

SHAKESPEARE'S FREEDOM: GREENBLATT OVER HET GENIE SHAKESPEARE

Nicolas VANDEVIVER

Het inmiddels al in 2010 gepubliceerde *Shakespeare's Freedom* is de boekadaptatie van de *Campbell Lectures* die Stephen Greenblatt – ongetwijfeld een van de meest vooraanstaande Shakespeare-specialisten van onze tijd – gaf aan Rice University in oktober 2008. De lezingen vinden hun oorsprong in de *Adorno-Vorlesungen*, een lezingenreeks die Greenblatt twee jaar eerder, in november 2006, hield aan het befaamde *Frankfurter Institut für Sozialforschung*.¹ In de Adorno-lezingen presenteerde Greenblatt een aantal essays die telkens een ander thema uit het oeuvre van de Bard belichtten: de status van artistieke vrijheid, het Elizabethaanse en Jakobijnse schoonheidsideaal en moordzuchtige haat. In *Shakespeare's Freedom* is een bijkomend hoofdstuk opgenomen waarin Greenblatt de ethiek van autoriteit behandelt. De thema's lijken op het eerste gezicht vrij arbitrair gekozen, ware het niet dat Adorno ze ook al besprak in het postuum verschenen *Ästhetische Theorie*. De esthetische theorie van Adorno vormt de rode draad doorheen dit boek en verbindt, zij het eerder los, de verschillende essays met elkaar.

Wat opvalt aan het boek is dat Greenblatt in deze teksten afstand neemt van een van zijn handelsmerken. De meeste essays en artikels van Greenblatt waren voordien opgebouwd volgens een gelijkaardig structureel patroon. Ze begonnen zo goed als allemaal met frappante verhalen over molenaarszonen, kleermakers, hermafrodieten, schipbreukelingen, duivelsuitdrijvingen en heksenvervolgingen, of vingen aan met persoonlijke anekdotes over het begin van Greenblatts carrière in Berkeley, een lezing aan de universiteit van Chicago, of een vakantie in Laos. Op een hoogst wonderlijke manier verbond Greenblatt vervolgens deze verhalen met het literaire werk dat hij bestudeerde. Deze innovatieve manier waarop hij zijn onderzoek presenteerde, sloeg vanaf het begin van de jaren 1980 aan en werd al gauw de op den duur clichématige standaardvorm waarin new historicists hun onderzoek voorstelden. Het is niet zo verrassend dat nu nog slechts een van de vijf hoofdstukken met een anekdote begint. In 2007 gaf Greenblatt immers al toe dat zijn kenmerkende manier van schrijven intussen te vanzelfsprekend was geworden en stelde hij voor om ermee op te houden (2007b: 45). In de plaats van anekdotes kiest Greenblatt er in *Shakespeare's Freedom* voor om zijn hoofdstukken te beginnen met het uiteenzetten van een begrip, wat het volgen van de argumentatie vergemakkelijkt. Toch kon Greenblatt het niet laten, zo lijkt het wel, om in het

voorlaatste hoofdstuk met een persoonlijke anekdote over een ontmoeting met Bill Clinton in 1998 te beginnen. Greenblatt is nog steeds een begenadigd schrijver met een voorliefde voor retoriek en het vertellen van verhalen.

Die voorliefde wordt ook duidelijk bij de retorische aanvang van het werk. Het boek opent immers met een gedurfde en voor Greenblatt sterk provocatieve boutade dat 'Shakespeare as a writer is the embodiment of human freedom' (Greenblatt 2010: 1). De woorden zouden niet verkeerd staan aan het begin van een werk van Harold Bloom – samen met Greenblatt wellicht de meest vooraanstaande Shakespeare-scholar van onze tijd – die zich stevast opwerpt als eenzame verdediger van het esthetische genot van literatuur en ook meermaals het autonome genie van Shakespeare proclameert, maar ze aantreffen in een werk van de stichter van het new historicism is op zijn minst gezegd onverwacht. Aan de basis van het new historicism ligt immers het invloedrijke *Renaissance Self-Fashioning*, waarin Greenblatt een gedetermineerde visie op cultuur en zelfvorming (*self-fashioning*) ontwikkelde en de vrijheid van de mens precies sterk problematiseerde:

I perceived that fashioning oneself and being fashioned by cultural institutions [...] were inseparably intertwined. In all my texts and documents, there were, so far as I could tell, no moments of pure, unfettered subjectivity; indeed, the human subject itself began to seem remarkably unfree, the ideological product of the relations of power in a particular society. Whenever I focused sharply upon a moment of apparently autonomous self-fashioning, I found not an epiphany of identity freely chosen but a cultural artifact. If there remained traces of free choice, the choice was among possibilities whose range was strictly delineated by the social and ideological system in force. (Greenblatt 1980: 256)

Een van de premissen van Greenblatts new historicism is dat mensen niet volledig vrij zijn in de vormgeving van hun identiteit, maar worden bepaald en beperkt door de cultuur waarin ze leven. Gebaseerd op de post-marxistische ideologietheorie van Louis Althusser beschouwen new historicists die cultuur als een collectief conceptueel netwerk van sociale en culturele betekenissen. Dit collectieve netwerk zorgt ervoor dat individuen hun ervaringsrealiteit kunnen ordenen volgens betekenisgevende categorieën. De categorieën zijn echter grotendeels imaginair en vallen niet noodzakelijk samen met de concrete werkelijkheid (Althusser 1990: 123). De ideële categorieën vinden een materieel bestaan in wat Althusser de *ideologische staatsapparaten* noemt. Het zijn instituten, zoals onder andere de pers, de familie, de kerk, de bureaucratie en het onderwijs, die elk hun eigen rituelen en praktijken hebben. Het individu maakt zich de ideeën van de staatsapparaten eigen en geeft aan die ideeën op zijn beurt een materieel bestaan door ze te incorporeren in zijn concrete handelingen en gebruiken (Althusser

1990: 132). Het zich eigen maken van deze ideeën gebeurt tijdens de *interpellatie*, de voortdurende aanspreking van individuen door de ideologie (Althusser 1990: 133). Het is volgens Althusser zo dat wanneer een individu het gevoel heeft dat bijvoorbeeld een reclameboodschap of een roep op straat werkelijk tot hem gericht is, hij zich onderwerpt aan een ideologisch staatsapparaat en de ideeën van dat apparaat overneemt (Althusser 1990: 138). Deze onderwerping stelt de ideologische staatsapparaten in staat macht uit te oefenen op alle individuen. Het feit dat ideologie talig is, impliceert volgens Greenblatt dat er bovendien geen ontsnappen mogelijk is aan de onderwerping. Geschoold in de deconstructie en het bekende Derridiaanse adagium "*il n'y a pas de hors-texte*" redeneert hij dat er geen punt ligt buiten de taal. Ontsnappen uit de talige gevangenis van de ideologie is onmogelijk. De onderwerping is absoluut; mensen zijn geen vrije individuen, maar onderworpen *subjecten* (Greenblatt 1988: 12).

Maar waarom voelen wij allen ons dan niet als elkaars celgenoten in een ideologische gevangenis, maar denken we wel vrije individuen te zijn die op basis van vrije keuzes vorm kunnen geven aan hun identiteit? Dat komt volgens Greenblatt onder andere doordat elke cultuur bestaat uit een spanningsveld van mobiliteit (*mobility*) en beperkingen (*constraints*) (2005: 11). Om ervoor te zorgen dat het merendeel van de subjecten kunnen aarden in een cultuur en zich aan de cultuur conformeren, moeten de normen en waarden van een cultuur flexibel genoeg zijn, zodat subjecten het gevoel hebben vrij te kunnen bewegen in een cultuur (Greenblatt 2005: 11). Zijn de beperkingen van een cultuur immers te eng, dan voelen subjecten zich gevangen in een ideologisch systeem. De beperkingen moeten flexibel zijn, maar slechts tot op een bepaalde hoogte: zijn ze te los dan wordt de cultuur als normloos beschouwd en kan het culturele systeem zelf geen macht uitoefenen op haar subjecten (Greenblatt 2005: 11-12).

Het gevoel van vrijheid dat we allen hebben, wordt volgens Greenblatt opgewekt door het fantasma van individualiteit die als gevolg van veranderingen in het ideologische culturele systeem van de zestiende eeuw tot stand kwam (1980: 1). Sindsdien legt dat systeem haar subjecten de verplichting op tot zelfvorming. We *moeten* onszelf vormen, we hebben geen keuze (Greenblatt 1980: 75-76). Het feit dat deze verplichte zelfvorming, volgens Greenblatt, bijna altijd *in* en *door* taal plaatsvindt, betekent dat een subject zijn uniciteit moet uitdrukken in een collectief medium waarover hij geen (volledige) controle heeft. Subjecten moeten aldus een zekere mate van *improvisatie* aan de dag leggen (Greenblatt 1980: 9). Greenblatt definieert improvisatie als 'the ability to insert the self in the sign systems of others' (1991: 98; mijn cursivering). Een succesvol "individu" moet zich steeds kunnen aanpassen aan nieuwe, onbekende situaties. Daarom beargumenteert Greenblatt dat

self-fashioning occurs at the point of encounter between an authority and an alien, that what is produced in this encounter partakes of both the authority and the alien that is marked for attack, and hence that any achieved identity always contains itself the signs of its own subversion or loss. (Greenblatt 1980: 9)

Het gevolg hiervan is dat het subject bij zelfvorming altijd een deel van het Zelf verliest. De mens kan zichzelf vormen en veranderingen aanbrengen in een cultuur, maar blijft altijd een subject van een talig cultureel systeem (Greenblatt 1990: 164). Cultuur fungeert bij Greenblatt dus als een ruimte waarin het subject het gevoel heeft mobiel genoeg te zijn om zijn eigen identiteit te vormen. De zelfvorming is dus niet absoluut en slechts mogelijk *binnen* de beperkingen van een cultuur. Van “menselijke vrijheid” is in absolute zin weinig sprake.

En toch is Shakespeare, ondanks de sterke hiërarchische Elizabethaanse en Jakobijnse samenleving die doordrongen was van het geloof in een almachtige God en absolute begrippen als ‘unbounded divine love, faith alone, provenient grace, eternal damnation, once-for-all salvation’ (Greenblatt 2010: 3), volgens Greenblatt de belichaming van de vrije dichter. Maar, zo gaat hij verder,

if Shakespeare is the epitome of freedom, he is also a figure of limits. These limits are not constraints on Shakespeare’s imagination or literary genius. Doubtless there were such constraints – notwithstanding his aura of divinity, he was, after all, a mortal – but I am among those who are struck rather by the apparently unbounded power and visionary scope of his achievement. No, the limits that he embodied are ones he himself disclosed and explored throughout his career, whenever he directed his formidable intelligence to absolutes of any kind. These limits served as the enabling condition of his particular freedom. (Greenblatt 2010: 1)

Greenblatt beargumenteert dat Shakespeare een afkeer had van dergelijke absolute claims en in staat was om uit te stijgen boven de begrenzingen van zijn cultuur. Om deze redenering te staven selecteert Greenblatt, in de essays die *Shakespeare’s Freedom* uitmaken, heel wat passages uit bekende en minder bekende werken van de Bard die illustreren hoe Shakespeare de grenzen van het absolute verkent, neerzet en overschrijdt (Greenblatt 2010: 3). Hoewel zijn personages voortdurend geconfronteerd worden met culturele determinaties en alle situaties cultureel begrensd zijn, lijkt het alsof Shakespeare de enige was wiens genialiteit absoluut vrij en ongebonden was (Greenblatt 2010: 5). Shakespeare steekt ver uit boven andere renaissanceartiesten. De Angelsaksische literatuurwetenschap heeft al sinds 1901 een woord voor dergelijke redeneringen: *bardolatry*.

Shakespeare's Freedom is een lofzang op Shakespeares genialiteit als dichter. In het inleidende hoofdstuk "Absolute Limits" geeft Greenblatt zijn twee belangrijkste onderzoeksthema's weer: 'first, the extent to which Shakespeare was able to conceive of his art as free to live by its own laws and, second, the extent to which Shakespeare fashioned individuality by departing from his culture's cherished norms' (Greenblatt 2010: 15). Volgens Greenblatt was Shakespeare gefascineerd door dichterlijke autonomie en was de vrijheid en scepsis ten opzichte van de heersende culturele normen en waarden een drijfveer in het schrijven van zijn werken.

Een van die normen en waarden is het Elizabethaanse en Jakobijnse schoonheidsideaal. In het tweede hoofdstuk zet Greenblatt uiteen hoe "schoonheid" in de vijftiende en zestiende eeuw gezien werd als 'a harmonious integration of ideal proportions' (Greenblatt 2010: 21). Een harmonieus geheel van verschillende elementen, zonder dat een specifiek kenmerk de aandacht trekt, werd als schoon ervaren. In de portretkunst vertaalde deze opvatting zich in een idealistische weergave van personen, zonder realistische gelaatstrekken zoals rimpels, littekens of geboorteplekken (Greenblatt 2010: 22-26). Deze lichamelijke oneffenheden dienden echter wel om personen te identificeren, maar als schoon werden ze – met uitzondering van de stigmata bij heiligen en littekens bij soldaten – niet beschouwd. Identiteit en schoonheid stonden haaks op elkaar (Greenblatt 2010: 38). Shakespeare speelt met de culturele beperkingen, weigert zich er bij neer te leggen en toont zich een vrij dichter door in zijn theaterstukken en sonnetten deze fundamentele culturele tegenstellingen te verzoenen (Greenblatt 2010: 45). Zijn heldinnen zijn paradoxaal genoeg net mooi omdat ze als individuen worden afgebeeld met al hun "onvolmaaktheden" en "lelijkheden". Door af te wijken van het heersende schoonheidsideaal en de lelijkheid te benaderen, bereikt Shakespeare als een van de eerste artiesten de individuele schoonheid die schuilt onder radicale individualiteit (Greenblatt 2010: 5).

Greenblatt borduurt door op de door Shakespeare gevormde individualiteit in het derde hoofdstuk, "The Limits of Hatred", waarin hij de grenzen van Shylocks haat opspoor. Aan het begin van het hoofdstuk verbindt Greenblatt het vermeende antisemitisme in *The Merchant of Venice* met de hedendaagse islamofobie (2010: 53). Waarom lijkt het voor ons hedendaagse lezers zo gemakkelijk, vraagt Greenblatt zich af, om "synagoge" te veranderen door "moskee" en nog steeds een werkend theaterstuk over te houden? Is er sprake van een inhoudsloze culturele mobiliteit die dit mogelijk maakt? Greenblatt betwijfelt dat en beargumenteert dat hoewel de antagonisten bij Shakespeare nooit representatief zijn voor een groter collectief en eerder distinctief zijn in hun individualiteit, Shylock net de uitzondering is die deze regel bevestigt:

Take away Iago's rage at being passed over for promotion and you would still have Iago; take away Richard's deformity, important though it is, and you would still have the twisted mind of the evil duke of Gloucester. Both would, we can be certain, find other grounds, if the need arose, on which to base their murderous designs. [...] But take away Shylock's Jewishness, and he shrivels into nothingness. That shriveling away is indeed what happens at the end of the fourth act of *The Merchant of Venice*. (Greenblatt 2010: 59)

De joodsheid is wat Shylock zijn individualiteit verschaft en zijn bijna onbegrensde haat tegenover de christelijke Antonio voedt. De enige grens aan die haat is de wet. Wil hij Antonio doden en zijn wraakzucht temperen, dan overtreedt hij de wetten van de Venetiaanse republiek en wacht hem de doodstraf (Greenblatt 2010: 68-69). De enige mogelijkheid om hieraan te ontkomen, is het verlies van de helft van zijn bezittingen, zijn landgoed, en een bekering tot het christendom. Shylock ziet zich wel gedwongen om zich te bekeren, maar verliest daardoor zijn hele *raison-d'être*. Greenblatt besluit dat

Shylock's conversion and disappearance [...] marks the point at which the specific, bounded cultural mobility with which I began this essay breaks down. That mobility depended [...] not on a pure, abstract logic of substitution but on the special link between Christianity's two apocalyptic and hence radically unassimilable enemies, Judaism and Islam. Shakespeare's aesthetic solution lies in an assimilation to which the enemy finally consents because the alternative is to lose his life and his livelihood. Faced with the prospect of such a loss, Shylock reaches the limits of his hatred. (Greenblatt 2010: 70)

Het genie van Shakespeare is opnieuw in staat om in zijn theaterstukken en sonnetten te versmelten wat niet te versmelten is en breekt door een personage zijn grenzen te laten tegenkomen, grenzen af.

De grenzen die Greenblatt in het vierde hoofdstuk opzoekt zijn die van de moraliteit en ethiek van de autoriteit. Hij stelt al vroeg in het hoofdstuk dat 'in Shakespeare *no* character with a clear moral vision has a will to power and, conversely, no character with a strong desire to rule over others has an ethically adequate object' (Greenblatt 2010: 78). Greenblatt benadrukt dat heel wat heersers in Shakespeares werk wel ethisch goed willen handelen, maar vaak de andere richting worden ingestuwd door sociale en juridische determinaties. Volgens Greenblatt vond Shakespeare de absolute tweedeling tussen moreel *goed* en *slecht* onhoudbaar en spreekt uit het oeuvre van de Bard 'a deep skepticism about any attempt to formulate and obey an abstract moral law, independent of actual social, political, and psychological circumstances' (Greenblatt 2010: 82). Er is

geen sprake van een absolute, autonome ethiek. Shakespeares personages worden altijd gedetermineerd door hun omgeving. Door deze scepsis ten aanzien van een abstracte morele wet, verzet Shakespeare zich volgens Greenblatt tegen de culturele opvattingen van de goegemeente en toont hij zich opnieuw een vrije dichter.

Autonomie staat dan weer centraal in het vijfde en laatste hoofdstuk waarin Greenblatt zich buigt over esthetische autonomie, een problematiek die Adorno sterk bezighield bij het uitdenken van zijn esthetische theorie. "Shakespearean Autonomy" is het enige hoofdstuk waarin Greenblatt expliciet de link legt met Adorno's *Ästhetische Theorie*, in de overige hoofdstukken is die verbondenheid eerder oppervlakkig. Greenblatt vraagt zich af of Shakespeare bekend was met de problematiek van esthetische autonomie en of het begrip – hoewel het een anachronisme is – voor hem ook enige betekenis had (2010: 95-96, 101). Volgens Greenblatt zijn er heel wat aanwijzingen dat Shakespeare gefascineerd was door autonomie, zoals onder meer blijkt uit *Coriolanus*. De verbannen Romeinse veldheer Coriolanus verklaart zich als tegenstander van de democratie onafhankelijk van de wetten van het Romeinse volk en trekt ten strijde tegen de Romeinse republiek. De veldheer heeft geen oren naar de gezanten van Rome die zijn veldtocht wanhopig proberen te stoppen. Hij aanhoort hun smeekbedes wel, maar ze laten hem onbewogen; volgens Greenblatt het toppunt van autonomie (2010: 109). Wanneer Coriolanus' moeder echter smeekt om te stoppen, stort Coriolanus in:

Coriolanus suggests that, though he was fascinated by the idea of autonomy, Shakespeare doubted that it was possible even for the most fiercely determined human being to live as if he were the author of himself. Autonomy in the strict sense is not a state available for any sentient creature. Warriors may persuade themselves that they are singularly free, just as kings may be flattered by their followers into believing that they are absolute, but the reality is always otherwise. (Greenblatt 2010: 111)

Hoewel Shakespeare geloofde dat subjecten niet in staat zijn hun emoties volledig te overwinnen en autonomie voor hen daardoor een onbereikbaar ideaal blijft, redeneert Greenblatt dat objecten in theorie wel autonoom kunnen zijn. En misschien is het zelfs zo, gaat hij verder, dat Shakespeare dacht dat radicale vrijheid ook voor de artiest mogelijk was in het creatieproces (Greenblatt 2010: 112). Greenblatts betoog maakt op dit punt in het boek wel een heel bizarre wending, want reeds in het inleidende hoofdstuk sloot hij deze bewering uit door te stellen dat 'the conditions of the theater in which he worked and his own moral understanding led Shakespeare to hold back from extending the dream of

autonomy to the artist himself' (Greenblatt 2010: 15). Hoe het ook zij, Greenblatt haalt enkele passages aan uit Sidney's *Defense of Poetry* om deze bewering te staven en stelt dat volgens Sidney de kracht van fictie de dichter toelaat om de natuurwetten te overstijgen (2010: 115). Omdat de esthetische ervaring een niet-alledaagse ervaring is en esthetische objecten niet volgens wetenschappelijke of filosofische categorieën kunnen worden beoordeeld, aldus Sidney, concludeert Greenblatt dat 'art is a sphere of radical freedom' (Greenblatt 2010: 117). Omdat de kunstenaar vrij is van de verplichting om de wereld voor te stellen zoals die wordt ervaren kan het kunstwerk een eigen leven leiden. Volgens Greenblatt stelt Sidney dat zowel het kunstwerk als de kunstenaar volledig vrij kunnen zijn (2010: 115-117).

Greenblatt lijkt te beseffen dat hij op het punt staat een van de premissen van zijn new historicism te ondermijnen en neemt meteen ook in zekere mate afstand van Sidney's bewering. Een artiest is maar "vrij" dankzij 'a social agreement, a willingness on the part of the elite [...] to permit [theater] to exist and to exist without crushing, constant interference' (Greenblatt 2010: 120). Shakespeare genoot als theatermaker de vrijheid om te schrijven wat hij wou, maar besepte tegelijk dat hij dat alleen maar kon binnen de beperkingen van een sociaal contract (Greenblatt 2010: 15). Shakespeares esthetische "autonomie" is dus slechts een relatieve autonomie in stand gehouden door de gratie van een elite. Om niet uit die gratie te vallen koos Shakespeare ervoor om te benadrukken dat zijn theaterstukken geen enkele gebruikswaarde hadden, maar slechts dienden om plezier op te wekken. Volgens Greenblatt ligt net hierin de kracht van theaterstukken als *A Midsummer Night's Dream* en bij uitbreiding de vrijheid van Shakespeare. Door het publiek immers te vermaken, werkte Shakespeares theater bijzonder krachtig: 'his theater is powerful – and at least partially shielded from intervention – precisely because the audience believes that it is nonfunctional, nonuseful, and hence nonpractical' (Greenblatt 2010: 121). Het publiek geloofde volgens Greenblatt ten onrechte dat theater of kunst geen invloed heeft op een cultuur en werd zo paradoxaal genoeg net beïnvloed door het theaterstuk.

Om deze paradox te begrijpen dienen we een tweede theoretische intertekst in beschouwing te nemen. Naast Althusser is Michel Foucault een belangrijke inspiratiebron voor Greenblatts new historicism. Greenblatt ontleende aan Foucault onder andere de interesse voor culturele discoursen en de opvatting dat materiële artefacten – de diverse discursieve praktijken van allerlei aard: wetteksten, literatuur, architectuur, theater, geneeskundige traktaten, schoolboeken – niet alleen cultureel gedetermineerd zijn, maar ook zelf cultuur produceren door actief een nieuw cultureel discours te vormen (Pieters 2001: 225-227). Bovendien ontwikkelt

Greenblatt, geïnspireerd door het denken van Foucault, het begrip "sociale energie". Greenblatt is van mening dat alle discursieve formaties van een cultuur als sociale praktijken een lading sociale energie in zich hebben (1988: 14). Deze sociale energie dringt door tot in elk aspect van de samenleving en circuleert door de verschillende discursieve formaties van een maatschappij (Greenblatt 1988: 1-20). Ze is onzichtbaar, wordt steeds gemedieerd door de vorm van de representatie en is slechts indirect waarneembaar aan de hand van de verschillende reacties van subjecten op de discursieve formaties: 'pleasure and interest, [...] disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder' (Greenblatt 1988: 6). Alle discursieve formaties zijn het resultaat van uitwisselingen van sociale energie tussen verschillende culturele zones. Zo zijn alle tekstuele overblijfselen uit de Renaissance bijvoorbeeld 'the products of extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments. They were made by moving certain things [...] from one culturally demarcated zone to another' (Greenblatt 1988: 7). Volgens Greenblatt hebben "grote kunstwerken" meer sociale energie in zich dan andere discursieve formaties en net om die reden spreken ze ons zo aan. Ze zijn het product van "grote kunstenaars" die als geen anderen in staat zijn om de circulerende sociale energie op te pikken, aan te passen, in kunstwerken te gieten en zo aan het publiek aan te bieden. Greenblatt herevalueert het statuut van het genie: de kunstenaar is zoals alle anderen een cultureel gedetermineerd subject, maar onderscheidt zich door zijn ongewoon inzicht in zijn cultuur (Greenblatt 1988: 4, 12). Van een geniale, autonome kunstenaar is echter geen sprake: 'the apparently isolated power of the individual genius turns out to be bound up with collective, social energy' (Greenblatt 1990: 165). De kunstenaar is dan wel niet in staat om de grenzen en beperkingen van zijn cultuur te overschrijden, toch kan hij via zijn kunstwerken een kritische blik werpen op zijn cultuur.

Hoewel een kunstwerk, net als de kunstenaar, een cultureel gedetermineerd object is, is het dus als discursief product in staat om mee te schrijven aan het culturele discours. De vormende impact van een kunstwerk op het discours wordt gemeten aan de hand van het opgewekte plezier en interesse bij de toeschouwer. Eenvoudig gesteld: hoe meer het publiek van *The Globe* zich vermaakte, hoe beter de ideeën van het theaterstuk doorsijpelden in het (onder)bewuste van de toeschouwers. Volgens Greenblatt wist Shakespeare als geen ander de vaak subversieve boodschap van zijn theaterstukken ondergeschikt te maken aan het vermakende doel, wekte hij aldus ook de illusie op dat het theater geen invloed heeft op de maatschappij en liet hij net daardoor paradoxaal genoeg de boodschap des te beter overkomen bij zijn publiek (1988: 135). Dit uitzonderlijke inzicht in de aard en de werking van het theater, zo besluit Greenblatt *Shakespeare's Freedom*, doet Shakespeare uitstijgen boven dichters als Ben Jonson en Christopher

Marlowe (2010: 121). Shakespeare ontleent aan dit onderscheid zijn specifieke individualiteit als de Bard. Het maakt hem tot de vrije dichter *par excellence*.

Shakespeare heeft altijd al een bijzondere, ambivalente positie ingenomen in Greenblatts kritische praktijk. De dichter uit Stratford was een meester in het improviseren: ook in *Renaissance Self-Fashioning* lijkt hij steeds vrijer te zijn geweest dan anderen en was hij als geen ander in staat om zijn eigen identiteit te vormen. Shakespeare, aldus Greenblatt, 'remains throughout his career the supreme [...] fashioner of narrative selves, the master improviser' (Greenblatt 1980: 252-253). Hij was de meest subversieve stem uit de Renaissance, juist omdat hij niet openlijk rebelleerde, zoals "mindere dichters" als Marlowe dat wel deden (Greenblatt 1980: 253). De oorzaak van deze paradox is de esthetische kracht die uitgaat van zijn theaterstukken. 'In Shakespeare's narrative art', zo besloot Greenblatt zijn werk over vroegmoderne zelfvorming, 'liberation from the massive power structures that determine social and psychic reality is glimpsed in an excessive aesthetic delight' (Greenblatt 1980: 254). Terwijl er in *Renaissance Self-Fashioning* nog maar sprake was van een schijn van vrijheid, heeft Shakespeare deze vrijheid in *Shakespeare's Freedom* wel bereikt. Anno 2010 gaat Greenblatt een stap verder in het toedichten van genialiteit aan de Bard: Shakespeare is de *coniunctio oppositorum*, hij verenigt paradoxen en onverzoenbaarheden. Hij is tegelijkertijd vrij en gebonden, bevestigt en ondermijnt. Hij was als enige in staat om esthetische autonomie te bereiken, maar bleef *in ultimis* ook gedetermineerd door de cultuur waarin hij leefde. Greenblatts betoog slingert dan ook voortdurend tussen de twee uitersten, autonomie en determinatie, en versmelt die in de paradoxale situatie die Shakespeare belichaamt. Dat *Shakespeare's Freedom* op een paradox eindigt is bovendien niet verwonderlijk. Adorno begon zijn *Ästhetische Theorie* immers met dezelfde paradox:

Noch das sublimste Kunstwerk bezieht bestimmte Stellung zur empirischen Realität, indem es aus deren Bann heraustritt, nicht ein für allemal, sondern stets wieder konkret, bewußtlos polemisch gegen dessen Stand zur geschichtlichen Stunde. [...] Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit. In solcher Relation zur Empirie erretten sie, neutralisiert, was einmal die Menschen buchstäblich und ungeschieden am Dasien erfuhren, und was aus diesem der Geist vertrieb. An Aufklärung partizipieren sie, weil sie nicht lügen. (Adorno 1972: 15-16)

Kunst is zowel formeel autonoom als sociaal gedetermineerd. "Echte kunstwerken" zijn volgens Adorno *sociale monades*. Hiermee bedoelt hij dat een kunstwerk niet in staat is om de socio-historische realiteit te transcenderen en dat de werkinterne spanningen en paradoxen in een kunstwerk te wijten zijn aan dito spanningen en paradoxen in de socio-historische context (Adorno 1972: 17).

In zijn vroegere werk is duidelijk dat Greenblatt het volmondig eens zou zijn met Adorno's concept van de sociale monade, maar in *Shakespeare's Freedom* wekt hij een andere indruk op. Over alle hoofdstukken heen dicht Greenblatt de Bard heel veel genialiteit toe. Hoewel hij elders nog stelde dat kunstenaars niet autonoom zijn en alles uiteindelijk te herleiden is tot uitwisselingen van ladingen antihumanistische sociale energie, schenkt Greenblatt nu nog nauwelijks aandacht aan die uitwisselingen. Greenblatt focust zodanig veel op de esthetische kwaliteiten van de theaterstukken en de genialiteit van Shakespeare dat het boek bijzonder ouderwets oogt. *Shakespeare's Freedom* heeft de uitstraling van een werk van new critics – tegen wie Greenblatt zich altijd verzet heeft – en mist de frisheid en innovatie die Greenblatts vroegere werken zo typeren. Waar Greenblatt twintig jaar geleden nog afweek van het merendeel van zijn collega's en furore maakte met het begrip “sociale energie”, lijkt hij nu eerder een traditionele bijdrage te leveren aan de Shakespeare-studies. *Shakespeare's Freedom* doet erg on-Greenblattiaans aan en lijkt eerder een werk te zijn van de meer traditionele Harold Bloom dan de stichter van het new historicism. Bloom verzette zich jarenlang tegen wat hij de degeneratie van de literatuurwetenschap door “the school of Resentment” noemde door de reductie van grootse auteurs zoals Shakespeare tot sociale energie (1994: 3-4, 1998: 9). Door de nadruk op sociale energie te leggen, kan er nauwelijks nog een onderscheid worden gemaakt tussen de geniale auteur Shakespeare en epigonen als John Webster en Thomas Middleton. Bloom hecht veel belang aan het genie van Shakespeare: nu eens is hij de belichaming van de canon in de Angelsaksische literatuur en ‘sets the standard and the limits of literature’ (Bloom 1994: 50), dan weer geldt hij als ongetwijfeld ‘the best writer we will ever know’ (Bloom 1998: 17). Shakespeare torent als een literaire reus boven alles en iedereen uit. Hij is esthetisch autonoom. ‘I feel quite alone these days in defending the autonomy of the aesthetic’ (Bloom 1994: 10), schreef Bloom in de inleiding van *The Western Canon*, maar hij heeft daar nu sinds *Shakespeare's Freedom* een toch wel onverwachte metgezel bij.

NOOT

¹ Deze lezingen zijn in het Duits vertaald en in 2007 gepubliceerd onder de titel *Shakespeare: Freiheit, Schönheit und die Grenzen des Hasses*.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, T. W. (1972). *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Volume 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Althusser, L. (1990). Ideology and the Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation). In: Žižek, S. ed. *Mapping Ideology*. London & New York (NY): Verso, pp. 100-140.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon: the Books and Schools of the Ages*. New York (NY), San Diego (CA) & London: Harcourt Brace & Company.
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare: the Invention of the Human*. London: Fourth Estate.
- Greenblatt, S. J. (1980). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago (IL) & London: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, S. J. (1988). *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley (CA) & Los Angeles (CA): University of California Press.
- Greenblatt, S. J. (1990). *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. London & New York (NY): Routledge.
- Greenblatt, S. J. (1991). *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
- Greenblatt, S. J. (2005). Culture. In: Payne, M. ed. *The Greenblatt Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 11-17.
- Greenblatt, S. J. (2007a). *Shakespeare: Freiheit, Schönheit und die Grenzen des Hasses*. Binder, K. vert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Greenblatt, S. J. (2007b). Writing as Performance. Revealing “the Calculation that Underlies the Appearance of Effortlessness”. *Harvard Magazine*, september-oktober 2007: 40-47.
- Greenblatt, S. J. (2010). *Shakespeare's Freedom*. The Rice University Campbell Lectures. Chicago (IL) & London: The University of Chicago Press.
- Pieters, J. (2001). *Moments of Negotiation. The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press.