

VAN DAEDALUS TOT PYGMALION : KUNST EN MIMESIS IN HET ANTROPOMETRISCHE STADIUM.*

door E. Mathijs en B. Mosselmans (Brussel)

Summary:

From Daedalos to Pygmalion: Art and Mimesis in the Anthropometric Stage.

Art appears to us historically. Hence, the historical meaning of art can best be understood by its clarification through a history of unconscious motives. This article applies theories of René Girard to the classical arts and aesthetics (from Daedalos to Pygmalion). Until the advent of the 'anthropometric stage', art was solely concerned with the production of magic-ritual 'objects' for the ritual, in which the experience of original violence (Wieder-erlebung) took place. With the establishment of a religious structure, this original violence became hidden behind an abstract mean, disabling the direct contact between man and force of nature. For the arts, we can identify 'mimesis' as this mean. It became the central aesthetical ideal. Anthropometric art, then, was no longer directed towards the truth of the original violence, but towards the representational truth of the myth and the religious order. Since mimetic representations can never be what they represent, truth and beauty became disconnected in the arts. The ideal of mimetic beauty, as expressed in composition or design, allows a potentially infinite number of variations, covering truth as well as fiction. It seems that the classical arts still expressed the truth, albeit in an increasingly remote manner (since the original violence became increasingly hidden). We specifically discuss this evolution in classical drama (comedy and tragedy) and in Plato's and Aristotle's aesthetics and theories of art.

Personalia:

Ernest Mathijs (1968) is als vorseur verbonden aan het Centrum Leo Apostel van de VUB. Hij voert er onderzoek naar de grondslagen en referentiekaders van kunstkritiek. Met Bert Mosselmans stelde hij een boek samen: "Science and Art: the Red Book of Einstein meets Magritte" (Kluwer, to appear in 1998).

Bert Mosselmans (1969) is als assistent verbonden aan de Vakgroep voor Geschiedenis en Grondslagen van de Economie van de VUB. Hij voert er onderzoek naar de geschiedenis van de economie en de logica. Met Ernest Mathijs stelde hij een boek samen: "Science and Art: the Red Book of Einstein meets Magritte" (Kluwer, to appear in 1998).

1. INLEIDING

Kunst maakt zich historisch kenbaar. De studie van een historische cultuur maakt het begrijpen van de kunstschepping mogelijk, bepaalt haar specifieke gedaanten en noopt tot nadenken, ook al blijven in die ontwikkeling de drijvende factoren doorgaans 'onbewust'. Het historisch kunstbegrip is dan ook enkel te vatten door de verheldering van een geschiedenis van verborgen drijfveren.

Het uitwerken van een dergelijk opzet kan niet zonder een conceptueel kader. Daarvoor steunt dit artikel in ruime mate op het werk van René Girard, dat aangeeft hoe onbewuste drijfveren in de geschiedenis worden ontdekt en 'gelezen'. Oorspronkelijk ontwikkelde Girard dit kader in zijn literair-historische kritiek. Later betrok hij daar ook antropologische en psychologische inzichten bij. Op deze elementen willen wij hier niet verder ingaan. Ze werden in dit tijdschrift ten andere al uitvoerig besproken¹. Het is wel de bedoeling om, aan de hand van het werk van Girard, de aandacht te vestigen op 'onbewuste' verlangens die ten grondslag liggen aan de intellectuele geschiedenis van de mens.

In deze inleiding bespreken we eerst kort het zondebokmechanisme en het ontstaan van de menselijke cultuur, om vervolgens het 'antropometrische stadium' te definiëren, als de periode van culturele ontwikkeling tot aan de 'ontdekking' van het zondebokmechanisme. Een tweede sectie bespreekt de introductie van het klassieke kunstbegrip in het antropometrische stadium, waarbij we de centrale begrippen waarheid, schoonheid en *mimesis* introduceren. In de derde sectie komt het drama aan bod, in de vormen van komedie en tragedie. Het vierde deel gaat dieper in op de *mimesis*, en besteedt tevens, hoewel zijdelings, aandacht aan de beeldhouwen en de bouwkunst. De vijfde sectie, tenslotte, thematiseert de esthetica's van Plato en Aristoteles.

De antropologische stellingname van Girard steunt op de mimetische begeerte, waarvoor wij verwijzen naar de bijdrage van A. Vergote in dit tijdschrift². Volgens Girard kan de *toeëigeningsmimese* enkel worden beteugeld indien ze omslaat in een *conflictmimese*: twee of meer personen die zich verenigen richten alle geweld op eenzelfde tegenstander, de zondebok, die zelf de schuld krijgt van het mimetische geweld, en derhalve het merkteken draagt van het negatieve (*maléfique*). Daarnaast bezit de zondebok ook een positief (*bénifique*) kenmerk, omdat hij de terugkeer van de eensgezindheid bewerkstelligt. De uitdrijving van de zondebok heeft daarom het effect van een wonderbaarlijke bevrijding. Het *maléfique* aspect leidt tot het ontstaan van allerlei verboden, om een hernieuwd opklaaien van de mimetische strijd te vermijden, terwijl het *bénifique* aspect aanleiding geeft tot een noodzakelijke, perpetuele herinnering aan de wonderbaarlijke beëindiging van de crisis. Dit gebeurt onder de vorm van het ritueel. In het ritueel brengt men steeds opnieuw offers, die sterke gelijkenis vertonen met de oorspronkelijke zondebok, in zo gelijk mogelijke omstandigheden³.

Het zondebokmechanisme geeft aanleiding tot het ontstaan van een *religieuze orde*, die stoelt op drie pijlers: de rite, een geheel van verboden, en de mythe⁴. De *rite* bevestigt het zondebokmechanisme opnieuw als fundament van de cultuur. Een slachtoffer, dat zoveel mogelijk gelijk op de oorspronkelijke zondebok, begaat talrijke verschillen-ervagende overtredingen in zo gelijkend mogelijke omstandigheden. Zijn uitdrijving leidt tot de herbeleving van de oorspronkelijke uitdrijving, en bevestigt daardoor opnieuw de heersende *verboden*, die de religieuze orde van een aantal noodzakelijke differenties voorzien, en aldus de mimetische begeerte beperken. De mimetische begeerte is immers een uitzichtloze zucht naar differentie⁵. De *mythe* tenslotte doet dienst als schijnrepresentatie van de cultuur. De mythe beschrijft een verval van verschillen als sociale en culturele crisis, handelt over misdrijven die dit verval in de hand werken, en wijst daders aan die objectief

schuldig zijn⁶. Ze beschrijft het oorspronkelijke geweld vanuit het standpunt van de daders en verbergt zo het arbitraire karakter van de uitdrijving. De religieuze orde bestaat derhalve uit verboden die differenties aangeven, uit de herbeleving van het oorspronkelijke geweld in de rite, en uit de mythe die slechts een schijnrepresentatie van de cultuur vormt (en aldus het oorspronkelijke geweld toedekt).

Het slachtoffer dat erin slaagt zijn offerande uit te stellen, zet het prestige van de zondebok/koning om in effectieve macht⁷. Ook hier blijft het arbitraire geweld verborgen : het *maléfique* aspect 'objectiveert' zich doordat de verboden een natuurlijk, vast karakter verkrijgen en niet langer naar de oorspronkelijke, arbitraire uitdrijving verwijzen. De regulatie van deze verboden gebeurt door het *bénifique* aspect, hetzij onder de vorm van de gevestigde zondebok/koning, hetzij door de van buiten de gemeenschap naar binnen werkende goden. De religie bereikt namelijk een steeds hogere graad van transcendentie naarmate de bestaansreden van rite en mythe vervaagt⁸. "Goden zijn geofferde zondebokken. Het ambivalente heilige komt dan in zekere zin buiten de gemeenschap te liggen, maar het is aanwezig in de godheid"⁹. Naarmate zich de regulatiemechanismen verstevigen, voldoet de mythe als 'uitleg' niet langer en ontstaat er een nood aan begrippen die naar het meer transcendente karakter van de religie verwijzen. Deze nieuwe begrippen zijn, in tegenstelling tot die van de mythe, niet langer 'enactieve', maar verinnerlijkte theoretische constructies, die losstaan van magische handelingen in het kader van de rite. Het proces van de depersonalisatie start bij de Ionische natuurfilosofen rond 600 v.C. Terwijl de mythe de krachten nog personifieert, treedt hier een abstracte middenterm op die het directe contact tussen mens en natuurkracht opheft¹⁰. Het oorspronkelijke arbitraire geweld verdwijnt hierdoor verder naar de achtergrond.

In een ander artikel vestigen wij specifiek de aandacht op het 'antropometrische stadium'¹¹. Het concept 'antropometrisch' geeft aan dat de concrete mens zichzelf hanteert als maatstaf voor de hem omringende wereld¹². Dit 'stadium' verwijst niet naar een concreet afgebakende historische periode, maar behandelt de cultuur die kadert binnen de hoger gedefinieerde religieuze orde tot aan de 'ontdekking' van het zondebokmechanisme¹³. Het zondebokmechanisme kan enkel werken indien dit onbewust gebeurt. Onze beschouwingen omtrent het 'antropometrische stadium' hebben eveneens betrekking op het collectief onbewuste, in de traditie van de *histoire des mentalités*¹⁴ en van het *research perspective* van Orvar Löfgren¹⁵. De voornaamste bevindingen hieromtrent kunnen we als volgt samenvatten. In het antropometrische stadium is de samenleving gebaseerd op een religieuze orde die voortvloeit uit het zondebokmechanisme. De mimetische strijd wordt gekanaliseerd op twee manieren : in de eerste plaats bestaan er onderscheiden tussen de individuen onderling, waardoor deze minder de neiging vertonen zich met elkaar te vergelijken. De *natuurlijke ongelijkheid* ligt als onbewuste waarde ten grondslag aan het antropometrische stadium¹⁶. De maatschappij bevat een hiërarchische differentiatie waarin elkeen zijn functie vervult, en waarbij het verloop van de ene maatschappelijke groep naar de andere nagenoeg nihil is. Arthur Lovejoy spreekt in dat verband over de "Great Chain of Being". Alle zijnden bevinden zich in een hiërarchische orde die een zekere continuïteit vertoont : een zijnde verschilt van een ander zijnde net boven of onder zichzelf enkel in de 'kleinst mogelijke' graad van verschil¹⁷. Naast deze hiërarchische differentiatie tussen maatschappelijke groepen bestaan er specifieke regels die de ongebreidelde accumulatie ook binnen één groep aan banden leggen. Zo zijn de verkoop van land, en de handel in het algemeen, sterk aan beperkingen onderhevig¹⁸. Het antropometrische stadium is dus gekenmerkt door een statische en hiërarchisch gedifferentieerde samenleving waarin alle entiteiten een natuurlijke plaats innemen. De natuurlijke ongelijkheid van de mens fungeert als basisprincipe teneinde de mimetische strijd te beteugelen.

De redelijke wijsgerige fundering van de realiteit bevat dezelfde structuur, hetgeen tot uiting komt in het *principe van zelfdeterminatie*. Hierin gedraagt ieder element van de realiteit zich volgens zijn wezenheid. De elementen van de realiteit worden gerangschikt in groepen die onderling onvergelykbaar zijn. Deze groepen zijn weliswaar hiërarchisch gestructureerd, maar niet op een rechte, systematische manier, te vergelijken met het hedendaagse systeem der getallen. De natuurlijke ongelijkheid ligt dus aan de basis van hiërarchisch gedifferentieerd denken. De natuurlijke ongelijkheid zet tevens een rem op de zoektocht naar universeel menselijke principes. Een 'wetmatigheid' kan enkel zinvol geformuleerd worden in verband met de particuliere context, aangezien de particulariteit van de deelnemende ('van nature ongelijke') subjecten mee in rekening dient gebracht. De beoordeling van een situatie vindt steeds vanuit een particulier oogpunt plaats, zodat een abstracte maatstaf, die de overdraagbaarheid van de ene situatie naar de andere in zich bergt, afwezig blijft. De concrete mens in de concrete situatie vormt de maatstaf ter beoordeling van een specifiek probleem. Men leidt maten af van het menselijk lichaam, rekening houdend met de sociale status van de persoon in kwestie. Het vermogen om te meten is bovendien sterk verweven met politieke macht¹⁹.

Aangezien de mens zijn wereld steeds beoordeelt vanuit de particulariteit van de context, is hij zelf niet sterk gedifferentieerd van zijn omgeving. Mens en wereld vallen, met andere woorden, in hoge mate samen. De talrijke antropomorfe eigenschappen die een hedendaagse lezer in de 'wetenschappelijke theorieën' van de Oudheid ontdekt, zijn geen bewuste modelleringen van de wereld vanuit menselijk standpunt, maar wel uitingen van die sterke indifferentie. Zo maakt Aristoteles nergens een duidelijk onderscheid tussen functionele en intentionele handelingen. Van het verschil tussen beide lijkt hij zich niet bewust²⁰. Deze zwakke gedifferentieerdheid komt ook tot uiting in het samenvallen van de metaforen van de maat: 'lichaam', 'beweging' en 'waarde'. De beweging valt samen met het streven van een lichaam naar zijn finale oorzaak, naar zijn wezenheid; de beweging valt dus in feite samen met het lichaam zelf. De *waarde* van een goed is afhankelijk van de persoon (*het lichaam*) waarop de finale oorzaak (*de beweging*) van het goed gericht is; waarde, lichaam en beweging vallen hier dus samen²¹. 'Wetenschappelijke theorieën' blijven 'gevangen' in hun concrete context, zodat abstracte wetenschappelijke systemen, die de basisattributen van het getal bezitten, afwezig zijn. De onvergelykbaarheid die kenmerkend is voor het principe van zelfdeterminatie, maakt immers dat men termen niet kan 'omzetten' van de ene entiteit naar de andere. Het resultaat van dit alles is dat men geen van de mens losstaande abstracte theoretische systemen tot stand brengt.

In het antropometrische stadium vinden we geen natuurkundige theorie in newtoniaanse betekenis, waarbij een abstract begrip 'kracht' zou bestaan. Beweging is de specifieke realisatie van de wezenheid van een specifiek lichaam, zodat de 'impetus' die erop inwerkt ook een specifiek karakter dient te bezitten²². De logicus mag de 'termvariabelen' uit de syllogistiek niet losrukken uit hun particuliere context, ze fungeren er als 'parkeerplaatsen'²³; hetzelfde geldt voor de variabelen uit de euclidische meetkunde²⁴. De ruimte is geen abstract, bij conventie ingesteld begrip; het is een uiting van de concrete menselijke voorstelling van de aarde, die daardoor een absoluut en onveranderlijk karakter verkrijgt²⁵. In de classificatie van het dierenrijk komt geen abstract begrip 'soort' voor, zonder hetwelk men geen darwiniaanse evolutieleer kan ontwikkelen;²⁶ en in de economie is het abstracte begrip 'waarde' afwezig²⁷.

2. KUNST IN HET ANTROPOMETRISCHE STADIUM

Laten we nu de rol van de kunst in het antropometrische stadium nader bekijken. Rond de 5de eeuw v.C. vinden een aantal evoluties plaats die de kunst en het denken over kunst, in een stroomversnelling brengen. De meeste handboeken over de geschiedenis van de westerse kunst stellen dat de Griekse kunst rond de 5de eeuw v.C. eigenlijk alle fundamenteen legt voor wat sindsdien geldt als klassieke kunst. De klassieke grondslagen voor literatuur, poëzie en theater, voor beeldhouwkunst, schilderkunst en voor architectuur ontstaan in een betrekkelijk korte tijdspanne. In dezelfde periode 'ontwaakt' de esthetica. De handboeken spreken van "het grote ontwaken"²⁸, van "het Griekse wonder"²⁹, van een "revolutie"³⁰, van "the most extraordinary flowering of artistic and intellectual activity the world has ever seen"³¹, van "one of those rare times in human history when circumstances in one small city produced (...) a stunning range of universally acknowledged masterpieces"³². Op zijn minst refereert men aan deze periode als "een stormachtige ontwikkeling"³³. Indien we de evolutie in de kunsten naast die van de wetenschappen en de filosofie leggen, valt een duidelijke analogie op.

Hoger stelden we al dat de religieuze orde, in haar vormen van rite, mythe en verboden, het oorspronkelijk geweld versluiert en kanaliseert. De effectieve 'herbeleving van het verborgene' is onmogelijk, zodat de religieuze orde aanleiding geeft tot het ontstaan van een op die orde gebaseerde filosofie en wetenschap. Ze geeft er een legitimatie aan. Ook in de kunst is dat het geval. Oorspronkelijk speelt kunst de rol van 'verfraaijer' in de rite, in de herbeleving van het oorspronkelijke geweld: ze levert magische 'objecten' met een rituele functie. Maar naarmate de religieuze orde zich verstevigt, vervalt die rol: ze wordt overbodig, omdat de daadwerkelijke herbeleving steeds meer onmogelijk wordt. De kunst volgt daarna, *mutatis mutandis*, dezelfde evolutie als de wetenschappen en de filosofie. Het regulatiemechanisme dat in de kunst optreedt, en haar legitimatie in de orde verleent, kan zelfs concreet omschreven worden als esthetische vormgeving. Die vormgeving heeft een aantal specifieke motieven. In het drama, en met name in de tragedie, treden in eerste instantie de mythe en de rite als motieven op: de tragische thema's zijn ontleend aan de mythe, de vormgeving is afkomstig van de rite (zie verder: punt 3). Maar ook *mimesis* wordt gaandeweg een centraal motief (zie verder: punt 4). Dit geldt trouwens niet enkel voor het drama. Ook de beeldende kunsten en de bouwkunde produceren niet langer magisch-rituele 'objecten' voor de rite, maar willen de verstevigde religieuze orde uitbeelden in de *mimesis*, zodat ze hieruit hun esthetische schoonheidsbeleving kunnen putten.

Opmerkelijk is de rol die het begrip 'schoonheid' in dit alles speelt. Schoonheid, tegenwoordig toch datgene wat geldt als hét kenmerk van de klassieke kunsten, is oorspronkelijk niet het doel waarvoor het kunstwerk wordt gemaakt³⁴. Dat doel was veeleer de functionele rol in de herbeleving. In zekere zin is dat nog de functie die we aantreffen bij Homerus en Hesiodus (8ste eeuw v.C.). Maar zodra men tot de vaststelling komt dat de uitbeeldingen het uitgebeelde nooit exact voorstellen, ontstaat de mogelijkheid tot variatie. In de poëtische werken van Homerus en Hesiodus valt ogenschijnlijk geen duidelijk onderscheid te maken tussen wat waar is en wat er een variatie op is. Men kan ervan uitgaan dat hun verhalen over de waarheid handelen, maar men mag er evenzeer van uitgaan dat zij die feiten hebben aangekleed, of, om met Gombrich te spreken, hebben geïllustreerd³⁵. Die illustratie dient in de eerste plaats als verfraaiing van de loutere weergave van feiten, maar kan in de tweede plaats ook als vervanging van die feiten optreden. Daarmee is de mogelijkheid tot fictie geboren. Alhoewel men eerst de 'essentie' (de waarheid) tracht te vrijwaren door te argumenteren dat de uitbeelding slechts 'accidenteel' verschilt van het uitgebeelde, voltrekt zich gaandeweg een verschuiving van het

essentiële naar het accidentele, vervat in de vormgeving. Conventies in vormgeving (hoe varieer ik?) domineren voortaan de schoonheidsbeleving. Tegen het eind van de 6de eeuw v.C. zet die evolutie zich verder door : vormgeving komt steeds centraler te staan. Dit betekent tevens dat men in de kunst de vorm belangrijker begint te achten dan de inhoud. Deze evolutie vinden we terug in het denken over de kunst, en meer bepaald in de esthetica van Plato en Aristoteles (zie verder: punt 5).

Wij beweren dat deze evolutie in dezelfde periode in alle kunsten is aan te treffen, zoals hierboven werd aangestipt. Nochtans zullen wij ze enkel aantonen in het drama (in de door Girard behandelde tragedie, maar ook in de komedie) en in het esthetische denken. We zullen de band met de mythe en rite beklemtonen, alsook het begrip *mimesis*, dat we voor de antropometrische kunst centraal willen stellen. De reden waarom we geen andere kunsten behandelen is eenvoudig: plaatsgebrek laat ons niet toe een behandeling van bijvoorbeeld muziek, beeldende kunsten of bouwkunst afdoende te onderbouwen. We zullen echter zijdelings naar met name de beeldende kunsten en de bouwkunst verwijzen wanneer het begrip *mimesis* aan bod komt.

3. DRAMA: TRAGEDIE EN KOMEDIE

Alvorens in te gaan op *mimesis* kijken we best eerst naar de teksten van Girard zelf. In *God en geweld* gaat Girard uitgebreid in op het ontstaan van het drama³⁶. Hij besteedt daarbij haast uitsluitend aandacht aan de tragedie. Volgens Girard is deze basisvorm van literatuur en theater het gevolg van het feit dat mythe en rite als oorspronkelijke explicatie van het hoe en waarom in de wereld niet meer voldoen. Hun taak wordt overgenomen door de vormgeving in het drama³⁷. In de kunst herhaalt zich dan nog wel de rite, maar impliciet dan ooit. Schoonheid in de vormgeving komt in de weg te staan.

De band tussen de tragedie enerzijds en mythe en rite anderzijds wordt, volgens Girard, meestal ontoereikend verklaard. Een voorbeeld hiervan zijn de werken van Gilbert Murray, James George Frazer en Francis Cornford³⁸. Voor Cornford -- en hij baseert zich daarvoor op Murray en Frazer -- is de basis van het drama gelegen in het vruchtbaarheidsritueel, met de uittocht der doden, het gevecht tussen zomer en winter, de erkenning van de oude en de jonge koning, en de dood en heropstanding als belangrijkste kenmerken. Zonder het expliciet te stellen, wijst Cornford hiermee het zondebok-mechanisme als basis van het drama aan³⁹. De in het drama aanwezige schoonheid is ook voor Cornford een maskering van de te directe elementen van de rite. Alhoewel hij voornamelijk de komedie analyseert, kunnen Cornfords bevindingen worden uitgebreid tot het drama in het algemeen, iets wat hijzelf trouwens ook doet⁴⁰. In *God en geweld* fulmineert Girard tegen deze vorm van redeneren. Hij stelt dat de literaire kritiek de band tussen tragedie en mythe miskent: "de literaire kritiek stelt alleen belang in de tragedie; in haar ogen blijft de mythe een onaantastbaar gegeven dat men niet moet aanraken. Anderzijds laat de wetenschap van de mythen de tragedie ongemoeid"⁴¹. Daarnaast neemt Girard aanstoot aan het reduceren van de inhoudelijke kenmerken van de tragedie tot die van de rite. Het belang van de *pharmakos*, de Griekse variant van de zondebok, wordt hiermee miskend. Er is immers geen reden voor "zulke wrede slachting als die van de *pharmakos* oplegt of zelfs suggereert"⁴². Girard gaat nog verder: "De tragedie als een soort herneming of aanpassing van de seizoensrituelen beschouwen, als een soort wijding van de lente, houdt heel duidelijk een amputatie in van alles wat van haar een *tragedie* maakt"⁴³. Deze werkwijze elimineert immers de zondebok en het oorspronkelijke geweld.

Girard zelf gaat wel de confrontatie aan met het verband tussen mythe en tragedie. Om tot dat verband te komen analyseert hij *Oedipus rex* van Sophocles (430-401 v.C.)⁴⁴. In het kort komt de redenering van Girard erop neer dat hij in de tragedie van Sophocles dezelfde mechanismen ontwaart als degene die verantwoordelijk zijn voor de institutionalisering van de uitdrijving van de zondebok, zij het onrechtstreeks. Volgens Girard speelt de tragedie een subversieve rol in het weergeven van de inhoud van de mythe, door uiting te geven aan het ultieme, wederzijdse geweld. Dergelijke uitingen betekenen het einde van alle verschil, maar creëren, doordat ze aan één individu worden toegeschreven, een nieuw verschil: dat van de monsterlijkheid van Oedipus. Hiermee is de basis gelegd om Oedipus als zondebok te behandelen. In zijn analyse van *Oedipus rex* legt Girard aldus het verband tussen de tragedie en de mythe: beide verhalen zijn maskeringen van het oorspronkelijke geweld, op basis van het zondebokmechanisme.⁴⁵

Er is ook een verband tussen mythe en tragedie dat bij Girard niet zo goed uit de verf komt, namelijk een verband via de vormgeving. Naarmate de religieuze orde steviger wordt en de zondebok erin slaagt zijn terechtstelling uit te stellen, geeft de rite haar inhoud aan de mythe door⁴⁶. Ook de vormgeving wordt daarmee doorgegeven, zij het vertekend. De stap van de mythe naar de tragedie, zoals hierboven omschreven, is een verdere vertekening, die op haar beurt ook weer gepaard gaat met een verdere versteviging van de religieuze orde. Uit die orde haalt de tragedie dan haar vormgevende elementen: de tragedie bootst elementen van de mythe na (*mimesis*), en ontleent vormgevende, versluisende aspecten aan de rite. Girard verwijst hiernaar wanneer hij, in zijn analyse van *Oedipus rex*, de nadruk legt op de symmetrie en op de bemiddeling door het koor⁴⁷. Hij slaagt er echter niet zo goed in om deze elementen van de rite aan de tragedie te koppelen. Nochtans is de verklaring vrij eenvoudig. De door Girard aangehaalde subtiliteit van de tragedie komt voor een groot gedeelte overeen met de daarin aanwezige expliciete schoonheid. De voor de strijd tussen model en subject noodzakelijke symmetrie tussen de personages is hiervan een perfect voorbeeld. Deze wordt door de vormgeving expliciet gemaakt, via de versvorm. Het koor, dat 'toeziet' op de handelingen van de personages, waakt erover dat die symmetrie indien nodig becommentarieerd wordt. Wanneer men dan toch het verschil tussen de personages beklemtoont, zoals wanneer Tiresias op het toneel verschijnt, komt het koor tussenbeide⁴⁸. Deze interventies van het koor kunnen als pauzes in de ontwikkeling van de plot worden gezien, als een versiering die de ontmaskering of de complete verschillen-ervaging nog even uitstelt. Het is tot op heden niet helemaal duidelijk wat de exacte functie van deze chorale tussenkomsten is, maar vast staat wel dat ze meer dan louter verfraaiing zijn. Zo kunnen de lyrische odes gezien worden als commentaar en parafraseringen van de dialogen in de episodes. De aanwezige platitudes en generaliseringsen in de koorteksten kunnen daar een uiting van zijn. Aldus wordt het koor eigenlijk de projectie of representatie van de toeschouwer op het stuk. De schoonheid in de tragedie zorgt voor soelaas, ze maakt de herbeleving, waarnaar verwezen wordt, draaglijk⁴⁹.

We hadden het tot nog toe haast uitsluitend over de tragedie. Maar de Griekse komedie is minstens even belangrijk. Grosso modo kan wat we hierboven stelden ook op de komedie worden toegepast. Maar uiteraard kunnen komedie en tragedie niet zonder meer over dezelfde kam worden geschoren. Ze kennen immers verschillende reacties: op de tragedie reageren we met een traan, op de komedie met een lach. Beide vormen hebben het, op een andere manier, over de uitdrijving van de zondebok en beide vormen gebruiken vormelijke elementen op een andere manier om die uitdrijving te maskeren. De verschillen liggen in de personages die de vertelling bepalen en in de manier waarop de toeschouwer hier tegenaan kijkt. In een tragedie hebben we met levensechte, gecompliceerde karakters te maken, voor wie het verhaal (tenminste voor één van hen) slecht afloopt. Alhoewel de personages nauwkeurig uitgetekend zijn, voelt de toeschouwer toch

dat het niet om hem zelf gaat. In de komedie hebben we met types te doen, veel vlakker, maar ook veel meer herkenbaar. In de tragedie staat de zelfbewuste mens centraal (meestal een koning of een gezagsdrager), in de komedie is het een uitwisselbaar type. In de tragedie kan de zondebok maar één enkele persoon op het van ons verwijderde toneel zijn, in de komedie kan het ieder van ons zijn. Daarom staat volgens Girard de tragedie verder af van het zondebok-proces dan de komedie. De komedie is daardoor ook veel grover dan de tragedie; de lach is brutaler dan de traan. Een blik op enkele stukken geeft enige verduidelijking. In de komedies van Aristophanes, de voornaamste exponent van de 'oude komedie', zijn de bijtende ondertoon en het onbarmhartig tijdsbeeld, soms omschreven als satire, duidelijk aanwezig⁵⁰. *De kikkers* (van 405 v.C.) en *De wolken* (van 423 v.C.) tonen een eigentijds gebeuren, met heel wat aan de tijd gebonden details (en daarom voor ons jammer genoeg niet altijd even duidelijk thuis te brengen), absurde situaties en obsceniteit in woord en beeld, die nauw gerelateerd zijn aan de religieuze vieringen ter ere van Dionysus. Boven alles tonen deze komedies ook de tweekamp tussen gelijken; zoals tussen Aeschylus en Euripides in *De kikkers* en tussen de Kromme Logica en de Rechte Logica in *De wolken*. Nog betekenisvoller is de strijd, in *De wolken*, tussen Strepsiades en Pheidippides, tussen vader en zoon, op voet van gelijkheid, nadat beiden een 'leerschool' hebben doorlopen. De bepaling en uitdrijving van de zondebok wordt hier weliswaar in genre-kenmerken vervat, maar kent toch nog een onbepaalde afloop, in tegenstelling tot de meer verfijnde maskering en grotere determinering in de tragedie. Dit al te menselijke karakter bij Aristophanes was voor de Atheense toeschouwer nochtans geen reden tot aanstoot. Het werd eerder als herkenbaar en genotvol aanvaard, en de schoonheid temperde de directheid.

Dezelfde verwijzing naar de uitdrijving van de zondebok is in de tragedie veel meer versluierd dan in de komedie. We kunnen, zoals Cornford doet, zelfs al spreken van een abstracte conceptie van de plot⁵¹. Ook de determinering van de personages ligt op voorhand vast, in het "ken uzelf", dat direct betrekking heeft op *De Perzen* van Aeschylus, de oudste overgebleven volledige tragedie, onder de vorm "weet dat u geen god bent"⁵². Hierin stelt Darius zelfs expliciet dat de afloop van het verhaal op voorhand vastligt, maar dan zeer verhuuld⁵³. Dat maakt het drama draaglijker voor het publiek omdat de toeschouwer weet dat niet hij als schuldige zal worden aangewezen, maar wel zijn koning, opperbevelhebber, gezagsdrager. Hij zal zich met deze personen niet vergelijken en raakt er aldus slechts indirect door aangesproken of bij betrokken. Het is de voltrekking van de macht in de persoon van de gezagsdrager. In de tragedies van Euripides, *Fenicische vrouwen*, *Hekabe* en *Trojaanse vrouwen*, vinden we dezelfde determinerende kenmerken terug. Daar zijn ze nog verder onderhevig aan vormgeving. De maskering is nog verder doorgevoerd. Dit leverde Euripides trouwens de twijfelachtige eer op om een belangrijk personage te zijn in *De kikkers* van Aristophanes, waar hem normvervaging wordt verweten (!). Euripides wordt ten laste gelegd dat hij de toeschouwer een spiegel voorhoudt, en zijn publiek vermoeit met muzikale en ritmische uitwassen⁵⁴.

Zowel bij de komedie als bij de tragedie valt op dat de inhoud steeds meer onderhevig wordt aan de vormgeving. Dat hebben we hierboven al meermaals aangestipt. Wat nog niet aan bod is gekomen, is de reden voor die prominentere rol van de vorm. Daarvoor moeten we het begrip *mimesis* onder de aandacht brengen.

4. DE BEPALENDE ROL VAN *MIMESIS*

Girard koppelt de tragedie aan *mimesis*: de tragedie bootst aspecten van de religieuze orde na, en ontleent zo vooral elementen aan de mythe. De vormgeving komt daarentegen voort uit de rite. Roel Kaptein

en Pieter Tijmes schrijven: "Als we de tragische kunst in één zin zouden moeten omschrijven dan zouden we slechts één gegeven kunnen vermelden, de tegenstelling van symmetrische elementen. De algehele symmetrie van het tragische twistgesprek krijgt, wat de vorm betreft, gestalte in de manier waarop de twee hoofdrolspelers elkaar vers voor vers antwoorden"⁵⁵. Hier kunnen we de bovenvermelde vormelijke band tussen de tragedie en de rite duidelijk maken. In de kunst doet de *mimesis* haar intrede als kenmerk van de religieuze orde en van haar regulatiemechanisme, de vormgeving⁵⁶.

We mogen hierbij echter geen begrippen met elkaar verwarren. Girard gebruikt de term *mimesis* ook in adjectieve vorm (mimetisch) om naar het geweld tussen model en subject te verwijzen. Volgens Jos Mertens heeft de mimetische kunst evenwel te maken met "culturele realiteiten"⁵⁷. Mimese is het uitbeeldingsproces van culturele realiteiten uit de religieuze orde. Een voornaam kenmerk van de *mimesis* is dat ze de indruk wekt over 'de wereld' te handelen. Een mimetisch vormgegeven kunstwerk wordt als 'realistisch' ervaren. Het zegt letterlijk "dit is dat"⁵⁸. Uiteraard kan datgene wat in een kunstwerk gevat wordt, nooit exact datgene zijn waarnaar het verwijst. Het is een uitbeelding⁵⁹. Toch is het feit dat de religieuze orde als 'de realiteit' wordt ervaren, de reden waarom het mimetische kunstwerk de indruk wekt datgene te *zijn* waarnaar het verwijst. Dat is echter een val waar weinig mensen in trappen. Ook de Grieken konden het onderscheid maken tussen het voorwerp van uitbeelding en het uitgebeelde⁶⁰. Zij beseften dus maar al te goed dat zij geen beelden 'maakten' of 'her-maakten', maar 'na-maakten'. Eigenlijk is heel het verhaal van de kunst uit die periode dat van de evolutie van 'maken' naar 'na-maken', van 'verbeelden' en 'her-beelden' naar 'uitbeelden'. De op *mimesis* gefundeerde kunst bekommert zich minder en minder om het 'onderliggende' verhaal van het oorspronkelijke geweld en de zondebok, noch om de herbeleving van dit proces, maar des te meer om de definiëring van de religieuze orde. Voor de kunst is *mimesis* niet meer of minder dan een regulerend begrip hierin.

Laat ons dit verduidelijken door even naar de evolutie in de beeldende kunsten en de bouwkunst te verwijzen. Ernst Gombrich, die zich de vraag stelt waarom bijvoorbeeld de Egyptische of Babylonische beeldende kunst niet dezelfde resultaten hebben bereikt als de Griekse, komt tot de vaststelling dat de Egyptische en Babylonische kunstenaars niet geïnteresseerd waren in mimese. Los van het feit of ze het nodige materiaal of inzicht bezaten, hadden deze kunstenaars niet de drang of de mentaliteit om naar mimese te streven. Op gevaar af om oversimplifiërend te klinken: de Egyptische Sfinx is geen uitbeelding van een waakzame godheid, maar is zelf een godheid. De Egyptische kunstenaars hebben een bijzonder grote aandacht voor het detail wat dierenafbeeldingen betrof, maar portretteren mensen haast karikuraal. Hier dient tevens de verklaring gezocht waarom de Egyptenaren de mens niet in zijn ware proporties schilderen. Wat moet verschijnen *is* immers een mens, niet een uitbeelding ervan. Dat betekent dat elk onderdeel van die mens aanwezig moet zijn. Vandaar dat het hoofd, de romp, de benen langs die zijde worden geportretteerd die het meest kenmerkend is, hetgeen de onnatuurlijke scharniering van het lichaam verklaart. Bij de Grieken daarentegen stapt men af van die mentaliteit. Het portret bij de Grieken is een uitbeelding, een kunstzinnige reproductie van een persoon die in geen geval de persoon zelf kan vertegenwoordigen of diens rol kan spelen. Het is daarentegen wel een uitbeelding van die mens volgens het 'aanschouwelijk moment' waar Mertens op doelt (zie punt 5)⁶¹. Wanneer die mentaliteit doorbreekt, rond de 5de eeuw v.C., geeft dit aanleiding tot een snelle evolutie naar een haast perfect uitbeelden van de mens. Dit is fundamenteel voor de verschuiving van 'herbelevende verbeelding' van het oorspronkelijke geweld naar de 'uitbeelding' van de religieuze orde die het oorspronkelijke geweld toedekt⁶². Ann Van Sevenant geeft, via Hegel, een gelijkaardige evolutie in de bouwkunst weer. Hegel haalt de *mimesis* aan als onderdeel van de geschiedenis van de bouwkunst. Eerst

onderscheidt hij een organische architectuur, waarvan de expliciete doelstelling het nut (als huis) en de verering (als voorwerp) is. Dit komt overeen met de herbeleving van het oorspronkelijk geweld in de rite, waarbij er geen duidelijk onderscheid bestaat tussen objecten en hun representaties. Daarna onderscheidt Hegel een symbolische bouwkunst, of anorganische beeldhouwkunst, waarvan "de betekenis niet in een andere doelstelling, maar in de werken zelf ligt". Die architectuur is dus niet langer alleen maar dienend, maar omvat "werken die in de naam van de eenheid van een volk of een natie opgericht zijn", als mimetische uitingen van de religieuze orde. De versteviging van de religieuze orde maakt herbeleving van het oorspronkelijk geweld onmogelijk, maar vormt tevens de mogelijksvoorwaarde voor haar eigen mimetische representatie. De rechtlijnigheid in deze symbolische architectuur wordt bij de Grieken voor het eerst doorbroken door een antropomorfe tendens, die de overgang van symbolische naar klassieke architectuur weergeeft. Ook in de bouwkunst hanteert de antropometrische mens zichzelf als maatstaf. De differentiatie van de leden van de gemeenschap, onder invloed van de 'natuurlijke ongelijkheid' die het fundament vormt van de religieuze orde, is zo ver gevorderd dat de mensen zich als individu kunnen onderscheiden van de religieuze orde, zonder daarom - en dit weer ten gevolge van het differentiërende karakter - te beschikken over de idee van de universele gelijkheid van de mens. Het is deze tendens die de bouwkunst haar mimetisch karakter meegeeft, tegelijk uiting van de religieuze orde, en de illusie wekkend dat zij over de 'wereld' handelt⁶³.

De *mimesis* is echter nog meer. Ze maakt ook fictie mogelijk⁶⁴. D.A. Russell gaat hier expliciet op in om de evolutie in de Griekse literaire en opvoerende kunsten weer te geven. Indien de band tussen het uitgebeelde en de uitbeelding op het mechanisme van de *mimesis* steunt, kan een kunstenaar uitbeeldingen creëren die ook zijn 'eigen' referentiekader tot uiting brengen. Het 'eigen' referentiekader van de kunstenaar slaat dan op de mogelijkheid die hij heeft om niet het oorspronkelijke verhaal als bron te nemen, maar wel 'vertellingen' of 'verbeeldingen' ervan door andere kunstenaars. Het gevolg is een verhaal met enkel nog een "accidental connection with the main sense of the word"⁶⁵. In het drama betekent dit dat men zich niet enkel hoeft te houden aan de personages die door de mythe worden aangebracht, maar dat men, om welke reden dan ook, zelf personages kan creëren. Dit gebeurt dan ook. Zelfs in *De Perzen* van Aeschylus, bijvoorbeeld, treffen we naast de hoofdpersonages al een bode aan. En er is uiteraard in elke tragedie en komedie de aanwezigheid van het koor, waar we boven reeds op doelden. Deze personages, en zeker het koor, kunnen we als verfraaiing zien, of zelfs als een moment waarop de toeschouwer rechtstreeks kan worden toegesproken of waarop het verhaal becommentarieerd wordt. Hetzelfde vinden we terug in de beeldende kunsten. Gombrich haalt in dat verband de zogenaamde *Busiris-vaas* aan⁶⁶. Het zijn de momenten waarop het mythische verhaal pauzeert, ten voordele van 'zijwegen'. Met de introductie van dergelijke elementen, ontstaat de mogelijkheid tot een fictie die de vorm 'realiteit' aanneemt. Voorheen was fictie uiteraard ook mogelijk, maar was ze duidelijk als dusdanig, en als niet-realistisch herkenbaar. Met de mimese 'verhult' zich de fictie als een mogelijke representatie van de religieuze orde; de fictie benadert met andere woorden de vorm van de 'realiteit'. Is er in de Griekse kunst dan geen mogelijkheid meer tot herbeleving, en kan men er slechts louter uitbeeldingen in zien? Ook dit dient genuanceerd te worden. De Grieken stellen zich tevreden met de uitbeelding omdat die, langs haar vorm, de herinnering aan het uitgebeelde in zich draagt, en eventueel de corresponderende emotie kan oproepen. Hetzelfde proces geldt echter ook voor de fictie. De kunst wordt aldus eerder een aanleiding tot dagdromen en tot bezinning dan tot het zoeken van de waarheid. Het is dezelfde reden waarom Plato zo'n hekel had aan de kunst van zijn tijd (zie verder). Voor Plato dienden de kunsten (en met name de beeldende kunsten waar de op mimese gebaseerde fictie zeer duidelijk is) verbannen te worden uit de ideale staat omdat zij erin slaagden het

onderscheid tussen waarheid en bedrog te verdoezelen. In de ogen van Plato was de beeldende kunst een "door mensen gewrochte droom voor wakenden"⁶⁷.

Laat ons even recapitulieren. Hoe verhoudt *mimesis* zich tot het oorspronkelijke geweld en het zondebok-mechanisme? We zagen al dat de zondebok die erin slaagt zijn offer uit te stellen, het mechanisme transformeert tot effectieve macht. Dat wordt verhaald in de mythe en het gaat gepaard met het ontstaan van de religieuze orde. Deze religieuze orde is gefundeerd op de rite, de mythe en een aantal verboden. De kunst in deze religieuze orde richt zich zowel naar de rite als naar de mythe. Aan de rite ontleent ze de vormelijke elementen, en aan de mythe ontleent ze haar inhoud. Die inhoud wordt mimetisch voorgesteld, via de nabootsing van aspecten van de religieuze orde. De mimetische voorstelling maakt tevens fictie mogelijk en verwordt zo tot een schoonheidsideaal op zich. De nadruk in de kunst komt op het *hoe* te liggen, en niet langer op het *wat*. Dit effect geeft bovendien de grondslag voor het ontstaan van het denken over kunst, voor de esthetica.

5. HET 'ONTWAKEN' VAN DE ESTHETICA

Twee legenden omtrent de rol van kunst en kunstenaar overspannen het antropometrische stadium. Door ze te contrasteren krijgen we een mooi beeld van hetgeen het denken over kunst in deze periode juist bewerkstelligt. De eerste legende wordt in de 8ste eeuw v.C. door Homerus verteld en betreft de centrale, magische figuur van Daedalus. Aan deze mythische figuur wordt het ontstaan van de Griekse kunst en het denken over kunst toegeschreven⁶⁸. Daedalus heeft de verdienste de inspirator te zijn van Hephaestus, de vervaardiger van het schild van Achilles. Hephaestus, zelf een god, dankt zijn 'kunde' als smid aan het feit dat hij *daidala* vervaardigt (vrij vertaald als kunstige/kundige voorwerpen)⁶⁹. De nadruk in dit verhaal ligt overduidelijk op het praktische aspect van de kunst. De functie van Daedalus reikt dan ook niet veel verder dan die van inspirator van Hephaestus. Een tweede, latere legende over het ontstaan van kunst, die van Pygmalion, heeft een heel andere draagwijdte. We vinden dit verhaal bij de Romein Ovidius, in diens *Metamorfosen*. Pygmalion houdt een vrouwenbeeltenis uit steen en doet dat zo goed, dat hij op het beeld verliefd wordt. Hij geraakt zodanig in vervoering dat hij het onderscheid tussen de beeltenis en de vrouw die hij erin ziet niet meer kan maken. Uiteindelijk vervult de godin Venus zijn wens en wordt de beeltenis in een daadwerkelijke vrouw getransformeerd. Udo Kultermann hecht veel belang aan dit verhaal, dat hij als de werkelijke basis van het denken over de positie van de kunstenaar beschouwt⁷⁰. Ook Gombrich haalt de Pygmalion-legende aan, om duidelijk te maken dat het denken over kunst op meer berust dan enkel het nabootsen van de natuur en de praktische functie van kunst⁷¹. Wat maken beide verhalen nu duidelijk? Als men ze met elkaar vergelijkt, valt op dat er in de tussentijd een grondige verschuiving heeft plaatsgevonden in het denken over kunst, die overeenstemt met wat hierboven omschreven werd. De conclusie uit deze twee legenden kan zelfs nog scherper worden gesteld: met de intrede van *mimesis* en fictie in de kunst, treedt ook de creërende en genietende rol van de kunstenaar en kunstbeschouwer op de voorgrond. Met andere woorden: in de periode tussen Homerus en Ovidius heeft kunst het begrip schoonheid geïntroduceerd door het los te koppelen van de inhoud. Door die schoonheid als *mimesis* aan te kleden, is men erin geslaagd kunst over de 'wereld' en de religieuze orde te laten handelen.

Laat ons nagaan of, en in hoeverre, de denkers over kunst erin slaagden deze evolutie te omvatten of ermee om te gaan. De kunst in de periode van de voor-socratici houdt op bij de 'kunde' (of *technè*), en reikt daaroverheen niet naar een verder liggend geestelijk genot. Als dusdanig is er ook geen esthetisch denken, in de zin van een kritische en systematische reflectie over schoonheid en kunst. Kultermann wijst erop dat vóór de 6de eeuw v.C. de Grieken het woord 'kunst', in zijn theoretische betekenis, niet kenden en dat ook het begrip 'creërende originaliteit' hen onbekend was⁷². In de 5de eeuw v.C komt daar echter verandering in, op het moment dat de kunst in de praktijk het begrip schoonheid en de daaraan gekoppelde *mimesis* voorop gaat stellen. Dan doet zich immers voor het eerst de noodzaak voor om kunst uit te leggen volgens de religieuze orde. De taak van de eerste esthetici was tweërlei: enerzijds aantonen dat kunst nog steeds haar ware functie vervulde, namelijk de uitbeelding van de herbeleving van de rite, en anderzijds structuur trachten aan te brengen in de mogelijkheden tot variatie.

De eerste en eigenlijk ook enige overgebleven pogingen hiertoe hebben een conservatief karakter. Men kan niet goed overweg met de nieuwe mogelijkheden van kunst en plaatst de oude structurende elementen als evidentie voorop, omdat er (nog) geen nieuwe voorhanden zijn. Dit komt het sterkst tot uiting bij Plato. Plato heeft zich weliswaar niet exclusief met de kunst bezig gehouden, maar komt er meermaals mee in aanraking, onder meer bij de opbouw van zijn 'wereldsysteem' en zijn ideale staat. Daarom vinden we Plato's uitlatingen over kunst voornamelijk terug in zijn zogenaamd politieke werken, zoals in de *Politeia* en de *Nomoi*. In deze teksten heeft Plato het over het imitatieve element in poëzie en muziek (*Politeia*, 392-402), over de ontwikkeling van de theorie van poëzie en de vergelijking tussen het werk van God, van een timmerman en van een schilder (*Politeia*, 595-608), over de opvoeding en het criterium van kunst (*Nomoi*, 653-660), over de degeneratie van muziek (*Nomoi*, 700-701), over het gevaar van muzikale innovatie (*Nomoi*, 796-804) en over de keuze van muziek en poëzie voor educatieve doeleinden (*Nomoi*, 810-813)⁷³. Uit deze opsomming wordt al duidelijk dat Plato amper oog heeft voor een behandeling van kunst op basis van de kunst. Enkel in relatie tot de opvoeding vindt hij kunst waardevol genoeg om ze aan te halen. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Plato's esthetica doorgaans weinig flatterend is voor de antropometrische kunst. Plato tracht in zijn leer over de kunst schoonheid en waarheid te verenigen in een samenhangend systeem: dat van zijn ideeënleer. Het centrale element in de kunst is, volgens Plato, de poging tot imitatie of nabootsing van de natuur. Daarin toont de kunst zich weinig relevant omdat het een nabootsing is van iets, dat op zichzelf slechts een afspiegeling is van de wereld der ware dingen: de ideeënwereld. Die wereld is zo perfect in harmonie dat niets ervan afgetrokken en niets eraan toegevoegd kan worden⁷⁴. Waarheid kan de kunst aldus niet (of zo goed als niet) bevatten, omdat ze geen idee produceert, en al evenmin een materiële afspiegeling ervan. Schoonheid, in de zin van vervorming om geestelijk welbehagen te creëren, wordt door Plato al evenmin geapprecieerd. Het betekent voor hem een verdere verwijdering van de waarheid. Waarschijnlijk kan daarom enkel Homerus, de meest pre-antropometrische (en dus minst vertekende) van de Griekse schrijvers op zijn goedkeuring rekenen. Bij Homerus is er immers, zoals hierboven werd aangehaald, nog relatief weinig maskering opgetreden. Vormgeving in haar geheel is voor Plato de limiterende factor in de representatie die kunst is en moet zijn. Naast de maskering van waarheid is er nog een ander aspect van vormgeving dat indruist tegen Plato's concept. In de ideeënwereld is alles definitief, perfect en onveranderlijk. Vormgeving daarentegen impliceert variatie. Die is voor Plato uit den boze in de ideeënwereld, vandaar zijn conservatieve reactie tegen de eigentijdse kunst⁷⁵.

Om Plato's esthetica duidelijk te situeren, willen wij één aspect van zijn uitlatingen over kunst isoleren, namelijk de opmerkingen over inspiratie van de kunstenaar en diens doeleinden. Deze uitlatingen werpen tevens een beter licht op wat hierboven werd gesteld omtrent Plato's afkeer voor fictie. De opmerkingen zijn afkomstig uit *Io* (533-536) en *Gorgias* (501-505)⁷⁶. Plato heeft het hier over de louter behagende functie van schoonheid, die zonder het doel de waarheid te zoeken, enkel wil plezieren. Hierboven hebben we dit de versluiering van het onderscheid tussen waarheid en schoonheid genoemd. In de ogen van Plato en bij monde van Socrates is die versluiering enkel te vergoelijken wanneer de poëet "buiten zinnen is: d.w.z. wanneer zijn nuchter verstand niet langer in hem is"⁷⁷. Hiermee wordt bedoeld dat hij zich in het beste geval, zoals bij Homerus, in een staat van goddelijke inspiratie bevindt en juist daardoor de waarheid zichtbaar kan maken. Die goddelijke inspiratie, via de muze, maakt ook dat deze kunstenaars niet werken volgens de regels van de kunst. Deze regels impliceren immers een opleiding in de kunst in haar geheel (met een scholing in de classificatie van kunsten), en stellen daarom de kunstenaar in staat zelf zijn vorm te kiezen. Ook de goddelijke inspiratie maakt het mogelijk het over kunst in haar geheel te hebben, maar dan enkel in één vorm, niet door de kunstenaar gekozen. Met andere woorden: wanneer kunstenaars onder goddelijke inspiratie staan, maakt het niet uit of ze zich in muziek, schilderkunst, poëzie, epische verzen of hymnen uitdrukken, "omdat ze zich niet uitdrukken krachtens kunde, maar dank zij een goddelijke kracht"⁷⁸. Eenvoudiger verwoord: niet door de keuze van vormgeving verhaalt de kunstenaar, maar door de waarheid centraal te stellen. Bij goddelijk geïnspireerde kunst komt de vorm dus niet in de weg staan van de waarheid. Wanneer de kunstenaar daarentegen wel bij zijn nuchtere verstand is, en dus zelf zijn vormgeving kiest, vervormt hij die goddelijke waarheid en doet hij haar dus geweld aan. Een gelijkaardige opmerking vinden we ook in de *Phaedrus* (244)⁷⁹ en Plato werkt deze vaststelling verder uit in de *Gorgias* (501-505), wanneer hij het Socrates en Callicles over de hogere en lagere kunsten laat hebben⁸⁰. Hier worden de kunsten die louter naar welbehagen streven, die zich niet de vraag stellen naar het doel, en niet in consideratie nemen wat goed is en wat niet, als vleierij bestempeld⁸¹. Een hele reeks kunsten (muziek, poëzie, tragedie) worden aldus als vleierijen afgedaan, omdat ze louter op welbehagen gericht zijn. Zelfs indien de vormgeving wordt weggedacht, blijft het onderscheid overeind. Als voorbeeld daarvan haalt Plato de rhetorica aan. Maar hij maakt een uitzondering voor de kunsten die, zoals bij de ware rhetoricus, enkel zeggen wat goed is, hun elementen ordenen, en ervoor zorgen dat de verschillende onderdelen in harmonie zijn met elkaar, op een manier die het mogelijk maakt het resultaat te zien als een "geordend en harmonisch produkt"⁸². Hoewel niet uitgesproken, laat de uitkomst zich raden: in deze gevallen kan de kunst wél Plato's goedkeuring wegdragen. Op basis hiervan moet Plato's oordeel over de kunst dus enigszins genuanceerd worden. Plato is niet zozeer tegen de kunst, wanneer deze het resultaat is van goddelijke inspiratie en wanneer het resultaat van die inspiratie een geordend en harmonisch product is, waarin het goede duidelijk zichtbaar is⁸³. Zoals hierboven echter werd beschreven, is dit vanaf de 5de eeuw v.C. nog maar zelden het geval. Integendeel, de kunst heeft de versluiering van de waarheid tot haar voornaamste oogmerk gemaakt en heeft voor zichzelf, via de op *mimesis* gebaseerde schoonheid, de vrijheid gecreëerd om met die versluiering om te gaan naar believen. Dat is wat Plato de kunst dan ook verwijt: de te verregaande versluiering van de waarheid.

Bij Aristoteles' esthetica vinden we veel elementen terug die Plato al aanhaalde. Net als Plato houdt Aristoteles zich niet exclusief met kunst bezig. Men dient zijn esthetica dus steeds te zien in het licht van zijn pogingen om een geordend algemeen filosofisch systeem op te bouwen. Er is echter, in Aristoteles' denken, een belangrijke verschuiving ten opzichte van Plato. Die verschuiving speelt zich vooral af op het vlak van de

positie van schoonheid en de appreciatie ervan. In tegenstelling tot Plato, kan Aristoteles zich wel losmaken van de neiging om in de kunsten louter inferieure imitaties te zien. Hij beseft dat de loskoppeling van schoonheid en waarheid te ver gevorderd is om nog voor een terugkeer te pleiten. Daarom kent Aristoteles aan schoonheid en aan de verschillende aspecten van vormgeving een belangrijke rol toe in zijn esthetisch denken. Een nauwkeuriger lectuur kan dit verduidelijken. De voornaamste opmerkingen van Aristoteles aangaande de kunsten vinden we terug in zijn *Poetica*⁸⁴. Voor onze argumentatie is vooral het eerste gedeelte van de *Poetica* van belang. De *Poetica* begint met een opmerking over het karakter van de kunsten, en de mogelijkheid om een onderscheid te maken tussen de kunsten. Aristoteles haalt aan dat de kunsten "als groep beschouwd allemaal vormen van uitbeelding zijn. Deze kunsten onderscheiden zich van elkaar in drie opzichten: ofwel doordat zij in verschillende media uitbeelden, ofwel doordat zij verschillende onderwerpen uitbeelden, ofwel doordat zij zich daarbij van verschillende wijzen of manieren bedienen"⁸⁵. Bij de uitwerking van de drie 'opzichten' legt Aristoteles er de nadruk op dat een kunstwerk niet meer of minder kunstzinnig is omdat het betere, slechtere, of even slechte karakters toont als de mens zelf⁸⁶. Hij heeft het verder over "de oorsprong van de dichtkunst"⁸⁷. Hier wordt duidelijk hoe centraal het concept *mimesis* in zijn esthetica staat, en in welke mate het gekoppeld is aan de religieuze orde. Om een verkeerde interpretatie te vermijden, lijkt het aangewezen Aristoteles uitgebreid te citeren:

Wat nu de oorsprong van de dichtkunst als geheel genomen betreft, lijken er twee oorzaken te zijn, beide in de natuur <van de mens> gelegen. De eerste oorzaak is dat het anderen nadoen-en-uitbeelden mensen vanaf hun geboorte af eigen is; de mens verschilt van de andere levende wezens daarin dat hij de meeste aanleg heeft om uit te beelden en zijn eerste lessen al leert door na te doen. De tweede oorzaak ligt in het feit dat alle mensen plezier beleven aan uitbeeldingen. Een aanwijzing voor dit laatste is wat er gebeurt in de praktijk. Van de dingen die ons in de werkelijkheid pijn doen om te zien, bekijken we met plezier de meest nauwkeurige afbeeldingen, zoals bijvoorbeeld de vormen van de meest verafschuwde beesten en van lijken. En een oorzaak van dit plezier is mede het feit dat leren niet alleen de wijsgerigen veel genot verschaft maar de andere mensen ook, alleen delen zij daarin slechts in geringe mate. Mensen hebben namelijk plezier in het zien van afbeeldingen omdat het resultaat van het kijken is dat zij leren en tot de slotsom komen wát in elk afzonderlijk geval <afgebeeld> is, en ze zeggen dan bijvoorbeeld 'Hé dat is hij!' Want in het geval, daarentegen, dat iemand <het voorbeeld> niet eerder gezien heeft, zal het beeld niet qua uitbeelding <van iets> het plezier veroorzaken maar alleen door de uitvoering of de kleur of een andere dergelijke oorzaak. Omdat het uitbeelden ons van nature eigen is, en ditzelfde geldt voor melodie en ritme (en het is duidelijk dat de versmaten soorten van ritme zijn), daarom is <de dichtkunst> zo begonnen dat mensen die een bijzondere natuurlijke begaafdheid voor die <uitbeeldingsmiddelen> bezaten, deze geleidelijk tot ontwikkeling hebben gebracht totdat zij uit hun improvisaties tenslotte de dichtkunst voortbrachten.⁸⁸

Deze paragraaf markeert duidelijk de breuk tussen Plato en Aristoteles. Waar Plato nog vasthoudt aan de zienswijze om enkel datgene kunst te noemen wat ook de waarheid bereikt (of benadert), kiest Aristoteles ronduit voor de kunst die *mimesis* centraal stelt. Het voorwerp van de mimese is hier niet belangrijk, het kan zelfs walgelijke objecten zoals lijken betreffen. Dat stemt overeen met wat Mertens over artistieke *mimesis* schrijft⁸⁹. Mertens beseft dat Aristoteles' concept van *mimesis* verschilt van dat van Plato. Plato en Aristoteles beschouwen mimetische kunst allebei vanuit teleologisch standpunt, maar ze verschillen duidelijk van mening in hun omschrijving van het doel waar het mimetisch kunstwerk op gericht is. Waar Plato nog een imitatie van de natuur bedoelde (en hiermee eigenlijk de 'oorspronkelijke waarheid' op het oog had), daar doelt Aristoteles op een *mimesis*, gebaseerd op en verwijzend naar een 'culturele realiteit'⁹⁰. Die *mimesis* verwijst dan naar de religieuze orde (al noemt Aristoteles haar de natuurlijke orde, in het licht van wat hij 'natuurlijk' noemt). Maar er is meer: Aristoteles legt niet alleen een ander accent aangaande de 'culturele realiteit', hij stelt zelfs een

compleet ander doel van het mimetische kunstwerk voor. Mertens stelt terecht dat men bij Aristoteles over artistieke *mimesis* kan spreken als "een materiële voorstelling die omwille van haarzelf wordt nagestreefd, d.w.z. terwille van haar aanschouwelijk moment als zodanig"⁹¹. Het doel van het mimetische kunstwerk ligt dan niet langer in het uitbeelden (of verbeelden) van de waarheid, maar wel in de kunst zelf. Aristoteles stelt, in tegenstelling tot Plato, de norm in de *technè* zelf, en aldus in de vormgeving. Het doel wordt de schoonheidsbeleving. Meer nog, Aristoteles koppelt die schoonheidsbeleving bovendien aan genot. Daarbij is het irrelevant hoe pijnlijk de aanschouwing van een mimetisch kunstwerk is of kan zijn. De reden voor het genot ligt enerzijds in het leerzame van het aanschouwen van een realistische afbeelding (ofwel in de herkenning, ofwel in de uitvoering ervan) en anderzijds in de emotie die het samenspel van harmonie en ritme met zich meebrengt. De oorspronkelijk in de kunst verborgen waarheid komt enkel nog tot de beschouwer via die emotie, die hij ondergaat bij het aanschouwen van een harmonieus en ritmisch werk. Hiermee creëert Aristoteles eigenlijk de plaats voor de esthetica en de kunstkritiek in het intellectuele landschap. De ontwikkeling van die esthetica neemt de volledige verdere *Poetica* in beslag.

Ook Girard wijst er expliciet op dat de breuk tussen de evocatie van de waarheid van het oorspronkelijke geweld en de versluiting daarvan, bij Aristoteles plaatsvindt. Hij doet dit wanneer hij zich afvraagt waarom het verband dat hij legt tussen de mythe en de tragedie niet al eerder centraal werd gesteld: "Deze opsplitsing (tussen mythe en tragedie) danken we aan Aristoteles die ons in zijn *Poetica* leert dat een goede tragedieschrijver de mythen met rust laat en móét laten omdat iedereen ze kent; hij mag er alleen 'onderwerpen' van lenen"⁹². Girard impliceert hier ogenschijnlijk dat de mens, naarmate hij maatschappelijk evolueerde, niet meer rechtstreeks herinnerd *mocht* worden aan de oorspronkelijke waarheid (het ontstaan van cultuur), indien men de maatschappelijke structuren niet onderuit wilde halen. In die optiek is de versluiting van het oorspronkelijke geweld in de kunst, via de mimetische schoonheid, onontkoombaar. De waarheid in de kunst tracht men voortaan te bereiken door een poging tot structurering en rationalisering, zoals dat in de filosofie het geval is. Vandaar dat de ontwikkeling van de esthetica in deze periode aan de orde is.

6. CONCLUSIE

Wij hebben, uitgaande van het werk en de hypothesen van René Girard, trachten aan te tonen dat er in het antropometrische stadium een verandering plaatsvindt in de functie van kunst, en dat die verandering niet toevallig is. Eerst is aangegeven wat volgens Girard de grondslagen zijn voor de menselijke samenleving (zondebokmechanisme en offer). We volgden Girards hypothese omtrent het ontstaan van een religieuze orde als gevolg van de kanalisering van de mimetische begeerte, met expliciete nadruk op de rol van de macht die het slachtoffer zich toeëigent wanneer het aan de terechtstelling kan ontsnappen. De herbeleving en hervertelling van dit gebeuren vormt de basis voor rite en mythe.

Wanneer we dit kader toepassen op de studie van de kunst in het antropometrische stadium, ontdekken we in die kunst een analogie met de evolutie van wetenschap en filosofie. De basis van deze evolutie is de religieuze orde, die het referentiepunt van de redelijk gefundeerde samenleving vormt. In de kunst kunnen we *mimesis* als centraal bepalend concept definiëren.

Deze hypothese hebben we aan een aantal concrete kunstuitingen getoetst. We hebben ons uitgebreid toegelegd op het drama (de tragedie zowel als de komedie) en we raakten zijdelings aan de beeldende kunsten

en de bouwkunst. We vertrokken daarbij opnieuw van Girards werk, en meer bepaald zijn analyse van de aanwezigheid van elementen van rite en mythe in de Griekse tragedie van de 5de eeuw v.C. Girard brengt deze aanwezigheid terug tot haar oorsprong: die van het oorspronkelijke geweld tussen gelijken. Hij haalt verder de naar zijn mening inherente kenmerken van de tragedie aan: in de tragedie komen immers de kenmerken van de mythe en van de herbeleving in de rite weer boven. Wij hebben Girards gedachtengang gecontextualiseerd en tegenover andere kritische interpretaties geplaatst van enerzijds de band tussen rite en mythe en anderzijds de tragedie. Het opentrekken van het spectrum naar de komedie leverde een blik op een aantal structurerende elementen, die eerder in de vormgeving vervat liggen, dan in de inhoudsweergave van de kunst.

Girard slaagt er niet in om de vinger te leggen op het bepalende element van de vormgeving: de *mimesis*. Hij haalt die hier en daar wel aan, maar analyseert haar niet verder. Nochtans blijkt dat de *mimesis* de bepalende factor is die de kunst van een fundering voorziet in een op de religieuze orde gebaseerde samenleving. De mimeze zorgt er bovendien voor dat de herbeleving van het oorspronkelijke verhaal terzijde wordt geschoven ten voordele van de uitbeelding en creëert aldus de mogelijkheid tot geloofwaardige fictie. Ze vormt het eindpunt van evolutie van de antropometrische kunst.

Het denken over de veranderende functie van kunst bracht ons bij het 'ontwaken' van de esthetica. De noodzaak voor een gefundeerde reflectie over kunst ontstaat in het antropometrische stadium. Wij beperkten ons tot de meest bekende geschriften en opinies over kunst uit die periode, die van Plato en Aristoteles. Daaruit blijkt dat er een breuk valt waar te nemen tussen Plato en Aristoteles. Bij Plato overheerst de verzuchting naar de herbeleving van de waarheid in de kunst. Eigentijdse kunst krijgt bij hem dan ook niet veel kans en hij veroordeelt fictie. Aristoteles vervangt deze verzuchting door een behandeling van de mimetische kunst op zich. Hij komt tot het besluit dat het doel van de mimetische kunst in haar imitatie- en genotsfuncties ligt. In de uitwerking hiervan legt Aristoteles de fundamenten voor de westerse esthetica.

De antropometrische kunst evolueert dus van Daedalus tot Pygmalion, van een functionele productie van magische 'objecten' voor de rite, tot een op de religieuze orde gefundeerde mimetische uitdrukkingvorm. Zo evolueert de kunst steeds verder weg van het weergeven van informatie over het ontstaan van de menselijke cultuur. Kunst wordt belangrijker als uitbeelding, gericht op haar eigen schoonheidsbeleving, dan als representatie van de herbeleving van de oorsprong van de samenleving.

* Graag danken wij Hubert Dethier en de referenten van het *Tijdschrift voor Filosofie* voor hun kritische bemerkingen bij eerdere versies van deze tekst. Wij danken ook Leo Van Hove en Jan Maeyaert voor hun vormelijke opmerkingen en suggesties.

¹P. TIJMES, De romaneske waarheid, *Tijdschrift voor Filosofie* 57/1995, p. 667-691; G. VANHEESWIJCK, De romaneske waarheid bij René Girard, *Tijdschrift voor Filosofie* 59/1997, p. 89-101; P. TIJMES, Repliek, *Tijdschrift voor Filosofie* 59/1997, p. 102-106.

²A. VERGOTE, René Girards absolute theorie, *Tijdschrift voor Filosofie* 58/1996, p. 130-134.

³R. GIRARD, *Wat vanaf het begin der tijden verborgen was...*, Kampen, Kok Agora, 1990, p. 36-44.

⁴P. TIJMES, Sacraliteit en schaarste. De dubbele huishouding van de mimeze. in: P. PELCKMANS en G. VANHEESWIJCK (red.), *René Girard. Het labyrint van het verlangen*, Kapellen-Kampen, Pelckmans-Kok Agora, 1996, p. 34-38.

⁵A. VERGOTE, *art. cit.*, p. 135.

⁶R. GIRARD, *De zondebok*, Kampen, Kok Agora, p. 33-51. Als voorbeeld kunnen we Girards analyse van de Oedipus-mythe aanhalen. Thebe wordt geteisterd door de pest, als eerste stereotype -- een epidemie is immers bij uitstek een verschillenvervagend verschijnsel. Oedipus wordt, als tweede stereotype, verantwoordelijk geacht, omdat hij zijn vader doodde en zijn moeder huwde. Deze daden doen belangrijke verschillen vervagen, en worden zo in verband gebracht met de pest; ze verbinden het persoonlijke met het collectieve. Als derde stereotype vermelden we specifieke eigenschappen van het slachtoffer : Oedipus is kreupel en in feite een vreemdeling (daar hij als vondeling buiten Thebe opgroeide), maar tevens koning. Hoe meer dergelijke

kenmerken -- die duidelijk niets met de crisis te maken hebben -- het slachtoffer bezit, hoe meer kans het loopt om het collectieve geweld naar zich toe te trekken.

⁷P. TIJMES, De romaneske waarheid, *Tijdschrift voor Filosofie* 57/1995, p. 679-681.

⁸R. GIRARD, *Wat vanaf het begin der tijden verborgen was...*, Kampen, Kok Agora, 1990, p. 44-62.

⁹P. TIJMES, De romaneske waarheid, *Tijdschrift voor Filosofie* 57/1995, p. 680-681.

¹⁰H. DE LEY, *Geschiedenis van de wijsbegeerte der oudheid*, Gent en Brussel, 1983, p. 6-8. In de mythe zijn de relaties tussen de (gepersonifieerde) tegengestelde krachten nog geconstrueerd naar menselijk patroon, door direct contact (bijvoorbeeld door de geslachtsdaad). In het natuurdenken komen zij op een meer bemiddelde, abstracte wijze tot stand, via een metafysische 'derde term' die de tegengestelden in zekere zin transcendeert. Deze middenterm neemt echter nog geen zuiver conceptueel karakter aan, een evolutie die we pas aantreffen bij de Griekse filosofen uit de klassieke periode. Bij de Ionische natuurfilosofen vinden we termen als 'vuur' of 'lucht' die een meer stabiele, zichzelf regulerende evenwichtsvorm voorstellen dan in de mythe. Ze evolueren van 'arbitrair' naar 'wetmatig', maar nemen nog geen zuivere conceptuele vorm aan.

¹¹B. MOSSELMANS & E. MATHIJS, René Girard, het zondebokmechanisme en het denken van Aristoteles. PAS-working paper, 1998.

¹²Het concept 'antropometrisch stadium' is ontleend aan P. MIROWSKI, *More Heat than Light. Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Mirowski baseert zich op W. KULA, *Measures and Man*. Princeton, Princeton University Press, 1986. Kula toont dat de maten verschillen naar gelang de historische context, en geeft aan dat ze een verborgen sociale inhoud bevatten. Mirowski trekt deze bevindingen door naar de metaforen van de maat : lichaam, beweging en waarde. In het antropometrische stadium vallen deze metaforen sterk samen, omdat het lichaam van een concreet, bepaald menselijk individu steeds het uitgangspunt vormt voor de 'definitie' van deze metaforen.

¹³We beperken ons hierbij expliciet tot de westerse cultuur. Volgens Girard ontmaskert het Christendom het zondebokmechanisme.

¹⁴Vovelle stelt: "als het waar is dat een heel groot deelgebied van het leven van de mensen, dat niets onbeduidends heeft, binnen het kader van deze voorstellingen of onbewuste erfenissen valt, en dat deze, van het gebied van de fundamentele houdingen - leven, liefde en dood - tot dat van de collectieve keuzen, een groot gedeelte van onze gedragingen regelen, dan moeten we ons toch aan Philippe Ariès overgeven: het collectief onbewuste bestaat, we zijn het tegengekomen". Uit M. VOVELLE, *Mentaliteitsgeschiedenis; essays over leef- en beeldwereld*, Nijmegen, SUN, 1985, p. 63.

¹⁵Wij vertalen Löfgrens onderzoeksperspectief omtrent 'wereldbeelden' naar de studie van 'historische wereldbeelden' : een wereldbeeld heeft betrekking op het collectief onbewuste in een samenleving, zoals dat tot uiting komt in het dagelijks leven, de taal, het denken, het handelen en de sociale structuur. Opvattingen omtrent normaliteit, gelijkheid, hiërarchie, tijd en ruimte behoren tot de studie-objecten van dit onderzoeksperspectief. "In this situation the concept of world-view has been used, not as a sharp analytical tool, but rather to denote a certain *research perspective* in the study of culture. The term directs our attention toward *the cultural organization of knowledge and values*, to the ways in which cultural experiences are structured, often on an unconscious level. A world-view perspective emphasizes the need to study the basic and often hidden premises of a given culture, which are found behind more overt ideological expressions or value statements. The most interesting aspects of such a study are perhaps not the basic cosmological thoughts or moral principles which form part of a world-view but rather the assumptions made about normality and human nature. These assumptions are embedded in the ways in which everyday life and knowledge are organized: how individuals learn to categorize, order and interpret experiences, how they conceive of time, space, order and hierarchy." O. LÖFGREN, World-Views: A Research Perspective, *Ethnologia Scandinavia* 1981/11, p. 22.

¹⁶Achterhuis relativeert de stelling dat er in de Griekse Oudheid wel degelijk een begrip als 'gelijkheid' bestond. 'Gelijkheid' gold enkel voor een specifieke referentiegroep, namelijk de vrije Atheense mannen. Vreemdelingen (barbaren), vrouwen en slaven waren uitgesloten van de *isonomia*, de gelijkheid voor de wet. Bovendien wijst Achterhuis op twee belangrijke inhoudelijke verschilpunten tussen de klassieke en de moderne gelijkheid. In de eerste plaats is de *isonomia* gericht op de mogelijkheid publiek op te treden, ten einde de eigen verscheidenheid herkenbaar te maken. Alle vrije burgers waren gelijk, in de zin dat ze allen in staat waren uitzonderlijke daden te stellen om hun specificiteit, hun anders-zijn, tot uiting te brengen. Ten tweede, de *nomos* of wet waarop de *isonomia* berustte, werd enkel ingesteld omdat de mensen van nature ongelijk waren. Als uitingvorm van deze kunstmatige creatie fungeerden de sociale en politieke instellingen. In de Griekse Oudheid overheerste dus het idee van de natuurlijke ongelijkheid van de mens, waren er in de praktijk talrijke hiërarchische differentiaties zichtbaar en was de gelijkheid een artefact dat een selecte groep mensen toeliet hun verscheidenheid tot uiting te brengen, waardoor dan weer de mimetische strijd gekanaliseerd werd in door de mens ontwikkelde sociale en politieke structuren. Zie H. ACHTERHUIS, *Het rijk van de schaarste*, Baarn, Ambo, 1988, p. 121-128.

¹⁷A. O. LOVEJOY, *The Great Chain of Being*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1978 [1936], p. 58-60.

¹⁸T. PEKARY, *Die Wirtschaft der griechisch-römischen Antike*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1979, p. 7-19.

¹⁹Zie hieromtrent W. KULA, *Measures and Man*. Princeton, Princeton University Press, 1986.

²⁰D. CHARLES, Teleological Causation in the *Physics*, in : L. JUDSON (ed.), *Aristotle's Physics. A Collection of Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 101-128.

- ²¹Voor de indifferentie van de metaforen van de maat in het antropometrische stadium, zie P. MIROWSKI, *More Heat than Light. Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ²²P. MIROWSKI, *op.cit.*, p. 110-111.
- ²³W. DE PATER en R. VERGAUWEN, *Logica: formeel en informeel*, Leuven, Universitaire Pers, 1992, p. 97-99.
- ²⁴P. MICHEL, *De Pythagore à Euclide*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 51.
- ²⁵In de ons bekende werken van Euclides en Archimedes komt het woord "ruimte" niet eens voor. De Griekse wiskundige meent namelijk een reële orde te ontdekken, waarvan hij de eerste principes blootlegt die niet aan twijfel onderhevig zijn. De gevolgde bewijsvoering appelleert bovendien voortdurend aan de intuïtie en is ten dele gebaseerd op concreet getekende figuren. Euclides' analyse start trouwens bij het concrete en stijgt dan op naar het abstracte: zo definieert hij eerst de cirkel en pas daarna de omtrek. Zie hieromtrent P. MICHEL, *op.cit.*, p. 51-57.
- ²⁶P. PELLEGRIN, Aristotle: A Zoology without Species, in : A. GOTTHELF (Ed.), *Aristotle on Nature and Living Things*, Pittsburgh-Pennsylvania, Mathesis, 1985, p. 95-115.
- ²⁷J. SOUDEK, Aristotle's Theory of Exchange, *Proceedings of the American Philosophical Society* 96/1952, p. 45-75 en L.J. ZIMMERMAN, *Politieke economie van Plato tot Marx*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1987, p. 48.
- ²⁸E. GOMBRICH, *Eeuwige schoonheid*. Houten-Bussum, De Haan-Unieboek, 1969, p. 46.
- ²⁹E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*. Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 113-115.
- ³⁰U. KULTERMANN, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 20.
- ³¹H. HONOUR en J. FLEMING, *A World History of Art*. Basingstoke, MacMillan, 1982, p. 104.
- ³²C.R. BEYE, *Ancient Greek Literature and Society*. Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 97.
- ³³J. VAN LAARHOVEN, *Van prehistorisch tot postmodern: een beknopte geschiedenis van de kunst.*, Nijmegen, SUN, 1993, p. 29.
- ³⁴R. KAPTEIN en P. TIJMES, *De ander als model en obstakel; een inleiding in het werk van René Girard*, Kampen Kok Agora, 1986, p. 73.
- ³⁵E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*. Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 124.
- ³⁶R. GIRARD, *God en geweld*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 69; p. 95-119.
- ³⁷R. KAPTEIN en P. TIJMES, *De ander als model en obstakel; een inleiding in het werk van René Girard*. Kampen, Kok Agora, 1986, p. 69-70.
- ³⁸G. MURRAY, *Four Stages of Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1912; G. MURRAY, Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy, in : J. HARRISON, *Themis*, Cambridge, Cambridge University Press; J.G. FRAZER, *De gouden tak; over mythen, magie en religie*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1996 [1922], p. 717-723; F.M. CORNFORD, *The Origins of Attic Comedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993 [1961], p. 165.
- ³⁹F.M. CORNFORD, *op. cit.*, p. 8-15. Frazer haalt de zondebok wel expliciet aan, maar hij heeft het dan ook niet over kunst. Bovendien is de zondebok bij Frazer ook duidelijk verbonden met het vruchtbaarheidsritueel. Zie J.G. FRAZER, *op. cit.*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1996 [1848], p. 717-723.
- ⁴⁰F.M. CORNFORD, *The Origins of Attic Comedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993 [1961], p. 165-191.
- ⁴¹R. GIRARD, *God en geweld*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 80.
- ⁴²R. GIRARD, *op. cit.*, p. 101.
- ⁴³R. GIRARD, *op. cit.*, p. 101.
- ⁴⁴R. KAPTEIN en P. TIJMES, *De ander als model en obstakel; een inleiding in het werk van René Girard*. Kampen, Kok Agora, 1986, p. 74; R. GIRARD, *God en geweld*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 75-94.
- ⁴⁵R. GIRARD, *op. cit.*, p. 81-94.
- ⁴⁶Historisch gezien treden rite en mythe gelijktijdig op, maar logisch gezien komt de rite eerst, omdat ze een herbeleving van het oorspronkelijk arbitrair geweld is, terwijl de mythe de uitdrijving voorstelt vanuit het standpunt van de daders.
- ⁴⁷R. GIRARD, *op. cit.*, p. 77.
- ⁴⁸R. GIRARD, *op. cit.*, p. 77.
- ⁴⁹C.R. BEYE, *Ancient Greek Literature and Society*. Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 134.
- ⁵⁰Zie de inleiding bij ARISTOPHANES, *"De kikkers" en "De wolven"*, Bussum, Unieboek, 1971, p. 5-8.
- ⁵¹F.M. CORNFORD, *The Origins of Attic Comedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993 [1961], p. 184.
- ⁵²AESCHYLUS, *De Perzen* (inleiding door Herman Altena), Baarn-Leuven, Ambo-Kritak, 1994, inleiding.
- ⁵³AESCHYLUS, *op. cit.*, inleiding, verzen 739-744.
- ⁵⁴EURIPIDES, *Fenicische vrouwen* (inleiding door Herman Altena), Baarn-Antwerpen, Ambo-Kritak, inleiding.

⁵⁵R. KAPTEIN en P. TIJMES, *De anders als model en obstakel*, Kampen, Kok Agora, 1986, p. 80; De oorspronkelijke tekst van Girard is hier minder kernachtig, maar wel duidelijker. Zie R. GIRARD, *God en geweld; over de oorsprong van mens en cultuur*, Tiel, Lannoo, 1994, p. 70-71

⁵⁶Dit is onder meer de onderliggende hypothese van G. Nagy in: G. NAGY, Early Greek Views of Poets and Poetry, In: G.A. KENNEDY, *Classical Criticism* (the Cambridge History of Literary Criticism, volume 1), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 47.

⁵⁷J. MERTENS, *Ars imitatur naturam?*, *Tijdschrift voor Filosofie*. 46/ 1984, p. 84.

⁵⁸G. NAGY, *art. cit.*, p. 47.

⁵⁹Mertens verkiest de term 'uitbeelding' boven 'afbeelding' of 'nabootsing'. In J. MERTENS, *art. cit.*, p. 86.

⁶⁰Dit was onder meer bij de Egyptenaren nog niet het geval. Zo liet de zoon van Nefertete, de vrouwelijke farao, haar in steen uitgehouwen naam overal verwijderen om haar als persoon te vernietigen.

⁶¹J. MERTENS, *art. cit.*, p. 85.

⁶²E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*, Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 125.

⁶³A. VAN SEVENANT, *Poetica van de architectuur*, Antwerpen-Baarn, Hadewijch, 1994, p. 17-19, 34-37. Zie tevens M. GELERNTER, *Sources of Architectural Form: A Critical Study of Western Design Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 36-68. De teksten van Hegel kunnen gevonden worden in G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1989, volume 2, p. 266-329.

⁶⁴Gombrich gebruikt de illustratie om dit aan te tonen. Volgens hem is de illustratie het perfecte voorbeeld van de wijze waarop fictie geïntroduceerd wordt. In de illustratie, de beeldende becommentariëring van een verhaal, kan de kunstenaar zich een aantal vrijheden veroorloven, zolang de link met het verhaal maar zichtbaar blijft. Wanneer het duidelijk is dat de illustratie het oorspronkelijke verhaal enkel nog als vehikel gebruikt om zichzelf te definiëren, is er sprake van fictie. Gombrich breidt dit naar de literaire kunsten uit door het doorschemeren van vormelijke vertekeningen bij Homerus als fictie te beschouwen. Aldus is voor Gombrich fictie de op mimesis gebaseerde vertekening van een oorspronkelijk verhaal. Het is tevens de reden voor Gombrich om vanaf dit moment het 'hoe' van een kunstwerk belangrijker te achten dan het 'wat'. E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*, Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 123-124.

⁶⁵D.A. RUSSELL, *Criticism in Antiquity*, Londen, Duckworth, 1981, p. 112.

⁶⁶Gombrich vermeldt hierbij dat dit specifieke geval ons een glimp geeft van de evolutie die tussen de Egyptische en de Griekse kunst heeft plaatsgevonden. De afbeelding op de *Busiris-vaas* vertoont, volgens Gombrich, nog duidelijke overeenkomsten met die van de Egyptenaren, maar de Griekse kunstenaar vervangt het 'Egyptische pictogram' door een 'verhalende afbeelding', waardoor de vijanden van Heracles niet langer anonieme symbolen zijn, maar personages, zoals in de opvoerende kunsten. In E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*, Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 129.

⁶⁷Zo wordt Plato omschreven door Gombrich, in: E. GOMBRICH, *op.cit.*, p. 15.

⁶⁸U. KULTERMANN, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 18; S. MORRIS, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 9-16.

⁶⁹S. MORRIS, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰U. KULTERMANN, *op. cit.*, p. 2-3.

⁷¹E. GOMBRICH, *Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven*, Houten, De Haan-Unieboek, 1964, p. 94.

⁷²U. KULTERMANN, *op. cit.*, p. 19.

⁷³PLATO, *Verzameld werk* (vertaald door X. De Win. Drie delen), Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1961-1963, respectievelijk p. 99-114, p. 381-401 (deel 2), p. 287-299, p. 355-358, p. 482-496, p. 504-510 (deel 3).

⁷⁴Dit wordt door Plato ook nog eens verwoord in de dialoog *Timaeus*, waar men het heeft over de twee modellen en de maker. Zie PLATO, *Verzameld werk*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1962, p. 22-24 (deel 3).

⁷⁵Zie ook E. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 97 e.v., p. 113, p. 121 e.v.; en G. POCHAT, *Geschiede der Ästhetik und Kunsttheorie; von der Antike bis zum 19 Jahrhundert*, Keulen, DuMont Buchverlag, 1986, p. 41-45.

⁷⁶PLATO, *op. cit.*, p. 327-333 (deel 1).

⁷⁷PLATO, *op. cit.*, p. 329 (deel 1).

⁷⁸PLATO, *op. cit.*, p. 330 (deel 1).

⁷⁹PLATO, *op. cit.*, p. 478-480 (deel 2).

⁸⁰PLATO, *op. cit.*, p. 171-178 (deel 1).

⁸¹PLATO, *op. cit.*, p. 172 (deel 1).

⁸²PLATO, *op. cit.*, p. 176 (deel 1).

⁸³Deze opmerkingen over de inspiratie van de kunstenaar maken ook duidelijk dat het bij Plato om het morele van de kunst draait. Volgens Mertens is de veroordeling van de kunsten op basis van morele verwerpelijkheid eerder terug te vinden in Plato's latere werken. Bovendien valt uit beide benaderingen (vanuit de ideeënleer en vanuit de inspiratie) op dat Plato eigenlijk geen echt realiteitscriterium hanteert: het gaat hem niet zozeer om de 'correcte' nabootsing van een model (noch om de idee, noch om de verschijning), maar wel om de manier waarop nabootsing in de ideeënleer of in de moraliteit past. Ook Monroe C. Beardsley haalt dit aan. Zie M. C.

BEARDSLEY, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History*, New York, MacMillan, 1966, p. 45; J. MERTENS, De artistieke mimesis bij Plato, *Tijdschrift voor Filosofie*. 43/ 1981, p. 642-698

⁸⁴ARISTOTELES, *Poetica* (vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. Van Der Ben en J.M. Bremer), Amsterdam, Atheneum--Polak & Van Genneep, 1986. p. 27-88.

⁸⁵ARISTOTELES, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶ARISTOTELES, *op. cit.*, p. 29-30.

⁸⁷ARISTOTELES, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸ARISTOTELES, *op. cit.*, p. 31-32. De woorden tussen < > staan niet in de oorspronkelijke tekst, maar zijn door de vertalers aangebracht om de tekst te verduidelijken. Deze woorden staan in principe helemaal los van de tekst omdat ze ook "principieel te onderscheiden (zijn) van een uitvoerige weergave van wat in het Grieks slechts kort is uitgedrukt", in ARISTOTELES, *op. cit.*, in de inleiding tot de vertaling, p. 16.

⁸⁹J. MERTENS, De artistieke mimesis bij Plato, *Tijdschrift voor Filosofie*. 43/ 1981, p. 642-698; J. MERTENS, *Ars imitatur naturam?*, in: *Tijdschrift voor Filosofie*. 46/ 1984, p. 83-91.

⁹⁰J. MERTENS, *Ars imitatur naturam?*, in: *Tijdschrift voor Filosofie*. 46/ 1984, p. 84.

⁹¹J. MERTENS, *art. cit.*, p. 85.

⁹²R. GIRARD, *God en geweld*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 80.