

## XXXI

WILLEN WIJ DAN HET HEILIGDOM AFBREKEN?  
*Shall we desire to raze the sanctuary?*

OTHELLO, ROMEO EN JULIA, LEER OM LEER

*Othello* is niet zomaar het drama van een lichtgelovige minnaar die door een sinistere verrader misleid wordt. Wat de Moor in deze tragedie overkomt, begrijpen we beter als we het vergelijken met de Shakespeareaanse komedie die er het meest op lijkt, met name *Veel Drukte om Niets*.

De belangrijkste ingrediënten zijn al in de komedie aanwezig. Claudio is een onervaren jongeman met een duidelijk gebrek aan zelfvertrouwen. Bovendien is hij in Messina een vreemdeling. Hij zoekt dan ook vrij spontaan bescherming en bemiddeling bij zijn militaire overste, de Prins, Don Pedro.

Net zoals Claudio kan *Othello* amper geloven dat hem zoveel geluk te beurt valt. Hoe kan een knappe Venetiaanse verliefd worden op iemand zoals hij? Het idee alleen om in de hoogste Venetiaanse kringen door te dringen, brengt *Othello* in paniek en ook hij zoekt en vindt een tussenpersoon, zijn eigen luitenant Cassio.

In beide stukken bekleeden de twee mannen niet dezelfde militaire rang. In *Veel Drukte om Niets* staat de nabootser hiërarchisch lager dan zijn model, wat niet onbelangrijk is. In *Othello* is de hiërarchie omgekeerd maar desalniettemin geniet de bemiddelaar, Cassio, althans in de geest van *Othello* een uitgebreide superioriteit. Cassio is alles wat *Othello* niet is: blank, jong, knap, elegant, en vooral een man van de aristocratische wereld die zich volkomen thuis voelt in het wereldje van Desdemona. *Othello* heeft zoveel waardering voor Cassio dat hij hem eerder dan Jago als zijn uitverkoren luitenant aanwijst, zowel voor zijn amoureuze als militaire operaties.

Het zijn dezelfde eigenschappen die van iemand een uitstekende tussenpersoon en/of een uitstekende en zelfs de allerergste rivaal maken. De jaloezie van de twee helden vindt haar wortels niet in de woorden van Jago of van Don Juan. Haar bron schuilt in de innerlijke zwakte van de hoofdpersonages: zowel de gedachte om een beroep te doen op een tussenpersoon, als om er juist geen beroep op te doen, brengt onze helden in paniek.

Wanneer Desdemona bij haar echtgenoot voor Cassio pleit, roept ze het beeld op van de dag waarop de jongeman 'met je meekwam toen je 't hof mij maakte' (*came a-wooing with you*) (III, 3, 71). De woordkeuze is niet erg

handig; ze geeft te verstaan dat Cassio bij haar dezelfde rol speelde als *Othello*, en dit is juist wat *Othello* vreest. Desdemona herinnert *Othello* in alle onschuld aan wat hij het liefst zou willen vergeten.

*Othello* heeft niet meer dan Claudio *werkelijk* behoefte aan een bemiddelaar. Desdemona is op hem verliefd geworden nog voor hij de minste aandacht aan haar schonk. Indien hij haar niet het hof had gemaakt, dan zou zij de eerste stap gezet hebben.

Dat de twee helden gefascineerd worden door de zogenaamde bandeloosheid van hun echtgenote of verloofde, vormt een andere gelijkenis tussen *Othello* en *Veel Drukte om Niets*. De meest leugenachtige beschuldigingen maken geen eind aan hun begeerte, maar wijzen er de aard van. In de beide stukken raakt de held mimetisch opgewonden door de gedachte aan al de mannen waarmee hun liefde misschien in bed gedrukt is. Hij staat ongeduldig te trappelen om zich bij die denkbeeldige menigte te voegen. Wanneer de erotische begeerte zo'n collectieve vorm aanneemt, vervalt ze tot de schandelijkste ontucht en maakt de ondergang van het verondersteld vervallen object nog erger. In de ogen van Claudio en *Othello* worden Hero en Desdemona wat we tegenwoordig 'seksbommen' noemen, die even vurig begeerd als misprezen worden.

Ook door de functie van de verrader gelijken de twee stukken op elkaar. Indien het al te duidelijk was dat het lijden van de held aan mimetische zelfvergiftiging te wijten is, en dat er geen andere gifmenger in de buurt is, met andere woorden: dat hij alleen de verantwoordelijkheid voor zijn waanzin draagt, dan zou hij geen geschikte held zijn omdat het publiek zich niet met hem zou kunnen identificeren. Hij zou een veel te afschuwelijk spektakel bieden. Een minimum aan identificatie is pure noodzaak. Daarom laat Shakespeare zowel in de komedie als in de tragedie zijn held vergezellen door een verrader, in werkelijkheid zijn sacrificiële plaatsvervanger.

Don Juan is een vrij onbehouden en weinig geloofwaardig personage, maar Jago is even complex als fascinerend. Hij is tegelijkertijd jaloers op zijn professionele rivaal, Cassio, en op *Othello* omdat hij hem ervan verdenkt zijn vrouw verleid te hebben. Daardoor wordt de verrader een zeer coherent mimetisch personage, de ideale bliksemafleider voor onze potentiële gevoelens van afschuw ten aanzien van *Othello* indien deze laatste alleen op het toneel had gestaan. Zo verschijnt ook duidelijk een hels landschap van jaloezie en afgunst dat in *Veel Drukte om Niets* verborgen bleef, wat de komedie iets raadselachtigs en soms onbegrijpelijks blijft geven.

Dat de rol van Jago quasi nutteloos is, blijkt uit het feit dat *Othello* altijd aan een half woord genoeg heeft om vermoedens te koesteren die de verrader hem wil suggereren, of die hij hem zelfs niet hoeft te suggereren: de suggestie werkt eigenlijk alleen voor de toeschouwers. Jago geeft enkel wat voedsel aan de vermoedens van zijn meester:



JAGO: *My noble Lord, —*  
 OTHELLO: *What dost thou say, Iago?*  
 JAGO: *Did Michael Cassio, when you woo'd my lady  
 Know of your love?*  
 OTHELLO: *He did, from first to last: why dost thou ask?*  
 JAGO: *But for a satisfaction of my thought;  
 No further harm.*  
 OTHELLO: *Why of thy thought, Iago?*  
 JAGO: *I did not think he had been acquainted with her.*  
 OTHELLO: *O! yes; and went between us very oft.*  
 JAGO: *Indeed.*  
 OTHELLO: *Indeed! ay, indeed; discern'st thou aught in that?  
 Is he not honest?*  
 JAGO: *Honest, my Lord!*  
 OTHELLO: *Honest! ay, honest.*

(III, 3, 93-103)

JAGO: *Mijn eedle heer —*  
 OTHELLO: *Wat zeg je, Jago?*  
 JAGO: *Wist Michael Cassio, toen u uw vrouw  
 Het hofging maken, van uw liefde?*  
 OTHELLO: *Van de aanvang af, ja... Waarom vraag je dat?*  
 JAGO: *O, tot bevestiging van wat ik dacht,  
 Geen verder kwaad.*  
 OTHELLO: *En wat heb je gedacht?*  
 JAGO: *Ik dacht niet dat hij haar van vroeger kende.*  
 OTHELLO: *Hij spelde vaak voor bode tussen ons.*  
 JAGO: *Waarlijk?*  
 OTHELLO: *Waarlijk? Ja, waarlijk... Vind je daar iets in?  
 Is hij niet eerlijk?*  
 JAGO: *Eerlijk, generaal?*  
 OTHELLO: *Eerlijk? Ja, eerlijk.*

Jago is de volmaakte vertrouweling. Als mimetische *dubbel* staat hij soms zo dicht bij Othello dat de beide mannen pure weerspiegelingen van elkaar worden, wat uit het vervolg van de dialoog blijkt:

OTHELLO: *Honest! ay, honest.*  
 JAGO: *My Lord, for aught I know.*  
 OTHELLO: *What dost thou think?*  
 JAGO: *Think, my Lord?*

OTHELLO: *Think, my Lord!  
 By heaven, he echoes me*

(III, 3, 103-106)

OTHELLO: *Eerlijk? Ja, eerlijk.*  
 JAGO: *Heer, voor zover ik weet —*  
 OTHELLO: *Wat denk je?*  
 JAGO: *Wat ik denk, heer?*  
 OTHELLO: *Wat ik denk, heer?  
 Bij God, hij is mijn echo,*

Juist de gedachten die Othello vergeefs probeert te verdringen, worden door de spiegelende rol van Jago expliciet naar voren gebracht:

OTHELLO: *I do not think but Desdemona's honest.*  
 JAGO: *Long live she so! and long live you to think so!*  
 OTHELLO: *And yet, how nature erring from itself —*  
 JAGO: *Ay, there's the point: as, to be bold with you,  
 Not to affect many proposed matches  
 Of her own clime, complexion, and degree,  
 Whereto we see in all things nature tends;  
 Foh! one may smell, in such, a will most rank,  
 Foul disproportion, thoughts unnatural.  
 But pardon me; I do not in position  
 Distinctly speak of her, though I may fear  
 Her will, recoiling to her better judgement,  
 May fall to match you with her country forms  
 And happily repent.*

(III, 3, 223-236)

OTHELLO: *Toch denk ik vast, dat Desdemona trouw is.*  
 JAGO: *'k Hoop dat ze 't blijft, en dat u 't blijft geloven.*  
 OTHELLO: *En toch, als de natuur, eenmaal verdoofd —*  
 JAGO: *Daar zit het juist; en om ronduit te spreken:  
 Zo menig huwelijksaanzoek af te wijzen  
 Uit eigen volk en stand, van eigen kleur,  
 Tegen de neiging in van de natuur —  
 Bah! Zo iets ruikt naar bandeloze wellust,  
 Ontaarding van een zinnelijk gemoed...  
 Maar ach, vergeef me, ik spreek in 't algemeen  
 En niet van haar, al kon men vrezen, dat  
 Haar drang, naar 't helder oordeel weergekeerd,*



*U met haar landgenoten vergelijkt  
En spijt krijgt.*

Desdemona is gedoomd om vroeg of laat verliefd te worden op een jonge aristocraat uit haar eigen wereld. Zoiets hoeft Jago zelfs niet te suggereren omdat Othello uit eigen beweging die overtuiging in zijn hart draagt. Zijn denken is dat van een reactionaire Venetiaan. Zoals alle geliefden geeft de Moor er zich geen rekenschap van dat zijn vrouw veel meer op hem lijkt dan het uiterlijk lijkt. Er is weinig verschil tussen wat zij in hem zoekt, zijn extreem anders-zijn, en wat hij in haar zoekt. Geen van beiden beseft dat ze, tot in hun respectieve onmacht om hun eigen temperament in de houding van de andere te herkennen, perfecte voorbeelden zijn van de centrifugale dynamiek van de mimetische begeerte.

We weten al dat Desdemona niet 'de ware Othello' begeert, maar een mimetische voorstelling, ontstaan uit de boeiende verhalen die ze van achter haar vaders deur beluisterd heeft. Hij is haar Amadis de Gaula. In tegenstelling tot de vrouwelijke hoofdfiguren uit de komedies die zich met lyrische zoetheid voeden, heeft Desdemona een voorkeur voor de epiek.

Brabantio is voor zijn dochter een eerste Othello, niet in de freudiaanse betekenis van de vader die zich seksueel tot zijn dochter aangetrokken voelt of van de dochter die op haar vader verliefd is, maar in de betekenis van het mimetische model. De ware oorsprong van het drama ligt in het feit dat Brabantio zelf hevig verlangt om de vreselijke avonturen van Othello te aanhoren (zie hoofdstuk XX). Liever dan naar haar vader te luisteren en zijn uitdrukkelijke raadgevingen in verband met het huwelijk op te volgen, trouwt Desdemona op de exotische aandrif van haar vader en bootst ze zijn heimelijke zwakte na. Het is de herder zelf die de deur van de schaapskooi voor de gretige wolf openmaakt.

De begeerte loopt altijd recht naar de waarheid van de bemiddelaar, zelfs als diens woorden zijn ware aard ontkennen. Zowel Desdemona als Brabantio zijn op dat punt even scherpzinnig, en de vader begrijpt intuïtief de begeerte van zijn dochter omdat het ook zijn eigen begeerte is. Hij geeft blijk van dit inzicht als hij voorspelt dat zijn dochter ook Othello zal bedriegen nadat ze haar vader bedrogen heeft; woorden die Othello zich te gepasten tijde zal herinneren.

Othello's vrees is verre van ongegrond, ook al denkt hij ten onrechte dat Desdemona verliefd zou kunnen worden op Cassio of een andere typische Venetiaan. De exotische charme van een echtgenoot zal met de tijd onvermijdelijk tekenen van slijtage vertonen en, indien ze in leven gebleven was, zou Desdemona wellicht voor andere, minder versleten Othello's gevallen zijn.

Desdemona is verzot op geweldadige spektakels en ze is dermate gefascineerd door de nakende slag om Cyprus dat ze het schouwspel voor niets ter

wereld wil missen, ook al moet ze er met haar eigen schip heenveren, zonder haar echtgenoot. Overigens beschrijft ze zelf heel krachtig de aard van haar begeerte:

*That I did love the Moor to live with him,  
My downright violence and storm of fortunes  
May trumpet to the world; my heart's subdued  
Even to the very quality of my lord;*

(1. 3, 248-251)

*Dat ik de Moor koos om met hem te leven,  
Mijn open, roekloos tarten van het lot  
Mag 't uitbazuinen. Mijn hart is aan de wil  
En de verlangens van mijn man gekluisterd.*

Desdemona wordt zo gefascineerd door de duistere en geweldadige leefwereld van Othello dat ze zelfs niet probeert haar eigen leven te beschermen als ze zijn moorddadige voornemens ontdekt. Ze maakt zich klaar voor de dood zoals voor een liefdesnacht. Haar volgzzaamheid heeft niets uit te staan met die van de zwakke 19de-eeuwse vrouw, de weke, romantische burgervrouw uit de opera's. Desdemona is Othello's 'mooie krijger' (*fair warrior*) (II, 1, 182) en haar tragisch einde vervult haar heimelijkste verwachtingen. *Othello* voert de donkerste begeerte ten tonele. Wanneer model en obstakel werkelijk in elkaar opgaan, worden Eros en de vernietigingsdrang eveneens één, en dit is wat Shakespeare in de ontknopning van zijn tragedie aantoont.

De versmelting van de libido met het fatale geweld vormt de uiteindelijke bekroning van de conflictueuze *mimesis*. Het tragisch einde is helemaal geen misverstand, maar bezegelt integendeel de ultieme vereniging van dit paar. Andermaal vind ik een bevestiging van de waarheid die Shakespeare in *Othello* heel even laat zien, in een ander stuk, *Driekoningenavond*, waar ze heel expliciet wordt uitgedrukt. Juister gezegd, de waarheid is in dit laatste stuk even versluisd als in *Othello*, maar als we beide teksten met elkaar vergelijken, komen overeenkomsten aan het licht die de door de dramaturg bewust gewilde dubbelzinnigheid opheffen.

Wanneer Orsino aan het eind van *Driekoningenavond* ontdekt dat Olivia verliefd is op Viola, kent zijn jaloezie geen grenzen meer. De hertog, die in Viola nog steeds een man ziet, wil zich op de zogenaamde schuldige wreken. In zijn blinde woede zinspeelt hij op de wilde jaloezie van een Egyptenaar die, volgens het verhaal, 'op het ogenblik van zijn dood' zijn geliefde ombracht. Hij wil nu zelf dit voorbeeld volgen:

ORSINO: What shall I do ?

OLIVIA: Even what it please my lord, that shall become him.

ORSINO: Why should I not, had I the heart to do it,

Like to the Egyptian thief at point of death,

Kill what I love ? a savage jealousy

That sometimes savours nobly. But bear me this:

Since you to non-regardance cast my faith,

And that I partly know the instrument

That screws me from my true place in your favour,

Live you the marble-breasted tyrant still;

But this your minion, whom I know you love,

And whom, by heaven I swear, I tender dearly,

Him will I tear out of that cruel eye,

Where he sits crowned in his master's spite.

Come, boy, with me; my thoughts are ripe in mischief;

I'll sacrifice the lamb that I do love,

To spite a raven's heart within a dove.

(V, 1, 115-131)

ORSINO: Wat moet ik doen ?

OLIVIA: Al wat mijn vorst behaagt en hem betaamt.

ORSINO: Waarom zou ik niet, had ik het hart ertoe,

Als die Egypt'sche dief in stervensnood,

Het liefste doden ? — razende jaloeziesheid

Die soms aan grootheid grenst. Maar hoor nog dit:

Daar u mijn trouw misprijzend van u afstoot

En ik ook taamlijk goed het werktuig ken

Dat mij heeft losgeurongen uit uw gunst,

Leef verder dan, tiran met marmren hart.

Maar deze gunsteling van wie u houdt,

En die ook mij, ik zweer het, dienbaar is,

Hem zal ik uit die wrede ogen rukken

Waar hij, zijn heer ten spijt, als koning troont.

Kom, knaap, we gaan. 't Onzalig plan is rijp.

't Lam dat me lief is offer ik met smart,

Tot kwelling van een duif met ravehart.

De opmerkingen dat Viola niet Olivia is, en dat Orsino's jaloezie volkomen gerechtvaardigd is en die van Othello niet, zijn juist. Nochtans ligt de situatie veel dichterbij de tragedie dan het lijkt. Orsino's geweldadig model, de Egyptische boef, kondigt de figuur van Othello aan en net zoals hij staat de hertog op het punt de vrouw die hij liefheeft, en die ook hem liefheeft, te

doden. Wat het hele taferel nog dichterbij *Othello* brengt, is Viola's reactie op Orsino's dreigende houding, haar gretigheid om het misdadige geweld van haar geliefde te ondergaan. Haar woorden kondigen Desdemona's gretige medeplichtigheid aan haar eigen dood aan:

And I, most jocund, apt, and willingly,

To do you rest, a thousand deaths would die.

(V, 1, 132-133)

En ik wil blijmoedig duizend doden sterven,

Als u daardoor gemoedsrust kunt verwerven.

Voor de Elizabethanen in het algemeen en Shakespeare in het bijzonder heeft 'sterven' vaak een seksuele connotatie en hier is die overduidelijk. *To die* bevat een toespel op het orgasme en *to do you rest* een toespel op de bevredigde begeerte. Zoals alles bij Shakespeare kan de verwantschap tussen dood en begeerte het voorwerp zijn van een dubbele, nu eens komische, dan weer tragische interpretatie.

Maar of het al dan niet op een woordenspel uitdraait, het geweldadige einde van *Othello* betekent hoe dan ook dat dood en begeerte zich op het hoogtepunt van de conflictueuze *mimesis* verenigen. Naarmate haar obsessie ten aanzien van de obstakels die ze zelf onophoudelijk verwekt, toeneemt, evolueert de begeerte onverbiddelijk naar de vernietiging van zichzelf en de andere, eigenlijk op dezelfde manier als die waarop het spel van geliefden hen tot het orgasme voert.

Even een vergelijking met *Romeo en Julia* om beter Desdemona en Othello te begrijpen. Niet de ruzie tussen hun ouders is verantwoordelijk voor de dood van de twee jongelui, maar hun eigen absurde, onbezonnen haast — te begrijpen als de vervulling van een verlangen dat Romeo tijdens zijn gesprek met Broeder Lorenzo heel duidelijk uitsprekt. Dankzij de sacrificiële substitutie op het niveau van wat we eerder het 'oppervlakkige stuk' genoemd hebben, wordt de verantwoordelijkheid voor de dood toegeschreven aan een of andere 'komedie-slechterik', bij voorkeur een vader zoals hier de oude Capulet. Maar de authenticiteit waarheid van het stuk ligt elders: in de zelf gewilde overhaaste ren naar vernietiging en dood.

De boze vader of familietwisten zijn zoals altijd bij Shakespeare slechts zinloze vogelverschrikkers die heimelijk niets uit te staan hebben met de tragische ontknoping, behalve op het oppervlakkige niveau van de mimetisch-romantische mythologie. De oude Capulet heeft met de finale slachtpartij even weinig te maken als de muur, de leeuw en de vader — weeral hij ! — met de domme dood van Pyramus en Thisbe in *Een Midzomernachtdroom* (Vijfde bedrijf). Overigens werd de ontknoping van *Romeo en Julia* wellicht door het



verhaal van die twee klassieke en wat belachelijke geliefden geïnspireerd. Ze worden al in dit stuk vermeld. Bovendien werd *Een Midzomernachtdroom* onmiddellijk na de tragedie geschreven, met het groteske *Pyramus en Thisbe* als 'stuk in het stuk', duidelijk een toespeling op de bij het haar getrokken ontknoping van het vorige werk en het cynisme waarmee er misbruik gemaakt werd van de romantische lichtgelovigheid.

Pyramus en Thisbe sterven net zoals Romeo en Julia vanwege de vereisten van een literair genre. In zijn tweede stuk steekt Shakespeare openlijk de draak met de twee geliefden door duidelijk te laten zien dat er niets is dat hen scheidt, en dat niemand ze naar de dood drijft. In *Romeo en Julia* waarschuwt Broeder Lorenzo Romeo tevergeefs voor zijn eigen dwaasheid: 'Zo'n wilde vreugd komt wild ook aan haar eind' (*These violent delights have violent ends*, II, 6, 9).

Zowel *Othello* als *Romeo en Julia* brengen de begeerte in haar donkerste vorm op de planken, een begeerte die door niets anders meer wordt aangetrokken dan door haar eigen apocalyptische ondergang. Deze extreme begeerte neemt bij Shakespeare verschillende vormen aan. Een van de treffendste uitdrukkingen vinden we in *Leer om Leer*.

Daar wordt Angelo's plotselinge hartstocht voor Isabella ingegeven door de engelachtige zuiverheid van een jonge vrouw die geheel en al op religieuze ascese is afgestemd. Haar strenge vroomheid en de onverschilligheid waarvan ze blijk geeft, vormen een almachtige rivaal voor zijn eigen, tot dan toe onverslagen onverschilligheid. Angelo beschouwt Isabella's kuisheid als een persoonlijke belediging, een teken van wreedheid, een onweerstaanbare uitdaging, een obstakel dat met opzet op zijn weg geplaatst werd, het ultieme skandalon:

*O cunning enemy! that, to catch a saint,  
With saints dost bait thy hook. Most dangerous  
Is that temptation that doth goad us on  
To sin in loving virtue: never could the strumpet,  
With all her double vigour, art and nature,  
Once stir my temper; but this virtuous maid  
Subdues me quite.*

(II, 2, 179-185)

*O sluwe duivel die een heil'ge kiest  
Als lokaas voor een heil'ge! Het gevaarlijkst  
Is de verzoeking die ons lokt tot zonde  
Uit liefde voor de deugd. Nooit kon een slet  
Met al haar kunst, natuur en dubb'le macht  
Mijn zinnen prikk'len. Maar dit deugdzzaam meisje  
Verknecht mij.*

Isabella's zuiverheid wordt de mimetische *dubbel* van Angelo's puritanisme, een rivaal 'op leven en dood' die hij vurig verlangt te verslaan. Dit lijkt het tegengestelde van Othello's of Claudio's begeerte naar verloedering, maar in wezen gaat het om hetzelfde. Angelo heeft een helder inzicht in de vernietigende aard van zijn begeerte. Uit zijn woorden blijkt dat het wat zijn hartstocht betreft niet zomaar om een gril gaat. Als in een flits wordt een schrikwekkende dimensie van de begeerte geopenbaard:

*Having waste ground enough,  
Shall we desire to raze the sanctuary,  
And pitch our evils there?*

(II, 2, 169-171)

*Als wij woeste grond bezitten,  
Willen wij dan het heilgdom afbreken  
Om daar ons kwaad te planten?*

Shakespeare definieert in minder dan drie verzen waar de mimetische begeerte in haar meest extreme vorm kan toe leiden: een Luciferiaanse verzuchting naar het absolute kwaad. Hier is geen sprake van een biologische fataliteit of een onbewust determinisme, maar van een instemming van de wil. Het is niet mogelijk die begeerte om 'het heilgdom af te breken', te assimileren met een anonieme kracht zoals de libido of de entropie, en nog minder met de hypocriete zouteloosheid van onze 'doodsdrift'. Deze laatste uitdrukking is bijzonder misleidend omdat ze suggereert dat we enkel naar vernietiging en dood gedreven worden door een kracht die niet het minste verband heeft met enige begeerte die deze naam nog waardig is, en dat deze kracht iets bijkomstigs is, iets raadselachtigs dat niets uit te staan heeft met de ontroerende onschuld van de begeerte. Daarin schuilt ons hardnekkigste vooroordeel en het is ook onze laatste mythe, de laatste compensatie voor een hele stapel opgegeven illusies. In werkelijkheid vormt de vernietigende aard van de begeerte een eenheid met haar neiging om haar eigen obstakels op te richten en zich door de botsing met die obstakels te versterken. *Leer om Leer* bevat een bijzonder treffende illustratie van dit mechanisme.