' dynastie. Mocht er een contemporain kritisch effect te noteren zijn geweest, wat ik betwijfel, dan is het daarna volledig verloren gegaan. Zoals ik in mijn inleiding heb laten zien, dwarrelt het in theateraanbiedingen- en kritieken tot op heden van 'goed' en 'slecht' als universele categorieën.

Zeker, in mijn beschrijving van Toneelgroep Amsterdam waardeerde ik het 'wankelen van de macht' in de encenering, een subtiele toevoeging die zowel recht deed aan de Elizabethaanse dramaturgie als aan het concept van Jan Kott. Ook werd de partijvorming verbeeld door de aankleding en de bijzondere tooi van de vier vrouwelijke personages. Maar de *bottomline* van mijn recensie was toch de situatie waarin een ultieme slechterik aan de macht kan komen. Dat er één ultieme slechterik was, daar ging ik vanuit; sterker nog, ik wees hem aan. Daar had Jan Kott niets aan veranderd. Hoe kan de theatertraditie zo groezelig zijn geworden, vraag ik me nu af. Is het zondebokmechanisme, ook wel 'scapegoating' genoemd, een eigenschap van de lezer/toeschouwer (wij allemaal dus) of toch van Shakespeares tekst?

### **Legitimering.**

De 'verduiveling' van de protagonist valt natuurlijk te verklaren uit het feit dat goed en slecht al vanaf het begin ingedeeld lijken te zijn. Daarom spreken we eerder van een melodrama dan van een tragedie. Net als Lady Anne (36) worden we verleid door een charmante schurk, de 'kwaai pier' die met zijn verbale kunsten alles voor elkaar krijgt. Ook zijn we bij voorbaat

overtuigd van de onkreukbaarheid van degenen die door hem worden gedupeerd en gedood. Shakespeare kent zijn pappenheimers. Ons eendimensionale beeld wordt bevestigd in de tweede helft van het stuk, waar het wederkerige geweld evenmin onderwerp van debat is. Het gevolg is dat we in de *falling action* geen aangrijpende worsteling herkennen; laat staan de manier waarop wij die zelf beslechten, onder ogen zien. Goed, melodrama verschaft ons makkelijke categorieën. Maar is dit alles?

Op dit punt zou ik een zesde vervolgingskenmerk willen introduceren, namelijk het impliciete ingrijpen van God (37). De rituele vervloekingen van ex-koningin Margaret - die stuk voor stuk uitkomen – gaven ons in de loop van de handeling al een gevoel van goddelijke ingrijpen (38); maar de protagonist wordt door zijn moeder naar de hel gestuurd, zo onnatuurlijk is zijn optreden. Vooral deze kleine scène waarin de hertogin van York haar eigen kind vervloekt draagt bij tot een ‘moreel’ keerpunt. Een moeder die haar zoon verdoemenis toewenst, erger kan het niet.

Bovendien speelt goddelijke rechtvaardigheid een belangrijke rol aan het eind, als Richard in zijn droom wordt bezocht door de wraakzuchtige geesten van allen die hij volgens het stuk heeft omgebracht. Zijn tegenstander Richmond (Henry Tudor) wordt door diezelfde geesten bemoedigd en geïnspireerd. Zo wordt iedereen op het toneel, die de Engelse koning aanwijst als schuldig, als het ware door ingrijpen van God gesteund. En ook wij als publiek verlangen ernaar dat de ‘goeden’ zullen overwinnen.

### **III De esthetica van de *Tragedie van koning Richard III*.**

---

Hoe komt het dat wij anno 2008 blijkbaar nog steeds kunnen genieten van de oproeping en uitdrijving van Shakespeares mankepoot? Hoe verandert de symmetrie van het mimetische geweld op het toneel in asymmetrie? Door de vormgeving van het stuk, de taal en het plot, en bij een spannende voorstellingspraktijk ook de vormgeving van de encenering.

#### **Handelsverpakking.**

Ik kan mijn mening van veertien jaar geleden niet ontkennen. Heeft de menigte op het toneel die de zondebok aanwijst en het offer uitvoert, soms dezelfde structuur als het publiek? Blijkbaar laten de toeschouwers zich, ondanks hun sympathie voor de protagonist, makkelijk

tot naïeve vervolgers maken, tot dragers van een rotsvast geloof in de morele betekenisgeving van 'goed' en 'kwaad'. Hoe is het dan met de criticus gesteld als het om zondebokken gaat? Om te begrijpen hoe de eigen bevangenheid eruit ziet en dus 'hoe enorm het mysterie is, moet men zichzelf ondervragen'(39).

Volgens Girard interpreteren we mythen vanuit hun uiterlijke vorm, hun handelsverpakking, en verhindert ons respect voor de mythe elke kritische reflex. Stel dat de filosoof gelijk heeft. Op grond van historisch onderzoek (40) kan ik zijn observatie bevestigen dat de mythe niet zozeer dingen uitvindt en toevoegt, maar gegevens uit het collectieve, reële geheugen *hergroepeert*. Door die mythische herverdeling van gegevens verschuift de betekenis, wat kan resulteren in een complete gedaanteverwisseling. Dat lijkt in de onderhavige tekst het geval. Had Thomas More in zijn *History of King Richard III* nog een sterk ironische vertelwijze nodig om zijn verhaal sluitend te maken, een combinatie van het deels ware en deels onware gezichtspunt van de vervolgers die overtuigd zijn van hun rechtvaardigheid, in de tijd van Shakespeare was deze Tudormythe zo ver gevorderd dat hij als grondslag van de dynastie iets heiligs had. Zie hoe de titelheld zichzelf schildert als sociaal onduidelijke randfiguur, voor wie niemand het op zal nemen:

*Ik kan allen nog maar  
Mijn eigen schaduw zoeken in de zon  
En vals over mezelf als monster krassen.  
En daarom – pover minnaar als ik ben,  
Te onbespraakt voor mijn galante tijd –  
Wens ik te slagen als volleerde schurk,  
Vol haat tegen mijn dwaze, holle tijd.*

Toch is hij de rechterhand van koning Edward IV, zijn broer. Hij maakt in voldoende mate deel uit van de regerende groep om als vertegenwoordiger ervan op te treden, en staat er tegelijkertijd ver genoeg vanaf om de vervolgers te vrijwaren van het idee dat ze verraad plegen aan eigen vlees en bloed (41). Ook Richards medewerkers worden door Shakespeare neergezet als het schuim van de samenleving (42), hetgeen meteen als bewijs kan dienen dat hij van geen kant deugt, dus en met recht en reden wordt uitgestoten. Sterker nog, de meeste voormalige helpers keren zich tegen hem, zodat het grote net zich om hem sluit. Kortom, het verhaal wordt verteld met het oog op de handhaving van de orde die ná het offer tot stand komt. Zoals Girard uitlegt, beklemtoont een mythe altijd de *oplossing* van de mimetische crisis.

Kunnen we dan veronderstellen, dat in onze cultuur het personage van Richard III in reserve wordt gehouden voor al die momenten dat onze samenleving vervalt in mimetische rivaliteit? Dan functioneert elke opvoering van het stuk inderdaad als rite. Onze fascinatie met 'het kwaad' wordt op de zondebok geprojecteerd; de vervolgers in het kunstwerk, die de menigte op het verkeerde been zetten, blijven buiten beeld; het publiek ervaart hun visie als de eigen conclusie en gaat gelouterd naar huis gaat. De catharsis valt samen met een politiek model.

### **Mimetische bevrediging.**

Een dergelijk resultaat zou ik geen catharsis noemen, maar mimetische bevrediging. Anders dan Girard meent, heeft *De Tragedie van koning Richard III* de Tudormythe gereproduceerd. De tekst van Shakespeare is een ijzersterk voorbeeld van de 'romantisch leugen' aangezien in het kielzog van de schrijver ook regisseurs, acteurs en publiek optreden als naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Wat is hierin het aandeel van de vormgeving, taal en plot? Hoe heeft de causaliteit van het stuk ons zover gekregen? Om een voorlopige aanwijzing te geven, maak ik een omweg naar het verhaal van Salome en Johannes de Doper (43).

In zijn analyse hiervan beschrijft Girard een versnelling van het mimetisch proces door de danskunst van Salome. Een vervlechting van begeerten die samenvloeien naar één punt, één en hetzelfde object, het hoofd van Johannes de Doper op een mooie schaal. Onbewust bundelt Salome door haar danskunst ieders begeerte en richt die op Johannes, het slachtoffer dat door haar moeder is uitgekozen. Door de mimetische versnelling ziet ieder in Johannes zijn eigen object van begeerte en haat. Het dansende kind brengt de omstanders ertoe alles wat hen stoort, tegen dat hoofd uit te wisselen. Het esthetisch genot heeft dus iets van een betovering: zonder het te weten geven de omstanders toe aan mimetische identificatie, die zich tenslotte volledig over hen uitstrekt. Niet voor niets zijn het in het verhaal van Johannes de Doper juist de *omstanders*, die het offer bij koning Herodes afdwingen. Elk subject in het verhaal wordt door de betovering van de danskunst meegesleept. De omstanders verliezen het bewustzijn van zichzelf en van hun doeleinden, ze veranderen in een marionet waarbij elke weerstand is opgeheven. De tegenstelling van de oorspronkelijke, particuliere begeerte lost zich op in iets groters. We bevinden ons hier op het gebied van identificatietechnieken, kunst en politiek. Een gebied waar nog heel veel te onderzoeken valt (44).

Kan het zijn dat Shakespeare's *Tragedy of King Richard III* op vergelijkbare wijze voor een mimetische versnelling zorgt? Dit procédé zal ongetwijfeld werkzaam zijn in elk kunstwerk, maar het is de onderhavige dramatische opbouw die verantwoordelijk is voor de onbewuste deelname aan dit offer. Hoe het met 'de schurk' afloopt roept geen 'vrees en medelijden' op

maar mimetische bevrediging. In tegenstelling tot wat Aristoteles de tragedie voorschrijft, lijkt de hoofdpersoon zijn ongeluk verdiend te hebben.

Blijkbaar speelt de dramatische opbouw in op onze behoefte aan een 'bad guy' en een 'good guy'. Als deze causaliteit zo sterk werkt, is er dan een voorstellingspraktijk van dit stuk denkbaar waarbij onze verslaving wordt lek geprikt? In de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam hanteerde de regie weliswaar een kritische noot, maar concentreerde zich toch op de afstraffing van dit briljante, roekeloze individu, een afrekening waar alle partijen het mee eens zijn, inclusief ondergetekende. Veertien jaar later, in de Holland Festival voorstelling van 2008 met Richard III als een moderne en corrupte sjeik, lijkt men compleet aan de mogelijkheid van betekenisvolle deconstructie te zijn voorbijgegaan (44). Niets van het vijandbeeld werd aangetast. De encenering bleef in de sfeer van details en anekdotes.

### **De ultieme slechterik?**

Ik introduceer de term mimetische bevrediging bij de climax wanneer de menigte zich van schuld ontheven voelt. Het ligt allemaal aan de Ander. Op de planken of het celluloid komt jegens een speciaal individu of groep een *vijandbeeld* tot stand, en degenen die ideologisch of financieel aan het langste eind trekken blijven buiten beeld. De causaliteit in de tekst en de esthetica van de opvoering zorgen ervoor dat het zondebokmechanisme op het publiek overslaat, een verzameling naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Wij, illusoire autonome deeltjes van het publiek, ervaren het als bevredigend dat de charmante schurk, die ons met het overwinnen van zijn obstakels *esthetisch genoeg* heeft verschaft, aan het eind van het stuk ten onder gaat. Het personage wordt uitgebannen tot een volgende encenering ons van nieuw plezier voorziet. De productie van Toneelgroep Amsterdam was bijzonder in zijn vormgeving, zoals uit mijn recensie van 1994 blijkt. Ondanks of dankzij die vormgeving heb ik over het hoofd gezien dat de dramatische structuur parallel liep aan een mimetische crisis en dat ik bij de oplossing van die crisis *één van de vervolgers was*.

Of het nu gaat om een laat middeleeuwse Engelse koning of een hedendaagse Arabische sjeik, zolang onze fascinatie voor geweld op de Ander wordt geprojecteerd is dat niet adequaat en niet interessant meer. Tot nu toe is de kritische reflex achterwege gebleven. In onze (vervolgings)kunst wordt koning Richard III nog steeds uitgedreven, en als aantoonbaar verschil verrijst hij in elke productie opnieuw.

---

## Noten

- 1) Loek Zonneveld in De Groene van 20 juni 2008.
- 2) Hanny Alkema over dezelfde HF voorstelling in Trouw van 9 juni 2008.
- 3) Hanny Alkema in Trouw van 24 augustus 2006.
- 4) Zoals van de Rotterdamse schouwburg, juni 2006.
- 5) In de rest van het artikel wordt met 'hij' uiteraard ook 'zij' bedoeld.
- 6) Goede vrienden: Leontes en zijn jeugdvriend in *Winteravondsprookje*, de twee stelletjes in *Midzomernachtdroom*. Broers: Seth en Osiris, Kain en Abel, Atreus en Thyestes, Eteocles en Polyneikos, Romulus en Remus. Vader en zoon: Kronos en Zeus, Philips en Carlos in *Don Carlos* van Schiller. Neven of neef/oom: Dionysos en Pentheus in *Bacchanten*, Hamlet en Claudius in *Hamlet*, Agamemnon en Aighistos in het eerste deel van de *Oresteia*. Zwagers: Oedipus en Kreon in *Oedipus Rex*. De mythische religie installeert het *verschil* als afweer tegen dreigend mimetisch geweld. De narratieve structuur toont dus een fundamentele ongelijkheid: de 'goede' held Osiris/Eteocles/Romulus tegenover de 'slechte' overtreder Seth/Polyneikos/Remus. Altijd is er in de mythologie één die wordt gedood en verguisd, nadat hem een overtreding is toegeschreven die hem tot schuldige maakt.
- 7) Zie 'Mensonge romantique et vérité romanesque' (Paris, Grasset 1961).
- 8) André Lascaris in Tussenruimte 2, juni 2008. Ook de samenvattingen van Michael Elias, Sonja Pos en Hans Weigand hebben aan bovenstaande uitleg van Girards werk bijgedragen.
- 9) Misschien niet voor niets luidde de belangrijkste van de beroemde tien geboden die Mozes ontving 'Gij zult niet de vrouw van uw buurman begeren.'
- 10) In modern psychologisch onderzoek noemt men dit diffusie van verantwoordelijkheid.
- 11) Girard ziet in de tragedie als kunstvorm de typische uitdrukking van een uitgewerkte offercrisis. Nadat hij zich in 'La Violence et le Sacré' (Paris 1972, vertaald als *God en geweld*, Tielt 1993) heeft afgevraagd waarom steeds weer een enkeling in de mythen schuldig wordt bevonden aan de vreselijkste dingen, en waarom die enkeling steeds weer bijzondere kenmerken heeft (zoals letsel aan oog of been), illustreert hij dit principe in de Griekse tragedie *Oedipus Rex* van Sophocles. Veelzeggend is het meervoud aan daders die de vorige koning Laios bij de driesprong zouden hebben gedood, dit meervoud wordt in de loop van de handeling enkelvoud. Er blijft één dader over, Oedipus. In deze climax, de 'oplossing' van de crisis, wordt het cultuurstichtende en agressie afwendende aspect van het offer duidelijk.

Overigens komt de andere kant van de medaille, de ‘heiligheid’ van Oedipus, tot uiting in *Oedipus in Colonus*.

12) Hybris heeft verschillende betekenissen. Het meest bekend is ‘overmoed’ maar ik gebruik liever ‘zelfoverschatting’ of ‘onmatigheid’.

13) Uitzondering hierop is volgens Girard het Joodse geloof en meer nog het Christendom, met procedés waarin de zondebok onschuldig is, zoals het debat in het verhaal van Job. In de oudste verhalen is God nog de god van de vervolgers, maar steeds vaker blijkt hij aan de kant van de vervolgte, de onschuldige te staan. De verhalen in de Evangelieën reflecteren pogingen om het mimetische effect tegen te gaan. Vooral door de offerdood van Jezus wordt het zondebokmechanisme onthuld, maar ook in de parabel van de overspelige vrouw. In één van zijn laatste studies ‘Je vois Satan tomber comme l’éclair’ (Grasset, Paris 1999) vertaald als *Ik zie Satan vallen als een bliksem* (Agora, Kampen 2000) legt Girard het fundament hiervan uit. In de parabel van de overspelige vrouw krijgt Jezus’ uitspraak ‘Wie zonder zonde is, werpe de eerste steen’ een nieuwe betekenis: de steen is beslissend, omdat hij zonder precedent is, zonder model. De mimetische opwelling tot geweld wordt voorkomen door een nabootsing in omgekeerde zin, want op die woorden dropen de vervolgers af, te beginnen bij de oudsten. De impact van de kruisigingdood en diverse uitspraken van Jezus (zoals ‘de andere wang toekeren’ dus iets doen wat niet verwacht wordt, iets dat het geweld stopt) zijn niet helemaal tot kerkleiders en gelovigen doorgedrongen, en daarom wordt – aldus Girard - nog steeds voorbijgegaan aan de opvallend anti-sacrificiële aard van de Joods/Christelijke traditie.

14) Wanneer het zondebokmechanisme niet helemaal is getransformeerd breekt nieuwe onrust uit, met weer nieuwe zondebokken. Girard noemt dit een sacrificiële crisis, een uitbreiding van de chaos waarbij het zondebokmechanisme niet meer helpt. Vaak geeft een dramatisch verloop in een verhaal of toneelstuk een opeenvolging van twee mimetische crisissen weer, die tenslotte met een ‘geslaagde’ zondebok afdoende resulteert in een nieuwe vrede met bijbehorende rituelen en mythen. Voorbeelden hiervan zijn de *Oresteia* van Aeschylus, *Bacchanten* van Euripides, en de opeenvolging van sommige *histories* van Shakespeare. In zijn boek *Ik zie Satan vallen als een bliksem* illustreert Girard een halfgelukte ‘scapegoating’ aan het verslag van Philostratus over Apollonius van Tyana die – teneinde een pestepidemie te bestrijden - de Efeziërs ophitst tegen een bedelaar. De moordpartij wordt onvoldoende getransformeerd en toont daardoor een mythe in wording.

15) ‘Le bouc émissaire’, Grasset (Paris) 1982. Vertaald als *De zondebok*, Kok Agora (Kampen) 1986.

16) Een verkorte weergave van p. 86 en 90 in *God en Geweld*.

- 17) *Decidere*, het woord dat Kajafas gebruikt in het Evangelie van Johannes, betekent doorsnijden van de keel van het slachtoffer. Elke *decisie* draagt dus een offerkarakter in onze cultuur. Volgens Girard gaat het woord 'besluit' terug op een niet onthuld zondebokeffect en een gesacraliseerde vervolgingsvoorstelling. *De Zondebok*, p. 137.
- 18) Vergelijk de parabel van de tollenaar Zacheüs, die op de dag dat Jezus door de stad gaat *in de vijgenboom* klimt. Als gevolg daarvan wordt hij gezien en ontstaat de discussie over zijn veronderstelde fouten.
- 19) In de dramatheorie wordt dit keerpunt ook wel de *crisis* genoemd. Dat is dus iets anders dan de mimetische crisis, hoewel die er als thematiek altijd onder ligt.
- 20) In komedies een huwelijk, vaak gecombineerd met een ridiculisering (uitstoting) van een derde partij, zoals Malvolio in Shakespeares *Twelfth Night*.
- 21) Met name in het literaire portret van Thomas More, dat Shakespeare heeft gebruikt.
- 22) In de Elizabethaanse tijd was dergelijke fysieke vervorming tevens een aanwijzing voor een meedogenloos karakter.
- 23) *God en Geweld* op. cit. p. 135 en 137. Volgens mij vormt niet alleen het gelijkschakelen van god en mens een maatschappelijke bedreiging, ook vadermoord en incest omdat die de natuurlijke opeenvolging van de generaties wegvagen. De mythe van Oedipus komt in allerlei variaties en onder andere namen op diverse plaatsen van de wereld voor.
- 24) *De Zondebok* op.cit. p. 17.
- 25) Citaat en kenmerken zijn te vinden in *De Zondebok*, op.cit. p. 17-48.
- 26) Oudemans en Lardinois in *Tragic Ambiguity* (Brill 1987).
- 27) Een goede plot bevat volgens Aristoteles een coherent geheel van waarschijnlijkheid en noodzakelijkheid. Door de technieken van drama is de werkelijkheidsillusie in de dichtkunst (waaronder toneelschrijven valt) veel groter dan bij het epos.
- 28) Dit respect voor de mythologie, een voorschrift van Aristoteles, wordt nog steeds in praktijk gebracht. *De Zondebok*, op.cit. p. 48.
- 29) Hiervoor verwijst Girard naar Klytaimnestra die de moord op Agamemnon weliswaar alleen uitvoert, maar het grote net dat zij over haar man gooit is een symbool voor omsingeling, een jacht van allen tegen één. Zie *De Zondebok*, p. 34-40 en 156.
- 30) *De Zondebok*, op.cit. p. 45-47.
- 31) idem, p.113. Girard noemt dit een diachronische ontwikkeling en geeft op de volgende pagina's een voorbeeld uit de mythologie van de voorbeeldige god Balder en de Cureten.
- 32) Zowel in *God en Geweld* als in *De Zondebok* worden voorbeelden gegeven.
- 33) *De Zondebok*, p. 49-59.



- 34) 'A Theater of Envy' (New York 1991) vertaald als *Shakespeare, het schouwspel van de afgunst*, Lannoo 1995, p. 334-350. In dit hoofdstuk behandelt Girard zowel De Koopman van Venetië als Koning Richard III, en komt tot vergelijkbare conclusies.
- 35) Jan Kott, *Shakespeare tijdgenoot*, Amsterdam 1967 (Warschau 1964).
- 36) In werkelijkheid al 12 jaar Richards echtgenote en de moeder van hun 8 jarige zoon.
- 37) Girard geeft in *De aloude weg der boosdoeners*, Agora (Kampen 1987) voorbeelden in de mythologie. Zeus grijpt in ten gunste van de kleine Dionysos en de Titanen krijgen hun 'rechtvaardige' straf. Maar in de Dialogen, het boek van Job, grijpt God grijpt niet in. Daarmee geeft het Oude Testament een heel nieuw signaal, aldus Girard. Want waarin zou de zaak van Job, als zij triomfeerde door goddelijk geweld, verschillen van de 'gerechtigheid' van het offer na een mimetische crisis? Welke vervolgers houden zichzelf niet voor de smetteloze wrekers van onschuldige slachtoffers?
- 38) Guido Vanheeswijck wijst op de eveneens sterk rituele functie van de vervloeking door Teiresias in Oedipus Rex. Zie: 'Vijandige broers, verloren zonen. Halfweg tussen ethische bewustwording en mythische vergelding: de precaire positie van de tragedie volgens René Girard' in Vanden Berghe, Lemmens en Tael (red): *Tragisch, over tragedie en ethiek in de 21<sup>e</sup> eeuw*, Damon 2005, p. 55.
- 39) *De Zondebok*, op.cit. p. 17.
- 40) Research voor mijn roman *Messire* (Atlas 2008).
- 41) Schoffeleers en Elias over Jefta (Blaise Pascal Instituut VU 1996).
- 42) In werkelijkheid ging het om het regeringsapparaat van een tot koning gekozen prins.
- 43) Ook hier ligt een mimetische crisis aan de basis. *De Zondebok*, op.cit. p. 155-172. Net als in de geschiedschrijving over Richard III is gebeurd met de naam Elizabeth Lucy, is hier sprake is van misleidende naamsverwisseling. De halfbroer van Herodes, *Philippus*, was de eerste echtgenoot van Herodias en zijn naam blijkt bovendien *Herodes* te zijn (bij de geschiedschrijver Flavius). Zo ontdekte Girard een prachtig spiegeleffect van twee broers.
- 44) Te denken valt aan de werking van nationaalsocialistische orkestraties zoals in de dertiger jaren in Duitsland (Neurenberg), maar ook aan de dramaturgische en visuele verleiding van de BBC dramaserie *The house of Saddam* waar een (westers) vijandbeeld wordt gecreëerd.
- 45) Deconstructie is een begrip van de filosoof Derrida. Maar ik verwijs tevens naar de uit de mode geraakte Althusser. Volgens deze filosoof toont 'echte' of 'grote' kunst een specifieke relatie tot de in het kunstwerk verwerkte ideologie, omdat in de vormgeving een bepaalde distantie zit, een zekere *ruimte* voor kennis. Door tekens van 'afwezigheid' voltrekt zich een breuk met de spontane ideologie en worden impliciete betrekkingen zichtbaar, soms zelfs

tegen de intenties van de kunstenaar in. De tekst, het schilderij of de opvoering laat ons de ideologie, waarin zij wortelt, waarnemen of voelen (maar niet kennen). Wij worden verleid door de esthetische categorie, de manier waarop het kunstwerk is georganiseerd, maar die geeft tevens aanknopingspunten voor een kritische reflex. Zie Bogdal: 'Kunst, ideologie, kennis. Althussers opvattingen over kunst en literatuur', 1974. In: *Drie opstellen over kunst en ideologie*, Sunschrift 143, Nijmegen 1980.

Ik neem aan dat dit is wat Girard met romaneske kunst bedoelt. Mogelijk is het onderscheid dat Althusser maakt tussen de ideologie *van* de kunst en de ideologieën *in* de kunst, ook bruikbaar voor de theorie van de mimetische crisis. Girard houdt de tegenstelling aan tussen de zondebok van de tekst (het verborgen structurerend principe ofwel een sacrificiële lezing) en de zondebok in de tekst (herkend als thema, wat een niet-sacrificiële interpretatie mogelijk maakt). Dit verband zou nader onderzocht moeten worden.

---

Haarlem, 8 juli 2008