

## SHAKESPEARE, HET HUWELIJK EN WAT ERAAN VOORAFGAAT

Peter Wolfensperger, *Shakespeare, Impartial and Partial. Strategies of Persuasion in the Comedies*, Tübingen & Basel, A. Francke Verlag, 1994, 255 pp. (ISBN 3-7720-2138-7)

Beweren dat Shakespeares werk blijvend actueel is, zal op weinig weerstand stuiten, eraan toevoegen dat het tegelijk een veelheid aan interpretaties toelaat al evenmin. Misschien iets minder bekend is dat Shakespeare wel degelijk de receptie van zijn werk, die op sommige punten soms eeuwenlang onveranderd is gebleven, probeert te sturen, dat hij nu eens persoonlijk achter zijn personages opduikt, zich dan weer opvallend op de vlakte houdt. Wat hij zoal doet om op het standpunt van het publiek in te werken is wat het onderwerp van deze studie uitmaakt.

Peter Wolfensperger, wiens boek perfect te situeren valt in het theoretische kader dat door vooral continentale aanhangers van de receptie-esthetica werd ontwikkeld -zijn grote voorbeeld is Manfred Pfister- laat zijn keuze hierbij vallen op twee komedies van Shakespeare die zich afspelen in een stedelijk milieu, waarvan het aanpassingsvermogen door nieuwkomers op de proef wordt gesteld. *The Comedy of Errors*, gebaseerd op Plautus' *Menaechmi*, is een vroege komedie over het huwelijksleven, *Much Ado About Nothing* een rijper werk over verliefdheid en beginnende liefde, die stadia dus die aan de echtverbintenis voorafgaan.

De methode die hij hierbij gebruikt is steeds dezelfde: op een uitgebreid overzicht van de bestaande kritiek, volgt een gedetailleerde analyse van elk stuk.

De figuur in *The Comedy of Errors* die het meest kritische respons heeft uitgelokt is ongetwijfeld Adriana, de echtgenote van Antipholus. Is zij, zoals vroeger werd beweerd, een boosaardige feeks, die als een furie te keergaat tegen haar onschuldige man? Of is, als we de meer recente kritiek mogen geloven, wat haar drijft een oprecht streven naar gelijkwaardigheid en wederzijdsheid in het huwelijk? Verdeeldheid alom dus, en we kunnen ons afvragen hoe dit komt.

Opvallend is in elk geval dat Shakespeare al van in de debatscène (II,1) weigert te kiezen tussen haar en haar zus Luciana, die model staat voor het Elizabethaanse ideaal van vrouwelijke onderworpenheid: beiden zullen belachelijk worden gemaakt, van elk van hen zal het gebrek aan inzicht aan de kaak worden gesteld.

Even later immers zal Adriana, op zoek naar haar man, die weer eens laat is uitgebleven, per vergissing haar -erg vurige- liefde verklaren aan diens verloren gewaande tweelingbroer met dezelfde naam, die pas in de stad is gearriveerd; wel heel erg bar wordt het wanneer de blijkbaar alleen op het eerste gezicht principiële Luciana diezelfde tweelingbroer (haar toekomstige echtgenoot!) verklapt hoe hij het best een slippertje voor zijn vrouw kan verbergen. Elke keer overigens dat deze laatste het huwelijk van haar zus probeert te redden, komt ze erg artificieel over en ontbreekt het haar aforistische stijl aan overtuigingskracht.

Wanneer aan het einde alle misverstanden worden opgelost, valt op hoe een expliciete verzoening tussen Adriana en haar man, die heel wat minder bezorgd is om haar dan zij om hem, uitblijft en Shakespeare ook hier een middenkoers blijft varen. Of hij dit, gezien het tijds-klimaat, uit veiligheidsoverwegingen doet, dan wel een persoonlijke overtuiging volgt, het valt niet te loochenen dat het juist deze open perspectiefstructuur is die tot de latere tegenspraken in de kritiek heeft geleid.

Zeker wat de opvoeringspraktijk betreft is de receptie van *Much Ado About Nothing* historisch gezien heel wat beter gedocumenteerd en is de kritiek opvallend meer eensgezind. Dit geldt zowel de vraag welke van de twee liefdesintriges -deze tussen Benedick en Beatrice of deze tussen Claudio en Hero- de belangrijkste is, als de manier waarop dit probleem wordt opgelost. Een andere constante is dat de meeste critici het er veeleer moeilijk mee hebben te verklaren hoe het komt dat, alhoewel de verhouding tussen Benedick en Beatrice bij het begin van het stuk op de tweede plaats komt, zij toch de meeste belangstelling wegdraagt.

Deze schijnbare contradictie kan echter probleemloos worden opgelost wanneer we de hiërarchie tussen de plots als dynamisch gaan beschouwen. Bijna van scène tot scène wint Benedick aan sympathie ten nadele van Claudio, in die mate zelfs dat hij uitgroeit tot een spreekbuis van de auteur (cf. de afliusterscène, II,3).

Shakespeare spreekt zich, nu het verliefdheid betreft, onomwonden uit voor het koppel dat zijn voorkeur wegdraagt en ook onze steun verwerft : het perspectief is gesloten, de respons unaniem. In tegenstelling tot Claudio (een ordinaire erfenis-jager) en Hero, die kans na kans missen, slagen Benedick en Beatrice er uiteindelijk in hun komische hybris te overwinnen en zich door de liefde te laten transformeren. Vooral Benedick, de enige die nooit het contact met de realiteit verliest, is de echte triomfator.

Twee voorbeelden dus, die bewijzen dat de manier waarop Shakespeare omgaat met de talrijke strategieën die tot zijn beschikking staan om in te grijpen in de receptie van zijn werk afhankelijk zijn van het thema en dus van stuk tot stuk kunnen verschillen.

Wat deze studie zo boeiend maakt is het feit dat de auteur het waagt de bestaande kritiek in vraag te stellen en ook tot verrassende en zeer aanvaardbare alternatieven komt. Vooral wat *Much Ado About Nothing* betreft (de indelingen van het stuk in vier 'bewegingen', elk met een eigen ritme en structuur, de dynamiek tussen de plots, de manier waarop de sympathie van het publiek overgaat van de ene figuur op de andere) is zijn aanpak vernieuwend.

Ondanks zijn soms overdonderende eruditie en zin voor detail verliest Wolfensperger nooit uit het oog dat het pas op de scène is dat Shakespeares werk ten volle gestalte krijgt en dat zaken die op papier enigszins ambigu lijken, wonderwel werken in de aanwezigheid van een publiek.

In dit opzicht zeker niet onbelangrijk is Wolfenspergers poging om het orthodoxe standpunt in de Shakespearekritiek (dat van de nauwgezette analyse, van de 'close reading') te verzoenen met het alternatieve (van diegenen die een 'marxistische', 'feministische' lectuur en opvoeringspraktijk voorstaan) door te wijzen op die constanten, waaraan nu eenmaal niet kan worden geraakt zonder Shakespeares bedoeling geweld aan te doen.

Eveneens interessant zijn de parallellen die hij tussen deze beide komedies en ander werk van Shakespeare trekt (cf. tussen Adriana en Othello, tussen Benedick en Beatrice en andere komisch intelligente duo's in *Twelfth Night* en *As You Like It*).

Vernieuwing gebaseerd op grondige studie dus en een frisse -voor één keer niet Angelsaksische- wind die door het toch al grondig doorploegde landschap van de Shakespearestudie waait.

Annick POPPE