

23 december 2016

Shake-scenes – Aflevering 12

Een jaar met Shakespeare – Tien om te blijven zien

Het afgelopen jaar heb ik me op deze virtuele plek met veel plezier over tien scènes uit tien verschillende stukken van Shakespeare gebogen (over negen scènes uit negen stukken én over de sonnetten, om meteen helemaal precies te zijn). Ik heb de teksten in kwestie grondig gelezen en uitvoerig becommentarieerd – grondiger en uitvoeriger dan sommige lezers dat misschien wilden. Toch hoop ik dat ik andere lezers dichterbij de teksten hebben kunnen brengen waar het mij in aanvang om te doen was. Om de scènes goed te kunnen plaatsen, moest ik ze ook kaderen in de stukken waarvan ze deel uitmaken: via de scènes kwamen we zo in principe ook iets te weten over die stukken. Ik heb daarbij zoveel als nuttig verwezen naar belangwekkende analyses van de teksten en naar relatief makkelijk vindbare opvoeringen ervan. Omdat de Shakespeare-bibliotheek stilaan begint te lijken op Borges' oneindige bibliotheek van Babel, heb ik voor de inperking van mijn referenties een eenvoudig selectie criterium gehanteerd: ik heb enkel gebruik gemaakt van boeken die in mijn werkkamer staan, in de intussen nogal uitpuilende planken (het zijn er negen) die voor de Bard gereserveerd zijn. Voor de opvoeringen waarnaar ik verwees, gold hetzelfde criterium, op een enkele via YouTube gevonden uitzondering na: de dvds ervan staan ook in mijn boekenkast.

In elke aflevering van Shake-Scenes stond de tekst van Shakespeare centraal. Ik wil daarbij twee onmiddellijke bedenkingen formuleren, die aan dit project voorafgingen. Ten eerste: Shakespeare schreef zijn teksten om gespeeld te worden, niet gelezen. Ze zijn meer dan zomaar woorden op papier. Ze worden het best uitgesproken door acteurs die ze hier en nu op scène brengen, niet door een lezer die ze in zijn hoofd opzegt, zoals we doorgaans doen bij de lectuur van een roman. Om aan dat belangrijke principe te herinneren ('the stage, not the page'), ben ik nu en dan ingegaan op de verfilmde opvoeringen waarnaar ik zo-even verwees. Maar dat neemt natuurlijk niet weg dat ook een acteur of een regisseur de teksten van Shakespeare eerst moet lezen om ze te kunnen (laten) uitspreken. Ook dat lezen staat in het teken van het begrijpen; het is een belangrijke eerste stap, voorafgaand aan het moment waarop de verzen goed kunnen worden gebracht en de concrete betekenis krijgen die ze in hun uitgesproken vorm overdragen. De lezingen die ik in de tien afleveringen van Shake-Scenes presenteerde, zijn in zekere zin ook bedoeld als voorbereidende lectuur. Ik heb in mijn bijdragen sowieso geen sluitende interpretatie van deze scènes willen bieden (Shakespeare kun je nooit op slot doen), maar een opstap en handvaten voor wie nadien nog verder wil lezen. In die logica moeten ook mijn verwijzingen naar bestaand Shakespeare-onderzoek worden begrepen. De auteurs van wiens werk ik gebruik heb gemaakt, hebben mij in het verleden de nodige inspiratie gegeven om steeds opnieuw met de teksten van Shakespeare aan de slag te gaan. Om die reden verwijs ik juist naar degenen naar wie ik verwijs: in de hoop dat ze voor anderen kunnen betekenen wat ze voor mij hebben betekend.

Dat brengt me bij mijn tweede voorafgaande bedenking. Shakespeare lees je nooit alleen. Daarmee bedoel ik enerzijds dat geen enkele individuele lezer ten volle kan vatten wat zijn teksten allemaal betekenen en anderzijds dat een volslagen onbevangen lectuur van die teksten (een lectuur die bij wijze van spreken van een blank blad begint) onmogelijk is. We weten op voorhand dat Hamlet een twijfelaar zal zijn, het titelpersonage van *Richard III* een schurk en dat wat Romeo en Juliet voor elkaar voelen echte liefde is – we weten het al voor we de teksten lezen waarin we de personages tot leven zullen zien komen. Sommige personages kennen we op zijn minst al een beetje en we moeten nog aan de teksten beginnen. In onze lectuur van die teksten leren we Hamlet, Richard en de jonge Veronese geliefden ongetwijfeld anders en beter kennen, maar toch: we leren ze kennen in een kader van verwachtingen en vooroordelen die de voorbije vier eeuwen rond de teksten van Shakespeare zijn gegroeid. Die verwachtingen en vooroordelen zijn tussen ons en de teksten komen te staan, niet noodzakelijk als een verduisterend scherm waar we doorheen moeten kunnen prikken, maar ook soms als een springplank of een loopbrug, die ons kan brengen waar we willen komen.

Ook dat bedoel ik dus wanneer ik zeg dat we Shakespeare nooit alleen lezen. We lezen zijn teksten in een web (een ‘cloud’) van eerdere interpretaties, opvoeringen, beelden, citaten en opvattingen die er zijn gekomen in een of andere confrontatie met zijn teksten. Elke lezing van Shakespeare ontstaat op die manier in een al dan niet bewust en al dan niet expliciet gesprek met oudere lezingen die ons in onze nieuwe interpretaties van de tekst sturen. Dat is in de afleveringen van deze reeks niet anders gebleken. Ik heb de scènes die ik selecteerde met de nodige achtergrondkennis bekeken, niet alleen van de historische omstandigheden waarin Shakespeares teksten tot stand kwamen, maar ook van bestaande interpretaties. Daarvan zijn er zoals gezegd heel wat. Ik kan me niet voorstellen dat er scènes uit Shakespeares teksten bestaan waarover nog niet werd geschreven. Veel van de scènes die ik selecteerde, zijn klassiekers op zich, klassiekers binnen klassiekers. De literatuur erover is vaak indrukwekkend, qua omvang zowel als qua diepgang. Toch ben ik me ervan bewust dat een teveel aan kennis het zicht van de lezer op de oorspronkelijke tekst ook kan gaan belemmeren. Ik hoop dat die kritiek niet opgaat voor de tien afleveringen van mijn Shake-Scenes. Wanneer ik heb verwezen naar bestaande interpretaties of naar discussies over deze of gene passage, dan heb ik dat niet gedaan uit academische overwegingen maar altijd met het oog op een preciezer begrip van de tekst zelf.

Het doel van deze reeks was me van bij de aanvang helder: ik wilde de lezer van Shakespeare (deze lezer zowel als degenen die de afleveringen van deze serie wilden volgen) dichter bij de teksten brengen. De voorbije jaren heb ik het privilege gehad om voor het Gentse studie- en educatiecentrum Amarant een aantal Shakespeare-cursussen te geven. Van bij het begin heb ik die cursussen opgevat als leessessies. Ik wou geen lezingen geven *over* Shakespeare, maar samen met de cursisten een aantal van zijn teksten aanpakken. Een sessie die gewijd was aan *Hamlet*, bijvoorbeeld, bestond uit een korte inleiding die werd gevolgd door de gezamenlijke cursorische lectuur van een aantal sleutelmomenten uit het stuk. Een van de bedoelingen van die aanpak was dat degenen die de lessen volgden vervolgens zelf de integrale tekst zouden gaan lezen, met voldoende vertrouwen dat ze dat ook konden. Of ze het

daadwerkelijk deden, weet ik niet, maar ik weet wel dat de aanpak in de lessen zelf rendeerde: de beste inleiding tot Shakespeare is Shakespeares werk en dat werk is voor wie zich de moeite getroost best toegankelijk. Met een goede geannoteerde editie, een goede vertaling en een goede verfilming komt een enthousiaste lezer al een heel eind om te begrijpen wat de personages in Shakespeares stukken bedoelen wanneer ze zeggen wat ze zeggen.

Om te kunnen genieten van deze stukken, moet je in eerste instantie niet per se alles willen begrijpen, vertelde ik de cursisten van Amarant, zolang je je maar een beeld kunt vormen van de dramatische situaties waarin de personages zich bevinden en waarbinnen ze uitspraken doen. Binnen die situaties speelt de essentie van Shakespeares kunst zich af. Om die reden is de scène een goede eenheid van analyse.¹ Wat is de plaats van een scène in de ontwikkeling van het stuk? Hoe bepaalt het dramatische moment waarvan de scène de veruitwendiging is, wat de personages denken, voelen en zeggen? Maar ook omgekeerd: hoe bepalen de personages, in interactie met elkaar, wat er binnen een scène gebeurt en wat niet? Dat zijn de vragen waarop een eerste lectuur van Shakespeares teksten naar mijn gevoel best een antwoord zoekt. Als ik in mijn bijdragen veel aandacht heb besteed aan dit soort kwesties – en om die reden ook vaak parafraserend door de tekst ben gegaan – dan is het omdat ik ze in het geval van Shakespeares kunstvorm fundamenteel vind. Allegorische, symbolische, ideologische, ja zelfs gewoon thematische betekenislagen zijn bij Shakespeare pas in tweede orde interessant: eerst is er de scène en de personages die haar leven geven.

Toen ik in januari met dit project begon, wist ik nog niet precies welke scènes tot mijn uiteindelijke selectie zouden gaan behoren. Bij het schrijven van een aflevering had ik doorgaans nog geen duidelijk idee over welk stuk ik het de maand nadien zou hebben. Dat neemt natuurlijk niet weg dat er in de overgang van de ene naar de andere aflevering wel degelijk verbanden tussen de verschillende bijdragen aan deze Shake-Scenes zijn ontstaan. Zo ben ik in een aantal afleveringen (over *Hamlet*, *Richard II*, *Romeo and Juliet* en *Measure for Measure*) op zoek gegaan naar scènes waarin Shakespeares personages het over troost hebben, terwijl het in de maanden waarin *Measure for Measure*, *The Merchant of Venice* en *The Tempest* aan bod kwamen, terugkerend ging over het feit dat deze komedies geen echte komedies (meer) zijn. Maar in die verbanden ligt niet de kern van deze teksten: die ligt in de poging om die ene scène uit dat ene stuk te lezen en beter te begrijpen, elke keer opnieuw. Om die reden kunnen de afleveringen van de reeks ook apart gelezen worden, of in een andere, willekeurige volgorde.

Waarom heb ik uiteindelijk gekozen voor de stukken en de scènes die hier in het eeuwfeestjaar van Shakespeare maand na maand aan bod kwamen? De vraag is gemakkelijker gesteld dan beantwoord, zeker als we ervan uitgaan dat ik voor die scènes heb gekozen die naar mijn gevoel de kwaliteiten van Shakespeares werk het best doen uitkomen. Op die manier wordt de vraag naar het waarom van de selectie een variant op de vraag der vragen: wat is het toch dat zijn werk zo blijvend groot maakt, groter dan het werk van andere groten? ‘Why Shakespeare?’, vraagt Catherine Belsey zich af in een boek dat die eenvoudige maar zo ingewikkelde titel draagt. ‘There is certainly more than one reason for his extraordinary continuing pre-eminence’, schrijft ze in de inleiding tot haar boek, ‘and no single answer to that question will or should be definitive.’² In grote orde lijken me twee soorten antwoorden

op Belseys vraag mogelijk. Een eerste wijst in de richting van wat ik maar de Shakespeare-industrie zal noemen. De overlevingskansen van Shakespeare waren groter dan die van welke andere auteur ook omdat er in zijn geval meer moeite werd gedaan om de herinnering aan zijn werk levend te houden – niet alleen in de Engelstalige landen overigens, maar wereldwijd. Men noemt hem intussen al meer dan twee eeuwen de grootste der groten. Onder meer Gary Taylor en Jonathan Bate hebben in respectievelijk *Reinventing Shakespeare* (1990) en *The Genius of Shakespeare* (1997) duidelijk gemaakt wie die ‘men’ is: het gaat om generaties schrijvers, leraars, toneelmakers, critici en professoren die de reputatie die Shakespeare vandaag heeft vorm hebben gegeven, op een manier die de vraag naar het waarom van zijn grootheid ook wat overbodig maakte.³ Shakespeare was de grootste en daarmee was het belangrijkste gezegd. De voorbije halve eeuw kwamen bij die eerdere generaties sluiswachters nog een aantal instituten die de canonisering van Shakespeare voor zover nodig nog solieder maakten en in elk geval ook globaler: academische uitgeverijen, de filmindustrie en de erfgoedwereld, om maar die te noemen.

Shakespeare is dus groot omdat hij voortdurend groot wordt genoemd door mensen die de autoriteit hebben om dat soort uitspraken te doen. De logica is op zijn minst circulair.⁴ Gelukkig is er nog een tweede soort antwoord mogelijk op de vraag ‘waarom juist Shakespeare?’. Veel van de sluiswachters en canonbouwers naar wie ik hiervoor al verwees, hebben getracht intrinsieke kwaliteiten van Shakespeares werk naar voren te schuiven als antwoord op de vraag – kwaliteiten die zijn werk, zo gaat de redenering, in sterkere mate bezitten dan auteurs van wie de tekst minder lang of minder gemakkelijk overleven. Op de keper beschouwd gaat het om een mix van esthetische en morele overwegingen. Tot de eerste categorie behoren uitspraken over het bijzonder taalvernuft van Shakespeare, over zijn vermogen om scènes en stukken dramatisch interessant te maken en over het oneindige spelplezier dat zijn teksten theatermakers zowel als toeschouwers bezorgen. Talrijker en meer divers zijn de morele criteria aan de hand waarvan Shakespeares teksten werden geprezen; op een lijn daarbinnen ga ik nog even kort in: zijn werk zou ons meer dan dat van wie ook inzicht verschaffen in wat het betekent om een mens te zijn. Zijn personages bespelen het breedst mogelijke scala aan emoties en psychologische posities: ‘our myriad-minded Shakespeare’ noemde Coleridge hem bij het begin van de negentiende eeuw al, ‘the greatest genius that perhaps human nature has yet produced’.⁵ Coleridge deed deze uitspraak oorspronkelijk in een bespreking van Shakespeares vroegste poëzie (*Venus and Adonis* en *The Rape of Lucrece*, gepubliceerd in respectievelijk 1593 en 1594), maar ze wordt doorgaans begrepen als een passende omschrijving van wat men later als de wezenstrek van het dramatische werk zou gaan zien. Dat werk confronteert ons niet alleen met talloze facetten van het menselijke bedrijf (‘myriad’ betekent figuurlijk ‘oneindig’, letterlijk ‘tienduizend’, naar het oud-Grieks), het belicht die facetten bovendien vanuit verschillende perspectieven. Zoals E.A.J. Honigmann schrijft in een boek dat zijn titel ontleent aan de frase van Coleridge: ‘Shakespeare’s plays teach many truths – one being that it is wise to look in all directions, not just in one direction.’⁶ Anders gezegd, in termen die Honigmann ook gebruikt: de ‘myriad-mindedness’ van Shakespeare nodigt zijn lezers en toeschouwers uit tot ‘open-mindedness’.⁷

Als het waar is dat Shakespeare ons het bestaan van vele waarheden toont, dan leert zijn werk ons toch vooral dat er niet zo iets is als één waarheid. De Shakespeare-kritiek levert daar bij wijze van spreken dagelijks de bewijzen van. Steeds opnieuw komen er verse interpretaties van al vaak bestudeerde teksten en telkens wanneer je denkt dat alles over een bepaald stuk intussen toch moet zijn gezegd, verschijnt er een nieuw boek dat ons die tekst weer eens anders leert zien. Van elk stuk zijn er wel interpretaties te vinden die op cruciale punten lijnrecht tegen elkaar ingaan en die tegenstelde lezingen ook staven met dezelfde tekstpassages. Voor Coleridge was *The Tempest* een ode aan de kracht van de verbeelding, een ‘romantisch’ stuk dat geen enkel uitstaans had met de wereld buiten de schouwburg,⁸ terwijl vandaag de dag geen lezer van de tekst het zich kan permitteren *niet* te wijzen op de duidelijke banden die Shakespeares tekst heeft met het koloniale project dat in die tijd in volle ontwikkeling: Prospero gedraagt zich als een proto-imperialist en een slavendrijver die zijn onderdanen (Ariel en Caliban, maar ook zijn dochter Miranda) onder de knoet wil houden. Zelfs binnen de ‘post-koloniale’ lezingen van *The Tempest* zijn de meningen in tegenstrijd: voor de ene lezer wil Shakespeare ons duidelijk maken dat er aan elke machtsontplooiing grenzen en beperkingen zijn (en dat verzet dus altijd kans op slagen heeft), terwijl de andere er net op wijst dat in de tekst elke vorm van tegenstand hetzij in de kiem wordt gesmoord hetzij in het voordeel uitdraait van degene die de macht heeft. Welk van die perspectieven juist is, is op grond van Shakespeares stuk moeilijk te bepalen – dat is op zich ook maar logisch: zijn werk vormt geen verzameling dogmatische geloofsbepalingen.

Wat ik hiervoor zei over de Shakespeare-kritiek geldt natuurlijk ook in het theater en de film. Om de zoveel tijd krijgen we nieuwe versies van die oude stukken te zien die een ander licht werpen op de tekst en ons achterlaten met het gevoel dat we hem voordien op zijn minst niet goed begrepen en misschien zelfs verkeerd. Ik heb in verschillende afleveringen van deze reeks voldoende voorbeelden aangehaald die duidelijk maken dat dit een centraal kenmerk is van de receptiegeschiedenis van Shakespeares werk. Zijn teksten worden in steeds nieuwe historische en geografische omstandigheden gelezen en opgevoerd, door lezers en theatermakers die beseffen dat die teksten uit een andere tijd en een andere plaats stammen, maar toch het gevoel hebben dat zijn stukken ook iets zeggen over ons, hier en nu. Iedereen die op zoek is naar een antwoord op de vraag ‘Why Shakespeare?’ komt vroeg of laat op dit punt terecht. Shakespeares teksten blijven tot nader order uitnodigen tot nieuwe lezingen en opvoeringen. Ze lijken zich meer dan het werk van anderen open te stellen voor afwijkende lezingen: die openheid is een onderdeel van hun DNA.

Ik gebruik de genetische beeldspraak niet zomaar. Dat Shakespeares werk al die tijd heeft kunnen overleven en in dat proces intussen zelfs tot een ongekende en ongeëvenaarde bloei is gekomen, kan niet alleen het gevolg zijn van externe omstandigheden die de mogelijkheden voor dat overleven (de meststof en de humus, om zo te zeggen) hebben gevormd. Er moet ook iets in het werk zelf zijn dat de ‘adaptability’ ervan (het vermogen tot aanpassing aan nieuwe levensomstandigheden) ten gronde heeft bepaald. ‘Autopoiesis’ noemen systeemtheoretici dat met een aan de celbiologie van Maturana en Varela ontleend begrip:⁹ het proces waarbij een systeem zichzelf reproduceert en transformeert, in een ontwikkeling die inhoudt (en mogelijk maakt) dat het systeem in een nieuwe context gaat

functioneren. Zo gaat dat met Shakespeares teksten: ze zijn wat ze zijn, maar ze worden tegelijk in nieuwe omstandigheden een variant van zichzelf die al in de oorspronkelijke vorm besloten lag. In de literatuurstudie is de term van de twee Chileense biologen vooral bekend geworden uit het werk van de Amerikaanse tekstwetenschapper Jerome McGann, die het onder meer toepaste op de receptiegeschiedenis van Dante's *Vita Nuova*. Toen ik indertijd McGann las,¹⁰ kon ik alleen maar denken aan Shakespeare, wiens werk, misschien meer nog dan dat van Dante, gesneden brood lijkt voor een operationalisering van het begrip in de literatuurgeschiedenis.

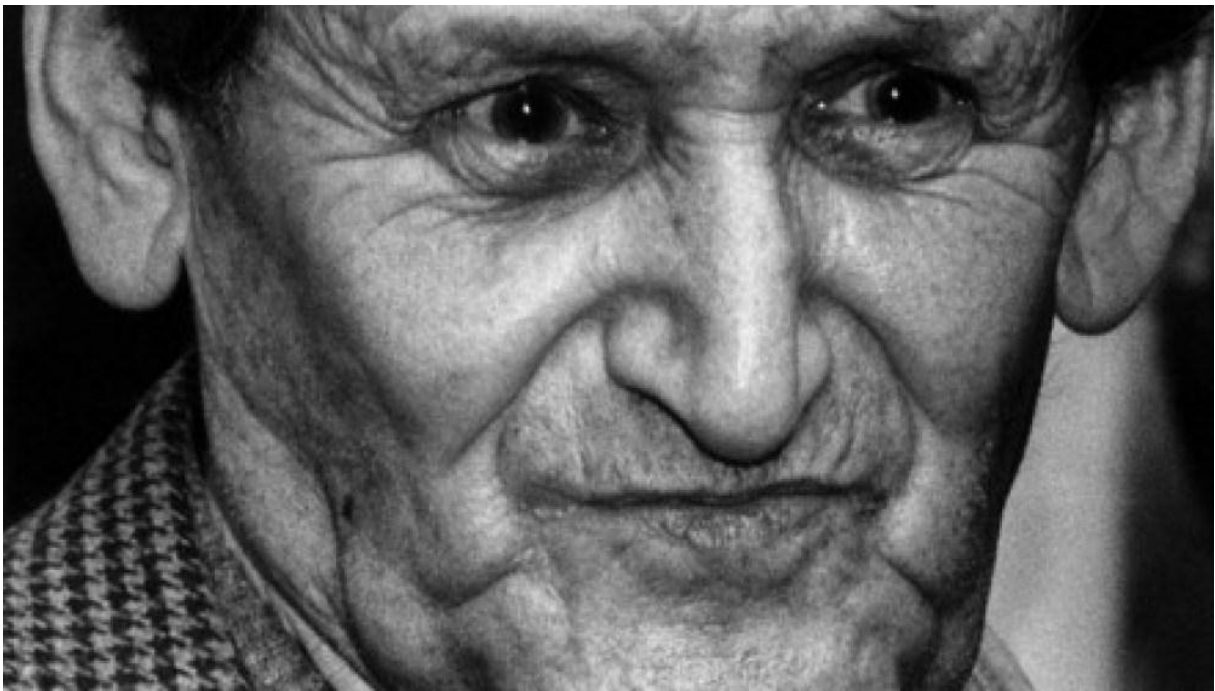
Laten we – bij wijze van afronding, zowel van deze reeks als van de uitleiding erbij – nog even terugkeren naar de scène uit *King Lear* waarover het hier vorige maand ging, de scène der scènes zoals ik ze toen met de nodige relativering heb genoemd. De blinde Gloucester staat op het punt zich van het leven te beroven – althans: hij denkt dat. Wat een van de meest beslissende, maar ook intieme momenten in een mensenleven zou moeten zijn, wordt hier een schouwspel dat door verschillende commentatoren grotesk is genoemd. Twee partijen zijn getuige van wat Gloucester hoopt dat zijn laatste bewuste moment op aarde zal zijn: Edgar en de toeschouwers van het stuk waarin Gloucester en zijn zoon gedoemd zijn om acteurs te blijven. Beide partijen weten dat Gloucesters hoop op een uitstap uit een leven dat hij intussen als hopeloos leeg ervaart, zelf zonder voorwerp is – de diepe klif waarvan hij denkt te zullen gaan springen is er geen, in het stuk zelf niet en evenmin in de schouwburg waarin we dat stuk bekijken. 'The meaning of this parable is not easy to define', schrijft Jan Kott in zijn beroemde analyse van de scène in het *King Lear* hoofdstuk uit *Shakespeare our Contemporary*, het boek waarmee de Poolse regisseur en criticus eind de jaren zestig furore maakte.¹¹ Zoals we hebben kunnen zien, gaat die uitspraak op voor veel scènes uit Shakespeares oeuvre: nogal wat ervan laten zich immers nauwelijks eenduidig vatten. Belangrijker lijkt me hier dat Kott de scène een parabel noemt, een genre dat in principe niet zou mogen getuigen van ambiguïteit. Parabels zijn 'vergelijkingen' die voor zich moeten spreken: hun morele punt is in de regel helder. In Kotts analyse is dat uiteindelijk ook zo: wat deze scène voor hem uitdrukt is de ultieme zinloosheid van het bestaan. In een wereld waar de mens door de goden met onverschilligheid wordt bekeken (het universum waar de personages in Shakespeares tragedie herhaaldelijk op alluderen), verliest zelfs de beslissing om zelfmoord te plegen zijn zin. Het is met het springen van Gloucester als met het wachten op Godot bij Beckett, de moderne vertegenwoordiger van het absurde theater waarvan Shakespeare volgens Kott een voorloper is. Als degene op wie je wacht überhaupt niet zal komen, wat is dan nog de betekenis van dat wachten? Wat betekent Gloucesters zelfmoord als die als heldhaftig bedoelde daad van verzet neerkomt op een lachwekkend sprongetje op een vlakke vloer?

Wanneer Kott deze scène grotesk noemt, dan doet hij dat in een heel precieze betekenis van het woord. Het groteske is in zekere zin de overtreffende trap van het tragische. 'The grotesque is more cruel than tragedy', aldus Kott,¹² omdat er bij tragedies nog altijd een absoluut waardenkader is (God, het Lot, een of ander heilsplan, ...) dat de betekenis van de tragiek die het individu treft, ten gronde bepaalt. In het groteske theater wordt dat waardenkader mee door de mangel gehaald en als absoluut zinloos getoond. 'That is why tragedy brings *catharsis*', schrijft Kott, 'while grotesque offers no consolation whatsoever'.¹³

Voor Kott zit daar de ‘parabolische’ waarde van deze scène uit *King Lear*, als ze tenminste gespeeld wordt zoals hij het wil, als een vorm van mime in een leeg decor.¹⁴ De scène toont voor de auteur van *Shakespeare our Contemporary* idealiter dat we hier met anti-realistisch theater te maken hebben, theater dat illusies creëert én de werking van die illusies ook blootlegt. Het lege decor dat we zien moet wat Kott betreft in een zo sterk mogelijk contrast staan met de beschrijving van het landschap zoals Edgar het voor het geestesoog van zijn vader oproept. ‘[N]o other Shakespearian landscape is so exact, precise and clear, as this one’, schrijft hij,¹⁵ en hij beklemtoont daarbij dat Gloucester niet de enige is die zich laat verleiden door de ekfrastische retoriek van Edgar: ‘For a short while we, too, believed in this landscape and in the mime.’¹⁶ Maar al snel gaat dat moment voorbij (dat hoopt Kott althans) en zien we in dat we ons niet moeten laten vangen aan de truken van het theater.

Het is interessant om op dit punt nog even terug te keren naar Bradleys analyse van de overtuigende beschrijving die Edgar aan zijn blinde vader geeft van de niet-bestaande klif. Bradley heeft het in die passage van zijn analyse van *King Lear* ook over het groteske, maar dan op een manier die duidelijk maakt dat deze scène zijns inziens het tegengestelde doet van wat er volgens Kott aan de orde: ‘The imagination and the feelings have been worked upon with such effect by the description of the cliff, and by the portrayal of the old man’s despair and his son’s courageous and loving wisdom’, schrijft hij, ‘that we are unconscious of the grotesqueness of the incident for common sense.’¹⁷ Anders gezegd: wat we zien zou op zich beschouwd een nogal groteske bedoening kunnen zijn, maar Shakespeare heeft het ‘incident’ naar een vorm van theater vertaald die ons een perspectief aanbiedt dat voorbij de ‘common sense’ gaat. Bij Kott wordt het groteske in de scène ondubbelzinnig getoond; bij Bradley wordt wat er grotesk aan zou kunnen zijn overstegen. Ik breng deze twee verschillende perspectieven niet aan om nogmaals duidelijk te maken hoe eenzelfde passage bij verschillende lezers verschillende interpretaties kan oproepen, wel omdat in dit geval achter die twee interpretaties twee visies op het theater zitten die weliswaar tegengesteld zijn maar waartoe Shakespeares werk zich blijkbaar even gemakkelijk leent. In het ene geval (Bradley, die zich op dat punt overigens als een leerling van Coleridge manifesteert) gaat het om een vorm van theater die ons de hogere werkelijkheden wil laten zien waar we in het dagelijkse leven om allerlei redenen blind voor (moeten) zijn. In het andere geval (Kott, een leerling van Brecht op dit punt) om een vorm van theater die ons wil doen beseffen dat het leven buiten de schouwburg niet zelden ook vormen van theater bevat waardoor we ons niet moeten laten beetnemen. Als het theater van Bradley wil slagen in zijn doel, moet het die werkelijkheden (abstracte noties als Liefde, Lijden en Levensdrang) als herkenbare realiteiten voorstellen. Als het theater van Kott wil slagen, moet het de aandacht trekken op het feit dat de mens zich door illusies laat leiden en om die reden zijn eigen theatraliteit thematiseren. Idealisering en mimesis aan de ene kant, scepsis en anti-mimesis aan de andere – Shakespeare is het allebei, en elk van de tienduizend (‘myriad’) posities die daartussen liggen.





¹ We mogen wel niet vergeten dat in de *First Folio* nog niet alle stukken formeel in scènes en bedrijven zijn ingedeeld. Dat is pas het geval in de editie die Nicholas Rowe in 1709 op de markt bracht. Zie Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford: Clarendon Press, 1991, 16.

² Catherine Belsey, *Why Shakespeare?*, London: Palgrave MacMillan, 2007, ix.

³ Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London: The Hogarth Press, 1990; Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, London: Picador, 1997.

⁴ Zie ook Bate, *The Genius of Shakespeare*, 322: ‘why is Shakespeare a site of greater cultural authority than Ben Jonson? Because people have made a greater investment in making meaning out of him. Why have people made a greater investment in making meaning out of him? Because he is a site of greater cultural authority. Etc. Etc. We need another explanation.’

⁵ De uitspraak valt in het vijftiende hoofdstuk van de *Biographia Literaria*: H.J. Jackson (ed.), *Samuel Taylor Coleridge. A Critical Edition of the Major Works*, Oxford: Oxford University Press (reeks The Oxford Authors), 1985, 320.

⁶ E.A.J. Honigmann, *Myriad-minded Shakespeare. Essays on the Tragedies, Problem Comedies and Shakespeare the Man*, Houndmills & London: MacMillan, 1997 (2d edition), 3.

⁷ Honigmann, *Myriad-minded Shakespeare*, 2.

⁸ Terence Hawkes (ed.), *Coleridge on Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, 224.

⁹ Ze ontwikkelen hun ideeën voor het eerst in Humberto R. Maturana & Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht & Boston: Reidel, 1972.

¹⁰ Voor een inleiding op McGanns ideeën over de autopoëtische kwaliteiten van literaire teksten zie Jürgen Pieters, *Historische letterkunde vandaag en morgen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, 196-201.

¹¹ Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, London: Routledge, 1988 (oorspr. 1965), 115.

¹² Kott, *Shakespeare our Contemporary*, 103.

¹³ Kott, *Shakespeare our Contemporary*, 104.

¹⁴ ‘This pantomime only makes sense if enacted on a flat and level stage.’ Kott, *Shakespeare our Contemporary*, 113.

¹⁵ Kott, *Shakespeare our Contemporary*, 113.

¹⁶ Kott, *Shakespeare our Contemporary*, 115.

¹⁷ A.H. Bradley, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*, London: Penguin Books, 1991 (oorspr. 1904), 230.