

**23 november 2016**

**Shake-scenes – Aflevering 10**

**King Lear – De helaasheid van het springen**

Als iemand me zou vragen de essentie van Shakespeares werk aan de hand van één en slechts één scène uiteen te zetten, dan zou ik na uitvoerige deliberatie kiezen voor de scène uit *King Lear* die hier deze maand centraal staat. Eerst zou ik weliswaar protest aantekenen bij de vraagsteller, met het argument dat Shakespeares werk veelzijdiger is dan de meest caleidoscopische caleidoscoop en dat het alleen al om die reden de idee dat er zoiets als een essentie bestaat in de grond van zijn wezen ondermijnt. Maar goed, uit ervaring weet ik dat dat soort tegenwerpingen zelden kan overtuigen. Eén scène en niet meer dan één scène zal het dus zijn. Welaan dan: *King Lear, Act four, scene five*. Het gaat om de scène waarin de graaf van Gloucester denkt dat hij op een hoge klif in Dover staat en eindelijk zal kunnen doen wat hij al een hele tijd verlangt: zichzelf met een goed overwogen sprong verlossen uit het verdoemde leven waarmee de goden hem in zijn oude dagen zo onfortuinlijk hebben bejegend. Niet alleen zijn hem een paar scènes eerder (3.7.) de twee ogen uitgestoken, hij is bovendien verraden door zijn jongste zoon en voorgoed verlaten door de oudste. Dat laatste denkt hij althans, maar zoals wel vaker in stukken van Shakespeare weten wij beter: Gloucesters eerstgeborene, de goede Edgar, is degene die zijn blinde vader naar de klif heeft begeleid, in vermomming weliswaar. Gloucester herkent Edgar evenwel niet en de zoon volhardt in het spelen van de rol die hij op zich heeft moeten nemen, die van een landloper (Poor Tom) die have noch goed heeft, maar menselijkheid te over. Ik kom zo meteen uitvoerig terug op deze scène, maar geef eerst wat achtergrond mee over het ontstaan van de tekst en de vorm(en) waarin die tot ons is gekomen.

Daarnet identificeerde ik de scène waarover het deze maand zal gaan nog als 4.5., maar in de Arden-editie van R.A. Foakes die ik ter voorbereiding van deze aflevering gebruikte, wordt ze anders genummerd: 4.6., eentje verder in het stuk dus.<sup>1</sup> Dat is ook het geval op de DVD van Trevor Nunns Royal Shakespeare Company-productie uit 2007, met Ian McKellen in de titelrol (meer daarover later).<sup>2</sup> Een vergissing is dat overigens niet, en evenmin een groot mysterie. Nogal wat Shakespeare-*scholars* gaan er vandaag de dag immers van uit dat we twee (al dan niet door Shakespeare goedgekeurde) teksten van *King Lear* hebben die weliswaar niet absoluut van elkaar verschillen, maar toch voldoende om van twee afzonderlijke teksten te spreken eerder dan van twee varianten van eenzelfde verloren gegane tekst. Voordien werd de hypothese gehuldigd dat de twee verschillende drukken van *King Lear* die voorhanden zijn elk op hun manier verschilden van de ‘originele’ handschriftelijke versie van de tekst, die Shakespeare moet hebben geschreven tussen het najaar van 1605 en de eerst vermelde opvoering van het stuk op 26 december 1606 aan het hof van James I.<sup>3</sup> Intussen zien de meeste Shakespeareanen de kwestie anders: een recente uitzondering niet te na gesproken,<sup>4</sup> gaan ze ervan uit dat er twee *King Lears* zijn.

De eerste overgebleven tekst van *King Lear* is die van de zogenaamde *First Quarto*. Die verscheen in het voorjaar van 1608 en bevat 24 scènes die doorlopend genummerd worden – van een indeling in bedrijven is in dit stuk geen sprake. Op de titelpagina van deze eerste druk wordt het stuk *True Chronicle Historie of the life and death of King Lear and his three daughters* genoemd. De eerste kernwoorden van die titel geven aan dat Shakespeare het verhaal ontleende aan het soort historische kroniek dat hij ook gebruikte voor zijn koningsdrama's. In dit geval gaat het om de tweede editie van Raphael Holinsheds *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1587), waarin inderdaad de legende voorkomt van een oude koning Leir die zijn drie dochters een stuk van zijn rijk wil geven op voorwaarde dat ze hem in gepaste woorden duidelijk maakten hoe groot hun liefde voor hun vader is.<sup>5</sup> De titel van de *First Quarto* is tegelijk een echo van een stuk dat Shakespeare zeker moet hebben gekend: *The true Chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan and Cordella*.<sup>6</sup> Dit stuk kwam in 1605 op de Londense boekenmarkt, maar de tekst ervan is naar men aanneemt heel wat ouder. Het stuk werd vermoedelijk al in het begin van de jaren 1590 gespeeld en Shakespeare zal er ongetwijfeld een opvoering van gezien hebben. Volgens sommigen speelde hij zelfs mee in de productie van het stuk die de Queen's Men en Lord Sussex' Men brachten in het Rose Theatre in 1594.

De tweede *King Lear* van Shakespeare is die uit de *First Folio*, waar het stuk een andere titel heeft: *The Tragedie of King Lear*. Deze tekst is in het verzamelde toneelwerk logischerwijze ingedeeld bij de tragedies (het staat tussen *Hamlet* en *Othello*) en niet bij de 'histories', waar het op grond van zijn oorspronkelijke titel zou thuishoren. De *First Folio* werd in 1623 gepubliceerd, maar de tekst van *King Lear* die we erin terugvinden dateert vermoedelijk van circa 1610. Sommigen gaan ervan uit dat deze tweede *King Lear* moet worden gezien als een revisie van het in 1608 verschenen stuk en dat de verschillen tussen beide teksten vooral het gevolg zijn van overwegingen die het gevolg zijn van het productieproces van een specifieke opvoering. De aanpassingen zouden zijn aangebracht door Shakespeare zelf dan wel door de acteurs van zijn gezelschap die de tekst indertijd op scène brachten opvoerden.<sup>7</sup> Een van die revisies behelst het schrappen van de scène die in de *Quarto* van 1608 de zeventiende was – omgerekend zou die scène in de *First Folio* deel moeten hebben uitmaken van het vierde bedrijf.<sup>8</sup> Het schrappen ervan zorgt er dus voor dat in sommige edities van *King Lear* die vandaag op de markt zijn onze scène de vijfde van dat bedrijf is en in andere (waarin de geschrapte scène wel voorkomt) de zesde.

Moderne editoren van *King Lear* kunnen met andere woorden kiezen voor een van de twee teksten die van het stuk voorhanden zijn: de *Quarto* of de *Folio*. Maar ze kunnen ook op grond van die twee teksten een 'ideale' combinatie van beide presenteren, een zogenaamde 'conflated text'. De lange traditie van die laatste optie begon met de zesdelige *Works of Mr. William Shakespear* van Alexander Pope, die tussen 1723 en 1725 op de markt kwamen.<sup>9</sup> De hypothese die eraan ten grondslag ligt, is dat een goed beredeneerde 'conflated' tekst ons dichters bij Shakespeares oorspronkelijke manuscript kan brengen dan de twee gedrukte versies die we hebben: de met veel zetfouten ontsierde druk uit 1608 of de door acteurs bijgestuurde versie van 1623.<sup>10</sup> De Arden-editie van Foakes (1997) biedt ook een tekst waarin nu eens voor de *Folio* en dan weer voor de *Quarto* wordt geopteerd, al hebben we intussen

ook uitgaves waarin de overtuiging dat er twee verschillende *King Lears* zijn, consequent wordt gevolgd: *The Oxford Shakespeare* (1986) van Stanley Wells en Gary Taylor bevat de twee teksten integraal en apart, en in de op de Oxford-editie gebaseerde *Norton Shakespeare* (1997) van Stephen Greenblatt worden de afzonderlijke teksten eerst parallel afgedrukt en daarna gevolgd door een ‘conflated’ *King Lear*. In de *Norton*-editie zie je op die manier meteen dat de verschillen tussen de twee teksten allesbehalve gering zijn,<sup>11</sup> al valt dat in de scène die we hier verder onder de loep nemen (scène 20 in de *First Quarto*) niet meteen op.

Voor we terugkeren naar Dover, waar we Gloucester op zijn denkbeeldige klif hebben achtergelaten, moeten we eerst nog zicht krijgen op de omstandigheden die hem daar brachten en op de manier waarop die omstandigheden voortvloeien uit het verhaal dat Shakespeare in *King Lear* vertelt. Samen met Kent is Gloucester een van de twee trouwe hovelingen van Lear die in het stuk voorkomen – ze zijn allebei graaf (‘earl’). De twee openen het stuk ook, in een kort gesprek dat meteen de nevenplot aankondigt waarin Gloucester en zijn twee zonen centraal staan, de eerder reeds vermelde goede Edgar en zijn jongere broer Edmond, die zich al heel snel in het stuk als minder goedaardig manifesteert.<sup>12</sup> Edmond is ook aanwezig in de openingsscène van het stuk. ‘Is not this your son, my lord?’ (1. 1. 7), vraagt Kent aan Gloucester, waarop die laatste zijn collega duidelijk maakt dat Edmond een bastaard is. Hij is een iets meer dan een jaar (‘some year’ (1.1. 19)) jonger dan Edgar,<sup>13</sup> maar daarom niet minder mijn zoon, zegt Gloucester. Op dat moment in het stuk weten we nog niet wat al vanaf de tweede scène van het eerste bedrijf duidelijk wordt: Edmond wil een wig drijven tussen zijn vader en zijn oudere broer, die volgens het gewoonterecht het belangrijkste deel van de erfenis zal krijgen. Hij wil Gloucester met een vervalste brief doen geloven dat Edgar zijn vader naar het leven staat, en die laatste trapt ook gemakkelijk in de val die zijn bastaardzoon heeft gespannen. Zijn oudere broer maakt hij vervolgens wijs dat als zijn leven hem lief is hij maar beter ergens ongemerkt kan onderduiken, wat de goedgelovige Edgar meteen ook doet. Hij keert in het stuk terug in de vermomming van een landloper die ze niet alle vijf op een rij heeft, ‘Poor Tom’ – het is in die hoedanigheid dat Edgar zijn vader naar Dover begeleidt.

Aan het einde van de tweede scène van het eerste bedrijf is alvast de link tussen de hoofd- en de nevenplot van het stuk meteen duidelijk. In beide staat een oude vader centraal die zich tragisch vergist in het gedrag van zijn volwassen kinderen. In het vervolg van de bekende openingsscène konden we zien hoe de oude Lear zich tegen zijn jongste dochter (Cordelia) keert, omdat die er in tegenstelling tot haar twee oudere zussen niet in slaagt haar vader met wollige woorden te verzekeren van wat hij ook zonder die woorden zou moeten weten: hoe graag ze hem ziet. Lear ervaart Cordelia’s stilzwijgen als het niet mis te verstane teken van een gebrek aan respect. Hij verstoot zijn jongste dochter en legt zijn leven in de handen van zijn oudere dochters, Goneril en Regan, aan wie hij zijn rijk overlaat. Wat iedereen op dat moment aanvoelt, kan Lear hoe dan ook niet zien: Goneril en Regan zullen hun vader verraden, net zoals Edmond dat met Gloucester doet. De twee oude mannen lijken op elkaar in hun blindheid voor wat anderen als evident beschouwen.

Voor ik dieper kan ingaan op wat de scène die ik deze maand heb geselecteerd zo bijzonder en zo prototypisch Shakespeare maakt, moet ik eerst kort het verdere verloop van de twee verhaallijnen schetsen die ons op het moment en de plaats in de plot brengen waarop we

ons in de vijfde scène van het vierde bedrijf bevinden: de blinde Gloucester die ervan overtuigd is dat hij bovenop een klif aan de kust van Dover staat. Ik vertrek daarbij van de blindmaking van Gloucester, het onderwerp van de wrede slotscène van het derde bedrijf (3.7.). Die scène speelt zich blijkens een aantal details in de tekst af in Gloucesters eigen huis, waar hij wordt vastgebonden op een stoel en ondervraagd door Regan en haar echtgenoot, de hertog van Cornwall. Edmond heeft die twee in een eerdere scène (3.5) op de hoogte gebracht van het feit dat er binnen afzienbare tijd in Dover een Frans leger zal landen. Dat leger staat onder het bevel van Cordelia en moet een einde brengen aan de strijd om de Engelse kroon die intussen blijkbaar is losgebarsten tussen de echtgenoten van Goneril en Regan. Edmond stelt het zo voor dat zijn vader een verrader is die de Fransen ter hulp heeft geroepen. Hij rekent erop dat de ontmaskering van Gloucester hem de onmiddellijke erfgenaam zal maken van de adellijke titel die zijn vader draagt. Cornwall straft Gloucester voor zijn verraad door hem een van zijn ogen uit te steken. Wanneer hij aangemoedigd door Regan de oude man volkomen blind wil maken, raakt hij in een gevecht verwickeld met een dienaar, die Gloucester ter hulp wil schieten. De dienaar verwondt Cornwall, maar wordt zelf neergestoken door Regan, waarna Cornwall Gloucesters tweede oog raakt ('Out, vile jelly!' (3.7. 82)). Wanneer de oude blinde man daarop de hulp van zijn jongste zoon inroept, vertelt Regan hem met kwalijk plezier dat Edmond net degene was die zijn vader heeft verraden ('Thou call'st on him that hates thee: it was he / That made the overture of thy treasons to us; / Who is too good to pity thee.' (3.7. 86-88)). Op dat moment daagt het Gloucester duidelijk dat hij zich al die tijd heeft vergist en dat Edgar van zijn twee zonen degene is die zijn vaderliefde het meest verdient ('Oh, my follies! Then Edgar was abused. / Kind gods, forgive me that, and prosper him! ' (3.7. 89-90))

Vanzelfsprekend is het geen toeval dat Gloucester tot inzicht komt op het moment dat hij de ogen verliest die hem al die tijd de dingen verkeerd deden zien. Zieme was Gloucester figuurlijk blind en pas wanneer hij letterlijk blind wordt, kan hij ook echt beginnen te zien. Ook Lears figuurlijke blindheid wordt het hele stuk door gethematiseerd. Dat is al van de in de openingsscène van het stuk het geval. 'Out of my sight', schreeuwt hij wanneer de trouwe Kent zijn meester tot zijn zinnen wil brengen op het moment dat hij beslist Cordelia te verbannen (1.1. 154). Kent is degene die het begin van de tragedie meteen doorheeft. Hij begrijpt onmiddellijk dat de woorden die Goneril en Regan tot hun vader richten hol zijn en dat Cordelia's stilzwijgen de uiting is van haar eerlijke inborst. In zijn poging om Lear op andere gedachten te brengen alludeert hij op een niet mis te verstane manier op de blindheid van zijn meester: 'See better, Lear, and let me still remain / The true blank of thine eye.' (1.1. 156-157) Lear heeft inderdaad de ogen van een ander nodig om te zien wat er werkelijk aan de hand is. De ironie van Kents twee verzen is precies dat hij degene zal blijven die Lear tot het einde van het stuk toe vergezelt. Kent wordt in de eerste scène inderdaad verbannen door Lear, net als Cordelia, maar al in de vierde scène zien we de trouwe dienaar in vermomming terugkeren. Onherkenbaar voor Lear blijft Kent degene die hij altijd was – waakzame ogen voor die andere oude man in het stuk die net als Gloucester ziende blind is.

Er is in de loop van de vierde scène uit het eerste bedrijf een interessant moment dat, achteraf gezien, de parallellie tussen de blindheid van Lear en die van Gloucester

beklemtoont. Lear stelt in deze scène vast dat zijn oudste dochter, Goneril, haar vader met heel wat minder eerbied bejegt dan ze drie scènes eerder plechtig had beloofd. Nu de erfenis bij wijze van spreken binnen is, vindt ze dat haar vader zich wel iets minder royaal mag laten dienen. Zijn gevolg vindt ze niet alleen veel te talrijk voor een man van zijn leeftijd, Lear zou hen ook beter onder controle moeten houden (1.4. 199-212). Goneril geeft haar vader in deze scène een ondubbelzinnig standje, en dat kan de trotse oude man vanzelfsprekend niet hebben. Zijn verwensingen aan haar adres zijn onredelijk: hij roept de natuur op om haar onvruchtbaar te maken of op zijn minst de moeder van een kwaadwillig kind ('Hear, Nature, hear, dear goddess, hear: / Suspend thy purpose if thou didst intend / To make this creature fruitful. / Into her womb convey sterility, / Dry up in her organs of increase, / And from her derogate body never spring / A babe to honour her. If she must teem, / Create her child of spleen, that it may live / And be a thwart disnatured torment to her.' (1.4. 267-275) Twee details uit Lears tirade herinneren ons eraan dat we Gloucester inderdaad als zijn 'schaduw' moeten zien, om het beeld van G. Wilson Knight te gebruiken.<sup>14</sup> 'Degenerate bastard' (1.4. 245) noemt hij zijn dochter (ook Gloucester is de vader van een bastaard, een 'echte' weliswaar) en op het einde van zijn vervloekingen aanroept hij de ogen die hem ooit hebben doen wenen voor degene die hij nu niet langer zijn dochter kan noemen:

Old fond eyes,  
Beweep this cause again, I'll pluck ye out,  
And cast you, with the waters that you lose,  
To temper clay. (1.4. 293-296)

Lears voornemen dat hij zichzelf de ogen zal uitrukken als ze nog eens traan laten voor dit ondankbare kind kondigt de wrede daad aan die Gloucester twee bedrijven later van zijn gezichtsvermogen berooft. Het werkwoord dat Shakespeare gebruikt om die daad te beschrijven ('pluck out') is hetzelfde dat Goneril al bij het begin van de wrede zevende scène van het derde bedrijf gebruikt wanneer ze haar zus en schoonbroer aanmoedigt Gloucester te straffen ('Pluck out his eyes', 3.7.3). Het lijkt wel alsof Lears oudste dochter zich hier de woorden herinnert die haar vader uitsprak in de scène waarover ik het zo-even had. Gloucester herhaalt de woorden bovendien wanneer hij aan Regan uitlegt waarom hij Lear aanmoedigde naar Dover te gaan: 'Because I would not see thy cruel nails / Pluck out his poor old eyes, nor thy fierce sister / In his anointed flesh stick boarish fangs.' (3.7. 54-56) Dat de straf van Gloucester de vernietiging van zijn gezichtsvermogen inhoudt, lijkt in veel opzichten de logica van de tekst – het motief van de uitgerukte ogen weerklinkt tot de woorden als het ware de daad oproepen die ons in deze wrede scène wordt getoond.

De invloedrijke laat-negentiende eeuwse criticus A. C. Bradley vond de blindmaking van Gloucester een van de onmiskenbare hoogtepunten uit Shakespeares leestekst. Maar even onmiskenbaar zag hij er een dramatische smet in op een stuk dat in hij in zijn vaak geciteerde woorden typeerde als 'too huge for the stage'.<sup>15</sup> Voor Bradley mocht *King Lear* dan al Shakespeares beste tekst zijn, hij vond het zeker niet zijn beste stuk: 'there is something in its very essence which is at war with the senses', schrijft Bradley in een centrale passage van zijn analyse van de tragedie, 'and demands a purely imaginative realization'.<sup>16</sup> De scène waarin

Gloucester blind wordt gemaakt is een goed voorbeeld van zijn stelling. Wanneer we het stuk lezen, aldus Bradley, kan onze verbeelding deze scène perfect integreren in de harmonie van het tekstuele universum dat Shakespeares verzen oproepen; wanneer we ze evenwel zien, doet de ‘excessive painfulness’ ervan teveel pijn aan onze ogen.<sup>17</sup> Het drama staat bij momenten in de weg van de poëzie voor Bradley – beter gezegd: het haalt de grootsheid ervan naar beneden. Wat ons op scène getoond wordt, steekt zijns inziens onvermijdelijk mager af bij de rijkdom van wat Shakespeares woorden ons voor ons geestesoog toveren, een betekenisgeheel van universele waarde dat binnen de beperkende muren van de schouwburg gewoon over ‘mere particular men and women’ blijkt te gaan.<sup>18</sup> De bekende scène waarin we Lear in de aanwezigheid van zijn nar op de heide zien ronddwalen (3.2.), in een woeste storm die we op grond van de tekst kunnen zien als een veruitwendiging van de demonen in het hoofd van de oude man, is Bradleys centrale voorbeeld van wat hij het conflict tussen de verbeelding van de lezer en de zintuiglijke ervaring van de schouwburgbezoeker noemt. Op scène is het zijn inziens onmogelijk om het samenvallen van de twee stormen (die in Lears hoofd en de strijd van de natuurelementen op de heide) te tonen: de ene storm zal de andere altijd overstemmen.

We mogen natuurlijk niet vergeten dat Bradley schreef in een tijd waarin de theatertechnologie nog lang niet de visuele en auditieve mogelijkheden kende waarover ze vandaag zo overvloedig beschikt.<sup>19</sup> Intussen zijn er meer middelen en nieuwe theatrale instrumenten voorhanden om het lastige evenwicht na te streven waarnaar Bradley duidelijk op zoek is, maar zijn punt zal intussen duidelijk zijn: de leestekst van *King Lear* bezit in zijn suggestieve poëzie een aantal sterke mogelijkheden die op scène onvermijdelijk te niet worden gedaan. Volgens Bradley geeft de suggestiviteit van het gelezene de verhalen van Lear en Gloucester een universele lading, waardoor het stuk niet meer gaat over concrete individuen maar over bijna metafysische kwesties: de werking van principes van goed en kwaad (van generositeit en eigenbelang) in een universum waarin de goden en de natuurkrachten die ze beheersen onverschillig lijken te staan tegenover de mensen. Wanneer het stuk op scène wordt gebracht, verliest de tekst voor Bradley dat suggestieve potentieel en dreigt het getoonde te verschrallen, hetzij tot een particulier verhaaltje, hetzij tot een abstracte allegorie. Interessant voor het vervolg van deze bijdrage is evenwel dat de scène die ons hierna zal bezighouden, voor Bradley een opvallende uitzondering vormt op zijn algemene indruk. In deze scène, ‘if properly acted’,<sup>20</sup> lijkt een vorm van theater gerealiseerd te worden waarin de verbeelding en de zintuigen elkaar kunnen versterken.

Laten we terugkeren naar de tekst zelf, naar het moment waarop we Gloucester en zijn vermomde zoon hebben achtergelaten. Edgar heeft zijn vader bij de hand en begeleidt hem in de richting van een klif, of beter: in de richting van wat Gloucester aanneemt een klif te zijn. De scène is het onmiddellijke vervolg van de eerste scène van het vierde bedrijf waarin Gloucester Poor Tom vraagt of hij de weg naar Dover en of hij hem, in dat geval, tegen een mooie vergoeding tot aan de afgrond van een hoge rots wil brengen, waar hij geen verdere hulp meer nodig zal hebben:

There is a cliff, whose high and bending head  
Looks fearfully in the confined deep:  
Bring me but to the very brim of it,

And I'll repair the misery thou dost bear  
With something rich about me: from that place  
I shall no leading need. (4.1. 76-81)

Blijkens de regie-aanduiding bij de scène die ons hier bezighoudt, heeft Edgar de schamele lompen van Poor Tom intussen ingeruild voor een iets meer presentabel uitzicht - 'in peasant's clothing and with a staff', staat er zowel in de Quarto als in de First Folio. Edgar moet de schijn hooghouden dat het eindpunt van de tocht naar Dover wel degelijk een klim is. Bij het begin van de scène lijkt Gloucester daar begrijpelijkerwijze aan te twijfelen. Zijn we er bijna, vraagt hij, en waarom is het hier zo vlak?

GLOUCESTER When shall I come to the top of that same hill?<sup>21</sup>  
EDGAR You do climb up it now: look, how we labour.  
GLOUCESTER Methinks the ground is even. (4.6. 1-3)

Vanzelfsprekend is de grond ook 'even': niet alleen die van de speelvloer waarop de acteurs zich bevinden, maar ook die van de werkelijkheid in het stuk, waarin Edgar zijn blinde vader wijsmaakt dat de tocht wel degelijk omhoog leidt, naar de afgrond van de klif. Voel je dan niet - 'zie je niet', zegt Edgar in het stuk met een bijkomende ironie - hoe veel moeite het klimmen ons kost? Dit ene vers geeft op een ontroerende manier de onmogelijke positie weer waarin Gloucesters oudste zoon zich bevindt. Enerzijds wil hij zijn vader zijn doodswens niet ontnemen (hij gehoorzaamt in alles, dus waarom zou hij dat nu niet doen?), maar anderzijds wil hij natuurlijk ook vermijden dat zijn vader daadwerkelijk een einde aan zijn leven gaat maken. Voor Bradley zit hierin een van de (naar zijn aanvoelen overigens talrijke) 'inconsistenties' van het stuk:<sup>22</sup> waarom maakt Edgar zich niet gewoon bekend bij zijn vader? Nu hij immers weet dat Gloucester niet langer vijandig tegenover hem staat (zie daarvoor 4.1. 23-26) zou hij perfect zijn vermomming kunnen laten vallen en zijn vader gewoon in de armen sluiten. Waarom doet hij dat niet? Waarom laat hij zijn vader in de waan dat hij door een volslagen vreemdeling begeleid wordt naar zijn laatste moment?

Ik kom zo meteen nog op die vraag terug, maar laten we eerst even kijken op welke manier Edgar Gloucester ervan tracht te overtuigen dat hij bovenaan een klif staat, met aan zijn voeten, in de onmetelijke diepte zo vlakbij, het water van de zee. Hoor je de zee niet ('Hark, do you hear the sea?' (4.6. 4a), vraagt Edgar in een vers dat de dichter John Keats naar eigen zeggen in het voorjaar van 1817 bleef fascineren.<sup>23</sup> Gloucesters negatieve antwoord op de vraag ('No, truly' (4.6. 4)) doet zijn zoon besluiten dat de ogen van de blinde niet de enige zintuigen zijn waarmee iets scheelt - wellicht is het de angst van je afwezige ogen die ervoor zorgt dat ook je oren tekortschieten, besluit Edgar ('Why, then, your other senses grow imperfect / By your eyes' anguish.' (4.6. 5-6)). Gloucester geeft toe dat dat wel eens het geval zou kunnen zijn, maar kan zich toch niet van de indruk ontdoen dat zijn begeleider anders lijkt te spreken dan voordien. ('Methinks thy voice is alter'd; and thou speak'st / In better phrase and matter than thou didst' (4.6. 7-8)). In de logica van de gedrukte tekst klopt dat ook: als Poor Tom sprak Edgar in proza, terwijl hij in deze scène in de verzen spreekt die ook zijn vader en alle andere vooraanstaande personages in het stuk produceren.

Edgar ontkent dat vanzelfsprekend ('You're much deceived: in nothing am I changed / But in my garments' (4.6. 9-10a)), maar Gloucester blijft bij zijn overtuiging ('Methinks you're better spoken' (4.6. 10b)), en die wordt ironisch genoeg ook bewaarheid in de veertien volgende verzen die Edgar debiteert en die datgene beschrijven wat Gloucester en de toeschouwer verondersteld worden voor hun geestesoog te zien:

(...). How fearful  
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!  
The crows and choughs that wing the midway air  
Show scarce so gross as beetles: half way down  
Hangs one that gathers samphire, dreadful trade!  
Methinks he seems no bigger than his head:  
The fishermen, that walk upon the beach,  
Appear like mice; and yond tall anchoring bark,  
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy  
Almost too small for sight: the murmuring surge,  
That on the unnumber'd idle pebbles chafes,  
Cannot be heard so high. I'll look no more;  
Lest my brain turn, and the deficient sight  
Topple down headlong. (4.6. 11-24)

Edgars korte monoloog is een schitterende beschrijving van het soort waarvan Shakespeares toneelteksten er veel bevatten. De verzen bieden een uitstekend voorbeeld van wat men in de klassieke retorica 'energeia' noemde, een manier van spreken die erop gericht is iets wat nochtans afwezig is zo levendig voor te stellen dat het samenspel van de woorden de toehoorder in staat stelt het beschrevene te zien, indien niet door het fysieke oog dan wel door wat Shakespeare en zijn tijdgenoten omschreven als 'the mind's eye'. Wat zichtbaar afwezig is, wordt in een dergelijk spreken op een andere manier zichtbaar aanwezig. Iets wat niet leeft, krijgt in dit spreken leven, en wat enkel in de verbeelding bestaat wordt dan als het ware zintuiglijk ervaren. In het klassieke theater (en ook bij Shakespeare) wordt dit soort retoriek bijvoorbeeld gebruikt wanneer een boodschapper verslag komt uitbrengen van een veldslag die om allerlei redenen niet op scène kan worden getoond – omdat de gebeurtenissen te wreed zijn of omdat ze zich elders afspelen. Een dergelijk verslag moet natuurlijk levendig zijn, meer dan zomaar een vertelling of een beschrijving. Eenzelfde manier van spreken vinden we terug in de zogenaamde 'ekphrasis'-traditie, teksten of tekstpassages waarin al dan niet denkbeldige kunstwerken worden beschreven in een stijl die niet zomaar descriptief is maar het beschrevene daadwerkelijk voor de ogen van de lezer of de toeschouwer tovert.<sup>24</sup> In het relatief decor-loze theater van Shakespeares tijd was het nodig dat de woorden datgene zichtbaar maken waarover ze gaan, zodat we op dezelfde planken vloer nu eens als een woud, dan weer als een kasteel of het slagveld van een gewapend treffen zien. Wat we beschreven horen worden, is weliswaar niet aanwezig voor onze ogen, maar toch 'zien' we het, zoals Gloucester verondersteld wordt de diepe afgrond voor ogen te houden die er in werkelijkheid niet is.

In Trevor Nunns terecht geroemde productie van Shakespeares tragedie – althans: in de verfilmde versie ervan die op DVD verscheen – wordt de interactie tussen het fysieke oog en het geestesoog die in deze scène centraal staat mooi in beeld gebracht: terwijl Edgar (Ben Meyjes) zijn beschrijving van de duizelingwekkende hoogte uitspreekt, sluit hij zijn ogen, geconcentreerd als hij is op wat zijn verbeelding hem in staat stelt te zien. Intussen is de

blinde Gloucester (William Gaunt) niet minder geconcentreerd in de diepte voor zijn voeten aan het staren, alsof zijn niet langer werkende ogen daar daadwerkelijk aan het zoeken zijn naar wat zijn zoon beschrijft.<sup>25</sup> Bradley zou deze enscenering ongetwijfeld hebben toegejuicht: de twee acteurs accentueren in hun samenspel de dialectiek tussen het zien met de ogen en het zien met de verbeelding die hij als de kern van Shakespeares stuk beschouwde.

Het effect van Edgars ekphrastische beschrijving is hoe dan ook duidelijk: Gloucester wil nu zelf op de plaats gaan staan van waaruit zijn begeleider zo levendig de diepte beschreef die hij voor zich zag. Vervolgens wil hij tot de daad overgaan die hem deed besluiten naar Dover te gaan. ‘Set me where you stand’ (4.6. 24b), draagt hij Edgar op, terwijl die laatste de specifieke plek voor de blinde voor eens en altijd identificeert: ‘you are now within a foot / Of the extreme verge’ (4.6. 25-26a) – de waarschuwing die hij eraan toevoegt (‘for all beneath the moon / Would I not leap upright.’ (4.6. 26b-27a)) moet Gloucester overtuigen nog een keer goed na te denken, maar de oude man is resoluut (‘Let go my hand.’ (4.6. 27b)) Hij betaalt zijn begeleider voor de bewezen diensten, met een tweede beloning, zoals hij in de eerste scène van het vierde bedrijf al had beloofd.

Here, friend, 's another<sup>26</sup> purse; in it a jewel  
Well worth a poor man's taking: fairies and gods  
Prosper it with thee! Go thou farther off;  
Bid me farewell, and let me hear thee going. (4.6. 28-31)

Dat laatste halfvers maakt duidelijk dat Gloucester helemaal alleen wil zijn wanneer hij springt. Vermoedelijk wil hij verhinderen dat zijn begeleider hem alsnog het leven zou proberen te redden. Het is een van de onopvallende details in deze scène die niet alleen de authenticiteit van het getoonde verhogen maar ook het dwingende karakter ervan onderstrepen. Dat laatste is overigens in gelijke mate het geval voor de twee personages die we hier op scène zien: Gloucester wil te allen prijze uit het leven stappen, terwijl zijn zoon dat even hard wil tegengaan. ‘Why I do trifle thus with his despair / Is done to cure it’ (4.6. 33-34a), zegt Edgar in een terzijde. In de film van Nunn spreekt hij die verzen uit in de camera, maar dat detail neemt niet weg dat Gloucesters oudste zoon ook in deze productie worstelt met wat hij aan het doen is. Hij zegt het ook om zichzelf te overtuigen: als ik al een spelletje lijk te spelen met mijn wanhopige vader, dan is dat om hem van die wanhoop te genezen.

Edgar speelt nochtans helemaal geen spelletje – althans: ik kan me allerm minst vinden in lezingen van deze scène en van deze specifieke verzen die ervan uitgaan dat hij wraak wil nemen op zijn vader omdat die niet geloofde in de goedheid van zijn oudste zoon. Edgars wraak zou dan bestaan uit een malicieuze vorm van rancune die hem ertoe drijft zijn vader op zijn meest wanhopige moment de enige verlossing te ontnemen die hem nog rest. Kenneth Muir gaat ervan uit dat Edgar zijn ware identiteit verborgen houdt om zijn vader eerst berouw te laten tonen,<sup>27</sup> maar ook die lezing gaat naar mijn gevoel in tegen de inborst van Edgar. In een stuk waarin de personages zoals men wel eens zegt extreem goed of extreem slecht zijn, behoort hij eenduidig tot de eerste groep.<sup>28</sup> De goede zoon wil niet dat zijn vader sterft, maar hij wil hem ook zijn laatste wens niet ontzeggen: in het onmogelijke samengaan van die twee posities zit het dilemma van Edgar en dat dilemma zorgt ervoor dat de scène verloopt zoals ze doet. Gloucester knielt alleen neer en aanroept de goden tegen wier ‘opposeless wills’ hij zich zal verzetten door zijn lot in eigen handen te nemen. Als ik meer kracht had, zo besluit hij, dan had ik een natuurlijke dood kunnen sterven, maar nu is het genoeg geweest:

O you mighty gods!  
This world I do renounce, and, in your sights,  
Shake patiently my great affliction off:  
If I could bear it longer, and not fall  
To quarrel with your great opposeless wills,  
My snuff and loathed part of nature should  
Burn itself out. (4.6. 34-40)

Gloucesters laatste woorden zijn voor zijn oudste zoon ('If Edgar live, O, bless him!) en voor de goede man die hem op zijn laatste tocht heeft bijgestaan (' Now, fellow, fare thee well.' (4.6. 40-41) En dan volgt – in de *First Quarto* althans<sup>29</sup> – de regie-aanwijzing waarvan de lezer en de toeschouwer zich al die tijd afvroegen of Shakespeare ze zou laten volgen: 'He falls.' Gloucester springt inderdaad , maar helaas, hij valt gewoon voorover, niet van de klif die er zoals wij weten niet is, maar op dezelfde vlakke grond waarop hij al die tijd heeft gestaan. Edgar slaat het schouwspel vanzelfsprekend nog steeds gade. Eerst becommentarieert hij het gebeurde in een nieuw terzijde – 'Had he been where he thought, / By this had thought been past' (4.6. 44-45), zegt hij met de nodige deemoed – maar meteen daarna moet hij, als hij de fictie waarin Gloucester zich bevindt reëel wil houden, doen alsof hij een toevallige passant is, die de oude man op het strand vindt, aan de voet van de klif. Edgar verandert van stem en verbaast zich over het mirakel waarvan hij zogezegd getuige was: een man die van zo'n onmetelijke hoogte valt, geen schrammetje heeft en ook nog eens leeft, daar moeten bijzondere krachten voor in het geding zijn!

Hadst thou been aught but gossamer, feathers, air,  
So many fathom down precipitating,  
Thou'dst shiver'd like an egg: but thou dost breathe;  
Hast heavy substance; bleed'st not; speak'st; art sound.  
Ten masts at each make not the altitude  
Which thou hast perpendicularly fell:  
Thy life's a miracle. Speak yet again. (4.6. 49-55)

Gloucester wil weten of hij wel degelijk gevallen is ('But have I fall'n, or no?' (4.6. 56)) en Edgar doet er nog een beschrijving bovenop: kijk maar, zegt hij, de krijtrots is zo hoog dat je de vogels die errond cirkelen niet eens kunt horen van hier – zien doen je ze al helemaal niet:

From the dread summit of this chalky bourn.  
Look up a-height; the shrill-gorged lark so far  
Cannot be seen or heard: do but look up. (4.6. 57-59)

Edgars uitnodiging leidt bij Gloucester tot een zoveelste wanhoopklacht. Bovenop zijn ongeluk komt nu nog de wanhoop over het feit dat hem zelfs niet toegestaan werd om een einde te brengen aan zijn lijden ('Is wretchedness deprived that benefit, / To end itself by death?' (4.6. 61-62a)). In de zelfgekozen dood had hij nog de troost van het verzet kunnen vinden, maar zelfs dat is hem niet gegund: 'Twas yet some comfort, / When misery could beguile the tyrant's rage, / And frustrate his proud will' (4.6. 62b-64a). Tegenover Gloucesters verdediging van de zelfmoord plaatst Edgar de gedachte dat de oude man zich nu gelukkig moet weten: de goden, die dingen kunnen die buiten het bereik van de mens liggen,

hebben hem gered. Zij zijn het die de duivel hebben weggejaagd die probeerde Gloucester tot zelfmoord te verleiden:

As I stood here below, methought his eyes  
Were two full moons; he had a thousand noses,  
Horns whelk'd and waved like the enridged sea:  
It was some fiend; therefore, thou happy father,  
Think that the clearest gods, who make them honours  
Of men's impossibilities, have preserved thee. (4.6. 69-74)

Gloucester pikt de les gewillig op en herinnert zich opeens dat zijn vroegere begeleider eerder in het stuk bekende dat hij bezeten was van de duivel, 'the foul fiend', zoals Poor Tom hem herhaaldelijk noemt (3.4. 45, 51).<sup>30</sup> Vanaf nu, zegt Gloucester, zal ik wat me aan lijden te beurt valt dragen zoals het hoort ('henceforth I'll bear / Affliction till it do cry out itself / 'Enough, enough', and die.' (4.6. 75-77)) en de beslissing dat mijn tijd gekomen is niet langer als de mijne beschouwen. Het is een boodschap die Shakespeares oorspronkelijke publiek als zeer eigentijds zal hebben beschouwd. Voor goede christenen is zelfmoord immers een daad van heiligschennis, aangezien de beslissing verzet inhoudt tegen de wil van God. God beslist wanneer er gestorven wordt, niet de mens zelf; die moet lijdzaam afwachten.

Door zich in deze scène een tweede keer als iemand anders voor te doen, heeft Edgar kunnen bereiken wat hij wilde. We kunnen ons moeilijk voorstellen dat hem dat op een andere manier ook gelukt zou zijn. Niet alleen is het leven van Gloucester gered, maar bovendien heeft Edgar zich om dat te bereiken niet openlijk moeten verzetten tegen de wil van zijn vader. In zijn bespreking van deze scène (onderdeel van een intussen klassiek essay over *King Lear*, een van de beste analyses van het stuk die ik ken) probeert Stanley Cavell een antwoord te geven op de vraag waarom Edgar zich uiteindelijk niet kenbaar maakte aan zijn vader. Mogelijk schaamt Edgar zich, zegt Cavell, en voelt hij zich schuldig omdat hij net als Gloucester in de val van Edmond trapte. Maar even goed zou het ook kunnen dat Edgar wil dat zijn vader zijn vader blijft, een man met macht en kracht, zodat Edgar zelf kind kan blijven, de zoon die zich ondergeschikt weet aan de wet van de vader.<sup>31</sup> Mijn lezing van Edgars gedrag ligt in het verlengde van Cavells tweede optie: Edgar kan het inderdaad niet over zijn hart krijgen zijn vader niet te gehoorzamen. Als hij zich kenbaar had gemaakt, dan zou hij niet anders hebben gekund dan zich openlijk te verzetten tegen Gloucesters wil.

Later in het stuk – in de lange derde scène van het slotbedrijf - vernemen we hoe Gloucester uiteindelijk aan zijn einde komt. Blijkbaar gebeurde dat kort nadat Edgar hem zijn ware identiteit onthulde. Edgar vertelt daar het verhaal van alles wat hem overkwam: hoe hij vluchtte nadat zijn vader hem naar het leven stond, hoe hij in zijn vermomming zijn blinde vader ontmoette, hoe hij Gloucester redde van de wanhoop en hoe de oude man uiteindelijk stierf:

The bloody proclamation to escape,  
That follow'd me so near,--O, our lives' sweetness!  
That we the pain of death would hourly die  
Rather than die at once!--taught me to shift  
Into a madman's rags; to assume a semblance  
That very dogs disdain'd: and in this habit  
Met I my father with his bleeding rings,  
Their precious stones new lost: became his guide,  
Led him, begg'd for him, saved him from despair;

Never,--O fault!—reveal'd myself unto him,  
Until some half-hour past, when I was arm'd:  
Not sure, though hoping, of this good success,  
I ask'd his blessing, and from first to last  
Told him my pilgrimage: but his flaw'd heart,  
Alack, too weak the conflict to support!  
'Twixt two extremes of passion, joy and grief,  
Burst smilingly. (5.3. 182-198)

Edgar voelt zich uiteindelijk toch schuldig ('O fault!') over het feit dat hij zich niet eerder kenbaar maakte aan zijn vader. In deze ene apostrofe zit opnieuw een wereld van suggestiviteit. Als hij zijn vader vroeger had laten weten dat hij het was, dan zou Gloucester sneller de natuurlijke dood hebben kunnen sterven waarnaar hij zo wanhopig op zoek was. Die dood is vanzelfsprekend geen moment van opperste geluk – er blijft veel pijn ('grief') om alles wat er in het leven verkeerd is gegaan – maar toch lijkt het een goede dood: er is ook vreugde ('joy') en in Edgars mooie afrondende beeld breekt Gloucesters hart met een glimlach. Edgars bespiegelingen over de dood van zijn vader vertellen ons veel over wat Wilson Knight in zijn essay met die titel 'The *Lear* Universe' noemt. Edgar is van dat universum de filosoof, zegt Wilson Knight, en zijn filosofie zit sterk in het stoïcisme geworteld.<sup>32</sup> het leven is lijden dat we dagelijks moeten ondergaan. In die context kunnen ook de voor ons op het eerste gezicht wat sarcastische verzen over de 'sweetness' van het menselijke bestaan worden begrepen: elke dag lijden we in een leven dat uiteindelijk in de dood resulteert – waarom zouden we dan niet onmiddellijk voor die dood kiezen? Het antwoord van de stoïcijn op deze vraag werpt evenwel een ander licht op deze verzen: de zoetheid van het leven is voor de aanhangers van dit denken wezenlijk. Het leven is een goed waarvoor we altijd moeten kiezen, in het volle besef dat lijden er een onderdeel van uitmaakt. Leven is leren sterven, zoals Seneca, een van de vooraanstaande stemmen van het stoïcisme, herhaaldelijk stelde<sup>33</sup> en om die reden is een goed leven ook een oefening in het verwerven van een goede dood, het soort dood zoals Gloucester die blijkens Edgars verhaal uiteindelijk toch kan ervaren.

Als Gloucester echt van een Doverse klif was gesprongen, dan zou hij op grond van Edgars inschatting de goede dood zeker niet hebben gevonden. De scène die hier centraal stond heeft iets absurds en iets grotesks, zoals Wilson Knight en (in zijn spoor) Jan Kott hebben beklemtoond,<sup>34</sup> maar dat neemt niet weg dat ze ook moraliseert. In een stuk dat gaat over pogingen van de mens om het lijden in het leven zin en betekenis te geven, wordt met deze ene scène aangegeven dat die pogingen uiteindelijk altijd relatief zullen zijn. Zelfs wat de meest intieme aspecten van het leven betreft – zaken die betrekking hebben op de eigen dood, of op de liefde voor een ander, of ze nu die van een vader voor zijn kind is, dan wel die voor een partner – kan niet worden gezegd dat de betekenis ervan autonoom wordt bepaald door degene die dat leven leeft. De betekenis van de dingen wordt niet door de mens bepaald, toch niet door een enkele mens, hoe centraal die mens ook moge zijn in het leven in kwestie. De helaasheid van Gloucesters springen toont aan dat dat niet eens een slechte zaak moet zijn.

---

<sup>1</sup> R.A. Foakes (ed.), *King Lear*, London: Bloomsbury – Arden Third Series, 1997.

<sup>2</sup> *King Lear*, Trevor Nunn (director), Metrodome Distribution, 2008.

<sup>3</sup> Een goede samenvatting van de discussie biedt Foakes (ed.), *King Lear*, 110-119. Belangrijke synthetiserende publicaties voor de (toenmalige) stand van zaken in de discussie zijn W.W. Greg, *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History*, Oxford: Clarendon Press, 1955, Peter Blayney, *The Texts of King Lear and their Origins*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982 en Gary Taylor & Michael Warren (eds.), *The*

---

*Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of 'King Lear'*, Oxford: Oxford University Press, 1983. Voor een grondige analyse van de cultuurhistorische omstandigheden waarin Shakespeare *King Lear* schreef zie vooral James Shapiro, *1606: The Year of Lear*, New York: Simon and Schuster, 2015.

<sup>4</sup> In 2016 publiceerde Brian Vickers een nieuwe studie waarin hij wou aantonen dat de (spaarzame) drukker van Shakespeares tekst verantwoordelijk was voor de inkortingen in de *First Quarto*, terwijl de aanpassingen in de *First Folio* het gevolg zouden zijn van beslissingen door het toneelgezelschap van Shakespeare. Met zijn boek keert Vickers in zekere zin terug naar de oude theorie van de verloren gegane oorspronkelijke tekst. Vickers, *The One King Lear*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2016. Vickers vat zijn eigen boek handig samen in een respons op een nogal negatieve kritiek op het boek in de *Los Angeles Review of Books*: <https://lareviewofbooks.org/article/response-holger-syme>.

<sup>5</sup> Shakespeare kan het verhaal van Lear en zijn dochters ook hebben gekend uit andere bronnen. Het komt verder ook voor in Geoffrey of Monmouths *Historia regum Britanniae* (eerste helft twaalfde eeuw), in de populaire *Mirror for Magistrates* (1574) en in het tweede boek (Canto 10) van Edmund Spensers *The Faerie Queene*. Voor een bespreking van wat Shakespeare met dit mogelijke bronnenmateriaal deed zie Foakes (ed.), *King Lear*, 92-96.

<sup>6</sup> Het stuk uit 1605 loopt in tegenstelling tot dat van Shakespeare goed af.

<sup>7</sup> Shapiro, *The Year of Lear*, 301.

<sup>8</sup> De scène is een gesprek tussen Kent en een 'Gentleman' over hoe Cordelia reageerde toen ze hoorde hoe erg het met haar vader gesteld was. Voor het verloop van het stuk is de scène niet cruciaal, al geeft ze wel informatie over de verhouding tussen Cordelia en Lear.

<sup>9</sup> Zie Shapiro, *The Year of Lear*, 300 en Foakes (ed.), *King Lear*, 113. Bij Pope staat *King Lear* niet bij de 'Tragedies' (volumes 5 en 6), maar bij de 'Historical Plays' (volumes 3 en 4). Het is de eerste van de reeks, vermoedelijk omdat het materiaal het vroegst in de tijd gesitueerd is van alle koningsdrama's. Foakes situeert het verhaal rond 800 voor Christus, in een heidens Engeland (Foakes (ed.), *King Lear*, 12).

<sup>10</sup> De slordigheid van de eerste druk wijt men aan de onervarenheid van de drukker en aan de mogelijkheid dat er van 'foul papers' werd vertrokken, een met veel schrappingen beladen manuscript dat op de werkvloer van het theater werd gebruikt.

<sup>11</sup> Stephen Greenblatt vat de verschillen in een 'Textual Note' bij het stuk (c.q. de stukken) in de *Norton Shakespeare* als volgt samen: 'Q1 contains approximately three hundred lines that do not appear in F; F prints approximately one hundred lines that are not in Q1. There are also hundreds of individual variants, some apparently negligible but others highly significant. To take a single instance, the closing lines of the play – by convention assigned to the person who will now govern the state – are in Q1 spoken by Albany, in F spoken by Edgar.' (Greenblatt et al., (eds.), *The Norton Shakespeare*, New York: W.W. Norton, 1997, 2314. Zie ook Foakes (ed.), *King Lear*, 113 en Shapiro, *The Year of Lear*, 300.

<sup>12</sup> In de *First Quarto* wordt Edmond systematisch Edmund genoemd. Ik kies voor de spelling van de *First Folio*. Voor het verhaal van Gloucester en zijn twee zonen haalde Shakespeare mogelijk zijn inspiratie uit Sir Philip Sidney's *Arcadia* (meer bepaald het verhaal van de koning van Paphlagonia, in hoofdstuk 10 van het tweede boek), al komt een vergelijkbaar verhaal ook in de eerder reeds vermelde *Mirror for Magistrates* voor. Edmond staat centraal in Peter Sloterdijks recente lezing van Shakespeares tragedie in *De verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd. Over het antigenealogische experiment van de moderniteit*, Amsterdam: Boom, 2015, 296-302.

<sup>13</sup> Edmond heeft het in de volgende scène over 'some twelve or fourteen moonshines' (1.2. 4).

<sup>14</sup> G. Wilson Knight, 'The *Lear* Universe', in: id. (ed.), *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London: Methuen, 1949, 177-206, citaat op 177. In zijn bekende lezingen over *King Lear* gaat A.C. Bradley uitvoerig in op de verhouding tussen de twee plots en op de parallellen tussen Lear en Gloucester: *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*, London: Penguin, 1991, bijv. 241, 271.

<sup>15</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy* 232; het citaat staat op 228.

<sup>16</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 229.

<sup>17</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 231.

<sup>18</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 247.

<sup>19</sup> 'I may observe', schrijft Bradley, 'that in our present theatres, owing to the use of elaborate scenery, the three storm-scenes are usually combined, with disastrous effect.' De suggestie is wellicht dat een overdaad aan 'scenery' de zintuigen van de toeschouwer in die mate belast dat de verbeelding niet meer aan het nodige werk toekomt. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 249.

<sup>20</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 230.

<sup>21</sup> In de *First Quarto* staat er 'we' in plaats van 'I'.

<sup>22</sup> Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 237.

<sup>23</sup> Keats citeert het vers als 'Do you not hear the sea?' in een brief van 17-18 april 1817 die hij vanuit Carisbrooke op het eiland Wight aan John Hamilton Reynolds schreef. In de buurt was een reeks kliffen die hem

---

aan deze scène van Shakespeares tragedie deden denken. Robert Gittings (ed.), *Letters of John Keats. A Selection*, Oxford: Oxford University Press, 1970, 6.

<sup>24</sup> Over de traditie van de ‘ekphrasis’ en de retoriek van de ‘energeia/enargeia’ is bijzonder veel geschreven. Wat het eerste begrip betreft zie onder meer Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 1982; W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986; Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. Over ‘energeia/enargeia’ heb ik het in Jürgen Pieters, *Op zoek naar Huygens. Italiaanse leesnotities*, Gent: KANTL/Poëziecentrum, 2014, 142 (bibliografische referenties aldaar). De samenhang tussen beide begrippen wordt duidelijker in Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington: Ashgate, 2009.

<sup>25</sup> In de verfilming van de Lear-productie waarin Laurence Olivier de titelrol vertolkt (1983, regisseur Michael Elliott) is het omgekeerd: daar wijst David Threlfall als Edgar naar beneden en beschrijft wat hij met zijn ogen lijkt te zien, terwijl Gloucester (Leo McKern) in de hoogte voor zich uit staart.

<sup>26</sup> Een eerdere beloning kreeg Edgar al in 4.1. 67; in de film van Trevor Nunn geeft Gloucester Edgar zijn ring en valt het vers-deel over de ‘purse’ weg.

<sup>27</sup> Muir wordt geciteerd in Stanley Cavell, ‘The Avoidance of Love: A Reading of King Lear’, in: id., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 54.

<sup>28</sup> ‘This is an overstatement’, schrijft G. Wilson Knight, ‘yet one which suggests a profound truth.’ Knight, ‘The Lear Universe’, 177. Zie ook Cavell, ‘The Avoidance of Love’, 55.

<sup>29</sup> In de First Folio komt de regie-aanwijzing niet voor, aldus Foakes (ed.), *King Lear*, 329.

<sup>30</sup> Veel van de details uit die bewuste scène haalde Shakespeare uit Samuel Harsnetts *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), een polemisch traktaat over duiveluitdrijving. Over de interferenties tussen Harsnetts tekst en die van Shakespeare zie onder meer Stephen Greenblatt, ‘Shakespeare and the Exorcists’, in: id., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press, 1988, 94-128. Zie ook Shapiro, *The Year of Lear*, 73-87.

<sup>31</sup> Cavell, ‘The Avoidance of Love’, 56.

<sup>32</sup> Wilson Knight, ‘The Lear Universe’, 197.

<sup>33</sup> *Leren sterven* is de titel van een bloemlezing uit Seneca’s brieven aan Lucilius (vertaling Vincent Hunink, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004).

<sup>34</sup> De rol van het groteske in Shakespeares tragedie is het onderwerp van een ander bijzonder artikel van Wilson Knight over het stuk: ‘King Lear and the Comedy of the Grotesque’, in: *The Wheel of Fire*, 160-176. Jan Kott verwijst ernaar in zijn bekende analyse van de scène die hier centraal stond in *Shakespeare Our Contemporary* (1965), London: Routledge, 1980, 114. **Ik kom in mijn afrondende bijdrage aan Shake-Scenes terug op Kotts bespreking van de scène.**