

Nieuwe vragen over Hamlet¹

Eeuwenlang hebben de Inca's kinderen geofferd op de top van hun bergen en vulkanen. Sommige Afrikaanse stammen laten hun 'king of rain' sterven als er geen regen komt. Uit de Griekse mythologie kennen we het voorbeeld van Iphigeneia en uit het Oude Testament het offer van Isaac. Wat heeft dit allemaal met Shakespeare's tragedie *Hamlet* te maken? Eerst zal ik enkele begrippen behandelen die René Girard ontwikkelde op grond van literatuuronderzoek, stichtingsmythes en antropologie. Daarna zal ik deze lijn in de context van Hamlet plaatsen.

In 1999 werd een Incameisje gevonden op de top van een vulkaan, een bergtop in Midden-Amerika. Het was niet de eerste keer dat er een mummie van een kind werd gevonden. Er zijn voorbeelden bekend uit het verre verleden, maar de Inca's.... dat was de 15^e eeuw, niet zo héél erg lang geleden. De vraag van de antropologen luidde dan ook: hoe kon het dat de Inca's die zo'n vergevorderde beschaving hadden met prachtige steden hoog in de bergen, geavanceerde wegen en een enorm handelsnetwerk, hoe kon het dat zij hun kinderen offerden?

Joseph Watts van de universiteit van Auckland stelt op grond van antropologisch onderzoek dat er een connectie lijkt te zijn tussen religie en mensenoffers overal ter wereld. Nog preciezer: het mensenoffer, later vervangen door het dierenoffer, lijkt in verband te staan met religie enerzijds, en de vorming en stabilisering van samenlevingen anderzijds.

Dat de Inca's kinderen offerden die daarvoor gereed werden gehouden en geëerd, gold natuurlijk speciale gelegenheden: als de nood heel hoog was. Dat kon te maken hebben met gevaren die het Incarijk bedreigden, gelegen op de meest westelijke richel van het continent waar twee tektonische platen over elkaar heen schuiven, waardoor regelmatig vulkaanrupties en aardbevingen plaatsvonden, gecombineerd met overstroming of juist droogte, al naar gelang het effect van El Nino en Nina.

Er werden echter ook aanvullende verklaringen aangedragen, zoals door de Frans-Amerikaanse literatuurwetenschapper René Girard. Als de nood in een dorp, een stam, een samenleving heel hoog is hoeft dat niet per sé door de dreiging van natuurrampen te komen, schreef hij; vaker heeft het te maken met sociale onrust.

Het verband tussen de vorming van een nieuwe orde en het mensenoffer ligt vooral in het feit dat zo'n staat wordt gestabiliseerd door dat offer, zeker in tijden van gevaar. Dit komt overal voor - bij de Egyptenaren, de Skythen, de Kelten, de Mongolen, in de Stille Zuidzee, Midden-Amerika, Taiwan - en geldt niet alleen natuurrampen maar ook iets wat in mensen zit, in ons. Iets wat maakt dat er sociale onrust ontstaat, onrust waar stammenoorlogen uit voortkomen of ernstige verscheurdheid binnen een stad. Kortom, volgens deze verklaring zit het verband tussen mensenoffers, staatsvorming en religie in de mens zelf. Girard noemde dit de mimetische begeerte.

Thora

In de Joodse religie, één van de oudste religies die we kennen, luidt het tiende gebod in de Thora als volgt: *Gij zult niet begeren het huis van uw naaste, de vrouw van uw naaste, noch zijn knecht, noch zijn dienstmaagd, noch zijn os, noch zijn ezel, noch iets wat uw naaste toebehoort.* Mogelijk verwijst dit gebod naar wat er tussen mensen gebeurt. In de door René Girard onderzochte romans van Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust en Dostojevski loopt een

¹ Lezing van Els Launspach in De Kapel, Bloemendaal, 19 juni 2016

willekeurig conflict tussen persoon A en persoon B via een object dat wordt begeerd. De begeerte ontstaat door het voorbeeld van een ander, een model.² Het model is de ander die iets bezit en om dat bezit, of die eigenschappen, wordt bewonderd.

De Belgische hoogleraar Schoffeleers heeft het verschijnsel van de mimetische begeerte als volgt verwoord:³

Volgens Girard vertonen mensen altijd de neiging dezelfde dingen te willen als hun buurman. Hij noemt dat mimetisch (nabootsende) begeerte. Dat kan problemen opleveren wanneer het begeerde schaars is. De kans is dan groot dat men geweld gaat gebruiken tegen elkaar. Dat geweld kan op zijn beurt zodanig oplopen dat het een bedreiging gaat vormen voor de samenleving als geheel. Is dat het geval, dan is er sprake van een mimetische crisis. Tijdens een dergelijke crisis gaan mensen steeds meer op elkaar lijken. Ze gooien met modder zodat individuele trekken verdwijnen. Ze hanteren allemaal dezelfde argumenten, die er overigens niet toe doen, want er luistert toch niemand. Tenslotte vergeet men waar het uiteindelijk allemaal om begonnen is. Het worden op die manier letterlijk dubbelgangers van elkaar en tweelingen in het geweld. Een mogelijkheid om een dergelijke crisis tot een voorlopig einde te brengen is het aanwijzen van een zondebok, die vervolgens wordt gelyncht of uitgedreven. Is dit eenmaal gebeurd, dan realiseert men zich tot zijn verbazing dat de zondebok niet alleen de oorzaak van de onderlinge twist was, maar ook de oorzaak van de herwonnen eenheid. Hij transformeert op die manier tot een sacraal wezen, wiens heilzame werking men telkens weer probeert aanwezig te stellen door het voltrekken van offers en daaraan verwante rituelen. Het offerdier of de offergave neemt daarbij de plaats in van de menselijke zondebok. Religie blijkt aldus te berusten op het zondebokmechanisme en te functioneren als middel om onbeperkt en naakt geweld te beteugelen met behulp van beperkt en geritualiseerd geweld.

Volgens René Girard is niet zozeer schaarste de bron van conflict, maar het feit dat mensen elkaar tot model maken; dat ze elkaar (meestal onbewust) navolgen. Dat verloopt volgens een driehoek, via een object. Je wilt iets wat een ander heeft, of je wilt zijn zoals een ander is. Je gaat je gedragen zoals degene die door jou wordt bewonderd, zich gedraagt. En het is niet zo vreemd dat het allemaal begint met vriendschap of met liefde, bijvoorbeeld twee broers, tweelingbroers, twee neven of twee vrienden die elkaar navolgen omdat ze elkaar geweldig vinden, omdat ze van elkaar houden, omdat ze elkaar bewonderen. Het gebeurt evengoed met twee zussen, of twee nichtjes, of twee beste vriendinnen. Het begint altijd met twee. Doordat de één op een gegeven moment iets heeft wat de ander ook wil hebben, ontstaat een conflict waarbij degene die het model is, in een vijand, een obstakel verandert.

Romulus en Remus

Dit vinden we terug in de mythologie. Verhalen over het begin van een orde (de staat, de cultuur) hebben altijd het element van twee in zich. In de mythe over de stichting van Rome doodt Romulus zijn tweelingbroer Remus omdat die over een hek, een afgrenzing van de stad heen is gesprongen, een 'misdad' heeft begaan.

² Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Parijs 1961

³ Schoffeleers, *De lanswonde*. Artikel in *Trouw* 13 april 1990

Zo'n allereerste moord, een oermoord zou je kunnen zeggen, is vaak de oorsprong van een religie omdat degene die is vermoord wordt gezien als de *oorzaak* van het probleem (het conflict, de epidemie, de sociale onrust, natuurramp, droogte, overstroming etc.), maar achteraf ook als oplossing, want door deze moord ontstaat in de ellende en chaos onverwachts eenheid. Zo wordt de zondebok tot een sacraal wezen, hij of zij krijgt een goddelijke status en wordt zorgvuldig geëerd.

De mimetische begeerte die Girard ontdekte heeft twee kanten: leermimesis en toeëigeningsmimesis. Wij zijn allemaal geworden wie we zijn doordat we dingen van anderen hebben geleerd, dingen hebben afgekeken, voorbeelden hebben nagevolgd. Toeëigeningsmimesis ligt echter in het gebied waar we willen hebben wat een ander heeft. Onze moderne democratische maatschappij staat bol van die toeëigeningsmimese, ook al weten we dat niet van onszelf. Voortdurend zijn we bezig iemand na te volgen die we geweldig vinden. Of we iets nu zien op tv of facebook, voortdurend zijn we bezig om op elkaar te letten.

Interessant is dat die navolging en de conflicten die eruit ontstaan, besmettelijk zijn. Een ruzie tussen twee mensen breidt zich snel uit naar een conflict tussen twee groepen, zodanig dat de hele gemeenschap erbij betrokken is. Onze geschiedenis heeft duizenden voorbeelden hiervan, maar het duidelijkst is de saloon in de western waar twee cowboys ruzie krijgen aan de bar, en uiteindelijk geen woorden meer gebruiken maar hun vuisten of hun revolver. Er ontstaat een gevecht, anderen bemoeien zich ermee totdat alles kort en klein is geslagen, één van de twee naar buiten wordt gesmeten en hulp krijgt in de straat. Vaak zet het gevecht zich buiten voort en bemoeit de hele stad zich ermee. Dat is wat ik bedoel met de constatering dat conflict en geweld besmettelijk zijn. Mimetische begeerte kan leiden tot een algemene chaos, een oorlog van allen tegen allen. Een situatie van ongedifferentieerdheid, waarin je niet meer weet wie bij wie hoort, en waar alle nagestreefde verschillen wegvallen. Een enorme crisis, waarbij uiteindelijk in een flits een schuldige wordt aangewezen als de oorzaak van het probleem. Vaak iemand die door iets kleins *aanstoot* geeft, kreupel is, blind, vreemdeling; of iemand die toevallig op dat moment bezig was in een boom te klimmen.

Oedipus.

Een andere stichtingsmythe is het verhaal van Oedipus. Bij eerste lezing lijkt het alleen over Oedipus te gaan, die van alles meemaakt en uiteindelijk schuldig blijkt te zijn aan onuitsprekelijke misdaden. Maar eigenlijk gaat het om twee mensen, om twee partijen. Het gaat niet over de individuele held (hoewel wij dat denken) maar om een vijandig broeder- of vriendenpaar: Oedipus en zijn zwager Kreon, en daarna Oedipus en de ziener Teiresias. Laten we dat vijandige broederpaar onthouden voor straks. We hebben daarmee gesproken over de plotselinge unanimitéit ten gevolge van de oermoord. Logisch dat bij volgende gevaren een rituele herhaling daarvan wordt ingezet, een encenering, een reminder, als bezwering wanneer nieuw gevaar dreigt of de spanning in de samenleving overal tot gevechten leidt. Die spanning wordt bezworen met een mensenoffer naar voorbeeld van de oorspronkelijke zondebok. Op een gegeven moment in de ontwikkeling van de mensheid wordt dat mensenoffer vervangen door het dierenoffer, en ook dat vinden we in de verhalen terug. We kennen uit de Bijbel het voorbeeld van Abraham die van God de opdracht krijgt om zijn zoon Isaac te offeren als teken van volledige overgave. Op het moment dat Abraham het zwaard laat neerdalen krijgt hij de boodschap van God dat het genoeg is, de zoon blijft leven en een dier wordt in zijn plaats geslacht.

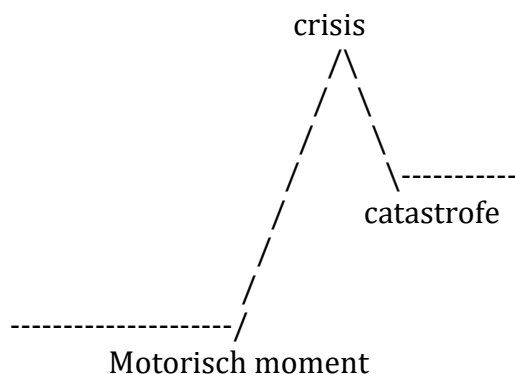
In de Griekse mythologie bestaat het verhaal van Agamemnon die van Artemis zijn dochter moet offeren om wind te krijgen voor de expeditie naar Troje. Tussen ons gezegd en gezwegen is dat niet omdat Artemis zo'n wispelturige of strenge godin is, maar omdat van alle kanten de Griekse koningen en strijders zijn toegestroomd naar Aulis, waar de hele vloot verzameld is om naar Troje uit te varen. Doordat het dagenlang windstil is, kan dat uitvaren niet plaatsvinden, er is ongeduld en onbehagen, de leiders krijgen de schuld, er breekt onenigheid uit in het kamp en slechts één ding kan de impasse doorbreken en tot een succesvolle onderneming leiden volgens het orakel, namelijk het offeren van Iphigeneia. Grote sociale spanning ligt aan dit verhaal ten grondslag, kortom. In de legende is het dan de godin Artemis die op het allerlaatste moment het meisje wegneemt van het altaar, door de lucht vervoert naar één van haar tempels ver weg, en er een hinde voor in de plaats legt.

Structuur.

Voordat we naar Hamlet overstappen wil ik erop wijzen dat de rituelen van het mensenoffer en later het dierenoffer steeds ongevaarlijker zijn geworden, maar ze bestaan nog steeds. Zo kennen we het verschijnsel van prins carnaval en de pop van stro die aan het eind van het feest symbolisch wordt verbrand. Rituelen zijn het gevolg van een oorspronkelijke oermoord, en over die oermoord zijn verhalen in omloop, ik heb net een paar van die verhalen aangestipt. Zowel rites als mythes zijn het gevolg van een of andere oermoord, waarop een menselijke cultuur is gebaseerd. Die mythe is het verhaal dat ooit werd verteld door de achterblijvers, de omstanders, de mensen die er baat bij hadden dat het zo gegaan is. Daarbij werd de schuld gelegd bij de zondebok, het slachtoffer dat twee gezichten heeft: hij was de oorzaak van het probleem, én tegelijk de oplossing, zoals in het verhaal van Oedipus.

Bij de rite, de herhaling van de oermoord, wordt de mythe vaak verteld en verbeeld. Uit die combinatie komt de tragedie voort, die het patroon volgt van de geënceneerde chaos en moord op de zondebok. De consequentie hiervan is dat in de tragedie altijd een offer valt; dat er meestal iemand dood gaat, kortom. Er is een persoon die schuldig wordt bevonden en gestraft.

Hier ziet u de structuurtekening van een Griekse tragedie.



In de eerste liggende lijn is al een probleem aanwezig, maar bij het motorisch moment ontstaat pas acute rivaliteit. Die veroorzaakt bij de hoofdpersoon een verscherping van het dilemma, waardoor de spanning tussen protagonist en zijn tegenstander, de antagonist, oploopt (*rising action*).

Bij het hoogste punt in de tekening, de crisis, kantelt de zaak. De protagonist doet iets waardoor zijn 'overtreding' vast komt te staan en de omstanders hem beschouwen als de oorzaak... en wij ook, het publiek!

Vanaf dat moment lijkt het alsof er een rotsblok naar beneden rolt (*falling action*) en steeds meer vaart krijgt naar de catastrofe toe. Op het eind van de tragedie sterft degene wiens overtreiding werd vastgesteld. In een komedie wordt deze zondebok belachelijk gemaakt of verdreven.

Samengevat: de crisis bevindt zich op het hoogtepunt van het drama, tussen *de rising action* en de *falling action*. Van deze toneelvorm genieten we nog steeds in schouwburg, film en op tv (House of Cards, Maigret, Lewis etc). We kijken naar toneel en thrillers omdat er iets in gebeurt, waardoor de beginsituatie verandert. Het eind is duidelijk anders dan in het begin, wat betekent dat in het midden een verandering is opgetreden. Om deze reden spreken we bij de dramatische boog over begin, midden en eind.

Daar komt nog iets bij. In de Griekse tragedie krijgen protagonist en antagonist alle ruimte om hun motieven toe te lichten. Het wordt een heftig debat tussen de twee partijen in conflict, en ze hebben allebei op hun manier gelijk. Dat is het interessante aan drama: er zijn altijd twee of meer perspectieven. Het gaat nooit over één waarheid, maar over meerdere. Door de verbale legitimatie van de protagonist (degene die de grootste ontwikkeling doormaakt, zoals de val van koning naar schuldige), het uitleggen waarom hij tot die daad komt, ligt de nadruk op het individuele. Daardoor ervaren wij een drama als gedragen door een individu. Maar zoals ik eerder al zei, gaat het niet om de eenzame held maar om het vijandige broeder-of vriendenpaar. De tragedie *Hamlet* lijkt over de Deens kroonprins Hamlet te gaan, maar de kern van het drama is een situatie van wederkerigheid. Wederkerigheid waarbij twee partijen betrokken zijn die steeds meer op elkaar gaan lijken.

Hier volgt een hedendaagse beschrijving van hoe die wederkerigheid werkt, je kunt immers geen drama maken als je geen wederkerigheid hebt! Michael Elias beschrijft het als een soort hel, waaraan wij in onze moderne tijd gewend zijn:⁴

Iemand op een bedrijf doet het goed als manager: hij heeft organisatietalent, bedenkt creatieve oplossingen en is geliefd bij zijn medewerkers. Deze man wordt tot een voorbeeld voor iemand anders, die zich er, misschien onbewust, op toelegt net zo te zijn. Deze navolger neemt woorden en uitdrukkingen van zijn model over, gaat dezelfde dassen dragen en zoekt dezelfde vakantiebestemming. Hij vervangt de manager als deze een week ziek is en begint zich af te vragen: waarom zou ik zijn baan niet kunnen doen?

Op dat moment is het model tot obstakel geworden en is er sprake van mimetische rivaliteit als die man de manager van zijn troon wil stoten. Dat soort rivaliteit kan heftige vormen aannemen en tot intense jaloezie leiden.

Maar we kunnen nog een stap verder gaan.

Dubbele imitatie ontstaat als die manager op zijn beurt de navolger gaat imiteren en bijvoorbeeld interesse krijgt voor de vriendin van de navolger, een flirt met haar begint en ga zo maar door. Rollen worden dan onderling verwisselbaar: ze raken van elkaar in de ban, bezeten van elkaar. Elke rivaal wordt voor de ander het - tegelijk bewonderde en verfoeide - model/obstakel.

⁴ Uit: toespraak voor Sha'ar, denktank van het Overlegorgaan Joden en Christenen, 16/11/2015.

Hamlet.

Ik wil de tragedie *Hamlet* aan de hand van drie fasen schetsen.

De eerste fase is de oorspronkelijke Deense sage van wraak uit de tiende eeuw. Hierover moet ik in dit bestek kort zijn. De zeer jonge prins Amlodi groeit op nadat zijn vader is vermoord en zijn moeder hertrouwd. Hij is nog te jong om wraak te nemen en doet alsof hij gek is, om zichzelf te beschermen. Het is bijzonder interessant om dit verhaal met Shakespeare's *Hamlet* te vergelijken. In het Deense verhaal wordt de hoofdpersoon niet gekweld door vragen. Het waarom van de wraak, en of die wel terecht is, daar houdt Amlodi zich niet mee bezig.

De tweede fase is de Elizabethaanse wraaktragedie, die de Deense sage benut voor het populaire genre van de revenge-tragedy. Dat is de tijd van de Renaissance. In Italië had Pico della Mirandola diepe wijsheid verzameld uit de Joodse kabbala, de Perzische mystiek, en gnostische en christelijke inzichten, dit alles in de hoop met de paus een debat aan te kunnen gaan. Hij beschikte over 900 stellingen om over te praten, maar daar had de geestelijke elite in Rome geen zin in. Sterker nog, Pico moest vluchten. Dankzij de Medici kon hij terugkeren en zijn stellingen voor een betoog gebruiken, getiteld: 'De dignitate hominis' (over de waardigheid van de mens).

De kern daarvan was dat de mens een vrije wil heeft om te worden wat hij kan zijn. Pico zag de mens als een werkstuk die nog geen vastomlijnde gedaante heeft. Deze gedaante vervolmaken is de taak van de mens zelf. Men kan kiezen voor het hogere (streven naar het goddelijke, liefdevolle, vergeving, wijsheid - stijgend op de ladder tussen hemel en aarde) of het lagere (liegen en bedriegen, manipuleren, over mensen heen walsen, dood en verderf zaaien). Dat iedereen die vrijheid heeft, wordt in het Elizabethaanse drama benadrukt. Vrijwel alle personages krijgen kansen om te worden wat ze zelf nastreven. In de middeleeuwen werd degene die het kwade doet, meestal verleid door de duivel, maar in de Renaissance is het een kwestie van vrije wil en eigen verantwoordelijkheid. De mens is de maat der dingen geworden.

Om te laten zien dat de mens zichzelf in de Renaissance als top van de beschaving beschouwt, beslist geen speelbal van God maar verantwoordelijk voor zijn eigen lot - leg ik twee citaten van Hamlet voor:

What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust?

O God, I could be bound in a nutshell and count myself a king of infinite space - were it not that I have bad dreams.

Eenzijds is hier sprake van de mens als kroon der schepping, een heel optimistische visie op alles waartoe we in staat zijn; anderzijds hoor je de omslag naar pessimisme, het besef dat we die vrijheid helemaal niet aankunnen. Ondanks zijn vrije wil is de mens niet in staat er goed mee om te gaan, we zijn nog niet ver genoeg. Het zou zo mooi zijn.... Aan het eind van de Renaissance verandert het optimisme in de desillusie van de barok.

Meditatie.

In het Elizabethaanse theater was een eerdere versie van *Hamlet* al een succesvolle wraaktragedie (misschien door Shakespeare zelf geschreven, misschien door een collega). Rond 1600 heeft Shakespeare het stuk echter ter hand genomen en er een enorme verdieping in aangebracht. Daarbij hanteert hij weliswaar het patroon van een

wraaktragedie, maar reflecteert erop; hij maakt ervan een meditatie over wraak. De hoofdpersoon is behoorlijk neerslachtig in het begin van het stuk, en dat depressieve gevoel van Hamlet kennen we: het wordt veroorzaakt door het losraken van de waarheid van de kern, door de vervreemding die de mens ervaart tussen zichzelf en de vormen van de wereld. Het komt door het besef dat alle mensen een rol spelen, Hamlet ook, en dat wéét hij van zichzelf. Deze dingen kennen wij ook in onze moderne tijd. We beseffen dat wat wij laten zien aan de buitenwereld, iets anders is dan wat we op dat moment voelen. Een vervreemding die steeds erger wordt: we zien het in de politiek, in de instituties, en toch moeten we het ermee doen, iets anders is er niet. Die desillusie is iets waar we vertrouwd mee zijn. Het is de hel waar Michael Elias het eerder over had. Shakespeare's *Hamlet* is een tragedie over vervreemding. De structuur is die van een wraaktragedie, maar de schrijver laat in de tekst een leegte ontstaan. Het toneelstuk is vol met woorden, met prachtige taal, maar er wordt ook in gezwegen. En mijn vraag is waarover nu eigenlijk wordt gezwegen? Hamlet vertelt ons in zeven monologen een heleboel over zijn zielenroerselen en over zijn twijfels, dat hij eigenlijk niet weet of het klopt wat hij aan het doen is. Dat vinden we allemaal heel interessant en door die revolutionaire monologen kunnen we hem goed begrijpen. Maar op een bepaalde manier zwijgt Hamlet ook. Misschien wel omdat hij beseft dat er iets aan de hand is met de wraakcyclus waarin hij gevangen zit; de wraak die van hem wordt verwacht, waarvoor hij onvoldoende motivatie op kan brengen.

Motorisch moment.

Terug naar de structuur: Hamlet heeft al een probleem, hij voelt zich vervreemd. Hier, bij het *motorisch moment*, wordt hij geconfronteerd met de geest van zijn overleden vader. Deze onthult hem dat de koning (die overigens óók Hamlet heette) is vermoord terwijl hij lag te slapen. Hamlets moeder, die kort geleden is hertrouwd met zijn oom Claudius, blijkt getrouwd te zijn met de moordenaar. Hier, bij het motorisch moment ontstaat de acute rivaliteit. Er blijkt een ernstig conflict tussen twee vijandige broers en Hamlet (allang volwassen, in tegenstelling tot Amlodi) neemt de positie van zijn vader in. Hij voelt de noodzaak om het onrecht te wreken.

Al het onbehagen dat Hamlet bekroop over de nieuwe koning blijkt te kloppen. De prins komt in een positie van wederkerigheid met zijn oom Claudius terecht, en als gevolg daarvan begint hier de *rising action*. Het dilemma van protagonist Hamlet is als volgt: is het waar wat de geest hem onthulde? Was het een eerlijke geest? Of een duivel en wordt hij door deze onthulling juist op een dwaalspoor gebracht?

Dit maakt dat de prins in de eerste helft van het stuk niet bezig is met het uitvoeren van de wraak, maar met denken, uitproberen, zoeken, twijfelen. Zo maakt Shakespeare van de oorspronkelijke wraaktragedie een meditatie over de wraak. Bovendien heeft Hamlet niet alleen dit dilemma, maar ook een probleem met zijn moeder, die in zijn ogen overspelig en onbetrouwbaar is (want ze heeft haar grote liefde voor Hamlets vader binnen twee maanden verruild voor een huwelijk met Claudius). Het gevolg is dat Hamlet *alle* vrouwen als onbetrouwbaar gaat zien, ook zijn vriendin Ophelia.

Deze twee problemen maken dat Hamlet nogal lang doet over het uitvoeren van de wraak; hij wordt niet alleen filosofisch maar emotioneel belemmerd. De tegenstelling in het stuk is hierdoor een tegenstelling tussen denken en doen. De hoofdpersoon zou de moord op zijn vader en de roof van de kroon moeten wreken, dat is wat de samenleving van hem verwacht. Alle mensen in zijn tijd vinden dit normaal, hij zit vast in het model van de wraak. Maar hij doet het niet.

Hij denkt, hij twijfelt, hij zoekt.

Kortom, het stuk *Hamlet* is een tragedie over denken versus doen. De aristocratische ethiek van vergelding was al een beetje afgebrokkeld, het idee van: iemand heeft mij gedupeerd, die moet meteen worden afgestraft (via het duel bijvoorbeeld.). Maar Renaissance en Christendom hebben niet veel veranderd aan het feit dat wij elkaar allemaal, nog steeds, vastlijmen op het model van wraak. Als er iets gebeurt dat onrechtmatig is, hebben we de behoefte om dat te vergelden en datgene wat wij als juist ervaren, te herstellen. Dus we zitten toch - ondanks het feit dat de aristocratische ethiek van wraak niet meer vanzelfsprekend was, daar is Hamlet een voorbeeld van - daarin vast net als Hamlet zelf. Dit verklaart de vreemde fascinatie die we al vierhonderd jaar hebben met betrekking tot dit stuk.

Mona Lisa.

De tragedie *Hamlet* wordt ook wel de Mona Lisa van de toneelschrijfkunst genoemd. Het probleem van de hoofdpersoon leidt al vierhonderd jaar tot studies, boekenkasten vol. We hebben Hamlet met zijn twijfels, Hamlet met zijn moeder, en het becommentariëren en uitstellen van de wraak. Maar Shakespeare zou Shakespeare niet zijn als hij naast Hamlet niet nog twee andere jongemannen in het stuk liet rondlopen. Ten eerste Fortinbras, die op het punt staat om Denemarken binnen te vallen (zoon van de Noorse koning Fortinbras, die is gedood door vader Hamlet, ook een situatie van wraak). Ten tweede Laërtes, zoon van raadsheer Polonius die in het stuk per ongeluk door onze prins wordt vermoord. Laërtes is bovendien de broer van Ophelia, die door de gebeurtenissen krankzinnig wordt en zelfmoord pleegt. Hamlet, Fortinbras, Laërtes. Drie zonen. Drie voorbeelden van wraak.

De jongemannen spiegelen elkaar, ze gaan elk met wraak om; maar hoe verschillend! Dat is wat de Elizabethanen interesseerde: het verschil in houdingen die je kunt kiezen. Mensen heeft de vrijheid om te kiezen en voorbeelden zag men graag op het toneel. In die tijd had je trouwens niet veel anders dan toneel. Geen krant, geen tv, alleen het toneel en de verhalen die je elkaar vertelde. Dáár haalde je je voorbeelden uit. Kiezen voor wat Hamlet besluit, voor wat Laërtes drijft, voor wat Fortinbras belangrijk vindt. Of een mengeling daartussen.

Hamlet worstelt enerzijds met de wraak en anderzijds met persoonlijke gekwetstheid jegens zijn moeder. Hij wéét van zichzelf waar hij in zit, hij heeft een modern bewustzijn, niet zozeer denkend in termen van goed of kwaad, verstandig of onverstandig, mooi of lelijk. De prins ziet ook eigen falen onder ogen, eigen beperktheid, doodsdrijf, lelijke eigenschappen. Dit is geen bewustzijn van of-of, maar van en-en. In dat opzicht is Hamlet de belichaming van de moderne mens.

Hij is in staat om alle nuanceringen te zien, en dat is heel wat in vergelijking met die Deense saga waar het alleen maar ging om het overwinnen van de vijand. Hier is Hamlet zijn eigen vijand, hij overwint zichzelf. Hij komt niet alleen tot kennis van de wereld, maar ook tot zelfkennis.

In de beroemde monoloog 'to be or not to be' gaat het over 'zijn' en 'niet zijn'. Wat betekent dat? Meestal worden deze woorden geïnterpreteerd als bestaan of niet bestaan. Met andere woorden: gedachten over zelfmoord die aan alle levensproblemen een eind zou maken. Maar het kan veel meer betekenen, theologisch, politiek, wijsgerig of psychologisch. In zo'n monoloog werkt Shakespeare een vraagstelling uit: enerzijds, anderzijds, zo komt het personage tot een soort conclusie.

Zijn of niet zijn? Zijn is doen, want wij mensen definiëren onszelf en elkaar vooral in termen van daden. Niet wat we zijn, maar vooral onze carrière, onze resultaten. De tegenstelling die Hamlet ons voorlegt is dus ook: te doen of niet te doen, te wreken of

niet te wreken. We zien een niemandsland verschijnen waar de protagonist destijds in 1600 voor stond; een niemandsland waar alles wederkerig is en tot repercussies leidt. Uitstel van de wraak is een strategie geworden.

Fortinbras.

In veel van zijn stukken pleegt Shakespeare onderzoek naar de vraag: wat is goed leiderschap? Wat maakt iemand tot een goede koning? Hamlet is een kroonprins, hij had koning kunnen zijn. Dat gebeurt niet, maar hij heeft alles in zich om een goede koning te worden. Aan het eind van het stuk stelt de schrijver dan ook de vraag aan het publiek: aan wie geeft u de voorkeur, Hamlet of Fortinbras?

Is de ideale koning zoals Hamlet, die niet-doet? Die lang nadenkt en twijfelt, en door het uitstellen van de wraak zeven doden op zijn geweten heeft? Ophelia, Polonius, Gertrud, Rosencrantz en Guildenstern, Claudius, Laertes.... Het ligt niet helemaal aan Hamlet, maar het wordt wel veroorzaakt doordat Hamlet niet handelt. Okay, zegt

Shakespeare, willen jullie Hamlet als koning? Of Fortinbras? Die neemt namelijk aan het eind van het stuk, als er niemand meer is, de failliete boedel van Elsinore over.

Hoe probeert Hamlet uit zijn impasse te komen? Hij zoekt voorbeelden, modellen. Als er toneelspelers in het kasteel arriveren, dan laat hij een van de acteurs een stukje Hecuba voorspelen (de Trojaanse koningin die haar man en kinderen verloor toen Troje ten onder ging).

De toneelspeeler doet een aangrijpende act vol ellende en verdriet, de tranen beginnen hem over de wangen te stromen. En Hamlet denkt: hoe is het mogelijk dat deze man, die een verre koningin speelt ooit in de verre geschiedenis, zoveel voelt dat hij erbij staat te huilen... terwijl ik, die zoveel reden heb om hier en nu verdriet te hebben (vader vermoord, moeder overspelig, wraak die ik moet uitvoeren, heel Denemarken 'out of joint'): ik huil niet, ik doe niks!

Hecuba had een model kunnen zijn, maar het werpt hem op zichzelf terug. We zijn dan al aan het eind van de rising action. Eerst hebben we de geest gehoord, dan volgt 'to be or not to be', Ophelia wordt wreed afgewezen, Rosencrantz en Guildenstern arriveren (niet als vrienden, maar om Hamlet te bespioneren) en dan volgt de intocht van de acteurs. Opeens beseft Hamlet wat hij kan doen om de schuld van zijn oom af te tasten, namelijk een toneelstuk organiseren voor Claudius, Gertrud en het hof; een toneelstuk waarin een moord plaatsvindt die lijkt op de moord die Claudius beging. Kijken hoe hij reageert!

Overstuur.

Het spel in het spel als onderzoeksinstrument. Heeft Claudius de moord op Hamlet's vader gepleegd? Het lijkt erop: tijdens het spel in het spel springt de koning op en loopt weg, helemaal overstuur. Daarmee is voor Hamlet het bewijs geleverd.

Op dit hoogste punt in de tekening, bij de crisis, kantelt de zaak. De spanning verandert: rising action kantelt naar falling action. Vanaf dat moment weet Hamlet wat hem te doen staat. De schuld van zijn oom staat vast, hij moet nu wraak nemen. Het rotsblok valt al.... Toch zal het stuk handeling nog anderhalf uur duren, voordat Hamlet die taak volbrengt. Door zijn moeder wordt hij gesommeerd naar haar slaapkamer te komen. Gertrud is woedend over Hamlets gedrag. De kroonprins, op weg naar die slaapkamer, komt langs de kapel met de biddende Claudius. Op dat moment zou hij gemakkelijk wraak kunnen nemen, maar vreemd genoeg doet hij het niet. Dan zou het stuk eindigen, afgelopen uit, de wraak is uitgevoerd, iedereen tevreden, Hamlet kan koning worden. Waarom gebeurt dat dan niet? Dramaturgisch gezien omdat de schrijver de uitgezette lijnen nog verder uit wil werken, waaronder de confrontatie tussen moeder en zoon. Psychologisch gezien

doordat Hamlet vindt dat Claudius gedood moet worden onder minstens dezelfde slechte omstandigheden als zijn vader, zonder kans op bidden of biechten. Hamlet wil Claudius zonder sacrament naar het vagevuur helpen, zodat hij daar lekker lang moet branden, véél langer dan vader Hamlet, die als geest door de nacht doolt.

Nu Hamlet de slaapkamer van Gertrud nadert, verbergt Polonius zich achter het wandtapijt om opnieuw af te luisteren wat deze jongen toch bezielt. Hamlet pakt zijn moeder ruw aan, het begint al meteen met verwijten en haar door elkaar schudden, waardoor zij roept: help, help! Met als gevolg dat Polonius, achter het wandtapijt, denkt dat de koningin wordt vermoord en natuurlijk ook roept: help, help! Tja, dan weet Hamlet dat er iemand achter het tapijt zit. Hij schiet erop af en doorsteekt die persoon (van wie hij denkt dat het de koning is). Maar zelfs met een dode Polonius laat Hamlet zich niet van zijn *à propos* brengen; de lading naar zijn moeder heeft zich al het hele stuk opgebouwd. Dan gebeurt er iets interessants. Hij pakt het medaillon dat zij om haar hals draagt met aan de ene kant haar overleden echtgenoot, en aan de andere kant haar huidige man, koning Claudius. Twee broers. Het vijandige broederpaar, weet u nog? Heftig maakt Hamlet zijn moeder duidelijk wat het verschil tussen die broers is. Kijk hier, de overleden koning, zo rechtvaardig, zo'n dappere strijder en zo liefdevol! Wijs en verstandig, met een nobel gelaat... En daar de laffe Claudius, die meeldauw, die satyr... Moet je kijken, die bleekneus met die vette vingers...

Via de twee kanten van het medaillon probeert Hamlet zijn moeder te doordringen van het verschil tussen de twee broers. Het verschil tussen een goede en een slechte koning. Helaas is hij vooral bezig zichzelf te doordringen van het verschil, dat is eigenlijk waar het om gaat: Hamlet twijfelt nog steeds. Hij wil een duidelijk verschil aanbrenge zodat hij eindelijk die wraak kan uitvoeren. Maar hij is nog steeds niet voldoende gemotiveerd. En dat komt – zegt René Girard – omdat de prins *deep down* beseft dat de twee broers helemaal niet zo erg van elkaar verschillen. Ze zijn allebei met geweld omgegaan. Vader Hamlet was ook een moordenaar, een krijgsheer die slachtoffers maakte en een ander land onderwierp. Zoveel verschil is er niet met Claudius. Ze zijn eigenlijk broers in de misdaad. Wanhopig probeert Hamlet in zijn moeder iets te bewerkstelligen, waardoor hij eindelijk gerechtigd is om wraak te nemen. De scene is eigenlijk heel komisch omdat Gertrud ten prooi is aan besluiteloosheid. Hamlet zoekt een model om zijn wraak uit te voeren maar vindt het niet.

Eierschaal.

Het volgende voorbeeld dat Hamlet krijgt aangeboden, is Fortinbras. De Noorse prins was via diplomatieke kanalen tegengehouden bij zijn invasieplan van Denemarken, dat had Claudius mooi geregeld. Als wisselgeld kreeg Fortinbras toestemming om zijn leger over Deens grondgebied te leiden. Hij wil in Polen een strook land veroveren waar hij nog recht op heeft.

Hamlet ziet dat leger langstrekken en bespreekt met de kapitein waarom dat nodig is. Wederom een voorbeeld van daadkrachtig optreden, al zullen er honderden soldaten bij sneuvelen. Wederom piekert Hamlet, in de monoloog over de eierschaal, hoe het toch kan dat dit massale leger in actie komt om een strookje land te veroveren, terwijl hijzelf, die zoveel meer reden heeft om daadkracht te ontplooien, dat nog steeds niet heeft gedaan.

Intussen wordt de kroonprins naar Engeland gestuurd. Hij keert net op tijd terug om te zien hoe Ophelia wordt begraven. Krankzinnig geworden liet ze zichzelf in het water laten vallen en verdronk.

De broer van Ophelia, Laërtes, is teruggekeerd uit Parijs om de dood van Polonius te wreken en maakt nu mee hoe zijn geliefde zusje ten onder gaat. Zijn hartstocht is zo groot dat hij bij Ophelia in het graf springt en uitroept dat niemand zoveel verdriet heeft als hij. Hamlet hoort dat, gooit zijn kap af en springt naar voren; met als gevolg dat de twee vroegere vrienden elkaar bevechten in het graf van Ophelia.

Met andere woorden, het gedrag van Laërtes is eindelijk een effectief voorbeeld, dat Hamlet nu uit de impasse duwt. Nu komt hij in actie, nu zal hij in staat zijn tot wraak op Claudius. Dankzij het model van Laërtes, dat hem tot wederkerigheid brengt.

Nietzsche.

We hebben de fase van de Deense saga en die van de Renaissance kort besproken. Nu zijn we aangekomen bij fase 3. Nietzsche's analyse dat Hamlet zodanig door walging wordt verlamd, dat hij alleen maar 1) volstrekt depressief kan blijven of 2) de idioot kan uithangen. Hamlet is achter de waarheid gekomen van de wereld waar hij in leeft:

*This time is out of joint
O, cursed spite, that I am born to put it right.*

Hij kent de waarheid, het is echter een kennis die verlamt: het gaat immers niet om de misdaad van Claudius maar om de misdaad van iedereen. Iedereen in Elsinore is besmet, iedereen spioneert, iedereen is bezig de sterke man te steunen, iedereen liegt. Er klopt niets meer van.

Vergelijk het met onze wereld, alles wat wordt verhuld en niet klopt. Alles waarover wordt gelogen. Je weet niet hoe je moet handelen om het te veranderen. Nietzsche beschrijft het als verlamme melancolie, Sartre benoemt het als 'nausea', walging. Met zo'n waarheid is niet te leven, maar er valt ook niet effectief te handelen. Het is een niemandsland. De innerlijke afstand tussen jezelf en de vormen van de wereld ervaar je als één grote theatralisering. Het theater als *condition humaine*.

Je zou kunnen zeggen dat de enige manier om dingen te versnellen, tot een handelwijze of oplossing te komen, loopt via de fictie. Misschien is dat de reden dat wij graag naar thrillers en tv-series kijken: we zoeken een uitweg uit het gepresenteerde probleem, we zoeken een schuldige en streven naar een gerechtvaardigde straf. Dat is nog steeds de structuur van ons tijdverdrijf. Wat we in de werkelijkheid niet kunnen overbruggen, lukt wel in kunst en entertainment. Dat is wat Hamlet in de scène met het medaillon probeert ten aanzien van die twee portretten. Hij zweept zichzelf op tot een duidelijkheid waar hij eigenlijk niet in gelooft. Hetgeen door de Britse filosoof Critchley wordt omschreven met: *Hamlet needs his fiction*.

Ook wij proberen met een heldere scheiding duidelijkheid te verkrijgen, op grond waarvan we onze handelwijze legitimeren of überhaupt tot een handelwijze komen. Het is een zeer menselijke behoefte een verhaal te creëren waardoor je kunt handelen. En daar hoort altijd een zondebok bij.

Niemandsland.

Hamlet lost het niet fraai op. Als gevolg van zijn besluiteloosheid zijn er zeven doden te betreuren. Maar wie hebben we liever, extreem gesteld? Hamlet als koning of president, van wie wordt verwacht dat hij goede besluiten neemt? Een Bush, een Trump, een Poetin? Wanneer je vindt dat men tot handelen moet komen, heb je dan liever Hamlet of Fortinbras? Wie van de twee zal langer aarzelen, twijfelen, nadenken, alvorens op de rode knop te drukken?

We constateren dat Hamlet uiteindelijk toch op de knop drukt, en wij ook. We willen immers dat het wordt opgelost. Eén perspectief delft het onderspit. Ten slotte is er helderheid en lijkt er rechtvaardigheid te bestaan. Gelukkig.

Het publiek - Shakespeare wist dat als geen ander - heeft een zondebok nodig, er moet een slachtoffer vallen. Dus wordt hier, bij de catastrofe, koning Claudius gedood. Hamlet sterft zelf ook omdat hij is geraakt door de vergiftigde rapier van Laërtes; maar goed, de schurk is in ieder geval ook dood. *Enter Fortinbras*. De koning is dood, leve de koning. Het duel was een gigantisch spektakel met veel doden, een schouwspel waarop het publiek uren heeft zitten wachten, en de schrijver lost die verwachting netjes in. Wij gaan opgelucht naar huis. Aan fictie kun je het overbruggen van de kloof tussen doen en niet doen gerust toevertrouwen, dat niemandsland tussen zijn en niet zijn, wreken en niet wreken. Drama werkt met opposities, tegenstellingen. Met conflict en catharsis. Maar de vraag blijft staan: hoe moet dat nu met wraak, in fase 4?

Stippeltje, stippeltje, stippeltje. Of, zoals Hamlet zegt: *The rest is silence*.

Els Launspach
Haarlem, juli 2017