

In sommige opzichten is de vorst hier een soort voorbode van deze raadselachtige figuur wiens rol door de Engelstalige critici vanwege hun enigszins belachelijk puritanisme geminimaliseerd werd. Pandarus is iemand die de andere voortdurend aanspoort om de een of andere rol te spelen als hij ze al niet zelf speelt.

De alomtegenwoordigheid van de koppelaar verklaart waarom 'het stuk in het stuk' zo inherent is aan het toneel van Shakespeare. Zo'n figuur is het symbool van het drie- of viervoudige wezen van de fundamenteel Shakespeareaanse personages die tegelijkertijd toeschouwer, acteur, regisseur en auteur zijn. Tussen deze vier rollen en de figuren die ze achtereenvolgens of simultaan op zich nemen, zijn er voortdurend verschuivingen of uitwisselingen waardoor er veel verschillende perspectieven verwekt worden die de neiging vertonen om in min of meer veruitwendigde 'stukken in het stuk' een concretere vorm te krijgen. Het is niet mogelijk om in zo'n figuur niet de schaduw van de auteur zelf te zien.

X

EN HOU JIJ VAN HEM OMDAT IK VAN HEM HOUD!

Do you love him because I do!

NAAR HET U BEVALT

Zijn er bij Shakespeare ook stukken waar de wet van de mimetische begeerte niet van toepassing is? *Naar het u bevalt*, de komedie die juist na *Veel Drukte om Niets* komt, lijkt eraan te ontsnappen. In deze *pastorale komedie* lijken de verhoudingen tussen de protagonisten net zo conventioneel idyllisch als de wetten van het genre voorschrijven.

Celia is de enige dochter van Frederik, de boze hertog die zijn oudere broer van de troon verjaagd heeft. Deze leeft nu met enkele leden van zijn gevolg in het Ardennerwoud, de plek waar de pastorale zich afspeelt. Rosalinde is de enige dochter van de verbannen broer, maar zij is aan het hof gebleven vanwege haar nichtje Celia. De twee meisjes werden samen opgevoed en ze zijn sinds jaar en dag elkaars beste vriendinnen:

CELIA: [...] *we still have slept together;*
Rose at an instant, learn'd, play'd, eat together;
And whereso'er we went, like Juno's swans,
Still we went coupled and inseparable.

(I, 3, 73-76)

CELIA: [...] *Wij sliepen in één bed,*
Ontwaakten, leerden, speelden, aten samen,
En waar we ook gingen, altijd waren wij,
Als Venus' zwanen, één en onafscheidbaar.

Een volmaakte intimiteit van kindsbeen af is de ideale voedingsbodem voor de mimetische rivaliteit. Celia en Rosalinde zouden er dus bijzonder kwetsbaar voor moeten zijn, onder meer door de rivaliteit tussen hun respectieve vaders. Toch is er geen zweem van rivaliteit tussen hen.

Zoals hij denkt dat het voor een goede vader hoort, probeert de gemene hertog zijn gemeenheid op zijn dochter over te dragen. Hij verwijt haar dat ze, volgens de regels van een gezond mimetisch bestaan, onvoldoende afgunst vertoont ten aanzien van haar nicht:

CELIA: [...] is it possible, on such a sudden, you should fall into so strong a liking with old Sir Rowland's youngest son?

ROSALIND: The duke my father loved his father dearly.

CELIA: Doth it therefore ensue that you should love his son dearly? By this kind of chase, I should hate him, for my father hated his father dearly; yet I hate not Orlando.

ROSALIND: No, faith, hate him not, for my sake.

CELIA: Why should I not? doth he not deserve well?

ROSALIND: Let me love him for that; and do you love him, because I do.

(1, 3, 26-39)

CELIA: [...] Is het mogelijk dat je zo ineens tot over je oren verliefd bent op de jongste zoon van de oude Heer Roeland?

ROSALIND: De hertog, mijn vader, hield ontzaglijk veel van zijn vader.

CELIA: Volgt daaruit, dat jij ontzaglijk veel van zijn zoon moet houden?

Volgens die stelregel zou ik hem dan moeten haten, want mijn vader haatte zijn vader, en toch haat ik Orlando niet.

ROSALIND: O nee, lieve, haat hem niet, om mijnentwil.

CELIA: Waarom zou ik ook? Heeft hij geen goed figuur geslagen?

ROSALIND: Laat me daarom van hem houden, en hou jij van hem omdat ik van hem houd!

Dit laatste vers bevat een schitterende definitie van de mimetische *double bind*. Iedere begeerte die zich zoals deze van Rosalinde manifesteert, zendt in de richting van de gesprekspartner twee tegengestelde boodschappen uit: *hou van hem omdat ik van hem houd, en hou niet van hem omdat ik van hem houd*. O argeloze Rosalinde, jij die tegelijkertijd zo'n duivelse verleider bent! Voor Celia, voor jezelf, voor jullie vriendschap betekenen je een veel groter gevaar dan de allergeeueste hertog en vader. Het parallelisme met de eerder bestudeerde werken is treffend. Andermaal verbergt de hoofdfiguur haar begeerte achter de eerbied die men aan een *vader* verschuldigd is, maar de scherpzinnige Celia blaast dit rookgordijn vriendelijk spottend weg.

Over het algemeen spelen de vaders een veel minder belangrijke rol dan kinderen en psychoanalytici beweren. Ik suggereerde dat dit in feite al de ware boodschap was van *Een Midzomernachtdroom*. Deze keer wordt die zo uitdrukkelijk gesteld dat het niet langer mogelijk is enige twijfel te koesteren omtrent Shakespeares stelling op dit punt. Wanneer Rosalinde heel onschuldig haar liefde voor Orlando probeert te verklaren door de gehoorzaamheid die ze haar en zijn vader verschuldigd is, betwist Celia die mythische en zo verspreide zienswijze met de nodige humor.

De ene vader is dood en de andere afwezig. Rosalindes hartstocht heeft niets uit te staan met een van die figuren. Shakespeare drijft deze keer heel expliciet

*She is too subtle for thee; and her smoothness,
Her very silence and her patience,
Speak to the people, and they pity her.
Thou art a fool; she robs thee of thy name;
And thou wilt show more bright and seem more virtuous
When she is gone. [...]
You are a fool!*

(1, 3, 77-87)

*Zij is je veel te listig, en haar zachtheid,
Haar zwijgen zelfs en haar gelatenheid
Ontroeren 't volk dat deernis met haar heeft.
Je bent een dwaas – ze staat jou in de weg;
Jouw deugd en schoonheid zullen mooier glanzen
Als zij hier weg is. [...]
Je bent een dwaas.*

Men plaatst de rivaal altijd boven zich. De hertog poogt dus bij zijn dochter een 'minderwaardigheidsgevoel' op te wekken dat, althans in zijn ogen, door de situatie vereist wordt. Celia kan zich beter ontdoen van een vriendin die vanwege haar populariteit haar eigen politieke toekomst bedreigt: 'Je bent een dwaas!'

Bij de aanvang van het stuk zijn de twee nichtjes meer dan ooit een mogelijke prooi voor rivaliteit. De innemende Orlando heeft de kampioen van hertog Frederik uitgedaagd, een onoverwonnen en blijikbaar onoverwinnelijke vechter, als het ware de pure incarnatie van zijn meesters gemeenschap. De beide meisjes vrezen voor het leven van de tengere jongeman maar niets ter wereld kan hen beletten het gevecht bij te wonen.

Orlando haalt het met verbazend gemak. De twee nichtjes die het bijna bestierren van angst, bezwijmen nu bijna van vreugde; vooral Rosalinde die Celia in vrouwen neemt om haar liefde voor Orlando te bekennen.

In *De Twee Veronezen* en *De Verbrachting van Lucretia* is het telkens de reeds verliefde jongeman die zijn nog niet verliefde vriend en toekomstige rivaal aanspoort om zijn voorbeeld te volgen. Zo stelt Shakespeare het voor, en dat de aansporing succes heeft, verwekt meteen de desastreuze rivaliteit.

Deze rivaliteit hoort niet bij het conventionele pastorale genre. Ze is dus *a priori* uitgesloten in *Naar het u bevalt* en dus heeft Rosalinde niet de minste reden om haar verlangen naar Orlando op haar nichtje Celia over te brengen. Er zou in dit stuk geen sprake moeten zijn van mimetische aansporing. Als Shakespeare die dan toch introduceert, is het des te opvallender:

de spot met de voor de jeugdige begeerte onontkoombare mythe van de vaderlijke almacht. Reeds ten tijde van Shakespeare zat de mot al voldoende in die mythe om dit soort satire te rechtvaardigen, ook was hij nog niet zo lachwekkend als nu. Voor zover het paternalistische systeem in het christelijke Westen ooit waarlijk bestaan heeft, was het tegen die tijd al aan scherven geslagen.

Dit tafereltje past volkomen in het kader van onze studie omdat Shakespeare hier zelf een wondermoose samenvatting geeft van de twee ideeën die ik hem van het begin af toeschrijf: enerzijds in verband met de vaders, anderzijds in verband met de conflicten tussen intieme vrienden.

Toch zijn de werken uit de beginperiode geen betrouwbare gids voor de gebeurtenissen in *Naar het u bevalt*. Celia zal nooit verliefd worden op Orlando en zo blijft de vriendschap tussen de beide meisjes als een wolkeloze hemel. We krijgen uiteindelijk een stuk waar het mimetische principe niet van toepassing is.

Was het Shakespeares bedoeling van Celia een waarlijk heldhaftig personage te maken, een ware heilige van de onthouding? Besliste hij uiteindelijk een menselijk wezen in het leven te roepen, één enkel maar, dat echt immuun zou zijn voor de universele pest? Ik denk het niet.

Het zou een vergissing zijn te veel vragen te stellen over Celia. Ze speelt een tweederangse rol en bekleedt een minieme plaats in het stuk. Niet zij is immuun voor de mimetische verleiding, maar het pastorale genre is het in haar plaats.

Aangezien Rosalinde als eerste verliefd wordt, trekt Celia zich beleefd terug. Indien Celia de eerste was geweest, zou Rosalinde even beleefd geweest zijn en het niet gewaagd hebben een blik in de richting van Orlando te werpen. Helden en heldinnen van het pastorale genre geven nooit blijk van zoveel slechte smaak dat ze verliefd worden wanneer ze niet aan de beurt zijn. Om de rivaliteit tussen verwanten te vermijden, zijn de ingewikkeldste regels van verwantschap bij de Australische aboriginals minder doeltreffend dan de pastorale literatuur.

Dit stuk vertegenwoordigt de typische blindheid van iedere *opperlakkige*, niet-mimetische literatuur. De regels van het genre verbieden gewoon dat twee zo liefallige heldinnen als Rosalinde en Celia slaags geraken met elkaar, en Shakespeare schikt zich gewillig naar die regels. Maar hij kan het niet laten de gevolgen van zoveel gewilligheid te suggereren: spelenderwijs drijft hij de spot met het pastorale genre door ervoor te zorgen dat alle voorspellingen bijzonder hevige onweders tussen de twee meisjes voorzien, maar er ontsteekt niet de minste storm.

In de relatie tussen Celia en Rosalinde, zo niet elders in *Naar het u bevalt*, houdt Shakespeare zich aan zijn belofte als auteur van het pastorale genre. Overigens is het daarvoor voldoende de toepassing van een wet op te schorten

waarvan trouwens niemand, of bijna niemand, het bestaan vermoedt. Om het aspect parodie in *Naar het u bevalt* naar waarde te schatten, moeten we eerst aandacht hebben voor de ontzaglijke hoeveelheid potentiële rivaliteit die tussen Celia en Rosalinde bestaat.

'Hou jij van hem omdat ik van hem houd' is van dezelfde aard als 'liefde van horen zeggen' of 'liefde met de ogen van een ander'. Het is gewoon niet mogelijk te denken dat niemand ooit deze definities van de mimetische begeerte begrepen heeft, en dat Shakespeare ze dus *voor niets of niemand* heeft geschreven. Meer dan ooit dringt de hypothese zich op dat er een kring van ingewijden bestond tot wie de auteur af en toe een knipoog of enig ander tekenetje van medeplichtigheid richtte, dat voor de rest van het publiek verborgen bleef.

Shakespeare schikt in het begin de dramatische mogelijkheden die inherent zijn aan de structuur van zijn intrige, zoals het hoort, maar hij gebruikt ze verder niet. Hij laat eenvoudigweg het voor-de-hand-liggende conflict tussen de twee nichjes vallen, maar in tegenstelling tot de door-de-weekse pastorales laat hij het niet vallen zonder te laten zien wat hij laat vallen. Gewone pastorales doen net hetzelfde zonder erbij na te denken, als het ware machinaal, omdat hun auteurs geen weet hebben van de mimetische beweging van de begeerten. Shakespeare tikt ons even op de schouder om op die andere dimensie te wijzen. Maar de satire blijft discreet: ze ontsnapt en zal steeds blijven ontsnappen aan wie zich eraan dreigt te ergeren.

Toen *Naar het u bevalt* op de planken kwam, beschouwde de kleine kring van ingewijden de mimetische interactie wellicht reeds als een kenmerk van de Shakespeariaanse kunst. De toespelingen van de auteur functioneren hier als een gecodeerde boodschap, maar de code bevat niets willekeurig. 'Hou jij van hem omdat ik van hem houd' is het persoonlijke zegel van Shakespeare op een bij uitstek Shakespeariaanse relatie. De schrijver kan zijn geliefkoosd mechanisme niet in werking brengen, maar hij geeft te kennen dat hij het niet vergeten is. De definitie die hij er hier van geeft, is de beste die hij tot nu toe gegeven heeft.

De formulering 'hou jij van hem (of haar) omdat ik van hem (of haar) houd' zou ons flink geholpen hebben indien we haar in *De Twee Veronzen*, *De Verkrachting van Lucretia*, *Een Midzomernachtdroom* of *Veel drukte om Niets* hadden aangetroffen. Paradoxaal genoeg heeft ze in *Naar het u bevalt* weinig of niets te vertellen. Juist daar waar ze het meest zin zou moeten hebben, met name in de context van haar eigen stuk, heeft ze er geen. De ware context is het hele oeuvre van de auteur, wat tegenwoordig ietwat bombastisch de Shakespeariaanse intertekstualiteit zou worden genoemd.

Wat we over de eerdere werken weten, verbiedt ons te denken dat 'hou jij van hem omdat ik van hem houd' een onbelangrijke wending, een eenvoudige verbaal pronkstukje zou zijn. De formulering verwijst al te duidelijk naar de

mimetische vriendschap en rivaliteit, en weerspiegelt de voortdurende bekommernis van de auteur op dit vlak, hoewel ze in *Naar het u bevalt* niet van toepassing is. Om iets van die toepassing te snappen en te beseffen dat ze daar niet zomaar of toevallig staat, moeten we een omweg maken via de stukken waar het mimetisme volop speelt. Critici die ieder stuk als een autonoom en volledig afgezonderd kunstwerk willen behandelen, de profeten van de esthetische *splendid isolation*, kunnen geen oog hebben voor wat we hier bespreken. Een hele dimensie van het Shakespeariaanse genie glipt hen door de vingers.

Indien we, zoals de Engelstalige kritiek het altijd gedaan heeft, om redenen van esthetisch formalisme ieder stuk afzonderlijk aanpakken, dan bemerken we nooit het kluwen van toespelingen waarvan hier blijkt hoe wezenlijk het is om niet alleen een juist begrip te krijgen van wat de stukken met elkaar verbindt, maar om ieder stuk afzonderlijk te begrijpen. Het esthetische formalisme is de grote domper op de Shakespeariaanse satire. Satirische literatuur veronderstelt tussen auteur en lezer een soort medeplichtigheid die niet te verzoenen is met de betrachting om de eigen bedoelingen van de auteur over te slaan (*intentional fallacy*), volgens mij een van de dodelijkste uitvindingen van de literaire kritiek van deze 20ste eeuw.

De titel zelf, *Naar het u bevalt*, suggereert de satirische aard van het stuk. Daarin deelt de auteur aan zijn toeschouwers mee dat hij deze keer niet zijn eigen stuk schrijft, maar hun stuk.

Zoals alle grote subversieve schrijvers zou Shakespeare belagd moeten worden door de weldenkende gemeenschap die graag een gunstiger voorstelling van de menselijke soort wil zien. Aan de grote schrijvers van het mimetisme wordt altijd gevraagd dat ze het wezen van hun kunst – het mimetische conflict – verzaken ten gunste van een banaal optimistische opvatting over de menselijke relaties, een opvatting die altijd zachter en menselijker wordt voorgesteld, terwijl ze in werkelijkheid het wredeste farizeïsme weerspiegelt.

Shakespeare veinst in *Naar het u bevalt* dat hij toegeeft, en in zekere zin geeft hij ook toe. Hij lijkt zo iets te zeggen als: 'In dit stuk beschrijf ik de wereld niet zoals ik haar zie, niet zoals ze is, maar zoals het u, mijn publiek, bevalt haar te zien: zonder dubbelzinnige conflicten, zonder ambivalente gevoelens. In dit stuk krijgen alle personages een duidelijk etiket "held" of "bozerik" opgeplakt.'

Waar een dramatisch werk het mimetische kluwen uitstoot, is er een andere bron van conflict nodig. De enige die dan nog overblijft, is wat soms het 'manicheïstische' perspectief wordt genoemd. Indien het drama niet berust op de mimetische convergentie van begeerten die met geweld tegenover elkaar komen te staan, dan moet het onvermijdelijk het bestaan van een intrinsiek verschil tussen die begeerten postuleren: het verschil tussen goed en kwaad.

In plaats van afgunst en jaloezie te behandelen zoals ze zijn, dat wil zeggen zoals tweeslachtige en altijd dubbelzinnige fenomenen, beschrijft het

pastorale genre systematisch bepaalde personages als fundamenteel goed en anderen als fundamenteel slecht.

Als men een conflict niet op rekening wil schrijven van de twee antagonistische zelf en de relatie die ze tegelijkertijd verenigt en scheidt, moet men onvermijdelijk de symmetrie van deze relatie vernietigen en alles verklaren door de schurkenstreken van de duidelijk als dusdanig aangewezen verrader. De enige bestaansreden van deze officiële bozerik bestaat erin ellende te brengen in het leven van onverstoortbaar edele helden of heldinnen. Hij zal de onmisbare zondebok zijn zodat de edele zielen geen schuld dragen van al de onprettige peripetieën die de intrige nu eenmaal vereist.

De idealistische literatuur is de spiegel van wat de normale paranoïde structuur van de menselijke relaties kan genoemd worden. Van de mimetische *dubbels* maakt ze systematisch uiterst gedifferentieerde agressors en slachtoffers van de agressie. Deze structuur behoort tot de mimetische rivaliteit zelf, ze drukt de weezin uit om zichzelf als zodanig te herkennen. We vinden een mooi voorbeeld in het taferel waar Hermia en Helena elkaar de volledige verantwoordelijkheid toeschuiven voor een tweedracht die, niet zo paradoxaal als het lijkt, op een overdreven eendracht berust.

Shakespeare brengt in *Naar het u bevalt* een zo sterk mogelijke karikatuur van al de stereotiepe tegenstellingen die schaamteloos hun eigen mimetische aard ontkennen. Hij beschrijft de haat van Olivier voor Orlando als een totaal gratuit gevoel. In Shakespeares inspiratiebron, de *Rosdynde* van Thomas Lodge, vinden we dezelfde twee broers als in de komedie, maar de wrokkigste van beiden heeft daar alle redenen om het te zijn: hij werd van de troon gestoten terwijl het in *Naar het u bevalt* net het omgekeerde is. Shakespeare verzaakt systematisch iedere vorm van realisme: ten aanzien van verschillende mogelijkheden kiest hij altijd de onwaarschijnlijkste, deze die het sterkst door het virus van de romantische illusie besmet is.

Het hele stuk schreeuwt zijn allergie voor het gezond verstand van de daken, maar vanzelfsprekend zonder zichzelf au sérieux te nemen. Op het moment van de ontknoping bekeren al de poppenkast-verraders zich spontaan tot de pastorale deugden. Ook dit behoort tot de traditie van het genre.

Olivier (de boze broer van Orlando) en hertog Frederik hebben zich amper van hun – tenslotte onbeduidende – plicht als schurk gekwetend, of ze beslissen zich in het Ardennerwoud te vestigen waar ze meteen van al hun boze neigingen gelouterd worden.

Frederik, de boze hertog,

[...] *hearing how that every day
Men of great worth resorted to this forest,*

(V, 4, 154-155)

het zuivere tragische fenomeen. Dit is de antiragische wereld bij uitstek en de schrijver onderlijnt met een discrete penntrek de felste kenmerken van die illusoire wereld.

Slachtoffers van de mimetische begeerte zouden die maar al te graag opgeheven zien door een of ander decreet. Ze ervaren hetzelfde gevoel ten aanzien van die begeerte als tegenover hun rivalen die ze met die begeerte associëren, terwijl ze in de hevige afkeer voor hun rivalen juist het onweerlegbare bewijs zien dat zij niets uit te staan hebben met de zieke die hen in haar klauwen houdt. Het probleem ligt altijd bij 'hen', 'zij', 'de anderen', en nooit bij onszelf.

Er is een dikke laag mimetische begeerte nodig om te kunnen dromen dat men aan die pest kan ontsnappen door weg te trekken uit de plaatsen waar ze woedt, door naar een ver en nog onbesmet gebied te trekken, naar een maagdelijke en 'natuurlijke' wereld zoals ze vroeger was, nog niet verstedelijkt, een ongeschonden natuur, bewoond door mensen die op een heel andere manier naïef en onschuldig zijn dan degenen die ons omringen, opgevreten als ze zijn door een geest van concurrentie. Indien we ons naar zo'n nieuwe wereld zouden kunnen begeven, zou het gezelschap van de anderen gewoon betoverend zijn: we zouden er nooit meer de vrees kennen te worden meegesleurd in het onontwarbare kluwen van de wereld waarin we leven.

Ten tijde van Shakespeare vormde de pastorale de belangrijkste literaire versie van deze droom. *Naar het u bevalt* geeft aan dit genre nochtans een Shakespeariaans tintje waardoor het stuk fijntjes de mimetische aan drift aanwijst als de verborgen bron van de antimimetische droom.

Laat ons even het belangrijkste aspect van de intrige bekijken. Orlando en Rosalinde hebben zich in een herderlijk leven teruggetrokken, ver van de fel mimetische verwanten die hen tot die ballingschap gedwongen hebben. Ze houden van elkaar en aangezien er niet het minste obstakel tussen hen bestaat, zouden ze meteen kunnen huwen. Een heerlijk happy end! Maar er zijn helaas nog drie bedrijven. De geliefden hebben veel te vroeg dit gezegend ogenblik bereikt. Alles wat hen rest, is van elkaar te genieten tot de dood hen scheidt, een heel onzeker perspectief...

De ontknoping moet dus uitgesteld worden, want we willen niet geconfronteerd worden met het risico van een mogelijke ontnuchtering die zich meteen daarna kan aftekenen. Om zich uit de netelige situatie te redden die hij zelf zo listig verwekt heeft, doet de auteur een beroep op een heel kenmerkend procédé van de pastorale literatuur, dat in al zijn absurditeit zo doorzichtig is dat het de ware bestaansreden van al de romaneske kneepjes blootlegt.

Rosalinde heeft een lumineuze inval: ze wil zich voor de ogen van haar geliefde onherkenbaar maken. Om veilig te reizen, had ze zich als man verkleed en ze beslist die vermomming ook in aanwezigheid van Orlando te behouden. Onder de naam Ganymedes weet ze de argeloze en nietsvermoedende Orlando

[...] hoorde hoe zich dag na dag
Mannen van aanzien naar dit woud begeven

begeeft zich aan het hoofd van een grote troepenmacht naar de Ardennen, niet bepaald met vreedzame bedoelingen. Maar eenmaal ter plekke:

[...] meeting with an old religious man,
After some question with him, was converted
Both from his enterprise and from the world;
His crown bequeathing to his banish'd brother,
And all their lands restored to them again
That were with him exiled. This to be true,
I do engage my life.

(V, 4, 160-166)

[...] Toen hij een oude, vrome man ontmoette,
Die met hem sprak en hem deed afzien van
Zijn onderneming en ook van de wereld.
Hij schenkt zijn kroon aan zijn verbannen broer,
Aan de andre bannelingen geeft hij al
Hun goeden weer. Zowaar ik leef, ik spreek
De zuivere waarheid.

Het enige verlangen van een bekeerde verrader is zijn leven als herder te beëindigen. Nochtans zullen sommigen onvermijdelijk naar de boze wereld lijkerwijs iets te veel, aangezien al de boosdoeners van het mannelijk geslacht zijn.

Olivier is een goed voorbeeld. Als een leeuw en een slang hem tijdens zijn slaap in het woud bedreigen, wordt hij gered door Orlando. Diep ontroerd door dit gebaar van de broer die hij zelf altijd vervolgd heeft, bekeert Olivier zich in een oogwenk en zo vindt Celia meteen de man die zij vanwege haar vriendelijke wijsheid en eindeloos geduld ongetwijfeld verdient.

Ten slotte blijven er in het pastorale wereldje slechts een handvol niet-huwbare vroegere bozeriken die de rest van hun dagen in een ecologisch gezonde sfeer slijten met boetedoening voor hun zonden, terwijl de helden en heldinnen die niets uit te boeten hebben, gauw naar de stedelijke bezoedeling terugkeren om er voortreffelijk gebruik te maken van de titels en goederen die de bekeerde verraders hebben achtergelaten.

De pastorale bevredigt ons verlangen om de ogen te sluiten voor de mogelijke scherpe conflicten tussen verwanten of intieme vrienden, volgens Aristoteles

ervan te overtuigen onder haar leiding de kunst te leren om een afwezige geliefde, een zekere Rosalinde, het hof te maken. En wat is er vanzelfsprekender dan haar voorstel om zelf die vrouwelijke rol te spelen?

Dit soort nonsens is kenmerkend voor de pastorale literatuur. De mimetische begeerte verlangt onophoudelijk naar de *aanwezigheid* van de geliefde, maar op een dieper niveau is die aanwezigheid vervloekt vanwege de ontgoocheling die ze onvermijdelijk met zich meebrengt.

Telkens als de geliefden vrije toegang tot elkaar hebben, lopen ze het risico hun verliefdheid te zien smelten. Hun hartstocht is zozeer met de metafysische transcendentie van de partner verbonden dat ze een min of meer permanente scheiding noodzakelijk maakt.

Waar de handleidingen van de Franse *préciosité* de verschillende obstakels en belemmeringen als een onmisbare en zo mogelijk niet-eindigende fase van de amoureuze mystiek beschouwen, behandelen ze de mimetische begeerte met veel meer verfijning dan de moderne kampioenen van het seksuele consumptiedrag. De grootste naïevelingen op dit vlak zijn vaak niet degenen waaraan men denkt.

Indien Rosalinde zich onder haar eigen naam het hof liet maken, zou haar te grote beschikbaarheid vrij gauw het metafysische kapitaal verkwisten dat ze tijdens de scheidingsfase heeft vergaard.

In haar vormomming als man kan Rosalinde van de aanwezigheid van haar geliefde profiteren zonder het voordeel van haar afwezigheid prijs te geven. Ze maakt zich toegankelijk, maar zonder de vruchten van haar ontoegankelijkheid te verliezen. Ze profiteert van haar geliefde: ze maakt hem voor haar aanwezig zonder de prijs van haar eigen aanwezigheid te betalen. Ze investeert heel haar mimetisch kapitaal en toch blijft haar bankrekening intact. Bedrog over heel de lijn!

Met dit kluchtig zichtbare procédé leren we heel wat over de ware bedoeling van de pastorale literatuur. Het is er essentieel dat de zo begeerde aanwezigheid wordt uitgesteld tot op het ogenblik dat het doek valt. De pastorale erkent vanzelfsprekend nooit openlijk de vreselijke waarheid, maar ze grijpt naar de meest doorzichtige kneepjes om een fictieve overwinning te behalen op de interne verdeling van de begeerte.

NIET HAAR SPIEGEL VLEIT HAAR, MAAR JIJZELF

'T is not her glass, but you that flatters her

NAAH HET U BEVALT

Zelfs als de afgekeken begeerte – zoals het trouwens hoort – niet centraal staat, tiert ze nochtans welig op de bermen van *NaaH het u bevalt*, met name in het verhaal van Phoebe en Silvius. Die twee jongelui zijn geen verbannen hovelingen; ze leven blijikbaar vanaf hun geboorte in het Ardennerwoud, zonder het minste besef van haar antimitetische eigenschappen. De pastorale betovering heeft op hen niet de minste uitwerking: hoe meer de mens zich *at home* en minder ontheemd voelt, des te verder staat hij van het pastorale wereldje.

Silvius heeft meer weg van een slaaf dan van een geliefde. Hij is in zijn aanhankelijkheid jegens Phoebe zo onhandig en onderworpen dat ze schaamteloos van hem profiteert: hoe driester haar tirannie, hoe slaafser zijn onderdanigheid.

Rosalinde ziet toevallig hoe Phoebe de zielepoot behandelt. Als een soort Don Quichot neemt ze het voor de weke Silvius op en vertelt hem dat zijn hele houding van aanbidding tegen zijn eigen belangen indruist. Dankzij haar aanbieder ziet Phoebe zichzelf namelijk mooier dan ze in werkelijkheid is, en ze begint ten slotte te geloven dat ze beter verdient dan de zielige Silvius. Rosalinde probeert de jongeman ervan te overtuigen dat hij veel verleidelijker is dan zijn Dulcinea:

*You are a thousand times a properer man
Than she a woman.*

(III, 5, 51-52)

*Je bent als man wel duizend keren knapper
Dan zij als vrouw.*

Phoebe gebruikt Silvius als een bedrieglijke spiegel: ze *bootst* zijn begeerte na en ziet zichzelf in hetzelfde licht en uit dezelfde vleende gezichtshoek als hij haar ziet: