

23 mei 2016

Shake-scenes – Aflevering 5

Richard II – Mislukkingen van de troost

De *Shake-scene* van deze maand komt uit *Richard II*, het stuk waarmee in de *First Folio* de cyclus van acht koningsdrama's over de Rozenoorlog aanvangt.¹ *Richard II* wordt algemeen beschouwd als een van Shakespeares betere 'history plays'. Specialisten van het stuk wijzen daarbij doorgaans op de opvallende lyrische kracht van nogal wat passages² en op het feit dat de auteur met het titelpersonage van dit stuk een rol heeft geschreven die al duidelijk de psychologische diepgang en complexiteit aankondigt die de hoofdpersonages van zijn latere tragedies zullen kenmerken. Men dateert *Richard II* rond 1595, het jaar waarin vermoedelijk ook *Romeo and Juliet* en *A Midsummer Night's Dream* tot stand kwamen. Het is van de koningsdrama's zeker niet het eerste dat Shakespeare schreef. De vier teksten die de zogenaamde 'first tetralogy' uitmaken (het telwoord slaat op het feit dat deze stukken eerst werden geschreven, niet op de chronologie van de historische gebeurtenissen die ze aan de orde stellen) zijn ouder. De drie delen van *Henry VI* en *Richard III* behoren tot de vroegste jaren van Shakespeares carrière (de eerste helft van de jaren 1590), terwijl de stukken van de 'second tetralogy' (*Richard II*, de twee delen van *Henry IV* en *Henry V*) uit de tweede helft van dat decennium stammen.

In de literatuur over *Richard II* gaat het net als in die over de andere 'history plays' meestal over de mate waarin en de manier waarop Shakespeare in zijn stukken het historische materiaal waarvan hij gebruik maakte, vakkundig naar zijn hand heeft gezet.³ Zijn belangrijkste bronnen waren historische werken die in vrij groot detail het verhaal vertellen van de decennialange strijd die de huizen van York en Lancaster – ze hadden in hun wapenschild respectievelijk een witte en een rode roos – voerden om de Engelse kroon te bemachtigen.⁴ In de ogen van Shakespeares tijdgenoten ging het om een verderfelijke burgeroorlog die Engeland in de tweede helft van de vijftiende eeuw op de rand van de afgrond had gebracht. Aan die oorlog kwam een einde toen met Henry VII een Tudor op de troon kwam, de eerste van de roemruchte bloedlijn waarvan ook koningin Elizabeth afstamde.

In veel opzichten gaat de Rozenoorlog terug op het verhaal dat Shakespeare in *Richard II* op de scène bracht. In werkelijkheid speelden de gebeurtenissen zich af in de laatste jaren van de veertiende eeuw, toen Henry Bolingbroke (de latere Henry IV) op een volkomen onrechtmatige manier de kroon bemachtigde die wettelijk aan Richard II toebehoorde. Het koningschap van Bolingbroke was het resultaat van wat Shakespeare en zijn tijdgenoten 'usurpation' noemden, een inbreuk op de door God gelegitimeerde heerschappij van de rechtmatige koning. Bolingbroke nam de kroon gewoon over (bij Shakespeare gebeurt dat in de eerste (en enige) scène van het vierde bedrijf van *Richard II*) en hij ging daarmee in tegen de wil van de hemelse Heerser: zijn zondig gedrag moest dus onvermijdelijk zware historische gevolgen hebben. En inderdaad, de afzetting van Richard II leidde niet alleen tot de persoonlijke tragedie die Shakespeare in het gelijknamige

stuk schetste, maar ook tot de tragische fase in de geschiedenis van Shakespeares land die liep tot en met het koningschap van de volgende Richard, de beruchte Richard III die door Henry Tudor bij de legendarische slag van Bosworth werd verslagen. In wat volgt laat ik de historische referenties in *Richard II* voor wat ze zijn. Ik kijk in eerste instantie naar een scène waarvan ik aanneem dat Shakespeare ze niet meteen ontleende aan het historische verhaal waarvan hij de krijtlijnen in zijn bronnen vond: de tweede scène van het tweede bedrijf, waarin Shakespeare Richards koningin, Isabel, het verdriet laat verwoorden dat haar erg van streek heeft gemaakt bij het vertrek van haar man naar Ierland.

In nogal wat opzichten doet deze scène me denken aan de scène uit *Hamlet* waarover ik het hier al had in de aflevering van februari: de tweede scène uit het eerste bedrijf van dat stuk waarin Claudius en Gertrude vruchteloze pogingen ondernemen om Hamlet te troosten bij het mateloze verdriet dat de prins in zijn greep houdt. Net als in die scène uit Shakespeares tragedie zijn we in de scène waar ik het deze maand over wil hebben, getuige van een flagrant geval van mislukte troost, van troost die er niet in slaagt om datgene te bewerkstelligen wat de troost per definitie beoogt, een verlichting van het lijden. In de twee scènes is de mislukking van de troost het gevolg van eenzelfde oorzaak: zowel in *Hamlet* als in *Richard II* kan degene die getroost moet worden de troost eenvoudigweg niet toelaten. Het is in beide gevallen niet zo dat degenen die troost willen brengen het verkeerde doen of het verkeerde zeggen. Integendeel, ze verwoorden gedachten die in de gegeven omstandigheden perfect op hun plaats zijn. Maar hoe dan ook vangen de troostbrengers bot, om redenen die in de twee stukken mogelijk verschillend zijn, maar die wel tot eenzelfde voor ons bijzonder herkenbaar effect leiden: de troost ‘pakt’ niet en daardoor dreigt er aan beide zijden van de communicatielijn niets dan frustratie over te blijven – de frustratie dat aan de ene kant het verkeerde is gezegd en aan de andere kant niet het juiste is gehoord.

Ik ga zo meteen dieper in op de mislukkingen van de troost in *Richard II*, maar wil eerst nog even in algemene zin bij het onderwerp stilstaan. Dat we dergelijke situaties herkenbaar vinden zegt, denk ik, iets over onze moderne opvattingen van wat troost is en van wat troost moet doen, ook al slaagt ze daar vaak niet in. In het klassieke denken over de troost – net als in het discours dat dat denken ondersteunt – komt de mislukking van de troost nauwelijks voor. Dat betekent natuurlijk niet dat in de Oudheid elk troostend woord per definitie doeltreffend was, maar wel dat er in de antieke teksten over de troost (het zijn er heel wat) weinig of geen ruimte is voor de overweging dat als troostend bedoelde woorden ook wel eens niet efficiënt konden zijn. Het perspectief van de getrooste komt in deze teksten nauwelijks aan bod: het zijn in de regel monologen van troosters waarin ervan wordt uitgegaan dat de getrooste het door hen aangeboden perspectief ook overneemt. Wanneer auteurs als Plutarchus (*Consolatio ad uxorem*), Cicero (de *Tusculanae Disputationes*), Seneca (*Ad Helviam Matrem*, *Ad Marciam*, *Ad Polybium*) en later Boethius (*De Consolatione Philosophiae*) over troost schrijven dan veronderstelt hun opvatting van het fenomeen dat aan de effectiviteit van de troost niet of nauwelijks getwijfeld moet worden.⁵ Iemand troosten houdt hier immers een appel aan de redelijkheid in: degenen die getroost moeten worden, moeten worden weggehaald uit de tijdelijke emotionele verwarring waarin het verdriet hen heeft gestort. Dat kan het best door het gebruik van de *ratio* (overwegingen van troost zijn in dit denken in de eerste plaats rationalisering), die het bestaan van een *sensus communis* veronderstelt: rationele gedachten zijn gedachten die iedereen deelt en waarop iedereen eenzelfde (rationeel) perspectief kan innemen. Als we dat rationele perspectief op ons verdriet kunnen vinden

(de woorden van de trooster zijn daar een niet mis te verstane aanmoediging toe), dan moet de troost ook werken.

Als ik me deze grove schematisering voor even kan permitteren, dan zou ik zeggen dat het klassieke en het moderne troostdiscours op dit punt alvast erg verschillend zijn. Terwijl in het klassieke troostdenken aan de werking van de troost niet getwijfeld kan worden, duurt het in moderne teksten die de troost als onderwerp nemen zelden lang voor er gesproken wordt over de moeilijkheid van de troost, ja zelfs van haar onmogelijkheid.⁶ Twee sprekende voorbeelden kunnen hopelijk volstaan. In een van de mooiste moderne teksten die ik over het onderwerp ken, gaat de Duitse filosoof Hans Blumenberg ervan uit dat het menselijke bestaan gekenmerkt wordt door twee elkaar tegenwerkende krachtenvelden: de nood aan troost en de onmogelijkheid van troost.⁷ Bij Blumenberg is de troost de antropologische categorie bij uitstek: de mens is een troostwezen, schrijft hij in ‘Trostbedürfnis und Untröstlichkeit des Menschen’, in tegenstelling tot andere levende wezens. Blumenberg sluit zich op dat punt aan bij de Duitse filosoof Georg Simmel, die in een door Blumenberg aangehaald fragment uit zijn *Nachlass* besluit dat mens zijn betekent troost nodig hebben. ‘Der Mensch’, schrijft Simmel, ‘ist ein trostsuchendes Wesen’,⁸ en dat onderscheidt de mens van het dier: dieren vragen om hulp, aldus Simmel, en hulp is iets helemaal anders dan troost.⁹ Volgens Simmel hebben we het fenomeen troost uitgedacht omdat we tijdens ons fysieke bestaan geconfronteerd worden met aspecten van dat bestaan (ons besef sterfelijk te zijn, bijvoorbeeld) die ons zonder de troost volslagen hulpeloos zouden achterlaten. ‘Dem Menschen ist im grossen und ganzen nicht zu helfen’, stelt Simmel: ‘Darum hat er die wundervolle Kategorie des Trostes ausgebildet – der ihm nicht nur aus den Worten kommt, wie Menschen sie zu diesem Zwecke sprechen, sondern den er aus hunderterlei Gegebenheiten der Welt zieht.’¹⁰ Voor Blumenberg, net als voor Simmel, hangt de troost samen met het besef van de sterfelijkheid en de afwezigheid van een ‘oplossing’ voor dat probleem. Vandaar de wezenlijke ontoestbaarheid van de mens (de dood maakt onvermijdelijk een einde aan het leven), maar vandaar evenzeer de menselijke behoefte aan troost, een behoefte waarvan de vervulling allesbehalve evident is.

Mijn tweede ‘moderne’ troostvoorbeeld ontleen ik aan de laatste, korte tekst die de Zweedse auteur Stig Dagerman schreef voor hij op 5 november 1954 zelfmoord pleegde.¹¹ In die tekst noemt Dagerman onze behoefte aan troost letterlijk onverzadigbaar. Dagerman presenteert zich van bij het begin van zijn tekst als een ongelovige, die bijgevolg ook geen troost kan vinden in de religie. Ware troost is voor hem per definitie iets uitermate kortstondigs – ‘la consolation ne dure que le temps d’un souffle de vent dans la cime d’un arbre’, klinkt het in de Franse vertaling van zijn essay¹² – en wordt door zijn tekst heen voorgesteld als een flits van betekenisvolle vrijheid in een absurde, verdrukkende wereld. Troost vindt Dagerman blijkens de tekst uit 1952 in het besef dat het leven niet permanent tot wanhoop *moet* leiden, maar dat er integendeel momenten zullen zijn waarin het ‘mirakel van de bevrijding’ zich even laat voelen, momenten waarin het ‘ik’ zich kan verzetten tegen de werkelijkheid die voor het tegendeel van de vrijheid staat. ‘Telle est ma seule consolation’, schrijft hij in de laatste alinea van wat zijn laatste tekst is geworden: ‘Je sais que les rechutes dans le désespoir seront nombreuses et profondes, mais le souvenir du miracle de la libération me porte comme une aile vers un but qui me donne le vertige: une consolation qui soit plus qu’une consolation et plus grande qu’une philosophie, c’est-à-dire une raison de vivre.’¹³ Dat Dagerman nog geen twee jaar later ervoor koos om uit het leven te stappen, doet vermoeden dat de gedachte die zijn troost in deze tekst nog kon funderen voor hem finaal uitgewerkt was. Zijn zelfmoord bevestigt het beeld waarmee zijn tekst opent: wie te wanhopig naar troost op zoek gaat, komt gegarandeerd van een kale reis terug, zoals een jager die blind schiet op alles wat zelfs maar het vermoeden van een beweging oproept.¹⁴

De (vooralsnog ongeschreven) geschiedenis van het westerse troostconcept is vanzelfsprekend veel complexer dan mijn schematische verhaal over de omslag van het klassieke naar het moderne troostdenken kan suggereren. Bovendien roept dat verhaal de lastige vraag op door welke reeks factoren de omslag in kwestie precies bepaald is. Als ik op die vraag niet meteen inga, dan heeft dat niet alleen te maken met het feit dat het schrijf-format waarvoor ik hier heb gekozen me daar onvoldoende tijd en ruimte voor geeft; ook heb ik nog niet voldoende onderzoek gedaan naar dit specifieke moment in de geschiedenis van het concept. Wel lijkt het me – bij wijze van een eerste stap in de richting van dat onderzoek – instructief om de scène uit *Hamlet* waarover ik het eerder had samen met de scène uit *Richard II* waarover het hier verder zal gaan, te zien als het product van een tijdgewricht waarin die omslag zich voordoet of op zijn minst voelbaar maakt. In beide scènes krijgen we immers het falen van het klassieke troostdiscours te zien op grond van modern aandoende overwegingen met betrekking tot het mislukken van de troost.

In de scène waarin Gertrude en Claudius vruchteloze pogingen ondernemen om Hamlet te troosten, is het klassieke denken over de troost duidelijk nog aan de orde. Alle argumenten die Gertrude en Claudius gebruiken om Hamlet tot andere gedachten te brengen, zijn immers ontleend aan dat denken. Er is echter iets wat het klassieke troostdiscours doet stokken, datgene wat Hamlet omschrijft als ‘that within which passeth show’. Er zit iets in Hamlet dat zich niet laat terugvoeren tot de *sensus communis* waarop Gertrude en Claudius in hun troostpogingen een appel doen, een kern van singuliere individualiteit die weinig boodschap lijkt te hebben aan het algemene verhaal van menselijke solidariteit die de troost als fundament veronderstelt om succesvol te zijn. Hamlet kan en wil zich niet laten troosten omdat hij het gevoel heeft dat het inschrijven van zijn verdriet in een *common sense*-logica onrecht doet aan wat hij voelt en wie hij *deep down* is. Zich laten troosten zou het verraad inhouden van zijn diepste binnenste, van zijn verdriet en van de vaderliefde die de bron is van dat verdriet. Met een verwijzing naar Patricia De Martelaere heb ik Hamlets gedrag in de tweede scène van het eerste bedrijf van de naar hem genoemde tragedie omschreven als het resultaat van een diep verlangen naar ontroostbaarheid.

Wat het klassieke troostdiscours doet stokken, is Hamlets overtuiging dat hij anders is dan al die anderen die voor hem een vader hebben verloren. De gedachte dat hij iets meemaakt wat in de aard der dingen ligt en dat hij om die reden moet kunnen accepteren, kan hem niet alleen niet overtuigen om zijn denken en zijn handelen aan te passen, het lijkt wel alsof die gedachte hem juist ontroostbaar maakt. Het hele stuk door geeft Hamlet er blijk van een eigenzinnig ‘ik’ te hebben dat niet zomaar doet wat de goegemeente wil en ook hier is dat het geval: zijn ‘ik’ botst met de logica die de klassieke troost veronderstelt. In een boek dat ik als een belangrijke bijdrage beschouw aan de nog ongeschreven geschiedenis van het westerse troostbegrip heeft Ronald Rittgers duidelijk gemaakt dat het denken over de troost een belangrijke nieuwe impuls kreeg met de opkomst van het protestantisme.¹⁵ In de analyse die hij van het fenomeen maakt in *The Reformation of Suffering* nemen het vroegchristelijke en het latere katholieke denken over de troost in grote lijnen de topoi en de overwegingen van het klassieke troostdenken over, met dat verschil dat de wil van God nu de sluitsteen wordt van elke troostoverweging: we moeten troost putten uit de gedachte dat ons lijden deel uitmaakt van Gods heilsplan. Dat lijden niet accepteren getuigt, in de strenge woorden die Claudius tot Hamlet richt, van een ‘will most incorrect to heaven’ (I, 2, 95).

In het protestantse denken is, vanzelfsprekend, het heilsplan van God niet minder essentieel dan in de christelijke traditie die Luther en Calvijn wilden hervormen, maar zoals Rittgers duidelijk maakt, krijgt het menselijke lijden vooral bij die eerste een nieuwe invulling die ook haar onmiddellijke impact heeft op het christelijke troostdiscours. Luther beklemtoont zeer sterk de noodzaak van het lijden in het hele proces van de goddelijke zaligmaking, in die mate dat hij dat lijden ook voorstelt als een door God gewilde voorwaarde voor het bereiken van de zaligheid. Het menselijke lijden is vanuit dat perspectief zelfs niet zozeer een gevolg van de zondigheid van de mens, maar een door God ingesteld gegeven dat moet beantwoord worden met een verdieping van het geloof: we moeten overtuigd raken van het feit dat God ons lijden heeft gewild en we moet er gepast op reageren, met een acceptatie van dat lijden eerder dan met een verzet ertegen. Hét Bijbelse voorbeeld van die redenering vinden we in het verhaal van Job, icoon bij uitstek van de hervormde troostlogica. Job wordt aanhoudend geplaagd door gebeurtenissen die zijn lijden in wanhoop zouden kunnen doen omslaan, maar hoe meer hij lijdt, hoe sterker hij overtuigd wordt van zijn geloof in de juistheid van Gods wil. ‘Haec mihi sit consolatio’, zegt Job (6: 10): zelfs als God mij helemaal ten gronde richt, dan nog zou ik in Hem mijn troost vinden.¹⁶ Gods troost is ook de enige ware troost: troost die van mensen komt, zoals de troost die Job van zijn ‘vrienden’ krijgt, loopt het gevaar de dingen in een verkeerd perspectief te zien. Jobs vrienden troosten hem met de gedachte dat zijn lijden een door God voorziene straf is – dat is allerminst het geval, stelt Calvijn in zijn preken over het Boek Job: het is een test die wil nagaan hoe diep het geloof van Job is.¹⁷

Met mijn kleine uitweiding over het protestantse troostdenken wil ik zeker niet suggereren dat de scènes uit *Hamlet* en *Richard II* (of de stukken waar die scènes deel van uitmaken) zomaar kunnen worden begrepen vanuit de logica van dat denken. Integendeel: wat juist opvalt in Shakespeares troostscènes is dat verwijzingen naar de religieuze troost (of we die nu breed-christelijk dan wel protestants noemen) zo goed als afwezig lijken. *Hamlet* mag dan al een door en door theologisch stuk zijn, zoals David Scott Kastan onlangs nog heeft beklemtoond,¹⁸ en het titelpersonage mag dan al een student zijn aan de universiteit die in de geschiedenis van de Hervorming geen geringe rol heeft gespeeld, de centrale gedachte dat troost kan worden gevonden in de overtuiging van de noodzaak van de wil van God, is in de overwegingen van Hamlet en zijn troosters niet of nauwelijks aan de orde. Meer nog, men zou kunnen zeggen dat Shakespeares stuk juist toont wat er staat te gebeuren als degene die lijdt er niet meer in slaagt zijn eigen ervaring ondergeschikt te maken aan het heilsplan en geen troost meer kan putten uit de gedachte dat God het zo heeft gewild. Ironisch genoeg wordt datgene wat zowel in *Hamlet* als in *Richard II* de troost doet mislukken – de eigen innerlijke ervaring die niet meer kan worden geconformeerd aan een algemeen ervaren gedachte die troost moet brengen – juist algemeen gezien als een effect van de Hervorming. De gedachte dat we zoiets hebben als een eigen inwendig ‘ik’, met een eigen wil en een eigen overtuiging, is een van de centrale uitkomsten van de religieuze omwentelingen die zich in Shakespeares tijd in West-Europa voordeden.

Ik laat deze ironie hier even voor wat ze is (in het volle besef dat ze ooit, als er meer tijd is, verder moet worden uitgewerkt) en stap over naar de scène uit *Richard II* die ik nu al een hele tijd aankondig. Het gaat, zoals eerder gezegd, om de tweede scène uit het tweede bedrijf. In de dramatische opbouw van het stuk is deze scène op het eerste gezicht niet echt functioneel aangezien ze de plot niet meteen vooruithelpt. Ik kan me goed voorstellen dat de scène in een bewerking van

het stuk ook gemakkelijk kan worden weggelaten, al denk ik wel dat er in dat geval in de thematische opbouw van het geheel iets gemist wordt. Wat is er gebeurd voor we op dit specifieke moment in het stuk belanden? Het hele eerste bedrijf van *Richard II* wordt in beslag genomen door de afwikkeling van een uiteindelijk niet gestreden duel tussen Bolingbroke en Thomas Mowbray, de hertog van Norfolk. Die laatste wordt door Bolingbroke beschuldigd van de moord op de hertog van Gloucester, Thomas of Woodstock, wiens levensverhaal (vooral dan het einde van dat verhaal) het onderwerp was van een anoniem gebleven ‘history play’ dat Shakespeare ongetwijfeld moet hebben gekend.¹⁹ Woodstock was een oom van Richard en rebelleerde ooit tegen zijn neef. De bronnen die Shakespeare gebruikte, geven aan dat hij op zijn minst indirect een slachtoffer van de koning was: Richard zou Mowbray hebben gevraagd Gloucester te vermoorden. Wat er ook van zij, de afhandeling van het duel waarmee *Richard II* opent, plaatst ons meteen in de feodale logica van het koningschap: Richard beslist zijn beide leenheren te verbannen, Mowbray voor altijd, Bolingbroke aanvankelijk voor tien jaar, maar na tussenkomst van diens vader (John of Gaunt, een andere oom van Richard) vermindert hij de straf tot zes jaar.

Op het einde van het eerste bedrijf is ook duidelijk geworden dat Richards koningschap vanuit Ierland wordt aangevallen door een groep rebellen. Wanneer de koning beslist zelf orde op zaken te gaan stellen, is zijn vertrek blijkens het begin van het tweede bedrijf niet alleen de directe aanleiding voor de verbannen Bolingbroke om met een leger naar Engeland terug te keren, maar ook voor het mislukte troostgesprek dat centraal staat in de scène waar het me hier om te doen is. Degene die in deze scène getroost moet worden is, zoals eerder al kort aangegeven, Richards koningin, Isabel. In werkelijkheid (de historische werkelijkheid waar Shakespeares stuk op verschillende plaatsen sterk van afwijkt) is zij Richards tweede vrouw. Isabel is de dochter van de Franse koning Charles VI en ze was op het moment van haar huwelijk met Richard slechts zes jaar oud. Shakespeare stelt haar in zijn stuk voor als een jongvolwassen vrouw, met een eigen psychologie en de gevoelens die daarbij horen. Het verdriet dat bij degene die haar wil troosten tot de woorden leidt die we zo meteen gaan bekijken, wordt veroorzaakt door het vertrek van haar echtgenoot en door het onbestemde gevoel dat Isabel heeft dat dat vertrek de voorbode is van allerlei onheil. Haartrooster is Richards hoveling Bushy, die ook Speaker was in de House of Commons. Eveneens aanwezig bij het begin van de scène is Bagot, een andere hoveling, die in wat volgt evenwel niet deelneemt aan de troostconversatie. Bushy is de eerste die spreekt, in termen die aangeven dat Isabel het nodig vond (en er ook in slaagde) om tegenover Richard haar verdriet te verbergen. Net als Gertrude en Claudius met Hamlet doen, begint Bushy met te wijzen op het gevaar van mateloos verdriet – in het klassieke troostdiscours spreekt men van de ‘metriopatheia’, het pleidooi voor de matiging van de emoties:

BUSHY

Madam, your majesty is too much sad:

You promised, when you parted with the King

To lay aside life-harming heaviness

And entertain a cheerful disposition. (II, 2, 1-4)

Net als bij Hamlet wordt extreem verdriet hier voorgesteld als een mogelijke bron van zelfverlies. De dreiging die van de rouw uitgaat, is ‘life-harming’ volgens Bushy en om die reden moet de troost ook in het teken staan van het afwenden van deze dreiging. Het instrument dat de trooster hiervoor gebruikt, zal intussen vertrouwd zijn: hij appelleert in het vervolg van de scène voortdurend aan de redelijkheid van Isabel. Maar al van bij het vierde van de hiervoor geciteerde verzen wordt duidelijk dat we hier te maken krijgen met eenzelfde conflict als datgene wat Hamlet ervoer: het conflict tussen de uitwendige schijn van hoe men zich gedraagt (in zijn geval zijn donkere kleren en zijn trieste gelaat dat volgens hem onmogelijk kan weergeven hoe hij zich voelt; in het hare de ‘cheerful disposition’ die ze haar echtgenoot voorhoudt) en datgene wat men diep vanbinnen is.

Isabel heeft een heel ander karakter dan Hamlet, wiens verdriet een al bij al agressieve vorm van verzet inhoudt tegen wat anderen van hem willen. Van haar zullen we niet zo snel zeggen dat ze gestuurd wordt door een verlangen naar ontroostbaarheid. Maar toch is er een belangrijke parallel: net als Hamlet weet Isabel niet precies wat het verdriet uitmaakt dat haar duidelijk in zijn greep houdt. De onbestemdheid van haar verdriet staat centraal in Isabels eerste repliek aan Bushy. Ze weet niet hoe ze haar verdriet moet interpreteren, maar ze weet wel dat het er is. Iets in haar zegt dat immers:

QUEEN

To please the King I did; to please myself
I cannot do it. Yet I know no cause
Why I should welcome such a guest as grief,
Save bidding farewell to so sweet a guest
As my sweet Richard. Yet again, methinks
Some unborn sorrow, ripe in fortune's womb,
Is coming towards me; and my inward soul
With nothing trembles. With something it grieves
More than with parting from my lord the King. (II, 2, 5-13)

Wat Hamlet ‘that within which passeth show’ noemde is hier de ‘inward soul’ geworden, een begrip dat Isabel later in deze scène nog eens in de mond zal nemen. Net als Hamlets omschrijving van zijn binnenste kunnen we de frase van Isabel in verband brengen met wat Katharine Eisaman Maus (met een verwijzing naar de bewuste passage in *Hamlet*) heeft omschreven als de preoccupatie van Shakespeares theater met ideeën van ‘inwardness’.²⁰ Voor Maus hangt het belang van dat begrip samen met Shakespeares exploratie van theatrale metaforen. Als er een structureel verschil bestaat tussen wat een personage van binnen voelt en van buiten toont, kan het spelen en het veinzen immers beginnen; tal van Shakespeares grote rollen zijn het resultaat van die eenvoudige vaststelling (naast Hamlet denken we onmiddellijk aan Iago, aan Hertog Vincentio in *Measure for Measure* en natuurlijk ook aan Richard III). De scène waarover het hier gaat, maakt evenwel duidelijk dat het mogelijke verschil tussen uitwendig gedrag en ‘inward soul’ meer mogelijkheden biedt dan de fundering van machiavellistische karakters die doen alsof ze zijn wie ze zijn. Isabel is namelijk in alle opzichten oprecht. Ze verbergt niet wie ze is; integendeel, ze toont wie ze is door te wijzen op de onbestemdheid van haar innerlijk. Ze heeft het uitgesproken gevoel dat het iets anders is dan het tijdelijke afscheid van Richard dat haar verdriet inboezemt, en met dat gevoel ook het vermoeden dat het noodlot iets ergs voor haar in

petto heeft, iets dat nog niet is, maar er wel zit aan te komen, 'some unborn sorrow, ripe in fortune's womb'. Het onbestemde van Isabels gevoel wordt door Shakespeare met 'nothing' aangeduid, een woord waarvan hij de existentiële polysemie later in *King Lear* verder zal ontwikkelen. Isabels 'nothing' komt nochtans al aardig in de buurt: ze maakt zich mogelijk zorgen om 'niets', zo geeft ze zelf ook aan, maar het 'niets' waarover ze zich zorgen maakt, zou wel eens het grote Niets kunnen zijn, het moment waarop alles zijn betekenis dreigt te verliezen. Dat moment, zo kan de toeschouwer in haar plaats al voorvoelen, zal het moment zijn waarop Richard zijn kroon verliest en met die kroon ook zijn plaats in het maatschappelijke bestel. (Dat Richard later in het stuk – nadat hij zijn kroon heeft moeten afstaan – hetzelfde woord voortdurend gebruikt, is natuurlijk geen toeval: 'for I must nothing be' zegt hij bijvoorbeeld op het hoogtepunt van de 'deposition' scene tot Bolingbroke (IV, 1, 191), maar ook in het slotbedrijf legt Shakespeare hem dit sleutelwoord herhaaldelijk in de mond.)

De reactie van Bushy op Isabels ontboezeming is in de logica van het troostdenken voorspelbaar: hij zal haar door middel van een rationele overweging proberen duidelijk te maken dat haar verdriet ongegrond is, dat ze zich voorstelt dat er iets is wat er in werkelijkheid niet is, omdat ze zich al te zeer door haar emoties laat leiden. Die zorgen er juist voor dat ze iets vermoedt wat er niet is. Als je denkt dat je om meer weent dan om het vertrek van de koning (omdat diens vertrek de voorafschaduwning zou zijn van iets ergers), besluit Bushy in zijn antwoord op haar tegenwerpingen, dan zie je de dingen verkeerd:

BUSHY

Each substance of a grief hath twenty shadows
Which shows like grief itself but is not so.
For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects –
Like perspectives, which, rightly gazed upon
Show nothing but confusion; eyed awry,
Distinguish form. So your sweet majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Find shapes of grief more than himself to wail,
Which, looked on as it is, is naught but shadows
Of what it is not. Then, thrice-gracious Queen,
More than your lord's departure weep not: more is not seen,
Or if it be, 'tis with false sorrow's eye,
Which for things true weeps things imaginary. (II, 14-27)

De troostredenering die Bushy in deze verzen ontwikkelt, zou tot op zekere hoogte perfect passen in een klassieke *consolatio*. De gedachte waarop zijn redenering steunt, betreft namelijk het absolute onderscheid dat in de meeste van die teksten zonder veel omhaal aan de orde wordt gesteld: het onderscheid tussen de juiste, rationele blik op het verdriet (een blik die de subjectieve ervaring ondergeschikt maakt aan de *sensus communis* en daarmee de verwerking van het verdriet mogelijk maakt) en de verkeerde, emotionele, die van het verdriet iets onoverkomelijks maakt. Die laatste blik wordt in de logica van Bushy veroorzaakt door de 'blinding tears' van 'false sorrow's eye', tranen die de dingen niet tonen zoals ze zijn, maar vervormen. Om de dingen te zien zoals ze zijn, heb je in de logica van de klassieke troostredenering het alleenzaligmakende perspectief van

de *sensus communis* nodig. Alleen, Bushy's woorden *maken* geen deel uit van een klassieke troosttekst; ze zijn het product van een tijd waarin perspectieven anders beginnen te functioneren, zoals de vergelijking duidelijk maakt die Shakespeare in Bushy's repliek verder ontwikkelt. De 'perspectives' waarover hij het in het vijfde vers van deze passage heeft, zijn die van de in de Renaissance erg populaire 'anamorfotische' schilderijen, waarvan Holbeins 'De Ambassadeurs' waarschijnlijk het bekendste voorbeeld is.²¹ Het gaat om werken waarop de schilder bepaalde delen van het schilderij (in dit geval een schedel) weergeeft vanuit een ander perspectief dan dat van het 'gewone' traditionele vooraanzicht. Wanneer je deze afbeeldingen vanuit dat gewone perspectief bekijkt ('rightly gazed upon') kun je niet zien waar de afbeelding in dit geval voor staat; bekijk je het vanuit een ander, schuin perspectief ('looking awry'), dan neemt de afbeelding wel een herkenbare vorm aan. Isabels blik op haar eigen verdriet is dat soort 'perspective', suggereert Bushy: doordat ze het vanuit een voor haar evident, maar wezenlijk verkeerd perspectief bekijkt, ziet ze niet wat het in werkelijkheid is. Dat impliceert ook zijn eerste vergelijking: 'sorrow's eye' wordt bij het begin van zijn repliek voorgesteld als een glas dat zo geslepen is dat het van datgene wat het afbeeldt verschillende dingen maakt ('many objects'), die zich alle verhouden tot de afgebeelde werkelijkheid als de twintig verschillende schaduwen die 'each substance of a grief' in zich draagt – ze zijn het ding zelf niet, maar een duistere vervorming ervan.

In zijn commentaar bij deze passage wijst Charles Forker in zijn editie van *Richard II* in de Arden-reeks op de 'puzzling ambiguity' die van Bushy's vergelijkingen uitgaat, omdat die twee vergelijkingen zijns inziens uiteindelijk een tegengesteld signaal geven.²² In het eerste geval is de boodschap dat Isabel niet te zeer van haar subjectieve ervaring mag uitgaan, aangezien die ervaring niet het 'juiste' perspectief geeft – haar perspectief dreigt het verdriet meer te maken dan wat het is. In de tweede vergelijking wordt Isabel uitgenodigd om haar verdriet niet recht in het gezicht te kijken (de ambiguïteit die Forker opmerkt heeft vanzelfsprekend met dat adjectief te maken: 'recht' is ook 'juist' in het Engels), maar het schuins te bezien. Ook Slavoj Žižek, die aan Bushy's 'looking awry' de hoofdtitel van zijn spraakmakende *Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* ontleent, ziet een fundamentele tegenstrijdigheid tussen de twee vergelijkingen: 'What we have here', besluit Žižek in zijn korte reflectie op Bushy's woorden, 'are thus two realities, two 'substances'. On the level of the first metaphor, we have commonsense reality seen as 'substance with twenty shadows', as a thing split into twenty reflections by our subjective view, in short, as a substantial 'reality' distorted by our subjective experience. If we look at a thing straight on, matter-of-factly, we see it 'as it really is', while the gaze puzzled by our desires and anxieties ('looking awry') gives us a distorted, blurred image. On the level of the second metaphor, however, the relation is exactly the opposite: if we look at a thing straight on, i.e., matter-of-factly, disinterestedly, objectively, we see nothing but a formless spot; the object assumes clear and distinctive features only if we look at it 'at an angle', i.e., with an 'interested' view, supported, permeated, and 'distorted' by desire.'²³

Bushy's tweede metafoor – dat zal niet verbazen – wijst voor Žižek in de richting van het denken van Lacan, meer bepaald naar de manier waarop die de verhouding ziet van het subject tot de symbolische orde. In *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* maakt Lacan zelf gebruik van de anamorfose (zijn voorbeeld is Holbeins 'De Ambassadeurs', dat ook op de kaft van het boek staat) om zijn theorie van de vorming van het subject verder te verdiepen.²⁴ Voor Lacan toont de anamorfotische vlek op Holbeins schilderij ons wie we zijn en hoe we zijn. We mogen dan al denken dat er een juist perspectief op de dingen bestaat, een perspectief waarin een zekere volheid van ware betekenis kan worden bereikt (het perspectief dat zowel in het klassieke als in het christelijke troostdenken het troostende perspectief bij uitstek was), maar voor Lacan is dat een illusie. Holbeins schilderij maakt voor hem niet alleen duidelijk dat van zo'n eengemaakt

perspectief geen sprake kan zijn, maar ook dat de werkelijkheid ('le réel') in wezen ook altijd terugkijkt naar ons. In het samenspel tussen onze eigen (beperkte) blik en het besef dat we al kijkend ook zelf bekeken worden (door een orde die ontsnapt aan onze blik en die onze blik ook nietig maakt) ontstaat voor Lacan het moderne subject, 'le sujet comme néantisé' zoals hij het in zijn bespreking van Holbeins schilderij noemt.²⁵

In haar reactie op Bushy's repliek toont Isabel zich als zo'n modern subject, zou men kunnen zeggen, in die mate zelfs dat Zizek – in een karakteristiek moment van karakteristieke overdrijving – stelt dat Shakespeare Lacan goed moet gelezen hebben. Isabel voelt zich namelijk niet overtuigd door Bushy's redenering. Diep in haar binnenste blijft er iets zitten dat haar meer overtuigt, de 'inward soul' waarvan eerder al sprake was en die hier opnieuw als onverzettelijk obstakel functioneert voor de troost:

QUEEN

It may be so; but yet my inward soul
Persuades me it is otherwise. Howe'er it be,
I cannot but be sad: so heavy sad
As thought – on thinking on no thought I think –
Makes me with heavy nothing faint and shrink.(II, 2, 28-32)

'A difficult line' zeggen de 'editors' van de Norton-editie over dat laatste vers,²⁶ al is wel duidelijk dat Isabel hier opnieuw alludeert op het grote Niets waarover ze het eerder al had. Haar gedachten mogen dan al op niets slaan (het gaat om 'thinking on no thought', gedachten op iets waarover ze niet zou moeten denken), maar dat 'niets' heeft duidelijk een destructieve impact: de gedachten bezwaren haar gemoed in die mate dat ze erdoor verzwakt en ineenkrimpt. Bushy probeert haar nog een keer op andere gedachten te brengen, door te wijzen op het feit dat ze zich dit alles inbeeldt (''Tis nothing but conceit, my gracious lady' (II, 2, 33)), maar vanzelfsprekend heeft die suggestie geen effect. Ik beeld het me allerminst in, zegt Isabel: (''Tis nothing less' – 'het is allesbehalve inbeelding') en als ik het me al inbeeld, dan is daar een reële reden voor, een oorzaak die zich buiten mij bevindt:

QUEEN

'Tis nothing less: conceit is still derived
From some forefather grief; mine is not so,
For nothing had begot my something grief;
Or something hath the nothing that I grieve:
'Tis in reversion that I do possess;
But what it is, that is not yet known; what
I cannot name; 'tis nameless woe, I wot.

Shakespeare speelt hier op een meesterlijke manier verder met het 'niets' van Isabels onbestemde verdriet, op een manier die Zizek bovendien in staat stelt Isabels betoog in verband te brengen met 'l'objet petit a', het object dat het verlangen van het subject in Lacans theorie grondt. Dat object is in Lacans denken een product van de fantasie van het subject van verlangen, zo maakt Zizek aan de hand van deze passage uit *Richard II* duidelijk, en daarom is het zoals het 'niets' van Isabels verdriet. Objectief gesproken is het er misschien niet, maar dat maakt dat verdriet daarom

niet minder reëel. Wel integendeel: voor Lacan is de realiteit van het verlangen altijd van de orde van het imaginaire. In de woorden van Zizek: ‘The paradox of desire is that it posits retroactively its own cause, i.e., the object *a* is an object that can be perceived only by a gaze ‘distorted’ by desire, an object that *does not exist* for an ‘objective’ gaze. In other words, the object *a* is always, *by definition*, perceived in a distorted way, because outside this distortion, ‘in itself’, *it does not exist*, since it is *nothing but* the embodiment, the materialization of this very distortion, of this surplus of confusion and perturbation introduced by desire into so-called ‘objective reality’. The object *a* is ‘objectively’ nothing, though, viewed from a certain perspective, it assumes the shape of ‘something’.²⁷

Het chiasme dat Shakespeare in het derde en het vierde vers van de hiervoor geciteerde passage introduceert, functioneert in zekere zin zoals de anamorfose bij Holbein: het opent een ruimte waarin het enerzijds onmogelijk wordt om fenomenen uit de werkelijkheid nog langer eenduidige betekenissen te geven (er is namelijk niet één perspectief dat al die betekenissen samenbrengt) en waarin anderzijds de woorden die we aan die fenomenen geven nooit ten volle samenvallen met de fenomenen in kwestie. Dat Isabel haar onbestemde verdriet omschrijft als ‘nameless woe’ past evenzeer in deze Lacaniaanse interpretatie, net als het feit dat in het onmiddellijke vervolg van deze scène blijkt dat haar ingebeelde verdriet plots een grond in de werkelijkheid blijkt te hebben. Na het laatste vers dat ik citeerde, komt een andere hoveling op scène (Green) die aan Isabel mededeelt dat de verbannen Bolingbroke van de afwezigheid van de koning gebruik heeft gemaakt om medestanders te verzamelen. De banneling is intussen aan land gekomen in wat in het stuk Ravenspurgh wordt genoemd (het huidige Spurn Head, ten zuiden van Hull) en hij is erin geslaagd een aantal vooraanstaande edelen aan zijn kant te krijgen. Isabel begrijpt meteen dat haar voorgevoel – het niets dat ze hiervoor nog voorvader noemde van haar verdriet en daarvoor al omschreef als een ‘unborn sorrow, ripe in fortune’s womb’ – met deze mededeling levende werkelijkheid is geworden. Ze herneemt de logica van de moederschapsmetafoor in haar antwoord op Greens boodschap, in een repliek waarin ze opnieuw verwijst naar de rol die haar ‘soul’ speelt in het hele proces:

QUEEN

So, Green, thou art the midwife to my woe,
And Bolingbroke my sorrow's dismal heir,
Now hath my soul brought forth her prodigy,
And I, a gasping new-delivered mother,
Have woe to woe, sorrow to sorrow joined. (II, 2, 62-66)

Bushy neemt na deze woorden opnieuw meteen de rol van trooster op zich – hij moedigt Isabel in een zoveelste klassieke *consolatio*-beweging aan niet te wanhopen (‘Despair not, madam’), maar de koningin kan zijn redenering opnieuw onmogelijk volgen. ‘Wie gaat me tegenhouden om te wanhopen’, repliceert ze, en in het vervolg van haar repliek omschrijft ze het tegendeel van de wanhoop, ‘cozening hope’ (‘de hoop die misleidt’) met een term waarvan we later in het stuk ook zullen ontdekken dat die van toepassing is op Bushy: de hoop, net als de hoveling, is een ‘flatterer’ – iemand die je dingen wijsmaakt, dingen die je misschien wel graag hoort, maar die bezijden de harde werkelijkheid zijn: de hoop maakt je immers wijs dat de dood kan worden achtergehouden. Bushy is wat dat betreft van de orde waartoe volgens Hamlet ook Gertrude en Cladius behoren: hij spreekt mooie woorden die de werkelijkheid verfraaien, maar die woorden zijn juist daardoor niet meer dan wat ze zijn, ‘words, words, words’.

QUEEN

Who shall hinder me?
I will despair, and be at enmity
With cozening hope. He is a flatterer,
A parasite, a keeper-back of death,
Who gently would dissolve the bonds of life,
Which false hope lingers in extremity. (II, 2, 67-72)

Op het moment dat Isabel deze woorden uitspreekt komt de Hertog van York op, net als John of Gaunt een oom van Richard, 'wearing a gorget' zoals de regie-aanwijzing in sommige edities van *Richard II* stelt. Isabel ziet meteen aan zijn bezorgde gelaatsuitdrukking hoe laat het is ('full of careful business are his looks!' (II, 2, 75)) en smeekt hem haar met troostende woorden gerust te stellen: 'speak comfortable words' (II, 2, 76). In een scène waarin het al de hele tijd gaat over het onvermogen om troost te brengen – althans: troost in de klassieke zin van het woord – klinkt Yorks antwoord erg logisch. Woorden van troost zouden valse woorden zijn, zo reageert hij, woorden die bovendien niet overeenkomen met hoe ik de lastige situatie ervaar waarin we ons bevinden:

DUKE OF YORK

Should I do so, I should belie my thoughts.
Comfort's in heaven, and we are on the earth,
Where nothing lives but crosses, cares and grief. (II, 2, 77-80)

De woorden van York komen niet als een verrassing in de lectuur van deze scène die ik in mijn bijdrage heb ontwikkeld. We mogen evenwel niet vergeten dat ze deel uitmaken van een cultuur waarin de gedachte dat troost des hemels is niet noodzakelijk een uitspraak hoeft te zijn over de loosheid van die troost. Yorks woorden kunnen nochtans zo worden gelezen, zeker vanuit een gesecculariseerd perspectief: troost is iets wat je in de hemel vindt (vond), maar toevallig bevinden wij ons wel op aarde, waar we geen troost moeten verwachten, aangezien alles in het ondermaanse 'crosses, cares and grief' is – ongeluk, zorg en verdriet. In een christelijke troosttekst zou een dergelijke uitspraak al snel vergezeld worden van de gedachte dat aards lijden er is om ons geloof te testen en te verdiepen. Maar Shakespeares werk maakt geen deel uit van dat troostdiscours. Hoe het zich precies tot dat discours verhoudt is geen gemakkelijk te beantwoorden vraag: een antwoord erop veronderstelt immers niet alleen een grondig inzicht in de geschiedenis van het westerse troostconcept, maar ook in de verhouding (en de historische ontwikkeling van die verhouding) die ons idee van de literatuur inneemt tegenover het wonderlijke fenomeen van de troost. Ik hoop dat deze bijdrage over *Richard II* ooit deel kan uitmaken van een boek dat via een aantal sleutelscènes de krijtlijnen van de ontwikkeling van deze dubbelgeschiedenis (troost en literatuur) kan schetsen.

¹ De twee resterende 'histories' in de *First Folio* zijn *King John* (waarmee de afdeling opent) en *Henry VIII* (waarmee ze afsluit).

² Het stuk is integraal in versvorm geschreven.

³ Over de koningsdrama's zijn verschillende goede overzichtsstudies voorhanden. Ik vermeld: Warren Chernaik, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's History Plays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Michael Hattaway (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002; Phyllis Rackin, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*, London and New York: Routledge, 1991; Phyllis Rackin & Jean Howard, *Engendering a Nation*, London and New York: Routledge, 1997; Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings. History, Chronicle, and Drama*, Oxford: Oxford University Press, 1977; Emma Smith (ed.), *Shakespeare's Histories*, Oxford: Blackwell, 2004; E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London: Chatto & Windus, 1944; Eugene Waith (ed.), *Shakespeare. The Histories. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965. Een klassieke analyse van *Richard II* biedt het tweede hoofdstuk van Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957, 24-41. Ook van de volgende publicaties heb ik voor deze bijdrage gebruik gemaakt: Ernest Gilman, 'Richard II and the Perspectives of History', in: id., *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven & London: Yale University Press, 1978, 88-128; Jeremy Lopez, *Richard II. A Guide to the Text and the Play in Performance* (The Shakespeare Handbooks), London: Palgrave/MacMillan, 2008; Jeremy Lopez (ed.), *Richard II. New Critical Essays* (Shakespeare Criticism. Volume 25), London & New York: Routledge, 2012; Scott McMillin, 'Shakespeare's Richard II. Eyes of Sorrow, Eyes of Desire', *Shakespeare Quarterly*, 35, 1, 1984, 40-52.

⁴ De twee belangrijkste historische bronnen zijn: het in 1548 verschenen *The Union of the two noble and illustre famelies of Lancastre and Yorke, beeyng long in continual discension for the croune of this noble realme van de advocaat en parlementariër Edward Hall* (Hall's Chronicle, is de korte titel) en de tweede druk van Raphael Holinsheds *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1587).

⁵ Over het antieke troostdiscours gaat het onder meer in het eerste hoofdstuk van George W. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton: Princeton University Press, 1991, 3-17. Zie ook: Paul Holloway, *Consolation in Philipians. Philosophical Sources and Rhetorical Strategy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 55-83; Rudolf Kassel, *Untersuchungen zur Griechischen und Römischen Konsolationsliteratur*, München: Beck, 1958; Ulrike Schaeben, *Trauer im humanistischen Dialog. Das Trostgespräch des Giannozzo Manetti und seine Quellen*, München & Leipzig, Saur: 2002, 5-19. Voor de christelijke *consolatio*-traditie zie onder meer Mary Meclchior Bayenka, *Consolation in Saint Augustine*, Washington: Catholic University of America Press, 1950; Pierre Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire : antécédents et postérité de Boèce*, Paris: Etudes augustiniennes, 1968; Charles Favez, *La consolation latine chrétienne*, Paris: Vrin, 1937; Catherine Léglu & Stephen J. Milner (eds.), *The Erotics of Consolation: Desire and Distance in the late Middle Ages*, New York: Palgrave/MacMillan, 2008; Peter von Moos, *Consolatio: Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, München: Fink, 1971; alsook de eerste drie hoofdstukken van Ronald K. Rittgers, *The Reformation of Suffering. Pastoral Theology and Lay Piety in Late Medieval and Early Modern Germany*, Oxford: Oxford University Press, 2012, 12-83.

⁶ Dat blijkt nog maar eens uit een recent boek dat het wezen van de troost in de moderniteit tracht te doorgronden: Michaël Foessel, *Le temps de la consolation*, Paris: Seuil, 2015. Foessel betreurt het in zijn boek dat de filosofie de troost heeft overgelaten aan de psychologie en de religie ('Le divorce entre la philosophie et la consolation remonte au christianisme. (14)) en beoogt in zijn boek een nieuwe filosofie van de troost.

⁷ Hans Blumenberg, 'Trostbedürfnis und Untröstlichkeit des Menschen', in: id., *Beschreibung des Menschen*, Frankfurt: Suhrkamp, 2006, 623-655.

⁸ Georg Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München: Drei Masken Verlag, 1923, 17; bij Blumenberg geciteerd op 625.

⁹ Simmels impliciete overtuiging dat dieren niet getroost kunnen worden, lijkt te worden bevestigd door de overtuiging van Frans de Waal (verwoord in zijn bestseller *The Age of Empathy*) dat chimpansees, in tegenstelling tot 'gewone' apen, wel degelijk specifieke trooststrategieën ontwikkelen. Volgens De Waal heeft dat te maken met het feit dat de meeste apen gekenmerkt worden door een 'an inability to adopt another's point of view'. Het besluit van De Waal zegt niet alleen iets over apen, maar ook over moderne opvattingen van troost: een van de mogelijkhedenvoorwaarden daarvan is het vermogen tot inleving. (Frans De Waal, *The Age of Empathy. Nature's Lessons for a Kinder Society*, New York: Three Rivers Press, 2009, 141. Het troostvermogen van chimpansees komt ook ter sprake op pagina's 90 en 139.)

¹⁰ Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, 17.

¹¹ Ik heb gebruik gemaakt van de Franse vertaling: Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Paris: Actes Sud, 1981. Zie ook Claude Montserrat-Cals, *Consolation à Dagerman*, Paris: Les Belles Lettres, 2009. Over Dagerman schreef Jeroen Brouwers het mooie essay *De levende stilte van Stig Dagerman*, Amsterdam: Meulenhoff, 1985.

¹² Dagerman, *Notre besoin de consolation*, 12.

¹³ Dagerman, *Notre besoin de consolation*, 21.

¹⁴ ‘En ce qui me concerne, je traque la consolation comme le chasseur traque le gibier. Partout où je crois l’apercevoir dans la forêt, je tire.’ Dagerman, *Notre besoin de consolation*, 11-12.

¹⁵ Rittgers, *The Reformation of Suffering*.

¹⁶ Voor een algemener perspectief op de betekenis van Job in het protestantse denken zie Jürgen Pieters, ‘Coornhert en Calvijn over Job. De lijdzaamheid van de vrije mens versus de almacht van de afwezige God’, in: Jaap Gruppelaar & Jürgen Pieters (red.), *‘Un certain Holandois.’ Coornhert en de vragen van zijn tijd*, Hilversum: Verloren, 2014, 55-74. Zie ook Rittgers, *The Reformation of Suffering*, 216.

¹⁷ Pieters, ‘Coornhert en Calvijn over Job’, 61.

¹⁸ David Scott Kastan, *A Will to Believe. Shakespeare and Religion*, Oxford: Oxford University Press, 2014, 118-149.

¹⁹ Het titelloze stuk wordt ook wel eens *Richard II Part One* genoemd. Het werd ooit toegeschreven aan Shakespeare, maar die claims zijn nooit overtuigend gebleken.

²⁰ Katharine Eisaman Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1995. Ze vertrekt in haar boek van de passage uit *Hamlet* waarin het titelpersonage het heeft over ‘that within which passes show’; op de scène uit *Richard II* waarover het hier gaat, heeft Eisaman Maus het in haar boek niet.

²¹ Voor een bespreking van die traditie zie onder meer Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris: Perrin, 1955 en id., *Les perspectives dépravées. Tome 2: anamorphoses*, Paris: Flammarion, 2008.

²² Charles R. Forker (ed.), *King Richard II. The Arden Shakespeare*, London: Bloomsbury, 2002, 490.

²³ Slavoj Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, London & Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, 11-12.

²⁴ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Séminaire XI)*, Paris: Seuil, 1973, 93-104 (‘L’anamorphose’). Lacan gaat wel verder op het fenomeen dat Holbeins schilderij voor hem verheldert in het vervolg van het seminarie.

²⁵ Lacan, *Les quatre concepts*, 102.

²⁶ Stephen Greenblatt et al. (eds.), *The Norton Shakespeare, Based on the Oxford Edition*, New York & London: W.W. Norton Company, 1997, 973n3. Niet alle edities construeren het vers op dezelfde manier: sommige hebben ‘as tough’ in plaats van ‘as thought’.

²⁷ Žižek, *Looking Awry*, 12.