

HERMENEUTIEK VAN DE OPENBARING

René Girards

*Shakespeare — Het schouwspel
van de afgunst*

Benjamin BIEBUYCK

Reeds tientallen jaren behoort René Girard tot het pantheon van de literatuurwetenschap, en dit vooral dankzij een *in nuce* vrij eenvoudige hypothese van het menselijk handelen: het mimetisme. De belangrijkste factoren waarop deze hypothese haar succes schraagt zijn haar directe herkenbaarheid, haar bijzondere verklaringscapaciteit en haar multidisciplinaire implicaties. En zoals het gebruikelijk is bij de halfgoden van de hermeneutiek, heeft ook Girard zich hierdoor een grote literatuurwetenschappelijke bewegingsruimte afgedwongen: hij geniet de grootst denkbare vrijheid in zijn keuze van teksten, verlaagt zich niet of nauwelijks tot het schrijven van voetnoten en engageert zich zelden in een gedetailleerde dialoog met verwante secundaire literatuur.

Girards Shakespeare-boek, dat in dit artikel ter discussie staat, is van dit alles een sprekend bewijs: de grote dichter en dramaturg van de Elizabethaanse barok is sinds vele jaren Girards lievelingsauteur. Dat hij zich nu toelegt op het oeuvre van de schrijver, wiens genie in de West-Europese literaturen precies door de romantiek werd herontdekt, is een ironische speling van het lot, waar Girard zich weinig om bekommert: al in zijn eerste belangrijke studie discrediteerde hij het romantische als leugenachtig en misleidend, en op dit oordeel komt hij ook in het Shakespeare-boek niet terug.¹ Anti-romantisch: het is een van de vele discussies waarin Girard zich als voorvechter van intellectuele oppositie profileert (niet de enige analogie met Nietzsche trouwens). Feminisme, psychoanalyse, structuralisme, deconstructivisme, antropologie, moderne en postmoderne kunst, esthetiek - bij bijna alle stromingen van het heersende menswetenschappelijk discours heeft Girard kritische bedenkingen. Occasioneel trekt hij ten strijde met de vernietigende wapens van de wetenschappelijke kritiek; vaak beperkt hij zich tot ironische 'Spelereien', zoals zijn typering van het formalisme door de figuur van Laertes,² die te kennen geven dat zijn vaak geniale inzichten met een fundamenteel ongenoegen over de waarden en intellectuele prioriteiten van het moderne wetenschapsbedrijf gepaard gaan. Wat Girard hiertegenover plaatst, zal aan bod komen in wat volgt; de wijze waarop hij argumenteert, kunnen we nu echter reeds omschrijven als een zeer contesterende

retoriek, die het belang van zijn cultuurantropologische hypothese fanatiek wil onderstrepen. Bovendien combineert hij zijn argumentatie op handige wijze met culturele stereotypen, clichés, volkswijsheden en intuïties (b.v. 398, 437 en 448), die zeker bij een eerste lectuur een dwingende invloed uitoefenen. Over het algemeen geldt dat Girard *common sense* verkiest boven methodologie (b.v. 13). Zijn relatie tot de literaire tekst is dan ook eerder pragmatisch³: steeds met een duidelijk argumentatief doel voor ogen, maar tegelijk met weinig aandacht voor de intrinsieke eigenschappen van het literair onderzoeksobject, waarnaar hij slechts verwijst wanneer het hem past.

Dit alles blijkt, zoals gezegd, opnieuw uit het onlangs naar het Nederlands vertaalde boek over Shakespeare. Girard erkent weliswaar dat zijn affiniteit met Shakespeare een esthetische achtergrond heeft, maar concentreert zich niettemin vooral op de briljante Britse poëet omdat hij in hem een voorloper van zichzelf herkent: een theoreticus van het mimetisme (169; vgl. 460). De (academische) verwachting, dat deze studie een overkoepelende hermeneutische analyse van Shakespeares oeuvre zou bevatten, maakt dit boek daarom nooit waar: het rekt op soms eenzijdige wijze af met de voornaamste tendenzen in het Shakespeare-onderzoek en is van iedere tekstfilologische dimensie gespeend. Het is dan ook zeer de vraag of dit boek in het Shakespeare-onderzoek veel potten zal breken. Veel nuttiger is het voor die lezers, die sowieso al een bijzondere boodschap vinden in de veelzijdige hypothese van Girard en die aan de hand van deze studie voor het klassieke oeuvre van Shakespeare enthousiast gemaakt worden. Want Girard laat er geen twijfel over bestaan: het genie van Shakespeare bestaat er niet alleen in de wortels van het mimetisme te hebben doorzien, maar ook en vooral de uiterst gevarieerde verschijningsvormen van het mimetisme ten tonele te voeren. Girard analyseert de diverse mimesis-representaties paratactisch en zonder categoriale systematiek, waarmee hij impliciet de proteïsche natuur van het mimetisme benadrukt. Toch verliest de studie hierdoor niets van haar strategische impetus: de tekstorganisatie is overtuigend, vele interpretaties zijn boeiend. Het bijzondere belang van dit Shakespeare-boek ligt naar mijn gevoel evenwel op een ander niveau: na de publicatie van *Mensonge romantique et vérité romanesque* in het begin van de jaren zestig ging de aandacht in Girards werken vooral naar cultuurfilosofische en antropologische vraagstellingen. Dit boek, dat teksten verzamelt die gedurende twee decennia geschreven (en ten dele gepubliceerd) werden, toont aan dat zijn auteur altijd de problematiek van de literaire esthetiek in het achterhoofd heeft gehouden, zonder er evenwel een systematische uiteenzetting aan te wijden. Deze Shakespeare-studie is een nieuwe, radicale "literary turn" in Girards bibliografie, die ons de gelegenheid biedt zijn opvattingen over literatuur nauwkeuriger te analyseren. In wat volgt wil ik me vooral op de vraag naar een Girardiaanse esthetica toeleggen. Maar eerst zal ik de centrale gedachtengang van Girards betoog samenvatten.

Theoretici van het mimetisme

Het opzet van Girards boek is overweldigend: het wil als het ware in één beweging een groot deel van Shakespeares dramatisch en lyrisch werk tot zijn inhoudelijke essentie herleiden. Dit is slechts mogelijk, omdat Girard vooropstelt dat dit hele oeuvre het product is van één enkele intuïtie over de natuur van de mens, die de historische figuur William Shakespeare met hemzelf gemeen heeft. In de loop van de opeenvolgende werken evolueert deze intuïtie structureel en inhoudelijk tot een omvattend, complex en gedifferentieerd inzicht. Dit laat Girard toe diverse sporen in het werk niet alleen heel concreet te duiden, maar ze ook te gebruiken als grondslag voor een projectieve (en conjecturale) Shakespeare-biografie - die overigens niet het meest geloofwaardige deel van deze studie uitmaakt. Het gemeenschappelijk basisinzicht noemt Girard, zoals bekend, 'mimetisme'. In dit concept poot hij (bewust of onbewust?) traditionele en recentere mensbeelden met elkaar te verzoenen.

Enerzijds definieert hij de 'mimesis' (nabootsing) als een universeel en onveranderlijk handelingspatroon, dat zowel op materie als op levende wezens, op mens als op dier van toepassing is.⁴ Hiermee duidt Girard aan dat de mens niet over een eigen en onvervreembare identiteit of individualiteit beschikt (wat een romantische illusie is), maar zich slechts als subject ontwikkelt vanuit een interactie met andere subjecten, die door nabootsing gestuurd wordt. Omdat het hier gaat om een benadering van de tussenmenselijkheid vanuit één centraal verklaringsprincipe, kunnen we hier spreken over een essentialistische notie van het interactionisme. Anderzijds vult Girard deze notie aan door de mens ook tot een essentie te herleiden, die als het 'verlangen' omschreven wordt (wat mij als een gepsychologiseerde versie van Nietzsches 'wil tot macht' voorkomt). Toch is dit inherente verlangen een interactioneel begrip: het ontspringt aan de frustrerende observatie van het gebrek aan Zijn van de individuele mens, dat door de heteronome subjectvorming verklaard wordt; daarom is het verlangen ook rationeel motiveerbaar. Vanuit zijn essentieel verlangen naar Zijn bootst, aldus Girard, de mens de toeëigeningsverhouding na die een ander heeft tot de objecten van zijn leefomgeving, in de veronderstelling dat deze aan de Zijns superioriteit van de ander ten grondslag liggen. Girard heeft dit rationeel correlaat van de mimesis nodig om te verklaren dat als je de ene mens nabootst, je anderen niet nabootst (en vooral waarom je dit doet). Zo construeert hij een paradoxale combinatie van een interactioneel essentialisme (d.w.z. het belang van de tussenmenselijke verhoudingen voor het inherente verlangen en het daarmee verbonden nabootsingsgedrag) met een essentialistisch interactionisme (d.w.z. het belang van het mimetisme voor de tussenmenselijke subjectvormende verhoudingen). De compensatie van Zijnsdeficiëntie door eigendoms optimalisering is een

oude visie in de westerse filosofie en werd in het recente verleden nog door Erich Fromm gethematiseerd, maar nergens treedt Girard in dialoog met deze filosofie-historische achtergrond.⁵ Met zijn paradoxale mensbeeld (dat hij evenwel nergens expliciteert) neemt Girard toch een eigen plaats in het hedendaags menswetenschappelijk denken in.

De ondoorzichtige filosofische implicaties van Girards paradox staan in schril contrast met zijn direct en aanschouwelijk explicatief potentieel, niet in het minst op psychosociaal vlak. Want hij maakt onmiddellijk duidelijk dat begeerde objecten geen intrinsiek begerenswaardige eigenschappen bezitten (wat een essentialistisch vooroordeel is), maar deze enkel als resultaat van een mimetische interactie verwerven, terwijl het verlangen naar de genoemde objecten door één enkel polyvalent principe gestuurd wordt (wat de vaagheid van het interactionisme tegengaat). Samengevat: we bootsen elkaar na, zowel omdat dit onze menselijke natuur is - want een evolutionaire en ontwikkelingspsychologische noodzaak - als omdat we van elkaar iets willen. Hier treedt Shakespeare weer voor het voetlicht, want hij is het die op geniale wijze de (interactieve) variaties van het (essentieel) onveranderlijk mimetisme literaire vorm geeft: meer dan wie ook heeft hij het proteïsch karakter van de mimetische begeerte doorzien. Dat één van de protagonisten uit *The Two Gentlemen of Verona* Proteus heet, is voor Girard dan ook een niet te misverstane aanwijzing (11v.).

In heel het dramatische en lyrische oeuvre van Shakespeare ontmoeten we in het gezelschap van Girard actantenparen, wier psychische en sociale interactie in wezen door nabootsing gestuurd wordt. Vooral op het vlak van de erotische begeerte komt het mimetisme duidelijk aan de oppervlakte. In vele gevallen laat een van de protagonisten zich in superlatief lovende toon uit over zijn geliefde. Hierdoor biedt hij zich niet enkel aan als bemiddelaar en model voor anderen, maar is hij eerst en vooral - aldus Girard - zelf op zoek naar concurrenten, die zijn mimetische begeerte kunnen aanwakkeren. Shakespeare spreekt in deze context over "love by hearsay" of "love by another's eye", daar de amoureuze gevoelens de instigerende bemiddeling van het model vereisen.

De machtsverhouding die tussen model en nabootser heerst, bepaalt het verdere verloop van de mimetische interactie. Ofwel bestaat er een hiërarchisch verschil tussen beiden, dat weliswaar de vurigheid van de begeerte niet minder hevig maakt, maar toch ieder mogelijk conflict bij eigendomsbetwisting efficiënt beheerst. Girard verwijst in dit geval van "verticale" of "externe bemiddeling" naar Collatinus en Tarquinius (*The Rape of Lucrece*) of naar Claudio en Don Pedro (*Much Ado about Nothing*), waarmee hij aanduidt dat deze eerste mimetische constellatie naast

komisch ook tragisch potentieel heeft. Indien de machtsverhouding tussen de betrokken protagonisten er veeleer een van gelijkwaardigheid is (horizontale of interne bemiddeling), dan loopt de mimetische verlangensescalatie veel gemakkelijker uit de hand, omdat de wederkerigheid van de nabootsing beide concurrenten in perfect uitwisselbare dubbelgangers metamorfoseert. Hierbij denkt Girard onder andere aan Proteus en Valentino uit *The Two Gentlemen of Verona* en Hermia en Helena in *A Midsummernight's Dream*. In *Othello* komen zowel externe (Cassio en Othello) als interne bemiddeling (Othello en Jago) aan het licht.

Terwijl de mimetische structuren in Shakespeares vroege werk nog vrij eenvoudig waren, detecteert Girard een geleidelijke evolutie naar steeds complexere mimetische netwerken en naar escalaties, die ver boven de beperktheid en de uniciteit van de beschreven interacties uitstijgen. Opvallend is dat de hypothese van het mimetisme plotse veranderingen in de gemoedsgesteldheden en rivaliteiten van fictionele personages plausibel kan verklaren, terwijl ze eigenlijk geconstrueerd is om tussenmenselijke verhoudingen te karakteriseren. Het is zeer te betreuren dat Girard, die graag als 'de grote ontmaskeraar' door het leven wil gaan, geen stelling neemt in de discussie of we hier met een verifieerbare analogie dan wel met een bedrieglijke transpositie te maken hebben.

De ontdekking van de psychosociale macht van het mimetisme ligt volgens Girard aan Shakespeares schrijverschap ten grondslag: heel zijn oeuvre getuigt van een onophoudelijk zoeken naar mogelijkheden voor de literaire expressie en de gevolgen ervan. Zo herhaalt Girard met Shakespeare de zoektocht naar de essentie van het menselijk samenleven langs een parcours dat hij reeds - met groot differentiërvormogen - in vroegere werken uitstippelde, met de belangrijke nuance evenwel, dat hij zijn eigen queeste als een bizarre alliantie voorstelt met de klassiekers van de Engelstalige literatuur (Shakespeare en in hoofdstuk XXIX Joyce). Deze moeten in hun hoedanigheid van helper-bondgenoot (14) de Girardiaanse hypothese extra geloofwaardigheid schenken.⁶ Dit maakt duidelijk waarom Girard reeds in de Inleiding zo hard van leer trekt tegen de esthetiek van de 'desinteresse', zoals Kant deze in zijn *Kritik der Urteilkraft* beschreef. Tegenover een dergelijke romantische kunstbeleving stelt Girard zijn wat arrogant aandoende, maar zeer letterlijk te verstane esthetiek van het eigenbelang. Dit mag echter geen aanleiding zijn voor een morele afkeuring van zijn denken: zoals we verder nog zullen zien, is deze houding tegenover literatuur fundamenteel geworteld in de grondstructuur van Girards wereldbeeld.

Met de literaire afbeelding van de vele verschijningsvormen van het mimetisme loopt de intellectuele autobiografie van Girards Shakespeare niet ten einde. Ze

bereikt een eerste hoogtepunt met de ontdekking van de maatschappelijke reikwijdte van de escalerende wederkerigheid en de neerslag hiervan in vooral *Julius Caesar*. Naarmate beide mimetische concurrenten een steeds gelijkwaardiger positie innemen tegenover het begeerde object, wordt niet alleen de intensiteit van het mimetische conflict groter, maar raken ook steeds meer personen door mimetische koorts besmet. Hierdoor wordt het relatieve belang van het begeerde object proportioneel kleiner, tot dit uiteindelijk compleet uit de dynamiek van de nabootsing verdwijnt. De recursiviteit van het mimetisme en de daaruit voortvloeiende uniformering van de opposenten leiden al gauw tot een spanningsniveau, waarop de stabiliteit van de maatschappelijke orde bedreigd wordt: de mimetische escalatie vervult de opgezweepte gemeenschap immers met agressie en destructiviteit. Naar deze toestand van sociale destructureering of dedifferentiëring verwijst het Shakespeariaanse begrip "crisis of Degree", een crisis, die vooral in de tragedies als dramatische climax de handeling stuurt. De "crisis of Degree" wordt gekenmerkt door een even plotse als totale chaos in de gemeenschap, waaruit finaal een nieuwe culturele en sociale orde ontspruit. Hiervoor is een antropologisch mechanisme verantwoordelijk, dat Girard vooral in *La violence et le sacré* (Parijs: Grasset, 1972) heeft beschreven en onderzocht; in het Engels heeft hij het over "scapegoating" of "victimage", de sacrificiële, stichtende moord op een willekeurig slachtoffer, waarop alle mimetische agressie vernietigend geconcentreerd wordt en dat naderhand met een typische dubbelzinnigheid wordt getooid: schuldig (want a posteriori verantwoordelijk bevonden voor de uitbarsting van geweld) en heilig (vanwege de cultuurstichtende ontknoping van het conflict). Het optreden van de gemeenschap tegen de collectieve zondebok is volgens Girard noodzakelijk unaniem: de totaliteit van de nieuwe samenleving ontleent er haar (sacrale) rechtvaardiging aan, en die is pas efficiënt als ze door iedereen wordt aanvaard. Het mechanisme van de zondebok is de kern van de sacrificiële dynamiek en mondt uit in een sacraal gestructureerde en georganiseerde maatschappelijke orde, waarin door middel van wetten, geboden en verboden het mimetisme beheerst wordt: de interne bemiddeling van de escalerende crisis wordt met behulp van sociale differentiatie en stratificatie omgezet in de minder gewelduitlokkende externe bemiddeling (vgl. 295). Bovendien wordt dit min of meer efficiënt geweldbeheer aangevuld met offers en rituelen, die op regelmatige tijdstippen dreigende escalaties van menselijke destructiviteit moeten kanaliseren (297). Tenslotte manifesteert zich de maatschappelijk bijzonder belangrijke dichotomie tussen goed en slecht geweld, tussen het geïnstitutionaliseerde, monodirectionele en doelgerichte geweld van de sociaal-culturele orde en het willekeurige en wederkerige geweld van de mimetische crisis (vgl. 297 en DBB, p. 142).

De cruciale betekenis van het zondebokgebeuren heeft Girard in vroege publica-

ties (o.a. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978 en *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982) ertoe verleid een cultuurantropologische speculatie met verstrekkende gevolgen op te stellen: terwijl het mimetisme de essentiële gedragscoëfficiënt van alle leven en alle materie is, is de stichtende sacrificiële moord op de zondebok typisch menselijk. Meer nog: slechts dankzij de dood van de zondebok is de hominisatie mogelijk (DBB, p. 202v.). Alles wat met andere woorden deel uitmaakt van de menselijke cultuur dankt zijn bestaan aan het mechanisme van de zondebok, waarvan de realiteit verhuld en gelegitimeerd moet worden: behalve de reeds genoemde maatschappelijke structuren (228) ook de economische verhoudingen (vgl. 145), de geneeskunde (vgl. 305), het recht uiteraard, het wetenschappelijk denken, het hele scala van zingevingsinstrumenten (religie, filosofie, ideologie), van culturele instituties en producten, zoals de mythe, die het ritueel begeleidt en verklaart, in extremis zelfs de taal en haar betekenis. Want, zo beweert Girard, er bestaat een volmaakte analogie tussen het zondebokgebeuren en het betekenisproces, dat uit het chaotische en differentieloze spel der betekenaren een statische semantische inhoud kristalliseert, waarachter de oorspronkelijke betekenaren verdwijnen (vgl. 329 en 349) - betekenis impliceert immers verschil. Dat het hier niet louter om een dilettant-semantische 'Spielerei' gaat, wordt duidelijk wanneer Girard aangeeft dat ook interpretatie uit het sacrificieel denken voortvloeit: "une forme rituelle dérivée".⁷ Hieruit kan worden afgeleid dat ook het zoeken naar waarheid en het verlangen naar inzicht niet alleen beheerst worden door mimetisch opbod en sacrificiële waarden, maar tevens dat ze naadloos kaderen in een consistente poging om de niet-sacrificiële waarheid omtrent de cultuurstichtende moord te verbergen.

Meteen wordt duidelijk dat Girards hypothese behalve een grote wetenschappelijke ambitie een gevaarlijke inclusiviteit bezit, die ook op hedendaagse fenomenen en producten van de menselijke cultuur van toepassing is. Toch geeft Girard toe dat de invloed van de sacrificiële orde afgenomen is, waarvan haar wetenschappelijke ontdekking alleen al - en niet in het minst door Girard zelf - een belangrijke indicatie is: "Voor zover het kan worden bevestigd, schuilt er iets unieks in het vermogen om de waarheid van de collectieve moord onder ogen te zien, met andere woorden: om de 'zondebok-effecten' als psychosociale fenomenen te beschouwen, en niet als religieuze of esthetische openbaringen" [383; vgl. DBB, p. 207: "It is «in the air», I think"]. Enerzijds lijkt Girard zich te verheugen ("de enige beslissende doorbraak op het domein van de culturele hermeneutiek", 383) over deze verspreiding van niet-sacrificiële kennis. Anderzijds vreest hij dat de verzwakking van de sacrificiële orde door deze kennis een vervaging van de sociale differentiatie kan meebrengen, die niet enkel de gevaarlijke interne bemiddeling begunstigt, maar ook de totstandkoming van mimetische en sacrificiële unanimitieit kan bevorderen. Girard manifes-

teert zich op dit vlak niet meteen als een overtuigd pleitbezorger van maatschappelijke democratisering (228): een universele uitbarsting van vernietigend sacrificieel geweld is immer steeds dreigend; sociale egalitatie opent de deur voor het nieuwe dionysische paganisme, een nieuw gewelddadig primitivisme, dat volgens Girard Nietzsche al profetisch voorstond.

Precies op dit maatschappelijk relevante vlak verschijnt een niet onbelangrijke inconsistente in het Girardiane discours. Temidden van de totale desintegratie van de sacrificiële orde neemt hij een emphatische tendens tot afwijzing van de niet-sacrificiële inzichten waar, die zich onder meer in een collectieve weerstand tegen zijn eigen hypothese uit: herhaaldelijk beklemtoont Girard dat de goegemeente en haar (wetenschappelijke) coryfeeën samenzweerderig weigeren de waarheid te ontdekken of aan haar willen ontkomen (o.a. 10, 14, 20, 358, 373 en 384). Afgezien van het feit dat dit een merkwaardige bewering is voor iemand die niet alleen vele malen eredoctor is, maar ook "Chevalier de l'ordre national de la Légion d'Honneur", is het spijtig dat Girard geen enkele moeite doet om deze aperte inconsistentie te verklaren, die echter ook niet van die aard is dat ze het hele Girardiane gedachtengoed doet wankelen. Wat meer toelichting had de lezer ook wel gewenst bij een tweede onduidelijkheid: hoe verhoudt de volmaakte efficiëntie en de erop volgende verhulling van het mechanisme van de zondebok zich tot de desalniettemin talrijke uitbarstingen van unaniem geweld? Deze verhouding lijkt in Girards commentaren vaak nogal willekeurig. Vermoedelijk heeft het gebrek aan inhoudelijke verdieping van deze thema's te maken met Girards bijna fundamentalistisch vasthouden aan zijn wereldbeschouwelijke apriori's: de onveranderlijkheid en de exclusiviteit van het mimetische verlangen en van de sacrificiële escalatie. Vanuit deze apriori's zijn naar mijn aanvoelen ook de soms storende apocalyptische en parenetische toon van zijn betoog te verklaren.

Een (voorlopig) laatste punt van kritiek betreft Girards verhouding tot de dramatische realiteit van zijn onderzoeksproject. Zoals reeds gezegd, getuigen Shakespeares werken volgens hem van een deconstructie van het traditionele individualiteitsconcept en dit ten gunste van een interactief subjectbegrip op grond van imitatieve verhoudingen. Zo zouden we de vraag kunnen stellen, hoe Girard het probleem van de eerste begeerte verklaart. Indien we bereidwillig met hem meedenken, zouden we kunnen vermoeden dat de 'eerste' begeerte niet bestaat, dat integendeel de socialisatie van het kind zijn integratie inhoudt in reeds bestaande (externe) mimetische verhoudingen, die van generatie tot generatie worden doorgegeven. De problemen die een gebrekkige mimetische socialisatie veroorzaken, schetst Girard trouwens heel overtuigend met het voorbeeld van Hamlet, die pas helemaal op het eind van de dramatische handeling zijn mimetische rol begint te

spelen (379). Toch heb ik stellig de indruk dat Girard zich al te weinig om de dramatische implicaties van dit probleem heeft bekommerd. Terwijl hij met betrekking tot *Troilus and Cressida* pas op p. 216 de reeds op p. 170 aangestipte, maar ongemotiveerde koppelzucht van Pandarus verklaart, verzuimt hij in vele andere gevallen (b.v. de liefde van Tarquinius voor Lucrece) de mimetische voorgeschiedenis van de respectieve verlangens te illustreren. Eén voorbeeld volstaat: wat Othello betreft, geeft Girard wel aan dat Desdemona's begeerte naar de Moor via de mimetische (niet-'freudiaanse') bemiddeling van haar vader Brabantio verloopt (398), maar hoe werd Brabantio's verlangen opgewekt? Of dit voorbeeld getuigt van een romantisch relic bij Shakespeare, vertelt Girard ons niet. Ten aanzien van dit veel geprezen genie, dat de mimetische koorts blootlegt en uitspint, de "crisis of Degree" signaleert, aanzetten geeft tot het antropologische inzicht in de "founding murder" en tot een ethiek van niet-wederkerigheid, een genie, dat al deze kennis literair recycleert, in de theatraliteit, de thematiek en de formulering van zijn werken verwerkt, dat een intellectueel hoogtepunt bereikt in de satirische zelfevaluatie van *The Tempest*, een genie, wiens kennis de totaliteit van de moderne menswetenschap overstijgt, had dit ons bijzonder geïnteresseerd. Duidelijk mag zijn dat vele vragen onbeantwoord blijven. Op één vlak biedt dit Shakespeare-boek wel de lang verwachte antwoorden: Girard geeft zijn mening over de esthetica van de literatuur te kennen, ondanks zijn toegeving geen interesse te hebben voor een conceptuele benadering van deze problematiek (vgl. DBB, p. 221). De vele pragmatische aanwijzingen lijken me echter te volstaan.

De hermeneutiek van de openbaring

Zoals bekend is het begrip 'mimesis' al sinds de antieken gebruikelijk in filosofie en literatuurtheorie. Behalve Plato heeft vooral Aristoteles op het literaire belang van de mimesis gewezen en wel op een zeer modern aandoende manier. De Aristotelische mimesis is immers niet enkel een afbeelding, een weerspiegeling of kopie van de buitenliteraire werkelijkheid, maar heeft ook een productieve dimensie, daar ze 'poëtisch' verder ontwikkelt wat in de buitenliteraire werkelijkheid mogelijk is. Deze beide aspecten zijn weliswaar in de gangbare vertaling van 'mimesis' als 'nabootsing' aanwezig; toch wordt het productieve vaak ten gunste van het louter weerspiegelende verwaarloosd. Deze verwaarlozing is kenmerkend voor de wending naar een meer statisch literatuurbegrip na Aristoteles, die tot de romantiek heeft geduurd en vandaag in het discours over realisme en autobiografie nog steeds van kracht is. Ook in zijn Shakespeare-studie verwijst Girard nergens expliciet naar deze cultuurhistorische achtergrond en de literatuurtheoretische vraag naar de verhouding tussen tekst en buitentekst stelt hij zich al helemaal niet. Toch zijn er voldoende aanwijzingen voorhanden om een min of meer samenhangend

beeld van Girards poëtica te reconstrueren.

Ook op het gebied van de literaire esthetica probeert Girard zijn roeping als vernieuwer radicaal waar te maken. Daarom schuift hij zonder meer de hele traditie van denken over mimesis opzij: de 'esthetische mimesis' is volgens hem immers geen typisch artistiek beginsel dat de verhouding tussen het kunstwerk en de hierin gerepresenteerde werkelijkheid bepaalt (zoals de traditie het wil), maar een modaliteit van de antropologische mimesis (97, 119), die zoals gezegd de menselijke essentie uitmaakt en waarmee ze een "consubstantialiteit" vormt (447, 478). In tegenstelling tot het traditioneel statisch begrip van de mimesis primeert in Girards nabootsings-concept het productief-dynamische aspect, wat misschien wel kenmerkend is voor de vervanging van een productie-theoretisch door een sociopsychologisch verklaringsmodel. De mimesis is niet zozeer pure werkelijkheidsnabootsing dan wel een actieve concurrentie tussen de collectief gedetermineerde, individueel beleefde visie op de werkelijkheid, die van een verondersteld (maar daarom niet noodzakelijk) reële, directe confrontatie met die werkelijkheid uitgaat, en de afgeleide artistieke presentatie van de werkelijkheid. De artistieke versie is dus geen echte kopie of 'herhaling' (zoals b.v. op p. 452 nogal ongelukkig werd vertaald), maar een duplicaat (vgl. originele versie p. 333: "duplicate"), dat de toeschouwer een substituuut biedt voor de historisch reële en de overgeleverde mechaniek van de zondebok. En hoewel de mimetische concurrentie niet echt een cultureel of sacrificieel doel nastreeft, noemt Girard een aantal waarden, die haar richting en zin geven en (zowaar) historisch veranderbaar zijn. Vroeger was de na te streven waarde "getrouwheid", waardoor er een externe bemiddeling tot stand kwam, want qua getrouwheid kon het (afbeeldende) kunstwerk een directe confrontatie met de werkelijkheid uiteraard niet overtreffen. Een algemene sociaal-economische verschuiving van externe naar interne bemiddeling in de klassenvervagende achttiende eeuw, die gepaard ging met een fundamenteel gewijzigde visie op het universum - van een afgewerkt geheel naar een in voortdurende zelschepping verwikkeld organisme - veranderde ook de aard van de mimetische concurrentie: in plaats van "getrouwheid" werd "originaliteit" de norm (450). Hierdoor kon de kunst, zich van haar scheppend vermogen ten volle bewust geworden, de hegemonie van haar niet-artistieke concurrent aanvechten door diens scheppingsvermogen te ontkennen en zo finaal zijn realiteit zelf (het Zijn) te betwisten. De mimetische poging van het kunstwerk om de positie van het origineel te usurperen is volgens Girard een typisch kenmerk van de mimetische koorts, die beide concurrenten tot ononderscheidbare dubbels van elkaar maakt (451) en in de sacrificiële moord op het Zijn escaleert (452). Verrassend genoeg laat Girard na de genoemde waarden (getrouwheid en originaliteit) en de overgang tussen beide, die eventueel cultuurhistorisch geduid kunnen worden, ook mimetisch-sacrificieel te motiveren, hoewel ze voor een goed

verstaan van Girards mimesisbegrip van groot belang zijn.

Naast de historische evolutie in de esthetica, die door het concurrentiebegrip tastbaar gemaakt wordt, ontdekt Girard ook een artistieke constante door de eeuwen heen (de zoveelste filosofische paradox): de distortie. Want of de zin van de artistieke creatie nu in het bereiken van getrouwheid of van originaliteit ligt, nooit is er sprake van congruentie met de directe werkelijkheidswaarneming - hoewel Girard vooral door zijn dubbelzinnig gebruik van het begrip 'realisme' (b.v. p. 342 en 450) het niet altijd eens lijkt met zichzelf. Voor dit gebrek aan congruentie is dus de vervorming⁸ verantwoordelijk; vervorming evenwel niet als principe van esthetische vormgeving en vervreemding, maar als cruciaal instrument van de verhullingsdrang, die het sacrificiële denken kenmerkt. Girard interpreteert de vervorming als een sacrificiële bescherming, die het verwijzingskarakter van de esthetische mededeling ondoorzichtig maakt en de lezer voor de niet-sacrificiële onthulling van haar inhoud behoedt. En hoewel hij ervan uit lijkt te gaan dat de esthetische distortie een bepaalde systematiek volgt (DBB, p. 147), een metaforische verschuiving of overdracht (345; vgl. DBB, p. 138)⁹ of een specifieke omzetting (361), legt de Stanford-professor er zich nergens op toe, de aard van deze systematiek preciezer te beschrijven. Hij stelt zich tevreden met de even polyvalente als cryptische omschrijving dat de vervorming op een combinatie van ware en valse representaties berust en dus in het esthetisch object verschillende representatieniveaus institueert. Maar ondanks de bescheiden 'pragmatisering' van waar en vals in "geloofwaardig" en "ongeloofwaardig" (DBB, p. 210) blijft de vaagheid op dit punt groot. De specifieke combinatie van ware en valse representaties is te wijten aan de meervoudige transposities van de inhoud van het werk, die de esthetische vorm steeds verder van haar sacrificiële oorsprong in het offer moeten verwijderen (zie: VS, p. 478; vgl. 306v. en 382). Men kan vermoeden dat alleen die inhoudelijke aspecten, die een duidelijke verwijzing naar het sacrificiële geweld bevatten, aan de vervormende transpositie onderworpen zijn: in *La violence et le sacré* noemt Girard dit proces "symbolisation" (VS, p. 458) en beschrijft het als het centrale mechanisme van de menselijke cognitie. Hier worden we opnieuw spontaan aan Nietzsche herinnerd, met name aan het metaforenconcept dat hij in een vroege studie ontwikkelde.¹⁰ Door de 'vervorming' krijgt het begrip 'esthetische mimesis' zijn volle inhoud: het gaat om een mimetische concurrentie met de waarneming van de werkelijkheid en om mimetische duplicering van de (sacrificiële) zingeving van de werkelijkheid. Op het eerste niveau voltrekt zich de escalatie van nagebootst verlangen; op het tweede niveau worden de verklaring en de legitimatie van het sacrificiële denken gerealiseerd. Hier wordt duidelijk dat een mogelijke culturele dynamiek voor Girard van onderschikt belang is: de beïnvloeding tussen het sacrificiële offer, het geweldbeheer, het kunstwerk en de zingeving van de werkelijkheid verloopt maar in één richting.

Het interessante voordeel van Girards statische esthetica bestaat erin dat ze zowel op de productie en de inhoud als op de receptie van het esthetisch object van toepassing is. In de eerste plaats heeft de dichter deel aan de 'romantische leugen', niet alleen omdat hij een ideologie vertegenwoordigt, die de onthulling van de niet-sacrificiële waarheid verhindert, maar ook omdat hij zich uit in een taal, die fundamenteel door het zondebokgebeuren gecontamineerd is. In uitzonderlijke gevallen maakt hij van dit alles slechts gebruik en draagt er niet expliciet toe bij. Ten tweede draagt ieder esthetisch object een sacrificiële inhoud met zich mee: het voert met vervormende en vervormde middelen een mimetische escalatie en vaak sacrificieel geweld ten tonele; het esthetiseert het offer (300) door zijn schuld als onomstreden voor te stellen, dikwijls ook door het artistiek te substitueren (vgl. 300 en 371). Tenslotte is ook de esthetische uitstraling van het kunstwerk volgens Girard sacrificieel gedetermineerd. Het dankt zijn aantrekkingskracht aan zijn vermogen de toeschouwer virtueel deel te laten hebben aan de afgebeelde mimetische koorts en aan de sacrificiële ontkenning ervan, waar de handeling naartoe evolueert. De betrokkenheid van de toeschouwer is gebaseerd op zijn verlangen zich met het standpunt van de (sacrificiële) massa in het kunstwerk te vereenzelvigen. Deze identificatie geldt echter enkel binnen het enge kader van de esthetische vervreemding en blijft hierdoor als psychosociaal fenomeen controleerbaar (90), hoewel dit volgens Girard toch niet alle gevaren uitsluit (370v.).¹¹ De ontkenning van de afgebeelde handeling induceert tot slot een cathartische reiniging van de sacrificieel opgezwepte toeschouwer, die deze uit de rituele offeratmosfeer verwijderd en opnieuw in de sacrificieel gestructureerde samenleving integreert. De bevrediging die hij uit deze esthetische dynamiek afleidt, is naar Girards mening uitgesproken sacrificieel (448) en kan worden vergeleken met religieuze procédés: de catharsis getuigt van medelijden met en angst voor het slachtoffer, wat op een analogie met het ambivalente sacrificiële godsbeeld wijst (307). Bovendien oefent de catharsis volgens Girard op de toeschouwer een effect van verjonging, van herbronning uit (DBB, p. 149), wat de individueel-psychologische impact van het esthetisch object moet aantonen. Het ontstaan van orde uit de affectieve chaos bij de ontkenning van de poëtische handeling kan daarom als een esthetische representatie en een post-rituele continuering van het slachtofferen gezien worden.

Het ligt voor de hand dat Girard in zijn Shakespeare-boek het drama als typisch voorbeeld voor de sacrificiële achtergrond van het literair kunstwerk aanhaalt, waarin een directe associatie met de rite ontdekt kan worden (306v.; nog een analogie met Nietzsche).¹² Telkens opnieuw treffen we de Girardiaanse constanten aan: zijn conceptie van het drama steunt op de onveranderlijkheid van de dramatische vorm en is als dusdanig formalistisch, wat de reeds vermelde Laerteskarikatuur van het formalisme een ironische ondertoon geeft (431 vs. 379). Toch expliciteert

Girard (in tegenstelling tot b.v. Propps sprookjesformule) nauwelijks de formele morfologie van het drama. Ondanks de esthetische vervorming vertoont het drama talrijke residuen van zijn sacrificiële oorsprong: acteurs verkeren tijdens de opvoering in een verzwakte trance (94), ze manoeuvreren zich in verhoudingen die wederkerig geweld vertonen (347) en bereiken een dramatisch hoogtepunt in het (symbolisch getransponeerde) offer van een willekeurige (evenzeer symbolisch getransponeerde) zondebok. Het publiek van zijn kant verenigt zich in sacrificiële unanimitie en enthousiame voor het offer dat zich fixeert op de acteurs, die het slachtoffer vervangen (371). De deelname van het publiek aan het dramatische ritueel is door theaterconventies en materiële vormgeving beperkt en geïnstitutionaliseerd. In deze context zou het meer dan interessant zijn om te weten welke houding Girard aanneemt tegenover recentere ontwikkelingen in het drama - zoals de 'happenings' in het New York van de jaren vijftig, die Susan Sontag beschreef en waarin de institutionele grenzen tussen acteurs en publiek (scène, drama-tekst, spreekritme...) vervagen en op de actieve deelname van het publiek een beroep wordt gedaan. Waarschijnlijk zou hij deze tendens verbinden met de verminderde effectiviteit van de sacrificiële instellingen door sociale dedifferentiatie. Maar waarom worden deze dialectische opvoeringen (door sommigen) ervaren als momenten met grote culturele intensiteit en diepgang, en groeien ze niet uit tot orgieën van paganisch geweld? Hoe expliciet de ritualistisch-sacrificiële ondertonen van het drama ook mogen zijn, de esthetische vervorming sluit ieder inzicht in het mechanisme van de zondebok, dat erachter schuilgaat, absoluut en onomkeerbaar uit.¹³ Hoewel Girard er in zijn Shakespeare-boek nauwelijks op ingaat, stelt hij duidelijk dat deze redenering ook voor de andere genres opgaat: voor de epiek, die zijn oorsprong vindt in de mythe (DBB, p. 147) en voor de lyriek, die als getransponeerde esthetisering van magisch-rituele bezweringen en gebeden geldt en evenzeer als de andere genres van de mimetische wetmatigheden getuigt (406).

Vanuit Girards oogpunt maakt het (literaire) kunstwerk op een zeer uitgesproken manier deel uit van de sociale dynamiek in de sacrificiële gemeenschap: esthetische productie en receptie genieten daarom in het Girardiaanse concept een expliciete historische en psychosociale contextualisering, waardoor Girards begrip van de esthetische mimesis zich van de meeste andere onderscheidt. Desalniettemin kent hij het kunstwerk geen revelatorisch vermogen toe, m.a.w.: Girard heeft het mimetisme niet door Shakespeare ontdekt. In het kader van deze problematiek ontwikkelt hij een fragmentair communicatief perspectivisme (b.v. 347). In de literaire representatie overweegt door de band het perspectief van de offeraars of de mimetisch opgezwepte massa: de esthetische decoding van deze representatie kan slechts samenhangend en (daardoor) zinvol zijn, wanneer ze vanuit complementair sacrificieel oogpunt wordt gelezen. In zeldzame, door Girard geniaal genoemde

werken wordt evenwel subtiel het standpunt van het willekeurig uitgekozen slachtoffer aangeduid: deze aanduidingen zijn overeenkomstig enkel eenduidig interpreteerbaar voor de enkelingen, die een niet-sacrificieel perspectief huldigen (vgl. 393 en 395).

De rigiditeit van dit communicatief perspectivisme en van het artistieke onvermogen tot openbaring is verantwoordelijk voor de epistemologische houdbaarheid van Girards hypothese. Er werd reeds op gewezen dat deze hypothese een uiterst inclusief karakter vertoont, dat ze m.a.w. op alle aspecten van de menselijke cultuur en het menselijk denken van toepassing is, aangezien deze het resultaat zijn van een oorspronkelijk en ritueel herhaald zondebokgebeuren. Dit geldt ook voor de taal, die per definitie een strategie van verhullen dient en dus niet als instrument van intellectuele onthulling kan gelden.¹⁴ Om te verhinderen dat ook zijn eigen positie als onderzoeker en het discours, waarin hij zijn onderzoek kond doet, door deze inclusiviteit geneutraliseerd worden, gaat Girard over tot een stap die zowel in zijn denksysteem noodzakelijk is als uit religieuze overtuiging voortkomt (en als dusdanig aan Kierkegaards 'sprong' herinnert): hij postuleert het bestaan van een geheime kennis, waarvan de complexiteit en genialiteit enkel aan een religieuze transcendentie toegeschreven kan worden. Deze kennis moet aan een mysterieuze openbaring ten overstaan van uitverkorenen zijn onderworpen, vooraleer ze door middel van gnostische communicatie werd overgeleverd. De uitverkorenen vervulden nadien de opdracht anderen in de intellectuele openbaring in te wijden. De raadselachtige, maar daarom niet minder reële sociologische werkelijkheid van ingewijden neemt in Girards denken een centrale plaats in. Zoals evenwel verwacht kan worden, hult Girard deze uitloper van zijn denken in stilzwijgen en geheimhouding. Zo gaat hij niet in op het inwijdingsritueel en de wijze waarop het zich aan de heersende sacrificialiteit onttrekt. Al evenmin weidt hij uit over de modaliteit van de openbaring. Gaat het om een pinksterachtige 'inspiratie' of wordt ze gerealiseerd door de uitvoering van het repertorium der geloofsdaden (b.v. de geloofsbelijdenis)? Bovendien schept hij geen duidelijkheid inzake de verhouding van zijn eigen oeuvre tot de enigmatiek van de gnostische kennisoverlevering of tot de transcendente waarheid, waaruit het niet-sacrificiële inzicht voortkomt, al dient opgemerkt dat Girards werken zelf vaak door een overtuigde openbaringston gekenmerkt worden en zich niet zelden als het eindpunt van een intellectuele teleologie voorstellen.¹⁵ De enige aanduiding, waarmee de lezer zich moet tevreden stellen, houdt in dat de bijbel als unieke waarheid (DBB, p. 212) voor de kennis der ingewijden van belang is (385), maar ook dan alleen maar wanneer hij op een correcte (d.w.z. niet-sacrificiële) wijze gelezen wordt (386; vgl. DBB, p. 227). Een voorstelling van deze correcte lectuur kan de lezer dus ook in de bijbel niet vinden. De gnostische enigmatiek is een van de themata in Girards denken, die het minst aangehaald en uitgewerkt worden.

Toch behoort het tot de kern van zijn hypothese.

De ingewijden, die voor Girard een heel concrete (gesloten) sociale minderheid vertegenwoordigen (vgl. 325), zijn op grond van hun gnostisch overgeleverde inzichten in staat de mimetische en sacrificiële structuren te ontwaren, die als transcendente waarheid in de culturele 'waarheid' van het kunstwerk verweven zijn en daarom onzichtbaar blijven voor toekijkende buitenstaanders (DBB, p. 146; vgl. 110v., 128 en 347). Hierdoor leest de ingewijde lezer niet de literaire tekst die de anderen te zien krijgen, maar een onzichtbare of - zoals Gebauer en Wulf menen¹⁶ - onbestaande tekst, waarvan de onveranderlijke inhoud het niet-sacrificiële inzicht in de menselijke cultuur is. Hieruit blijkt dat de gnostische inhoud aan de ingewijden aangeboden wordt onafhankelijk van de vorm van de tekstuele mededeling. Het is de ingewijde lezer dan ook toegestaan correctief tegen de literaire tekst op te treden, zoals Girard b.v. met betrekking tot Hamlet doet: "Eigenlijk zou hij moeten zeggen [...]" (381). Zo wordt duidelijk waarom Girard zo hardnekkig aan de auteursintentie vasthoudt, zelfs al is hij zich van de kritiek hier op bewust: niet de literaire tekst, maar enkel een historische figuur kan de drager van de gnostische boodschap zijn (138, 370; vgl. ook 439). Of deze optie de geloofwaardigheid van Girards transcendente omweg als geheel ten goede komt, is echter de vraag.

Waarom er überhaupt literaire werken geschreven worden, blijft bij dit alles vrij duidelijk: het literaire werk bevredigt in de eerste plaats een sacrificiële behoefte aan verhulling en verklaring, wordt daardoor in zekere mate een economische precisiteit. Waarom Girards gnostische genieën literaire kunstwerken produceren, heeft weliswaar met het economisch potentieel ervan te maken, maar ook met de mogelijkheid, die de literatuur hen biedt, in het hart van de sacrificiële verhulling de transcendente waarheid te demonstreren op een manier die tegelijk voor buitenstaanders onverstaaenbaar is en toch voor hun eventuele kritiek (dankzij haar virtuele karakter) immuun is - wat de literatuur volgens Girard van de filosofie onderscheidt (313). Belangrijk is dat het literaire kunstwerk de niet-sacrificiële kennis niet ontdekt, maar wel ten overstaan van lezers, die haar al kennen, bevestigt en formeel-esthetisch uitwerkt. Hiermee weerlegt Girard de romantische literaire waarde van de originaliteit: het genie van Shakespeare ligt niet in het 'vernieuwend' of 'oorspronkelijk' karakter van zijn oeuvre, maar wel in de verborgen substantie, die erin verwerkt is (310).

Hiermee is Girards verhaal - zeker op het vlak van de esthetiek - nog niet ten einde. Weliswaar is hij erin geslaagd, zowel de esthetica zelf als de esthetische vervreemding, de esthetische decontextualisering sociaal-psychologisch en antropologisch te contextualiseren, toch sluit hij de realiteit niet uit van een

esthetische ervaring die niet in de mimetische sacrificialiteit geworteld is. Deze niet-sacrificiële of gnostische esthetiek beschikt over andere parameters dan haar sacrificiële tegenhanger: ze vermengt intellectualisme en affectiviteit tot een betrokkenheid bij, een fascinatie met het observeren van de literaire werkelijkheid, die het blootleggen van sacrale en mimetische structuren en het mogelijke vaststellen van niet-sacrificiële aanduidingen begeleidt. Het is deze soort van gnostische fascinatie, deze lust- of genotservaring, waarnaar Girard bij de selectie van zijn onderzoeksobject Shakespeare verwijst. De verhouding van de gnostische tot de sacrificiële esthetica is die van een meta-niveau: het niet-sacrificieel esthetisch object is niet het artistiek object op zich, maar wel de totaliteit van de (sacraal-)esthetische interactie tussen object en toeschouwer. Girard totaliseert met andere woorden de esthetische ervaring tot de gehele gnostische contemplatie: zijn esthetiek impliceert zo een esthetische verhouding tot de totale niet-fictionele, door de gnostische kennis gedramatiseerde werkelijkheid (383).

Langzaam zijn we tot de kern van Girards kunstconceptie doorgedrongen en worden de zwakheden ervan steeds duidelijker. Zo bekommert Girard zich nauwelijks om de dynamische meerdimensionaliteit van de literaire receptie - hij beperkt zich tot spontane speculaties over Shakespeares ingewijde tijdgenoten, maar heeft het b.v. niet over de reeds genoemde romantische herontdekkers van zijn oeuvre of de postmoderne liefhebbers, wat de overkoepelende aspiraties van zijn esthetiek beslist schade toebrengt. Bovendien verwaarloost hij hierdoor de mogelijkheid dat culturele artefacten binnen een veranderende culturele dynamiek ook andere betekenissen kunnen krijgen, die ze ten dele aan hun interne semantiek danken, waarvan Girard het bestaan trouwens zeker niet ontkent (b.v. 243, 334, 415, - ex negativo - 416; DBB, p. 139). Ter verduidelijking zouden we op de volgende analogie kunnen wijzen: het Franse woord "tête" is etymologisch herleidbaar tot het lexeem "testa", dat naar 'helm' verwijst; in de geest van Girards discours zou men moeten stellen dat het gebruik van "tête" in welke historische of culturele context dan ook onlosmakelijk verbonden is met de verwijzing naar de helm. Deze logica weerhoudt Girard ervan de culturele en sociaal-antropologische achtergrond van het kunstwerk van elkaar te onderscheiden en hangt sterk samen met zijn epidemiologische beeldspraak. In *To Double Business Bound* verbindt Girard de sacrificiële escalatie met de pest (p. 136vv.); op vergelijkbare wijze theoretiseert hij de gehele sacrificiële cultuur in termen van ziekte en besmetting door contact. Deze metaforiek van (sacrificiële) ziekte en (gnostische) gezondheid herinnert ons niet alleen aan de symptomatologische toon van de late Nietzsche; ze is tevens een belangrijke aanwijzing voor de statische grondslag van de niet-sacrificiële esthetica.

Globaal genomen ontpopt de Girardiaanse kunstconceptie zich zo tot een

rabiate, classicistische esthetica van de herkenning, die principieel afwijzend staat tegenover verandering en unconventionaliteit en lust verbindt met de registratie van het vertrouwde. Girard vertegenwoordigt zo de esthetiek van "law and order" (vgl. DBB, p. 228), die homogeniteit, transparantie, eenvoud en spaarzaamheid aanprijst (411); die luciditeit, fijne en duidelijke aftekening en artistieke harmonie (249, 250 en 296) ten zeerste apprecieert. De esthetiek ook die eventuele dubbele lagen reduceert tot één veranderlijke en 'dus' verwaarloosbare oppervlaktelaag en één eeuwig herhaalde dieptelaag, die de essentie van het kunstwerk bevat en het met de niet-sacrificiële waarheid verbindt (vgl. 13, 401, 458v.) en waarvan de oppervlaktelaag enkel het "subjectief correlaat" (457, met een knipoog naar T.S. Eliot) vormt; die iedere discontinuïteit interpreteert als een signaal, dat de lezer begeleidt naar een nieuwe en hogere continuïteit (309). Deze esthetica van de herkenning is niet enkel restauratief, maar ook in wezen masculinistisch (wat Girards pseudo-feministische interventie op p. 440 een wat bittere bijmaak geeft), in de zin dat voor haar de machtsuitoefening van de gnostische toeschouwer over het (sacrificiële) esthetisch object primeert boven de hieraan voorafgaande esthetische werking van dit object op de toeschouwer. Enerzijds geeft deze esthetiek dus aanleiding tot mimetische wederkerigheid (en dus escalatie) in de esthetische interactie - waaruit mogelijk de ontkenning van het kunstwerk kan resulteren (vgl. Girards correctief ingrijpen). Anderzijds getuigt ze van het pijnlijk onvermogen om het in de esthetische interactie werkzame 'geweld' een halt toe te roepen, wat trouwens overeenstemt met de allesbehalve geweldondermijnende (maar integendeel zeer confronterende) communicatiestijl in Girards werken. Ook laat Girard na zijn niet-sacrificiële meta-esthetiek in de (algemeen nogal geheimgehouden) gnostische openbaring te contextualiseren: gaat het eenvoudigweg om 'entertainment' (vgl. 311) voor de ingewijden of heeft ze een 'belangrijker' functie? Het voornaamste punt van kritiek is dat Girard eenzijdig aan een aantal belangrijke esthetische realiteiten voorbijgaat. Dit geldt niet in het minst voor de esthetica van de verrassing, waarin de artistiek-retorische werking van het kunstwerk niet mimetisch gepareerd wordt door een machtsuitbarsting van de toeschouwer, en die in de dynamiek van een cultuur een even belangrijke factor is als haar reeds genoemde pendant. Ze is immers complementair met de stabiliserende invloed van de restauratieve esthetiek van de herkenning en dus niet herleidbaar tot het sacrificiële denken. En hoewel ze niet verzoend kan worden met de gnostische postulaten van de niet-sacrificiële openbaring, lijkt Girard - paradoxaal genoeg - toch te aanvaarden dat er een esthetica bestaat, die zich manifesteert als iets wat je overkomt, wat je pijn doet, wat je verheugt (i.p.v. iets waarover je je verheugt; 471). Vanwege de inhoudelijke verwaarlozing van de esthetica van de verrassing wijdt Girard al te weinig aandacht aan andere belangrijke (individueel-psychologische) implicaties van de esthetische ontmoeting. Wat de roman betreft, dient bijvoorbeeld te worden opgemerkt dat het hier niet om een in

wezen collectief gebeuren gaat, maar om een relatief jonge esthetische vorm, waaruit het verlangen van de lezer naar het (volledig) andere van de romanwereld spreekt; het lezende subject krijgt dus niet in de mimetische interactie met andere subjecten zijn individuele substantie, maar enkel en alleen in zijn esthetische (mimetische) verhouding tot het romaneske kunstwerk.

Ook andere vragen laat Girard in dit boek (net als in de rest van zijn werk) onbeantwoord. Weliswaar vertoont het drama inderdaad verschillende vormen van spanningsescalatie, maar er is slechts zelden sprake van een unanimitieit bij het publiek, die enkel door een ingewijde elite doorbroken wordt. Merkwaardig is daarnaast, dat Girard veel oog heeft voor de biografische problematiek van de esthetische productie en voor facetten van de onmiddellijke receptie, terwijl de sociologische dimensie hiervan - de verhouding tussen auteur, publiek en toenmalige samenleving - op geen enkel moment aan bod komt. Bovendien leidt Girards niet-sacrificiële interpretatie van de menselijke cultuur tot een soort universeel geldende hiërarchie van beschavingen en culturele instituties op grond van de efficiëntie van hun zondebokmechanismen en hun globale geweldbeheer. Volgens Girard bereikt de menselijke cultuur een hoogtepunt in het judeo-christianisme, omdat het - door zijn keuze voor het standpunt van het onschuldige slachtoffer - de leugen van het sacrificieel denken intrinsiek doorprijkt (384). Toch expliciteert Girard niet de waardemeters die hij hierbij - in een zeer waardengeladen discours - hanteert. Ook houdt hij te weinig rekening met andere religieuze en culturele opties: zo lijkt het mij allerminst bewezen dat atheïsme tot meer en heftiger uitbarstingen van geweld leidt dan het rooms-katholicisme, waartoe Girard zich bekennt.¹⁷

Op inhoudelijk vlak behoeft het mimetisme zeker nog verdieping, zowel filosofisch als puur theoretisch. Dat Girard zich hiervan onvoldoende bewust is, blijkt uit de lichtzinnigheid waarmee hij het begrip "analogie" gebruikt. Analogie is voor Girard van belang, in zoverre het mimetisme niet zozeer identiek dan wel analoog handelen impliceert (vgl. 437 en DBB, p. 136). Daarnaast hanteert hij vaak een op analogie berustende redeneermethode, die de overdraagbaarheid van zijn hypothetisch model op andere wetenschapsgebieden (b.v. de semantiek) garandeert. Helemaal in de geest van zijn esthetica van de herkenning poneert Girard dat alleen het gelijke waar en reëel is, terwijl de analogie *per definitionem* een verschil impliceert.¹⁸ Bovendien heeft metaforenonderzoek aan het licht gebracht dat er verschillende soorten analogieën bestaan. Hier wordt duidelijk dat Girards "common sense"-benadering niet voldoet, dat hij er beter aan zou doen de aard van de analogie nauwkeuriger te omschrijven en het belang van het verschil voor de analogie preciezer in te schatten. Bovendien is niet voor ieder type analogie de onomkeerbaarheid en wederkerigheid vanzelfsprekend.

Ten slotte is het jammer dat Girard slechts zelden microcontextuele problemen uitspit, zelfs niet wanneer dit voor de stringentie van zijn betoog noodzakelijk is. Zo maakt de vertaler (wellicht onbewust) de lezer op een interessante contradictie in de Hamlet-analyse attent: "Rightly to be great / is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw" (IV, 4, 53-55; geciteerd op p. 378). De centrale gedachtengang in Girards bespreking van dit hoofdwerk luidt als volgt: na de moord op zijn vader wordt Hamlet gedwongen zich in te schakelen in de spiraal van wederkerig geweld die reeds enige tijd aan de gang is; hij doorziet echter het mimetisch karakter van de wraak en weigert de rol te spelen, die hem opgedrongen wordt, tot het absurde voorbeeld van Laertes alsnog Hamlets drang tot nabootsing weet aan te wakkeren en de tragedie in het bekende bloedbad eindigt. In het geciteerde fragment geeft Hamlet volgens Girard het besef te kennen dat zijn aanvankelijk niet-mimetische gedrag niet strookt met de maatschappelijke verwachtingen, die hem opleggen "waarlijk groots te zijn". Hamlet doorprikt echter de romantische illusie van grootsheid door erop te wijzen dat 'groots' gedrag *niet* door belangrijke overwegingen wordt ondersteund, maar uitgaat van heftig reageren op een bagatel. Het zoëven gecursiveerde 'niet' wordt in het eerste zinsdeel echter ontkracht door de inhoudelijke negatie van 'without', zodat de tegenstelling tussen het eerste en het tweede zinsdeel (niet a, maar b), waar het zwaartepunt ligt, alle betekenis verliest, hoewel ze voor Girards redenering doorslaggevend is. Toch wijdt Girard aan dit belangrijke probleem geen enkele overweging, wat men in een overkoepelende hermeneutische analyse zou kunnen verwachten. De vertaler voelt aan dat iets niet klopt, past dan maar het nochtans correcte Nederlandse citaat aan en geeft op die manier Shakespeare-vertaler Courteaux de schuld voor het onheil (een ontorechte "ten onrechte" dus, in noot 1, p. 487). Had Girard dit probleem tenminste gesignaleerd, dan had dit de aspiraties van zijn studie zeker meer elan gegeven.

Deze kritiek mag evenwel niet begrepen worden als een pleidooi om met het Girardiaanse discours als geheel komaf te maken; het zou me ten andere het stigma de gewelddadige sacrificialiteit in stand te willen houden kunnen opleveren, wat me niet bijzonder aantrekkelijk lijkt. Toch heeft nauwkeurig onderzoek mijn overtuiging gesterkt, dat het mimetisme en het sacrificiële denken belangrijke, maar zeker niet de enige sturingsmechanismen van de menselijke interactie, socialisatie en culturalisatie zijn. Andere zijn nodig, al was het maar om te verklaren waarom partnertrouw met dezelfde vanzelfsprekendheid in *Measure for Measure* wel, in de *Sonnets* dan weer geen erotische aantrekkingskracht oplekt.¹⁹

Een gemiste kans?

Uit al het voorafgaande kan men afleiden dat Girards Shakespeare-boek een interessant en belangwekkend boek is; dat het vertaald wordt, kunnen we dus enkel toejuichen. Wanneer we met betrekking tot de inhoud van dit werk al moeten vaststellen dat de (vaak briljant) voorgestelde hypothesen bij nader onderzoek niet altijd even bevredigend zijn, dan geldt dit zeker voor de Nederlandse vertaling die nu voorligt. Zoals gezegd, heeft Girard dit boek in de loop van twee decennia geschreven; dat het uiteindelijk in 1990 in het Frans²⁰ verscheen, hoeft uiteraard niet te betekenen dat dit de oorspronkelijke versie is. Het is dan ook bijzonder betreuenswaardig dat de vertaler een belangrijk detail uit het oog is verloren: namelijk dat de in 1991 verschenen Engelse versie²¹ de oorspronkelijke teksten bevat (met uitzondering van het Joyce-hoofdstuk, dat in 1990 in een Frans tijdschrift gepubliceerd werd). Nochtans vermeldt de titelbladzijde van de bekroonde Franse versie "traduit de l'anglais par Bernard Vincent" en bevat het boek een "Note du traducteur", waarin deze bekent op "l'amitié complice et patiente de René Girard lui-même" (F 7) te hebben kunnen rekenen. Naar de reden waarom de Franse vertaling voor het Engelse origineel uitkwam, kunnen we alleen maar raden. Duidelijk is evenwel dat de Engelse versie o.a. door de originele citaten, de verklarende ondertitel en de uitvoerige index zijn Franse voor- en naloper veruit overtreft. Onfortuinlijk genoeg wordt de Nederlandse vertaling geplaagd door een slaafse volgzaamheid aan het Franse voorbeeld, wat niet alleen zou kunnen doen vermoeden dat bij de vertaling het Engelse origineel niet eens werd geconsulteerd,²² maar tevens aantoont dat ook op het vlak van vertalingen een zekere ontvoogding gewenst is. Zo goed als alle ondeugden van de Franse vertaling komen met andere woorden in de Nederlandse versie voor: geen verduidelijkende titeltjes dus, onnauwkeurige indicaties van citaten (zoals 419; vgl. F 375 en E 308; zie ook 427; vgl. F 383 en E 315), geen index. Ook kunnen we wijzen op de zeer significante verandering in de titel van het boek ("A Theater of Envy. William Shakespeare" tegenover "Shakespeare. Les feux de l'envie" en "Shakespeare. Het schouwspel van de afgunst" - let op de omkering van hoofd- en ondertitel, die in het Engels veel representatiever zijn voor de inhoud): twijfelachtige en soms ronduit storende vertalingen, zowel in sleutel passages als in terzijdes (resp. E 333: "duplication", F 406: "répétition", 452: "herhaling"; E 287: nihil, F 350: "à cette question plutôt cocasse", 391: "op die vrij koddige vraag"(?)). Merkwaardig zijn trouwens de pedante hypercorrectie van de Franse vertaler in het Joyce-hoofdstuk (F 314: "love by hearsay" overgenomen in de Nederlandse versie: 351, terwijl in het origineel "overhearing" (E 257) stond), het veranderen van de paragraaf-opbouw en het foutief spellen van het Duitse woord "Sündenbock" in alle versies (E 281, F 343 en 383) - geen van beide vertalers heeft met andere woorden de moeite gedaan de spelling te controleren. Naar het stichtende voorbeeld van zijn

Frans model heeft de Nederlandse vertaler ook zelf hier en daar eens hypercorrigerend (361: "De *ander (other chap)*"; vgl. "The 'others'" (E 263) en "Les *autres*" (F 323)) en zonderling vertalend (E 323: "going astray", F 394: "s'égare", maar 439: "nu gaat hij zwammen") ingegrepen. En dat allemaal in een boek dat uitdrukkelijk het belang van een goede vertaling aantoonde voor een goed begrip van dieperliggende mechanismen (365): deze vertaling ervan is niet meteen een toonbeeld van nauwgezet vertaallabeur. Dat de Franse versie al evenzeer gebreken vertoont op dit vlak, mag een magere troost zijn. Wel moet de Nederlandse vertaling worden nagegeven dat zij tenminste nog (naast de Courteaux-vertaling) de originele Shakespeare-teksten heeft geciteerd. Over het geheel genomen hadden de mooie uitgave en de boeiende, uitdagende, gevaarlijke inhoud van dit boek beter verdiend.

Noten

- (1) Zie hiervoor in het bijzonder: René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961; een interessante bespreking van Girards visie op romantiek biedt Paul de Man in zijn Gauss-Seminar "The Contemporary Criticism of Romanticism" (in: *Romanticism and Contemporary Criticism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press. 1993, pp. 3-24).
- (2) René Girard, *Shakespeare. Het schouwspel van de afgunst*. Uit het Frans vertaald door Michel Perquy. Tiel: Lannoo/Mimesis. 1995, p. 379 (vanaf hier: enkel de pagina-verwijzing).
- (3) René Girard, *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1978, p. 224 (vanaf hier: DBB, gevolgd door de paginaverwijzing).
- (4) Vgl. p. 164; zie ook: DBB, p. 201.
- (5) Opvallend is trouwens ook dat Girard een vrij burgerlijke notie van bezitten gebruikt (vgl. 165), terwijl zijn hypothese op alle andere perioden van de cultuur- en ideologie-geschiedenis van toepassing wil zijn.
- (6) Zo lezen we in hoofdstuk 23 dat het eigenlijk Shakespeare is (veeleer dan Girard zelf), die "het ontstaan van het Romeinse Keizerrijk" volgens het mimetisch schema interpreteert (285v.).
- (7) René Girard, *La violence et le sacré*. Paris: Grasset. 1972, p. 478; vgl. ook 12 (vanaf hier: VS, gevolgd door de paginaverwijzing).
- (8) Vgl. VS, p. 466: "déformée", "défigurée".
- (9) Over de verhouding tussen metafoor en sacrificialiteit: zie Michael Elias, "De metafoor van de zondebok", in: A. Lascaris en H. Weigand (eds.), *Nabootsing*. In discussie over René Girard. Kampen: Kok Agora. 1995, pp. 21-32.
- (10) In *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1872) schetst Nietzsche een beeld van de taal als een drievoudige metaforisering van de buitentalige werkelijkheid.
- (11) Vgl. R. Kaptein en P. Tijmes, *De ander als model en obstakel*. Een inleiding in het denken van René Girard. Kampen: Kok Agora. 1987, p. 72.
- (12) Zie ook: "all drama is a mimetic reenactment of a scapegoat process" [DBB, p. 153].

- (13) Vgl. 309 (“het [theater] verbergt en verdringt zijn mimetisch-sacrificiële infrastructuur”); vgl. ook 382.
- (14) Vgl. René Girard, *De aloude weg der boosdoeners*. Kampen: Kok Agora. 1987, p. 127.
- (15) Vgl. 384: “Nietzsches waanzin zelf laat vermoeden dat de waarheid over de cultuur op het punt staat op het intellectuele toneel van de moderne wereld te verschijnen. De verdringende krachten vermengen zich met de stuwende openbaring”. Zie ook: G. Gebauer en C. Wulf, “The Mimesis of Violence”, in: *Mimesis. Culture. Art. Society*. Berkeley: University of California Press. 1995, p. 264.
- (16) Gebauer en Wulf, *Mimesis*, p. 202.
- (17) Vgl. René Girard, in: *Het labyrint van het verlangen* (ed. P. Pelckmans en G. Vanheeswijck). Antwerpen: Pelckmans. 1996, p. 13vv.
- (18) Zie bijvoorbeeld: 388; vgl. ook René Girard, in: *Les chemins actuels de la critique* (ed. Georges Poulet). Paris: PUF. 1968, p. 225: “Toutes les différences se révèlent illusoires; elles font place à l’identité”.
- (19) Vgl. 402 (over *Measure for Measure*): “Daar wordt Angelo’s plotselinge hartstocht voor Isabella ingegeven door de engelachtige zuiverheid van een jonge vrouw”; 408 (over de *Sonnets*): “Indien ze trouw was, zou ze minder aantrekkingskracht uitoefenen”.
- (20) René Girard, *Shakespeare. Les feux de l’envie*. Paris: Grasset, 1990 (vanaf hier: F, gevolgd door de paginaverwijzing).
- (21) René Girard, *A Theater of Envy. William Shakespeare*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991 (vanaf hier: E, gevolgd door de paginaverwijzing).
- (22) Dat dit niet het geval is, blijkt zowel uit de titel van het boek als uit de titel van hoofdstuk XXXV, waar de Franse versie alleen maar de Engelse ondertitel vertaalt (“Le péché originel”, F 391), de Nederlandse versie enkel naar het Engelse Shakespeare-citaat verwijst (“Geen boosheid of wat ter wereld ook”, 435 t.o.v. E 321).

Geciteerde werken

- René Girard, *Shakespeare*. Het schouwspel van de afgunst. Uit het Frans vertaald door Michel Perquy. Tiel: Lannoo/Mimesis, 1995.
- René Girard, *Shakespeare. Les feux de l’envie*. Traduit de l’anglais par Bernard Vincent. Paris: Grasset, 1990.
- René Girard, *A Theater of Envy. William Shakespeare*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.
- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- René Girard, “A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire”. In: G. Poulet (ed.), *Les chemins actuels de la critique*. Paris: PUF, 1968, pp. 223-241.
- René Girard, *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- René Girard, *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort. Paris: Grasset, 1978.
- René Girard, *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- René Girard, *De aloude weg der boosdoeners*. Vertaald uit het Frans door Roel Kaptein. Kampen: Kok Agora, 1987.

- René Girard, "Mythologie, geweld, christendom". In: P. Pelckmans en G. Vanheeswijck (eds.), *Het labyrint van het verlangen*. Antwerpen: Pelckmans, 1996, pp. 13-30.
- Roel Kaptein en Pieter Tijmes, *De ander als model en obstakel*. Een inleiding in het werk van René Girard. Kampen: Kok Agora, 1986 (2de uitgave).
- André Lascaris en Hans Weigand (eds.), *Nabootsing*. In discussie over René Girard. Kampen: Kok Agora, 1992.
- Paul de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism*. The Gauss Seminar and Other Papers. Edited by E.S. Burt, K. Newmark, A. Warminski. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1993 (pp. 3-24 over Girard).
- Gunter Gebauer en Christoph Wulf, *Mimesis*. Culture. Art. Society. Berkeley: University of California Press, 1995 (pp. 255-266 over Girard).