

○ Schurk of zondebok?

- Confronterende vragen over Shakespeare's *Richard III* –

In 1994 zag Els Launspach Richard III door Toneelgroep Amsterdam, in regie van Gerardjan Rijnders. Voor Toneel Theatraal schreef zij in april 1994 een kritiek¹. Theater Schrift Lucifer publiceert precies vijftien jaar later een essay van de auteur zelf, waarin zij haar eerdere mening herroept. Ging zij vijftien jaar geleden net als iedereen uit van het idee dat Richard III een 'toneelportret van een tiran' is, nu vraagt ze zich af hoe het toch kan dat iedereen klakkeloos meeloopt in een zorgvuldig georkestreerd proces van scapegoating. Aan de hand van de mimetische theorie van René Girard ontrafelt Launspach stap voor stap de Tragedie van koning Richard III als een vervolgingstekst, en ondergraaft ze tegelijkertijd zijn stelling dat de Shakespeare 'een romaneske auteur bij uitstek' was.

Els Launspach

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. Zonder aarzelen wees ik hierin de hoofdpersoon, koning Richard III, als misdadiger en manipulator aan en verbond hem zelfs met een persoon in de

¹ *Toneel Theatraal*, jaargang 115 (1994) nr.4 (april) p. 38/9.

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 despoot.

'Shakespeare-schurk tussen de oliesjeiks' kopt de Groene Amsterdammer naar aanleiding van de productie in het Holland Festival 2008². 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 verradt zijn doortraptheid. Eenzelfde pepertje kleurt zijn hoffelijke oogopslag met gewetenloosheid. Deze man ontgaat niets. Deze man is nietsontziend. Een oercharmante schurk.'³

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.'⁴

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

² Loek Zonneveld in *De Groene* van 20 juni 2008.

³ Hanny Alkema over dezelfde HF voorstelling in *Trouw* van 9 juni 2008.

⁴ Hanny Alkema in *Trouw* van 24 augustus 2006.

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.⁵

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 meer verdiept in de bizarre denkbeelden van de Tudors over de laatste koning van de voorgaande dynastie. Daarna kwam ik in aanraking met het gedachtegoed van de literatuurwetenschapper René Girard, en op grond van diens terminologie ben ik geneigd de *Tragedie van koning Richard III*, zoals het historiestuk van Shakespeare officieel heet, als een vervolgingstekst te beschouwen. Kort gezegd is dat een tekst die de vervolging en afstraffing van de hoofdpersoon vanzelfsprekend maakt. Sterker nog: een narratieve structuur die verleidt tot tevredenheid daarover. Een tekst, tenslotte, die geschreven is vanuit het gezichtspunt van de vervolgers maar net doet alsof het een universele kwestie is van goed en

⁵ Uit de theateraanbieding van de Rotterdamse schouwburg, juni 2006.

kwaad. Het woord vervolgingstekst gebruiken is niet gangbaar bij een toneelschrijver als Shakespeare. Hoe ik hiertoe gekomen ben, zal ik zorgvuldig uit de doeken moeten doen. Allereerst enkele begrippen uit Girards mimetische theorie.

Zijn wij autonome individuen?

René Girard ontdekte dat narratieve structuren, in verschillende tijden en op verschillende plaatsen ontstaan, veelal hetzelfde patroon hebben. De hoofdpersoon imiteert in zijn/haar verlangens onbewust iemand anders. Meestal komt hij⁶ met dit model in conflict omdat de ander het realiseren van zijn verlangens in de weg staat, dus 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.

Zolang de mensheid bestaat, veronderstelt de mimetische theorie, leidt deze navolging tot rivaliteit en conflict. De één wil het object krijgen en de ander wil het behouden. Dat zie je terug in oorsprongsverhalen en andere mythen, waar het model vaak heel nabij is: een goede vriend, een (tweeling) broer, een zoon, een neef, een zwager⁷. Het object dat

⁶ In de rest van het artikel wordt met 'hij' uiteraard ook 'zij' bedoeld. Zie voor de eerste ontdekkingen van Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961.

⁷ 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

begeerd wordt kan gedrag of status zijn, de watertoevoer, 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 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

en Pentheus in *Bacchanten*, Hamlet en Claudius in *Hamlet*, Agamemnon en Aegisthos 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.

handelen, een moment van 'romaneske waarheid'. 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.

De mimetische crisis

Wat Girard in de literatuur aantoonde was het belang van de toe-eigeningsmimesis, namelijk de begeerte naar een object, een status 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. Normaal is dit geen probleem, drinken is een natuurlijke behoefte; maar dit glas water willen hebben, is een begeerte. Vervang dit glas water door dit 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, ook 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 indifferentie. Alles lijkt op elkaar en iedereen staat iedereen naar het leven.

Vooraf wanneer er geen sprake is van sterke taboes, verboden⁸ of een justitieel apparaat kan de mimetische begeerte resulteren in eindeloze vetes en oorlogen. Een dergelijk zichzelf voortplantend geweld kan de groep of samenleving op de rand van ondergang brengen. Deze vorm van 'gelijkheid' moet vanaf de vroegste tijden zo bedreigend zijn geweest dat de menselijke soort er een remedie voor ontwikkelde.

In een poging om aan het geweld – en daarmee aan de crisis - een einde te maken, zocht men de oorzaak van de sociale onrust (of 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 hem/haar te ontmenselijken en een overtreding toe te schrijven, werd onbewust het verschil weer geïntroduceerd. Op grond van die denkbeeldige schuld kon de aangewezen zondebok worden verstoten of gedood, en de onrust leek tot stilstand te komen. Wonderbaarlijk. 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 de mimetische crisis van dat moment, maar óók tegen het geweld dat daarna weer tot uitbarsting kan komen. Want volgens Girard vloeit alle menselijke geweld voort uit mimetische begeerte. De remedie van uitdrijving en moord is de oudste manier om een gemeenschap te vormen en verschaft het fundament van alle culturele instituties. Overal in de wereld zijn religies ontstaan door de enige uitweg uit de mimetische

⁸ Misschien niet voor niets luidde één van belangrijkste van de tien geboden die Mozes ontving 'Gij zult niet de vrouw van uw buurman begeren'.

crisis, het zondebokmechanisme, te institutionaliseren. Maar nu het interessantste deel van Girards onderzoekshypothese, de karaktermoord. De gezamenlijke drijfveer om de zondebok te dehumaniseren (hem bijvoorbeeld te zien als een monster of een kakkerlak, kortom de belichaming van het kwaad) en hem te doden wordt door de gemeenschap ervaren als een 'goede' daad vanuit de onaantastbare overtuiging dat hij schuldig is. Aangezien de moord plaatsvindt door collectief op te treden, zoals lynchen, kan ieder zich onttrekken aan een besef van verantwoordelijkheid. En de oplossing van de mimetische crisis werkt het best als het slachtoffer zelf schuld bekent; want dan hoeven de vervolgers zichzelf niet als uitvoerders van geweld te beschouwen, maar van gerechtvaardigd (her)scheppen van orde.

Het verschil

Het zondebokmechanisme creëert dus een uitzonderingspositie, en dat brengt een eigenaardig verschijnsel met zich mee. 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. Weliswaar kreeg hij de schuld van de crisis maar op grond van de herwonnen eenheid werd hij tevens 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 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. Natuurlijk bevatten ook het Oude en Nieuwe Testament verschillende voorbeelden, culminerend in de kruisiging van Jezus.

Meestal houdt het vertelprocédé een mythische vertekening in, want de wederkerigheid die zo karakteristiek is voor mimetisch geweld wordt consequent verhuld⁹. Waar het natuurlijk om draait, is dat zowel in het 'schuldige' als in het 'heilige' aspect het verschil opnieuw wordt geïntroduceerd. Uit de 'overtreding' van de zondebok valt dan ook te begrijpen waarom de almachtige Griekse goden zulke jaloerse ijdeltuiten en ruziemakers zijn. Tevens wordt duidelijk waarom het taboe op *hybris*¹⁰ zo veelvuldig in Griekse mythen en de daarop gebaseerde tragedies voorkomt; want als de mens

⁹ Girard ziet in de tragedie als kunstvorm de typische uitdrukking van een uitgewerkte offercrisis. Nadat hij zich in *God en geweld*, Tielt 1993 (*La Violence et le Sacré*, Paris 1972) 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, want dit meervoud wordt in de loop van de handeling enkelvoud. Er blijft één dader over, Oedipus. In deze 'oplossing' van de crisis, wordt het cultuurstichtende en agressie afwendende aspect van het offer duidelijk.

¹⁰ Hybris heeft verschillende betekenissen. Het meest bekend is 'overmoed' maar ik gebruik liever 'zelfoverschatting' of 'onmatigheid'.

zichzelf in streving of verlangen gelijk stelt aan de god, vervalt het verschil en dat is een voedingsbodem voor het onbeheersbare geweld dat het voortbestaan van de gemeenschap bedreigt. Samenvattend: het wankele 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 moorden 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 gehouden¹¹.

Geritualiseerd

Het heilige aspect werd levend gehouden met geritualiseerde herhalingen van de oorspronkelijke moord – offers - en vertelkunst, zodat het effect van eensgezindheid bewaard bleef. De antropologie toont aan dat veel culturen een dergelijke achtergrond hebben. Het ritueel herhaalt de

¹¹ 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 en *Bacchanten* van Euripides.

funderende moord en de mythologie zorgt voor het vertekende verhaal van zijn ontstaansgeschiedenis.

Een constante in de gedachtegang van Girard is dus 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. Door middel van tekst, heilige handelingen, muziek en dans wordt datgene wat ter wille van de gemeenschap is gebeurd, uitgebeeld waarbij de zondebok verrijst als iets heiligs en de wederkerigheid van het geweld is verdwenen. Maar datgene wat succesvol verzwegen en vertekend werd, valt wel op te sporen. Elk oorsprongsverhaal is een indikking van sociale onrust, oorlog van allen tegen allen, die pas tot 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.

De mythe heeft echter nog een functie. Zoals gezegd heeft het zondebokmechanisme een reële noodzaak (gehad) en om deze 'veiligheidsklep' te laten werken, moet de cirkel zich volledig sluiten. 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 is het mechanisme niet afdoende (dit kan een reeks mimetische crises ten gevolge hebben die uitdoven en dan weer oplaaien). 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 Azteken in Midden-Amerika zijn in dat verband te plaatsen, ook de bekentenissen van 'dissidenten' in het Stalinistische tijdperk en die van Amerikaanse 'communisten' in de periode McCarthy. 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 dagelijks voorbeeld is roddelen of met z'n allen iemand pesten.

In onze tijd is de mimetische rivaliteit onder meer te vinden in de zich eindeloos verfijnende reclame, voortgedreven door onze illusie van individualiteit, en de crises in de hypes, verkettering en zinloos geweld. We doen wanhopige pogingen om uit de draaimolen te komen, maar we kunnen geen uitweg vinden, geen andere houding ten aanzien van begeerte en geweld, en dus grijpt de besmetting steeds verder om zich heen. Onze focus ligt vaak op datgene wat alle zelfonderzoek overbodig maakt: iemand om te haten. Film, opera en detectives bieden ons net als de Griekse tragedie de ervaring van individualiteit, maar zijn ook vormen van een geïnstitutionaliseerd offerritueel. Er wordt een schending van de orde verbeeld, gevolgd door het moeizaam zoeken naar de schuldige. De aanwijzing en bestraffing van die zondebok valt samen met het 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.

De mythe als vervolgingstekst

Iedere veelgebruikte tekst kan bevangen zijn door een verzwegen zondebokeffect en daarom als vervolgingstekst functioneren. In *De zondebok*¹² vraagt Girard zich af of mythen dezelfde kenmerken dragen als historische vervolgingsteksten, bijvoorbeeld middeleeuwse verslagen waarin de Joden de schuld krijgen van rampzalige verschijnselen. Mede door de Joods-Christelijke traditie hebben we geleerd ons op het standpunt van de vervolgte te

¹² René Girard, *De Zondebok*, Kok Agora (Kampen) 1986; *Le bouc émissaire*, Grasset (Paris) 1982.

stellen, zoals bij de overspelige vrouw en de tollenaar, en daarom kunnen we via zorgvuldige tekstlezing een eventuele historische gang van zaken op het spoor komen. Geldt dit ook voor mythen? Het belangrijkste kenmerk van een vervolgingstekst is een zekere symmetrie in het geweld, die 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 de overhand en rondom die ene beschuldiging (zie Job of Oedipus) valt alles stil.

Toepassing van de mimetische theorie

Gezien het effect van de *Tragedie van koning Richard III* op de recensent in Toneel Theatraal 1994 heb ik reden om de vraag stellen: functioneert deze *history* van Shakespeare soms als een vervolgingstekst? Iemand die als schuldige wordt aangewezen is kwetsbaar, in die zin dat de keuze niet zomaar op hem valt. Het slachtoffer is vaak een marginale figuur, kreupel, blind of van een andere afkomst dan de menigte. En wat belangrijker is: zonder achterban die hem kan wreken. Volgens de mimetische theorie is het slachtoffer passief, behept met persoonlijke en maatschappelijke tekenen. Het is van groot belang dat hij met zijn schuld instemt.

In literatuur en drama is het woord kwetsbaar veel positiever. Kwetsbaar is iemand die mentaal verandert; iemand die tot inzicht komt en handelt, een besluit neemt¹³. In een

¹³ *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*, op.cit. p. 137.

dramatische structuur is de hoofdpersoon, de protagonist, 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 komt het dat in de tragedie, die grotendeels op mythen met een zondebok teruggrijpt, de hoofdpersoon actief is geworden? Waarschijnlijk omdat de protagonist en de zondebok dezelfde persoon zijn. Het proces van kiezen/handelen is dan hetzelfde als het proces van uitgekozen worden. Zou het zo kunnen zijn dat de protagonist zich verraadt als zondebok? Is hij op een bepaalde manier actief¹⁴ en kan hij juist daardoor als offer worden aangewezen? Als dat zo is, valt drama dan samen met de verbeelding van de 'oplossing' van de enorme destructiviteit die een samenleving in mimetische crisis bedreigt? Inderdaad. En ik denk dat dit is af te lezen aan de opbouw van de plot: begin, midden en eind van het drama.

Dilemma

Het eerste draaipunt van een dramatische structuur is het motorisch moment in het begin van het stuk. Daar wordt het dilemma van de protagonist door een externe factor aangescherpt, waardoor zijn verlangen of streven duidelijk wordt. Dit is voelbaar voor de lezer of het publiek, omdat vanaf dat punt de spanning begint op te lopen (*rising action*). Laten we aannemen dat dit motorisch moment de eerste fase van het geweld verbeeldt, het begin van de mimetische crisis waar

¹⁴ 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.

de rivaliteit nog wederkerig is. Door allerlei obstakels die de protagonist als gevolg daarvan ontmoet, ontstaat identificatie bij het publiek. Hij wordt in onze perceptie steeds meer de hoofdpersoon.

Het tweede draaipunt in de dramatische boog bevindt zich midden in het stuk, het keerpunt¹⁵. Hier vindt volgens mij de cruciale handeling plaats waardoor de hoofdpersoon zich onderscheidt als mogelijke zondebok. Aangezien de protagonist met die handeling of dit besluit actief de aandacht op zich vestigt, wordt hier het hoogtepunt van de mimetische crisis verbeeld. Door de technieken die eigen zijn aan drama is zijn handelwijze nu een volledig individuele aangelegenheid geworden. Met andere woorden: de verschuiving van allen tegen allen naar allen tegen één is een feit. De spanning verandert van karakter (*falling action*), want er begint een ander soort identificatie te werken 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; het derde draaipunt dat een catharsis ofwel loutering verschaft. Niet alleen bij de hoofdpersoon, maar ook – misschien zelfs vooral – bij het publiek. Dit is, als mijn hypothese klopt, Girards oplossing van de mimetische crisis. Het kan een moord of een zelfmoord zijn¹⁶, in ieder geval het eindpunt van de mentale ontwikkeling van de protagonist.

¹⁵ 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.

¹⁶ In komedies een huwelijk, vaak gecombineerd met een ridiculisering (uitstoting) van een derde partij, zoals Malvolio in Shakespeares *Twelfth Night*.

Meestal heeft het de vorm van inzicht, of het instemmen met zijn schuld, een bekentenis.

In mijn ogen wordt de reeks begeerte/rivaliteit – crisis - zondebok weerspiegeld in motorisch moment, keerpunt en climax, het basispatroon van vrijwel elk klassiek toneelstuk. In de eerste helft 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 tevens zijn overtreding zichtbaar maakt, volgt een buitengewoon aangrijpend debat: de verwachting van het publiek balanceert tussen hoop en vrees. In de climax vindt dan het uitdrijven of (zelf)doden van het offer plaats en begint een nieuwe orde.

Koning Richard III

Toepassing van dit idee op het handelingsverloop van de *Tragedie van Koning Richard III* voltrekt zich echter anders. 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 ging¹⁷ 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 geen gewone burger is. Shakespeare

¹⁷ Met name in het literaire portret van Thomas More, dat Shakespeare heeft gebruikt.

heeft hem geboetseerd naar de charmante en duivelse Vice in het middeleeuwse mirakelspel, en dat is waar het publiek naar uitkijkt¹⁸. Het monsterachtige / onnatuurlijke / misdadige wordt breed uitgemeten en daardoor vermoeden we eigenlijk meteen 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 voortdurende 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: 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: omdat 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

¹⁸ In de Elizabethaanse tijd was dergelijke fysieke vervorming tevens een aanwijzing voor een meedogenloos karakter.

mimetische rivaliteit. Mens en 'god' worden dubbels¹⁹. 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 Shakespeare's 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. Vier vrouwen, de ooit verslagen ex-koningin Margaret, de koningin-weduwe Elizabeth (vrouw van de zojuist overleden Edward IV), de nieuwe koningin Anne en de moeder van Richard (de 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: vanaf dat moment kan 'het goede' eindelijk, en definitief, gaan overwinnen.

In deze history van Shakespeare zijn dus maatschappelijke- en familiebetrekkingen op te sporen die een mimetische crisis verbergen, maar in toenemende mate blijkt Richard de oorzaak van alle ellende 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

¹⁹ *God en Geweld* op. cit. Overigens vormt niet alleen het gelijkschakelen van god en mens een maatschappelijke bedreiging, ook vadermoord en incest, omdat die de natuurlijke opeenvolging van de generaties in de war brengen. De mythe van Oedipus komt dan ook in allerlei variaties op diverse plaatsen van de wereld voor.

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.

Tragedie of vervolgingstekst?

Kan het historiestuk *Richard III* nu een vervolgingstekst worden genoemd, of niet? Volgens Girard is in een vervolgingstekst altijd de verwijzing te vinden 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 met een tijdperk van chaos en het wegvallen van de verschillen. Een in poëzie vertaalde 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 speelt²⁰. 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 grote spanningen zijn binnen de Engelse aristocratie, wordt de chaos in het stuk meteen aan Richard

²⁰ Oudemans en Lardinois in *Tragic Ambiguity* (Brill 1987).

van Gloucester toegeschreven. Deze heeft geen grote tegenspeler, geen antagonist. Met zijn broer, de zieke koning Edward IV, ontstaat namelijk geen conflict (verandering van broederliefde naar rivaliteit) want volgens Shakespeare heeft Richard hem al op één derde van het stuk de dood ingejaagd. Het zal nu wel duidelijk zijn dat we eigenlijk niet kunnen spreken van een tragedie met alle innerlijke verscheurdheid van dien, bij protagonist en publiek. Dit is melodrama, een spannend en poëtisch zwart-wit verhaal waarbij het accent ligt op de vraag of iemand deze schurk doorkrijgt en welke gruwelen zich in de tussentijd nog zullen voltrekken.

Causaliteit

Een ander kenmerk van een vervolgingstekst vormen de misdaden ofwel de overtreding, die leidt naar de aanwijzing van het slachtoffer. Wel, Shakespeare's protagonist stapelt alle schuld in het handelingsverloop op zijn eigen hoofd, door zelf te vertellen hoe hij gaat konkelen en moorden. Dat op dit historische moment meer hoge pieten 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. Zoals is uitgelegd wordt de mimetische crisis tot stilstand gebracht door een mysterieuze eensgezindheid. Deze collectieve dimensie bij de beschuldiging is in elke mythe aanwezig, maar je moet goed zoeken. Aan het eind van het verhaal van Oedipus twijfelt niemand aan de causale samenhang van 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.²¹

Ook in *Richard III* van Shakespeare valt een eensgezinde beslissing tot uitstoting. Alle personages scharen zich aan de kant van 'de rechtvaardigen' tegenover de 'valse' koning Richard. Anders dan bij een echte tragedie, duwt de plot 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.

Banbliksem

De slachtoffersselectie is al besproken. Kreupel, mismaakt, vondeling, vrouw, jood, Marokkaan, 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. Shakespeare's *Richard III* marginaliseert zichzelf en de mismaaktheid van de protagonist vormt het uitgangspunt. Theater wordt gezien als de kunst van de metamorfose, want door het handelingsverloop verandert er iets. In een tragedie verandert bijvoorbeeld een hoogstaand

²¹ Dit respect voor de mythologie, een voorschrift van Aristoteles, is nog steeds dominant.

individu 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. 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, de *peripetie*, 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 geen inzicht ontstaan. Door zijn nachtmerrie wijdt hij twee 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.²² De mimetische rivaliteit wordt enigszins ontmaskerd, maar daarna onderneemt de schrijver onbewust 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 voltrekt die strategische terugtocht zich gedurende de falling action, waar we intens betrokken zijn bij het dilemma van de hoofdpersoon. De verhulling wordt definitief als de schuld van de 'dader'

²² *De Zondebok*, op.cit. p. 49-59.

samenvalt met diens inzicht. Zo blijft de tragedie toch een rite met een gelegitimeerd slachtoffer. Maar de onthullende werking van de *Tragedie van koning Richard III* is absoluut onvoldoende en er is zelfs geen 'strategische terugtocht' nodig, omdat de protagonist in het begin van het stuk zichzelf als schuldige aanwijst en ter hoogte van de climax nauwelijks ontwikkeling heeft laten zien. Onze identificatie is dan ook verschoven van de protagonist naar de vervolgers.

In mijn ogen voldoet het historiestuk aan alle criteria voor een vervolgingstekst. Maar Girard, die Shakespeare per definitie als een romanesk auteur beschouwt, meent in *Shakespeare, a theater of envy*²³ dat de handeling van dit stuk zich voltrekt op twee niveaus. A) Het Elizabethaanse publiek krijgt wat het wil, de genotvolle huivering van het slechte en de uitdrijving daarvan. B) Een satirische laag: kritiek op de Engelse aristocratie, alleen voor een elite van goede verstanders. Wat A betreft ga ik akkoord, maar die satirische laag lijkt me *wishful thinking*. Zoiets was politiek onmogelijk, want toneelschrijvers dienden het publiek te verenigen onder de glorieuze Tudorkroon. Bovendien zullen de aristocraten zich juist bevestigd hebben gevoeld door hun 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 hooguit door het essay van Jan Kott²⁴ een naam gekregen: het 'Mechanisme van de

²³ *A Theater of Envy* (New York 1991) vertaald als *Shakespeare, het schouwspel van de afgunst*, Tielt 1995, p. 334-350. In dit hoofdstuk behandelt Girard zowel *De Koopman van Venetië* als *Koning Richard III*, en komt tot vergelijkbare conclusies.

²⁴ Jan Kott, *Shakespeare tijdgenoot*, Amsterdam 1967 (Warschau 1964).

Macht'. Deze betekenis, van opeenvolgende personen die de top bereiken en vervolgens worden vermorzeld, komt alleen bovendien in de samenhang van vier histories: *Henry VI*, deel 1, 2 en 3 met *Richard III* als sluitstuk. De satire bevindt zich boven deze vier stukken als room op de melk. Zo etaleert Shakespeare hoe het verlangen naar macht ontaardt in een uitzichtloze herhaling van dynastieke ambities. 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 tot op heden in theateraanbiedingen en kritieken 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 partijvorming zichtbaar gemaakt in de aankleding en de bijzondere tooi van de vier vrouwelijke personages. Maar de *bottomline* was toch de situatie waarin een ultieme slechterik aan de macht kan komen. Dat er één ultieme slechterik was, daar ging ik in mijn recensie 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 Shakespeare's 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 Anne²⁵ worden we verleid door een charmante schurk, de 'kwaaië pier' die met zijn verbale kunsten álles 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 geen 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 laatste vervolgingskenmerk willen introduceren, het impliciete ingrijpen van God.²⁶ 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; maar de protagonist wordt

²⁵ Op dat historische moment vijftien jaar Richards echtgenote en moeder van hun achtjarige zoon.

²⁶ 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 niet in. Daarmee geeft het Oude Testament een heel nieuw signaal, aldus Girard.

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 precare positie van de tragedie volgens René Girard' in Vanden Berghe, Lemmens en Taels (red): *Tragisch, over tragedie en ethiek in de 21^e eeuw*, Damon 2005, p. 55.

zelfs door zijn moeder naar de hel gewenst, zo onnatuurlijk is zijn optreden. En het is vooral deze kleine scène waarin de hertogin van York haar eigen kind vervloekt, die bijdraagt tot het 'morele' 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 alle personen die hij volgens Shakespeare 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.

Handelsverpakking

Hoe komt het dat men anno 2009 nog steeds tot scapegoating wordt verleid? Doordat de symmetrie van het mimetische geweld voor onze ogen verandert in asymmetrie. Dat gebeurt op het niveau van de vormgeving van het stuk (taal, plot en personages) en op het niveau van de encenering. Je zou bijna zeggen dat de menigte op het toneel die de zondebok aanwijst en het offer uitvoert, dezelfde structuur heeft als het publiek. En dat de toeschouwers zich, ondanks hun sympathie voor de protagonist, tot naïeve vervolgers laten 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? Men moet zichzelf ondervragen.

Stel dat Girard gelijk heeft als hij zegt dat wij mythen altijd weer vanuit hun uiterlijke vorm interpreteren, hun

handelsverpakking. Stel dat ons respect voor de mythe inderdaad elke kritische reflex verhindert. Op grond van historisch onderzoek²⁷ kan ik de observatie bevestigen dat de mythe niet zozeer dingen uitvindt en toevoegt, maar vooral gegevens uit het collectieve, reële geheugen hergroepeert. Door die mythische herverdeling van gegevens verschuift de betekenis, wat kan resulteren in een complete gedaanteverwisseling. 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 alleen nog maar
Mijn eigen schaduw zoeken in de zon
En 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.
(I, i, 26-31)

Toch is deze titelheld 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

²⁷ Research voor mijn roman *Messire* (Atlas 2008).

eigen vlees en bloed. Ook Richards medewerkers worden door Shakespeare neergezet als het schuim van de samenleving²⁸ 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. Het verhaal wordt immers verteld met het oog op de handhaving van de orde die ná het offer tot stand is gekomen. Zoals Girard uitlegt, beklemtoont een mythe altijd de oplossing van de mimetische crisis.

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

Mimetische bevrediging

Een dergelijk resultaat zou ik geen catharsis noemen, maar mimetische bevrediging. Een nieuwe term voor een effect op het publiek waarbij de twijfel ontbreekt. Anders dan Girard meent, heeft *De Tragedie van koning Richard III* de Tudormythe klakkeloos gereproduceerd. De tekst van Shakespeare is een ijzersterk voorbeeld van de ‘romantische leugen’ aangezien in het kielzog van de schrijver ook

²⁸ In werkelijkheid ging het om het regeringsapparaat van een tot koning gekozen prins.

regisseurs, acteurs en publiek optreden als naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Hoe heeft de causaliteit van het stuk ons zover gekregen? In zijn analyse van het verhaal van Herodes en Johannes de Doper 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 de profeet zijn eigen object van begeerte en haat. Het dansende kind brengt de omstanders ertoe alles wat hen stoort tegen diens hoofd uit te wisselen. Het esthetisch genot heeft dus iets van een betovering: zonder het te weten geven de omstanders toe aan een mimetische identificatie met Salome, een 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 valt te onderzoeken.²⁹

²⁹ Gezien de werking van nationaal-socialistische orkestraties zoals in de dertiger jaren in Duitsland (Neurenberg), maar ook de dramaturgische en visuele verleiding van de BBC dramaserie *The house of Saddam* waarin een (westers) vijandbeeld wordt gecreëerd.

Kan het zijn dat Shakespeares *Tragedy of King Richard III* op vergelijkbare wijze voor een mimetische versnelling zorgt? 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. En niet alleen in dit toneelstuk speelt de dramatische opbouw in op onze behoefte aan een *bad guy* en een *good guy*. Als deze causaliteit zo sterk kan werken, is er dan een voorstellingspraktijk denkbaar waarbij onze verslaving wordt doorgeprikt?

In de encenering van *Richard III* van 1994 hanteerde Toneelgroep Amsterdam weliswaar een kritisch penseel, toch concentreerde men zich op de afstraffing van dit briljante, roekeloze individu. Een afrekening waar alle partijen het mee eens waren, inclusief ondergetekende. Want ondanks of dankzij de vormgeving – iets om over na te denken - heb ik over het hoofd gezien dat de dramatische structuur parallel liep aan een mimetische crisis en dat ik bij het zoeken naar de oplossing één van de vervolgers was.

Veertien jaar later lijkt men in de voorstelling van de Royal Shakespeare Company die te zien was in het Holland Festival van 2008 (koning Richard III als een moderne en corrupte sjeik), compleet aan de mogelijkheid van *reading against the grain* voorbij te zijn gegaan. Slechts de actualisering wordt gezocht, geen breukvlak opgespoord, niets van de mythe is aangetast. Men dobert voort op humoristische details en gruwelijke anekdotes.

De ultieme slechterik?

Kunst die oproept tot *scapegoating*. Als Shakespeare de wederkerigheid van het geweld in de tweede helft van het stuk had benadrukt, de innerlijke strijd van Richard III en de negatieve aspecten van zijn tegenstanders, was er dan sprake van een catharsis geweest? Dat zullen we nooit weten. Is er een lokkend perspectief na de ontdekkingstocht in dit essay? Nee, wat mij betreft zijn we een illusie armer. Het mooie van theater is juist de collectieve gebeurtenis, die tegelijkertijd een individuele ervaring is. Maar bij het consumeren ervan dienen we alert te zijn op de zuigende werking van de esthetiek, aangevuurd door onze behoefte aan identificatie. Gesubsidieerde kunst als uitlaatklep, is dat erg? Laten we daar eens over nadenken. Al te vaak komt op de planken of het celluloid een vijandbeeld tot stand, maar degenen die ideologisch of financieel aan het langste eind trekken blijven buiten schot. De causaliteit in de tekst en de esthetica van de opvoering zorgen dat het zondebokmechanisme op het publiek overslaat, een verzameling naïeve vervolgers met een rotsvast geloof. Wij, illusoir autonome deeltjes van het publiek, ervaren het als bevredigend dat de charmante schurk, die ons met het overwinnen van zijn obstakels genoeg heeft verschaft, aan het eind van het stuk ten onder gaat. En als aantoonbaar verschil verrijst hij in elke film of productie opnieuw. Of het nu gaat om een laat middeleeuwse Engelse koning of een hedendaagse Arabische sjeik, onze fascinatie voor geweld, geprojecteerd op de Ander, is niet adequaat meer. Stel dat onze kritische reflex op de mythe eens werd aangeboord, zou dat de Nederlandse voorstellingspraktijk niet veel interessanter maken?

Els Launspach (1951) is cum laude afgestudeerd in de Theaterwetenschap. Ze heeft over theater geschreven in *Toneel/Theatraal* en over film in *Het Nederlands Scenario*, een reeks waarin per boek een scenario is uitgegeven en becommentarieerd. Begin jaren '80 werkte ze als dramaturg voor toneelgroep Sater en organiseerde vier geënceneerde discussies onder de naam 'De Bovenzaal' in Mickery. Launspach heeft essays gepubliceerd over Antony and Cleopatra van Shakespeare (De Gids) en Lulu van Wedekind (Lust & Gratie). Ze is docent dramaturgie aan de AHK (Griekse tragedie en Shakespeare) maar schrijft vooral fictie. *Het Groene Gen* (2005), is een toekomstroman voor adolescenten. *De Komst van Guattara* (2006) is een trilogie over Sir Walter Raleigh in 17e eeuwse Guyana. *Messire* (2008) is een historische roman over Shakespeare's *Richard III*.

Met dank aan Documenta, waarin een volledige versie van dit essay is gepubliceerd (Universiteit van Gent, maart 2009).

○ Medeplichtig aan terreur

- *Richard III* van Toneelgroep Amsterdam uit 1994 -

Vijftien jaar geleden, in 1994, zag Els Launspach Richard III door Toneelgroep Amsterdam, in regie van Gerardjan Rijnders. Voor Toneel Theatraal schreef zij een kritiek³⁰. Theater Schrift Lucifer publiceert precies vijftien jaar later een essay van de auteur zelf, waarin zij haar eerdere mening herroept. Hieronder de integrale kritiek uit 1994.

Els Launspach

De *Richard III* van Toneelgroep Amsterdam is als een oud bos waar een brand heeft gewoed. Als treurige, duistere staken staan de mensen bij elkaar. Door de ineengevlochten takken tocht de wind, daar is ook geen soelaas te vinden. Boven deze ellende ontvouwt zich tot drie maal toe het triomfantelijk baldakijn. De soepele zijde heeft de vorm van een kroon die het teken moet zijn van ordening, stabiliteit en vreugde. Maar het is een wanhopig symbool in een lege wereld. Zelfs de heerser wankelt, door zijn dode wortels van zijn levenssappen beroofd. Met deze drie momenten, ironische verwijzing naar de ceremoniële scènes in veel andere stukken van Shakespeare, markeert Toneelgroep Amsterdam het begin, het midden en het einde van *Richard III*. Op deze momenten houdt iedereen de adem in. Er is nauwelijks actie. Het zijn *tableaux vivants* die niet bij Shakespeare zijn te vinden.

³⁰ Toneel Theatraal, jaargang 115 (1994) nr.4 (april) p. 38/9.

Door deze toevoeging krijgt de voorstelling extra zeggingskracht. Eerst wankelt Edward naast zijn koningin, ten teken dat de verzwakte macht rijp is voor intriges. Precies in het midden wankelt Anne, door Richard tot zijn koningin gemaakt. En aan het eind... wankelde daar niet heel even Richmond die ons in zijn met modder besmeurde, maar gouden wapenrusting zojuist de richting van de toekomst wees, Richmond waarop zelfs de lijken hun hoop gevestigd hadden?

Maar schijn bedriegt. Het is geen oud bos waarin de brand heeft huis gehouden, maar een tamelijk jonge maatschappij. Je zou bijna zeggen: een nieuw te vormen natie. Weliswaar heeft deze samenleving al vele generaties gekend, maar de *clans* hebben elkaar op bevel van hun stamhoofden doodgestoken.

Waar hebben we dit al eens eerder gezien? Telkens was het treffen gruwelijker, de poespas eromheen verknijpt. Elke keer waren de leugens groter. Ten tijde van de machtsovername door Richard kan de propaganda niet funester zijn. Maar de mannen hebben nog steeds geen onderscheidingsvermogen. En als ze dat wel hebben, is het angst of ambitie die hun handelwijze regeert. En wat drijft Lady Anne om zich door Richards doorzichtige vleierij te laten raken? De wanhopige relatie tussen slachtoffer en beul zoals deze vierhonderd jaar later in de film *Nightporter* door Charlotte Rampling en Dirk Bogarde werd verbeeld? Ook de vrouwen zijn verlamd in deze crisis die na de brand diep onder de oppervlakte woedt. Slechts woorden hebben zij tot hun beschikking om hun gevoelens weer te geven. Ernaar handelen kan alleen volgens een bepaalde dogmatiek.

Hemeltergend

Het is deze *tour de force*, de verleiding van Lady Anne bij de baar van haar schoonvader in het begin van het stuk, die Richard het meest karakteriseert. In de burgeroorlog die aan het stuk voorafging heeft deze telg uit het huis van York Anne's man vermoord, de prins van Wales. Hij heeft ook haar vader gedood, de graaf van Warwick die zich bij de oppositie had aangesloten. En tenslotte werd haar schoonvader, de vroegere koning Henry VI die al jaren voor krankzinnig werd gehouden, door Richard in de Tower vermoord. En toch spint Richard Anne in. Met zijn leugens maakt hij haar - bijna voor de sport - medeplichtig.

In de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam had Lady Anne (Lineke Rijxman) tegenover het hemeltergend misbruik van woorden door deze Karadzic *avant la lettre* tenslotte geen verweer. Overal was een reden voor te vinden. Alles was geperverteerd. Ze zweeg. Gaf toe, ijdel in de hoop nog iets aan zijn programma te veranderen. De enige weg die er voor haar nog viel te gaan bewandelde zij, zoals wij nu ook, met open ogen.

De Richard van Pierre Bokma kent geen belemmeringen. Zijn energie is zo vitaal dat zijn adem pas aan het eind van de voorstelling stopt. Dan pas slaat de desolaatheid naar binnen die hij steeds om zich heen heeft gezaaid. Hij fluistert zijn laatste hoop, beseffend dat die met het uitspreken al vervlogen is. Vlak daarvoor hebben we tijdens zijn droom die hulpeloze arm gezien, klauwend in de lucht. Richard zelf is in de zwarte nacht verzonken. Even probeert hij zijn energie nog terug te vinden in de toespraak tot zijn leger, maar het lukt hem niet. En als er al opluchting in ons hart was, dan wordt die meteen doorgeprikt door de retoriek van Richmond (Richard Gonlag) die zich, boven aanzwellende muziek uit,

voor zijn nieuwe carrière opblaast tot een vuursalamander met Gods zegen op zijn tong.

In de tussentijd hebben wij de weergaloze terreur van Richard en zijn maat Buckingham (Hajo Bruins) gezien, de angst en het opportunisme van de burgemeester als *opinionleader* (Hugo Koolschijn) en de machteloze bitterheid van de vrouwen, de enigen die alles in volle omvang blijven benoemen midden in Richards gezicht. Elizabeth Wydville (Marjon Brandsma), die zich tijdens Richards huwelijksaanzoek voor haar dochter opeens realiseert hoe Richard Richmond de pas af wil snijden. De hertogin van York (Kitty Courbois), aan wie naast haar meedogenloze vervloeking van haar zoon ook een laatste gebaar van liefde ontsnapt. En Margaret (Sigrid Koetse), die als vroegere koningin de zure vruchten van haar eigen vechtlust moet plukken. Zij die de burgeroorlog heeft verloren, lijkt alleen te leven voor de inlossing van haar wraak. Haar voorspellingen, door Toneelgroep Amsterdam handig gebruikt om de belangrijkste personages bij het publiek vertrouwd te maken, vormen dan ook het weefsel dat de dramatische handeling bijeen houdt. Want iedereen, ook Buckingham, realiseert zich tenslotte door onwillekeurig haar woorden te herhalen dat er - ooit - een andere weg mogelijk was.

Anker van de tirannie

Moest ik de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam in de regie van Gerardjan Rijnders in twee woorden karakteriseren, dan zou ik zeggen: pijnlijk adequaat. Zo strak was de enscenering, dat hij helderder was dan het stuk. Het ensemblespel maakte één ding duidelijk: hadden de bomen gezonde wortels gehad, dan waren mannen als Richard en Buckingham nooit tot zo'n kaalslag in staat geweest.

Hiernaast gold er in alle gebruikte toneelmiddelen een onwrikbare tweedeling tussen de mannen en de vrouwen waardoor het lugubere krachtenspel in stand werd gehouden. Niet alleen in de mise-en-scène en speelstijl (soepel en handelend tegenover ingesnoerd en tot *slow motion* beperkt), maar ook in de meesterlijke bijdrage van de kostuums (Rien Bekkers). De basiskleur - of geen kleur - van alle mannen was zwart: edelen, moordenaars, koningen (Richmond en de onschuldige burgers vormden een uitzondering). Toch waren de verschillende clans aan stamkleuren te herkennen. In de felle en fraaie Elizabethaanse 'robe' van de vrouwen: als beelden van emotie, de uitvergroting van hun verlamming en belemmering, stonden de dames voor het leed van hun huis. Door de gruwelen waren hen de haren letterlijk te berge gerezen, als een kunstige verticale knot die het stille verhaal achter hun gedeclameerde woorden vertelde, met Margaret als hoogste in deze eigenaardige, getto-achtige hiërarchie van verdriet.

Zo was de hele voorstelling doorspekt met kleine kaantjes humor, die deze constructie van de zich herhalende geschiedenis enerzijds sinister maakten en anderzijds relativeerden. De stamkleur die de positie van de mannen aangaf, was bijvoorbeeld alleen te vinden in de simpele haarband, het summiere teken van hun loyaliteit en (naast de extreme postuur van de vrouwen) tevens de maat van hun bewuste gevoelens. Wat een verleidelijke eenvoud: rood voor York, blauw voor Lancaster, paars voor Warwick, groen voor Wydeville (de achterban van Edwards vrouw Elisabeth) en geel (die voorloper van het bezoedelde goud) voor Tudor.

In een beheerst afstandelijke stijl met hier en daar dynamische uitschieters besprongen de edelen de ruimte, gekleed in een wijd uitwaaiierend zwart overkleed met onmiskenbaar oosterse

trekjes: de suggestie van een vechterskaste, maar ook een knipoog naar de koningsdrama's van Shakespeare uitgevoerd door Théâtre du Soleil. Zeker op het moment dat Bokma en Bruins in actie komen, die de groeiende samenwerking tussen Richard en Buckingham aanvankelijk alleen met stil spel gestalte gaven (geholpen door de dominante lichtbundels van Henk van der Geest). De opmaat naar de kroning is versneld, hier en daar werd gekapt, en de volle dynamiek van dit doodenge duo ontplooit zich in de rennende opkomst en afgang bij de scènes met de angstige burgemeester, die wordt gedwongen mee te jongleren. Met het afgehakte hoofd van Hastings in zijn onwillige handen is de man het anker van de tirannie. Want onder het zwarte overkleed blijkt er bij elk mens zwarte beulskledij te zitten, ongeacht zijn maatschappelijke positie: men gehoorzaamt, zonder veel vragen. En wanneer er vermoord en gevochten wordt, ligt de nadruk op de torso in maliënkolder, blote slagarmen en een gepantserd geslacht.

Alibi

In het dode bos maakt het bijna niets meer uit. De vele rollen kunnen in een handomdraai verwisseld worden. Ook dat is mogelijk gemaakt door de nadruk op het ensemblespel; en door de grote zwarte vloerdelen van Paul Gallis die het verdeelde Engeland in toenemende mate tot een doolhof maken. Vloerdelen als machtsblokken waartussen loopgraven ontstaan, waarachter de kinderen simpelweg vanaf de taille worden getoond en waarop de roemloze slachtoffers van de oorlog zich droogjes neerleggen: zie hier het slagveld. Het voldoet. Er is goed nagedacht over de toneelmiddelen die men in de tijd van Shakespeare gebruikte en daarop is (net als bij Rijnders' *Hamlet* van zeven jaar geleden) met alle

moderne inzichten voortgeborduurd. Alleen de dubbelrol van Hans Kesting als Clarence én de jonge prins Edward vond ik minder overtuigend én verwarrend. Ten nadele van de acteur botste de helderheid hier wel met het concept, door het gebruik van dezelfde rode haarband: beide personages zijn toch al afkomstig uit hetzelfde huis.

Dat neem ik op de koop toe. Want juist door die gestroomlijnde, sobere enscenering zonder direct politieke verwijzing gaat de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam over de voorwaarden voor terreur: het dode bos, intimidatie en verschuivende leugens die als propaganda doeltreffend blijken. Maar de *clou* van de zaak - de cynische griffier van Peter Oosthoek geeft dat haarscherp aan - is toch de receptie van die leugens. Is de overgave van Lady Anne en het opportunisme van de burgemeester vierhonderd jaar geleden nog vooral aan Richards acteertalent en verbale virtuositeit te wijten, nu kijken wij door deze poses heen. Het maakt Richards overwinning op beide figuren voor ons niet bevredigend. Alleen als we ons realiseren dat de woorden een doorzichtig masker geworden zijn, bijna een soort code die de crimineel ons verschaft om onze eigen inadequaatheid een alibi te geven, wordt het stuk hoogst actueel.

Richard III – Toneelgroep Amsterdam 1994. Tekst: William Shakespeare. Regie: Gerardjan Rijnders. Decor: Paul Gallis. Kostuums: Rien Bekkers. Met ondermeer: Pierre Bokma, Marjon Brandsma, Hajo Bruins, Peter Oosthoek en Lineke Rijxman.

Deze kritiek verschijnt als bijlage van het essay *Schurk of zondebok?* van Els Launspach elders in dit achtste nummer van Theater Schrift Lucifer, voorjaar 2009.
