

TEN TONELE!

SHAKESPEARES *CORIOLANUS*, MARX, EN DE NOODZAKELIJKHEID VAN THEATER

Jan P. BLEYEN

*We chase misprinted lies
We face the path of time
And yet I fight*
(Alice In Chains, "Nutshell")

I will bury myself in myself, and the Devil may pipe to his own.
(Alfred, Lord Tennyson, *Maud* (I, 75))

De talrijke verwijzingen naar Shakespeare in de werken van Karl Marx hebben gedurende de laatste jaren veel academische aandacht gekregen. In de komende pagina's wil ik tonen hoe het verband tussen Shakespeare en Marx ook in de omgekeerde richting kan werken: met name hoe Marx' *zin voor theater* een zekere verwantschap vertoont met die van zijn favoriete auteur, en hoe deze verwantschap inzicht kan bieden in de metatheatrale bekommernis in *Coriolanus*, een stuk dat - ondanks zijn specifieke verdiensten - opvallend afwezig is in de intertekstuele structuur van Marx' werken. Zoals echter al vaak opgemerkt is, behoort Marx' expliciete mening over theater als socialistische kunstvorm (samen met een uitgesproken Marxistische 'esthetische theorie') tot één van de meest opvallende lacunes in zijn oeuvre. Vooraleer verder in te gaan op de precieze theatrale verwantschap tussen Marx en Shakespeare, is het bij wijze van inleiding geen slecht idee om de respons door één van Marx' expliciete erfgenamen op theater - en meer specifiek op Shakespeares theater - bondig te reconstrueren. De typerende tekortkoming van die respons in de naam van de socialistische revolutie is immers een goede aanzet tot de bespreking van *Coriolanus* aan de hand van Marx' theatraliteit.

In *Literature and Revolution* probeert Leon Trotsky - zoals een aanzienlijk deel van de zelfverklaarde Marxisten doorheen de tijd - de afwezigheid van expliciete esthetische oordelen in Marx' oeuvre in te vullen door het belang van de socialistische revolutie voor kunst (en omgekeerd) uiteen te zetten. Onvermijdelijk komt daarbij ook het theater ter sprake. In het achtste en laatste hoofd-

stuk van dat werk, "Revolutionary and Socialist Art", omschrijft Trotsky - na een historisch overzicht van de dialectische terugkeer van realistische kunst en een kort pleidooi voor de nood aan een socialistische komedie - wat het heroplevende potentieel van "Socialist Art" de eeuwenoude traditie van de tragedie zou moeten bijbrengen:

Tragedy based on detached personal passions is too flat for our days. Why? Because we live in a period of social passions. The tragedy of our period lies in the conflict between the individual and the collectivity, or in the conflict between two hostile collectivities in the same individual.¹

Precies het eerste van de twee conflictmodellen die Trotsky voorstelt als basisprincipes voor de socialistische tragedie, de strijd tussen het individu en het collectief, wordt vaak omschreven als de centrale verhaaldynamiek van *Coriolanus*. Desondanks had Trotsky (een paar regels voor de schets van dit conflictmodel) het Shakespeariaanse drama (inclusief *Coriolanus*) afgewezen als voorbeeld voor de socialistische tragedie omdat het zich op te individualistische gronden ontplooit.² Binnen het perspectief van zijn eigen definitie van de socialistische tragedie en de context van de volgende pagina's, is het opvallend dat Trotsky hierbij voorbij gaat aan de specifieke eigenheid van *Coriolanus* in Shakespeares oeuvre. Shakespeare plaatst immers precies in *Coriolanus* het conflict tussen het individu en het collectief in een vrij nadrukkelijk sociaal kader, want hoewel het hoofdpersonage een soldaat is, wordt de eigenlijke strijd tussen een individueel lid van 'het sociale' en 'het sociale' zelf niet gevoerd aan de hand van fysiek bloedvergieten maar via woorden en het gerichte 'retorische gebruik' van die woorden, en daarmee samenhangend: via politiek, en - uiteindelijk - via theater. Los van de vraag of de 'super-persoonlijke', individu-overstijgende, drijfveer van Coriolanus nu arrogante trots of ridderlijke eer is³, waardoor het stuk niet 'sociaal' genoeg zou zijn voor wat Trotsky goedkeurde als socialistisch theater, is *Coriolanus* een stuk dat doordrongen is van de problematische relatie tussen politiek en retoriek die in het verlengde ligt van het sociale conflict tussen het individu en het collectief. Het stuk zou om die reden niet misstaan hebben in het socialistische repertoire.

De complexiteit van Shakespeares laatste Romeinse stuk is echter zo groot en de aangesneden problematiek van retoriek en macht zo alomvattend dat *Coriolanus* openstaat voor een opvallend groot aantal verschillende politiek-ideologische interpretaties, iets wat - zoals de inleiding tot het stuk in de *Complete Works*⁴ vertelt - in de (opvoerings)geschiedenis van het stuk ook effectief het geval geweest is. *Coriolanus* doet dat evenwel niet zonder die interpreta-

ties en al te gerichte opvoeringen telkens weer met evenveel kritisch enthousiasme en zin voor nuance op te slokken en van binnenuit te vermalen. In zijn 'Sweet Dreams, Monstered Nothings': Catachresis in Kant and *Coriolanus*', vult Ortwin de Graef Stanley Cavell aan in verband met de kritische representatieve ambitie van het stuk: "This is not a play about politics, [but] about the formation of the political, and precisely because it monitors the untenable yet inevitable ethical distinction between politics and the political - this is a *critical* tragedy, a tragedy facing a crisis of the political as what such a crisis can only ever be: a crisis of representation."⁵ In de volgende pagina's wil ik deze representatie en haar crisis in *Coriolanus* onder een theatrale blik plaatsen en kijken hoe theater hier een plaats in heeft, en meer precies focussen op het 'ten tonele brengen'.

Coriolanus vertoont, precies in die representatie van (een crisis van) politieke representatie, zonder twijfel ook een grote metatheatrale bekommernis die zich hoofdzakelijk lijkt te centreren rond de vraag "wat betekent het om politiek *ten tonele* te brengen?" En uiteindelijk: "wat is (niet) *ten tonele*?" en "hoe 'nodig' is toneel?" Deze vraagstelling ligt ook aan de basis van de instructieve speech-act lezing van het stuk door Stanley Fish waarbij hij beweert: "*Coriolanus* is a speech-act play. That is to say, it is *about* what the theory is 'about', the conditions for the succesful performance of certain conventional acts and the commitments one enters into or avoids by performing or refusing to perform those acts"⁶. Een verhaal dus over verhalen vertellen, en een theaterstuk over theater brengen, en vooral: over *overtuigend* theater brengen. En ook, daarmee samenhangend, een stuk over de onontkoombaarheid van theater.

We botsen hier al onmiddellijk op een contradictie: als Fish meent dat *Coriolanus* gaat over datgene waar J.L. Austins Speech Act theorie 'over gaat', kan het niet anders dan dat het stuk zichzelf en de mogelijke performativiteit in zichzelf begraaft en uitveegt, en kan het niet anders dan dat - *au fond* - theater over 'niets' gaat, en over 'niets dan theater'. Het hoofdcriterium voor een 'goede' taaldaad is immers voor Austin dat de woorden met de nodige ernst uitgesproken worden: "a performative will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy."⁷ De logische conclusie, als we Austin zouden volgen, zou dus zijn dat representatie - en bovenal kritische representatie - van serieuze zaken als 'het ontstaan van het politieke' via het toneel per definitie onmogelijk is. Bovendien zou ook Fish zijn woorden over *Coriolanus* als een theaterstuk *over* 'datgene waar de Speech Act theorie *over* gaat' moeten inslikken.

Zo'n vaart loopt het gelukkig niet. Het is immers juist in het onderscheid tussen serieus en niet-serieus taalgebruik dat Austin doorheen zijn hele theorie blijft vastlopen. Toch is het rond deze crux van theatraliteit dat *Coriolanus* zich continu lijkt te bewegen: wat betekent het als er iets 'ten tonele' verschijnt? Wat gebeurt er op dit moment? Precies diezelfde vraag is ook al vaak gesteld en ten tonele gevoerd in een andere context: die van Marx' theatrale momenten. Die momenten zijn, om bijzonder kort door de bocht te gaan, tweevoudig: in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* als het revolutionaire moment, en in *Das Kapital* als het moment waarop waren zich transformeren van gebruiksobject tot ruilobject. Hoewel deze momenten totaal andere invullingen krijgen, voert Marx ze opvallend genoeg allebei op in de terminologie van het theater, dat is: als performatieven, theatrale momenten waarin woorden (ook al zijn het in het geval van de warentransformatie woorden van een taal die wij niet spreken) daden worden en effectief de 'realiteit' als magisch veranderen. Door in de komende pagina's scherp te stellen op enkele 'magische', (meta)theatrale momenten in *Coriolanus* zal niet alleen duidelijk worden dat het stuk met Coriolanus een bijzonder anti-theatraal hoofdpersonage op de scène plaatst, maar wil ik ook bekijken hoe het stuk via dat hoofdpersonage 'het toneel' telkens ontmaskert als 'niets' en tegelijkertijd de noodzakelijkheid van theater, dat 'niets', blijft verdedigen en in stand houden.

Als het stuk begint, lijkt het verhaal al enige tijd bezig te zijn⁸: een bende onrustige plebejers bevindt zich discussiërend op het podium, klaar om het hoofdpersonage vroegtijdig aan het spit te rijgen en - vreemd genoeg, want Coriolanus is bovenal een soldaat en zeker geen politicus, met alle gevolgen van dien - zodoende de graanprijzen op een aanvaardbaar niveau te krijgen. Van 'Coriolanus' is er echter nog geen sprake. We mogen het vrijwel volledige eerste bedrijf uitzitten vooraleer Caius Martius, na een nagenoeg eigenhandige overwinning op de Coriolese troepen, zijn rechtmatige naam, de naam van zijn stuk, toegewezen krijgt. Coriolanus voelt zich schijnbaar niet ongelukkig met zijn nieuwe, theatrale, naam, maar in het tweede bedrijf wordt al snel duidelijk dat het hoofdpersonage zich op het toneel weinig op zijn gemak voelt: "*A sennet. Enter, the patricians, and the tribunes of the people, lictors before them; CORIOLANUS. MENENIUS, COMINIUS the Consul. SICINIUS and BRUTUS take their places by themselves; CORIOLANUS stands.*" (II, ii, 36). Een paar regels later gaat Coriolanus zitten, maar enkel om binnen de kortste keren weer op te staan, de scène te verlaten, en ze daarna - op verzoek - opnieuw te betreden. Ondanks Coriolanus' merkbaar ongemak op de scène, komen we in zijn korte afwezigheid te weten dat Caius Martius geen vreemde was voor het podium:

At sixteen years,
 [...] Tarquin's self he met,
 And struck him on his knee. In that day's feats,
 When he might act the woman in the scene,
 He prov'd best man i' th' field, and for his meed
 Was brow-bound with the oak. (II, ii, 87; 94-98)⁹

Na Martius' geënceneerde travestie als zestienjarige, is het blijkbaar niet meer goed gekomen tussen de latere Coriolanus en het toneel, hoewel zijn optreden op het slagveld van niet minder theatraliteit blijk geeft: "He was a thing of blood, whose every motion / Was tim'd with dying cries" (II, ii, 109-110). Wanneer beslist wordt Coriolanus tot consul te benoemen, komt hij door die afkeer van het toneel al snel in de problemen, want in tegenstelling tot de eerder bescheiden en weinig theatrale herdoop die hem zijn naam bezorgde, vereist de ceremonie van zijn aanstelling wel een theatrale prestatie van de aspirant-consul, namelijk een toespraak tot en goedkeuring van het volk dat hem in het laattijdige begin van het stuk nog rauw lustte. Coriolanus laat onmiddellijk merken dat hij geen zin heeft in een nieuwe verkleedpartij: "I do beseech you, / let me overleap that custom; for I cannot / Put on the gown, stand naked, and entreat them / For my wounds' sake to give them suffrage" (II, ii, 135-138), maar de wil van de gewoonte eist onverbiddelijk zijn theater: "Sir, the people / Must have their voices" (II, ii, 139-140).

Het volk moet zijn stem laten gelden, of toch de illusie hebben dat zijn stem geldt. Deze illusie - een dramatische illusie en een moment van performatief theater - is noodzakelijk voor de bekrachtiging van een vaststaand feit in wat de Graef aanduidt als de "maddening tautology"¹⁰ van de logica van de politieke representatie. Het zijn Coriolanus' oorlogswonden die hem zijn consulschap op moeten leveren, maar omdat zijn wonden niet spreken moeten de burgertongen articuleren wat de wonden eigenlijk zelf vertellen: dat Coriolanus voor Rome lijf en leden riskeert. "[W]e are to put our / tongues in those wounds and speak for them" (II, iii, 6-7). Laten we even van toneel veranderen, want dit - zoals gezegd - theatrale moment komt ook in Marx' warenanalyse sprekend voor, meer nog: dit theatrale moment *is* het sprekende moment waarop stomme objecten zich oprichten en als materieel 'iets' *via het toneel* de immateriële materialiteit van 'taal' binnentreden. De bekendste passage uit *Das Kapital* in dit verband is ongetwijfeld die van Marx' wandelende tafel die eerst - dit is: op het eerste *gezicht* - een gebruiksvoorwerp was en plots zichzelf opricht en zich tot een ruilartikel transformeert. Zoals Derrida opmerkt in zijn parafraze van dit moment, is er een grote mate aan theatraliteit intrinsiek verbonden aan dit mechanisme: "when it [de

tafel] becomes a commodity, [...] the curtain goes up on the market and the table plays actor and character at the same time, [...] the commodity-table, says Marx, comes on stage (*auftritt*), begins to walk around and [puts] itself forward as a market value. *Coup de théâtre*: the ordinary, sensuous thing is transfigured"¹¹. Belangrijk hier is de karakterisering van theatrale tafel als "actor and character at the same time", want de ruilwaar is inderdaad altijd beide: gebruiksvoorwerp én ruilartikel, stom *ding* én sprekend *toneel-stuk*¹². Vanop de scène spreekt het toneel-stuk en maakt het "het sociale" mogelijk: "it [...] addresses itself to others, first of all other commodities, its fellow beings in phantomality, it faces them or opposes them. For the spectre is social, it is even engaged in competition or in a war as soon as it makes its first apparition. Otherwise no *socius*, nor conflict, nor desire, nor love, nor peace would be tenable."¹³

Coriolanus voert door Shakespeares kritische bekommernis voor de representatie van "the formation of the political" het theatrale moment een stapje verder in een metakritische dubbelstructuur die de *coup de théâtre* verdubbelt. Het verschil tussen *Coriolanus*' wonden en Marx' tafel lijkt er immers in te bestaan dat de laatste *zelf* het toneel betreedt en *zelf* een tong kweekt om te zeggen wat ze te zeggen heeft, terwijl *Coriolanus*' wonden tongen moeten *krijgen* (die van de volksmond) en op de scène geplaatst moeten worden om te spreken. Dit lijkt echter (gezichts)bedrog te zijn, want hoe zouden wonden niet kunnen spreken? Zoals Derrida op verschillende plaatsen in zijn oeuvre overtuigend en met de nodige zin voor nuance bespreekt, is de leesbare onleesbaarheid (en vice versa) van wonden immers 'taal' zelf.¹⁴ Het spreken van wonden verschilt niet van het spreken van Marx' toneel-stukken in de zin dat ze een taal spreken die - zonder bijkomende representatie/hertaling/vertaling/ theatraliteit - niet de onze is, en die werkt via wat in de retorica "catachrese" genoemd wordt. Joseph Hillis Miller bediscussieert deze catachresische taal van waren aan de hand van één van Marx' andere voorbeelden: dat van linnen en een jas:

Since commodities are part of an intricate sign system, they can properly be said to speak, and of course they speak "the language of commodities". This is not a figurative invention or a "poetic" way of speaking on Marx' part. It is not a prosopopoeia ascribing speech to something inanimate. It is the literal truth. The linen speaks.

What the linen says reveals the strange way in which commodities have value. Value, it says, is not the same thing as the sensuous materiality of the linen, "its stiff and starchy existence as a body", but a "purified" or "refined" "objectivity as value" ("geläuterte Wertgegenständlichkeit").

A purified or clarified objectivity is something exceeding direct human comprehension and only visible in the signs of it, signs that are always incommensurate with what they signify, in this case the coat as sign or "appearance" of the linen's value. These signs are, that is, what rhetoricians call "catachreses".¹⁵

Analoog met Marx' linnen, vertellen Coriolanus' wonden als lichaam natuurlijk niks anders dan gescheurd vlees en ontstekingsvocht, maar als sprekende, catachretisch-theatrale, waarde-entiteit vertellen ze iets - in feite al het nodige - over Coriolanus' toewijding aan Rome en zijn superieure kwaliteiten als soldaat: "twenty-seven: every gash was an / enemy's grave." (II, i, 155-156). De wonden spreken echter - zoals Marx' waren "the language of commodities" spreken - een andere taal, en om hun waarde te laten 'zien' is een bijkomend theateraal moment, een herhaalde en herhalende *coup de théâtre*, vereist waarbij de tong van het volk de taal van de wonden uitlikt en ze her-taalt.¹⁶ Deze verdubbeling van theater is - door haar performativiteit - noodzakelijk voor Coriolanus' consulschap, maar tegelijkertijd ook vreselijk onnodig want een verdubbeling van theater is nog steeds theater, nog steeds het gevolg van een catachretisering en een laten spreken van 'niets', en op die manier zelfs een 'niets' van een 'niets'.¹⁷

Met evenveel tegenzin als die waarmee hij zijn wonden tentoonspreidt¹⁸, bestijgt Coriolanus opnieuw het toneel van dit volkstheater om de goedkeurende stem van het volk te vragen voor zijn consulschap: "It is a part / That I shall blush in acting, and might well / Be taken from the people." (II, ii, 144-146). In de daaropvolgende scène wordt de tekening van Coriolanus' afkeer van het toneel tegelijkertijd komisch uitgespeeld en tragisch uitgediept. Drie groepen burgers komen beurtelings hun stem lenen aan Coriolanus en zijn monsterlijke wonden, waarbij de aspirant-consul zijn rol vervult door - inderdaad - theater te spelen, en - nog performatiever - nog meer theater te beloven: "I will, sir, / flatter my sworn brother, the people, to earn a dearer / estimation of them; 'tis a condition they account / gentle; and since the wisdom of their choice is rather / to have my hat than my heart, I will practise the / insinuating nod and be off to them most counter- / feitley." (II, iii, 93-99). Net voor de laatste groep burgers zijn entree maakt, neemt Coriolanus als in een terzijde even zijn hoed af om zijn hart te luchten:

Better it is to die, better to starve,
Than crave the hire which first we do deserve.
Why in this wolvish toge should I stand here
To beg of Hob and Dick that do appear

Their needless vouches? Custom calls me to't.
 What custom wills, in all things should we do't,
 The dust on antique time would lie unswept,
 And mountainous error be too highly heap'd
 For truth to o'erpeer. Rather than fool it so,
 Let the high office and the honour go
 To one that would do thus. (II, iii, 112-122)

Coriolanus' woorden zijn precies wat men kan verwachten van een tragisch personage in een komische scène en tonen een theatraal bewustzijn maar geen inleving in de dramatische illusie. Meer nog, die illusie wordt door zijn woorden doorbroken en wat er overblijft, is een lege ceremonie van 'niets', enkel woorden die uit de mond van een nar lijken te vallen. De ontmantelende kracht van *Coriolanus* die de Graaf omschrijft als een "concise delirium on gratitude, monstrosity, naming and necessity [that] lifts the baseless fabric of political representation and reveals, precisely, nothing."¹⁹ komt hier samen met een bijna acuut dramatisch genrebewustzijn. Als tragisch personage dat niet verongelijkt wordt door een supernatuurlijke of transcendente kracht maar precies door de menselijke nood aan theatraliteit (wat zou "custom" anders inhouden?), voelt Coriolanus zich gevangen in een farce waarin hij niets meer kan doen dan 'theater spelen' (in feite: theater 'theateren', opnieuw een verdubbeling) en theater beloven. Een soortgelijke verknoping van politiek en dramatisch bewustzijn is ook te vinden in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, waar we in Marx' karaktertekening van Louis Bonaparte de exacte tegenhanger van Coriolanus lijken te vinden.

Theatre in *The Eighteenth Brumaire* often figures political self-consciousness, and awareness of dramatic genre looks oddly like discernment of the political. [...]

Marx' admiration for Bonaparte's political acumen here is clear; he appreciates Bonaparte's manipulation of a theatrical masquerade. Bonaparte's savvy takes the form of an ability to discriminate between genres; he sees the "Haupt- und Staatsaktionen" of politics as comedy. [...] One might do worse than to describe Marx' Louis Bonaparte as such an "incarnation of parody".²⁰

Terwijl Louis Bonaparte een "incarnatie van parodie" is, wil Coriolanus echter dan echt zijn, want waar beide heren het komisch-theatrale erkennen en herkennen in de staatsvormen die hen inkapselen, ontpopt de eerste zich als meesterlijke spelmaker in die maskerade terwijl de Romeinse wondendrager het toneel met de grond gelijk zou willen maken: "Plague upon't! I cannot bring / My ton-

gue to such a pace." (II, iii, 50-51). De aspirant-consul heeft geen zin om op 'ten tonele' te staan, laat staan dat toneel te verdubbelen door 'theater te spelen', meer nog: zelfs al zou hij het willen, Coriolanus zou niet kunnen, zijn tong spreekt niet op die manier en zijn masker blijft steeds verschuiven.

Uit pure noodzaak trekt hij zich uit de slag. De stemmen van de burgers zijn inderdaad "needless vouches", maar om het spel uit te spelen moet Coriolanus zijn tong nog een paar lijnen in rare bochten wringen (ook al is het enigszins halfslachtig) en het achterdoek moet hij nog even laten hangen om de tongen van het volk in de juiste plooi te krijgen. Wanneer de derde groep burgers het theater verlaten heeft, is zijn eerste vraag die van een ongeduldig kind: "Is this done?" (II, iii, 140), op de voet gevolgd door "May I change these garments?" (II, iii, 144) en "*Exeunt Coriolanus and Menenius*" (II, iii, 149). In zijn haast om het toneel te verlaten, is Coriolanus opnieuw de pendant van Marx' Louis Bonaparte, die zichzelf als oppernar iets té goed voelt op de scène:

For Marx, the verdict on Bonaparte - he didn't act Napoleon, he was Napoleon - should be an annihilating blow. Partial transformation is a necessity of ideological manipulation; Bonaparte must seem to believe his "official phrases about order, religion, family, and property." But the ideologue who remains partly outside the theatrical constructs of ideology knows that belief in such phrases is error. Fooled by his own belief, the "raisonneur" becomes marionette. The theatrical discourse of *The Eighteenth Brumaire* in the end privileges a position outside of theater; it has as its project a knowledge that is not theatrical. Bonaparte has such knowledge, but then, according to Marx, loses it.²¹

Waar Louis Bonaparte samen met zijn 'realiteitszin' ook zijn 'dramatisch besef' verliest en zodoende het theater niet meer herkent voor wat het is, weigert Coriolanus zich halsstarrig op te laten gaan in de dramatische illusie, niet beseffende dat - zoals Fish benadrukt in zijn analyse van *Coriolanus*²² - het theater onontkoombaar is. Het mag ondertussen wel duidelijk zijn dat, als tragische held, dit onvermogen Coriolanus uiteindelijk niet de kop maar toch tenminste zijn Romeins burgerschap zal kosten. Alleen de manier waarop dit zal gebeuren kan nog verrassen, en ze verrast ook Coriolanus. Zijn knieval wordt immers ingezet vanuit de ex-theatrale positie die hij, net als Marx, zelf verkiest, want in de schaduw van het toneel dat Coriolanus nog maar juist verlaten heeft, worden de stemmen van het volk met een onbeduidend stukje straattheater opnieuw tegen hem uitgespeeld.

Eens op het toneel, echter, groeit dit klein 'nietsje' van de straat in het derde bedrijf al snel uit tot een 'iets' van theatrale properties, en het theater keert zich eens te meer tegen *Coriolanus'* anti-theatrale hoofdpersonage. En in het verlengde daarvan keren ook *Coriolanus'* kansen op consulschap en op iets wat op een happy ending (een verzoening met het theater van het theater) zou moeten lijken. Cominius staat er bij en kijkt er naar, en ziet hoe het achterdoek achter *Coriolanus* loskomt. De voorstelling moet zijn einde bereiken:

now 'tis odds beyond arithmetic,
 And manhood is call'd foolery when it stands
 Against a falling fabric. Will you hence,
 Before the tag return? whose rage doth rend
 Like interrupted waters, and o'erbear
 What they are us'd to bear.
 MENENIUS. Pray you be gone.
 I'll try whether my old wit be in request
 With those that have but little; this must be patch'd
 With cloth of any colour. (III, i, 245-253)

De "tag" in deze passage is niet alleen de menigte die haar tongen uit *Coriolanus'* wonden gehaald heeft om ze als zwaarden opnieuw tegen hem te richten²³, maar evenzeer de 'tag line', de laatste speech van het theaterstuk die volgens de traditie van de tragedie haar oordeel zal vellen over de held. Tegen zijn gewoonte, vertrekt *Coriolanus* met tegenzin van het toneel voor back-stage coaching terwijl *Menenius* het achterdoek zo goed en zo kwaad mogelijk probeert op te lappen. Achter de scène maakt *Coriolanus* zich op om zich als goed toneel-stuk op te richten en zoals Marx' tafel 'het sociale' toe te spreken in een geslaagde *coup de théâtre*: "I am going to the market-place: [...] I'll [...] cog their hearts from them, and come home belov'd / Of all the trades in Rome [...] I'll return consul, / Or never trust to what my tongue can do / I'th'way of flattery further." (III, ii, 131-137).

Hier ontspint zich de tragedie in *Coriolanus*: net op het moment dat *Coriolanus* ten volle lijkt te beseffen dat hij het theater nodig heeft, vergeet hij dat zijn verachting voor dat theater wederzijds is. Precies wanneer de Romeinse veldheer begrijpt wat *Louis Bonaparte* volgens *Marx* te goed begreep en zijn (wat onderhandse) revolutie plant, verliest hij zijn wantrouwen tegenover het theater. Het gevolg is een duizelingwekkend roteren van de theatrale tafel waar *Coriolanus* en *Coriolanus* zich op bevinden: het theater richt zich op en keert zich tegen het theater waarin het anti-theatrale hoofdpersonage zich juist opmaakte om

theater te spelen. Wanneer Coriolanus in de volgende scène terug het toneel op komt, blijkt al snel dat zowel zijn intentie om met volle inzet te acteren en het theater te 'theateren', als Menenius' verstelwerk aan het achterdoek, tevergeefs zijn. In dezelfde mate dat Coriolanus zijn theater wil ontplooiën om het theater naar zijn hand te zetten, is het theater van het volk vastbesloten om zelf een einde te maken aan Coriolanus' theater, of toch tenminste aan zijn deel erin. Het gevolg is logischerwijs een supertheatraal moment waarin theater zichzelf begraaft. "CORIOLANUS: [...] Must all determine here?" (III, iii, 44), "ALL PLEBEIANS: It shall be so, it shall be so!" (III, iii, 106), waarna de scène en het hoofdpersonage zichzelf door wederzijdse en eindeloze verbanning²⁴ in een afgrond van 'niets' storten. Alles is beslist, maar ook absoluut niks, het theater begraaft zichzelf, als in een ideale, apocalyptische, Marxiaanse revolutie waarin "the dead bury their dead"²⁵.

En toch. De voorstelling is nog steeds niet aan haar einde toe. Na deze zelf-destructieve en zelfrevelerende *coup de théâtre* van theater op zichzelf, blijft er nog één spoor over. Dit spoor is leeg, en voorziet de kiem voor het enigszins verbazingwekkende vervolg van *Coriolanus* gedurende nog twee volledige bedrijven. Vanuit het 'niets' dat theater zelf is, genereert *Coriolanus* als vanouds een nieuwe tragedie met hetzelfde hoofdpersonage. We krijgen echter geen theatrale apocalyps deze keer. Na een soortgelijk verhaalverloop met enkele significante verschillen (hoe kan het ook anders?), sterft Coriolanus "Ere he express himself or move the people / With what he would say" (V, vi, 55-56) en voor hij theatraal het theater op zijn kop kan zetten. Eindelijk geeft het toneel de 'tag' waar we al geruime tijd op zaten te wachten:

My rage is gone,
 And I am struck with sorrow. Take him up.
 Help, three o' th' chiefest soldiers; I'll be one.
 Beat thou the drum, that it speak mournfully;
 Trail your steel pikes. Though in this city he
 Hath widowed and unchilded many a one,
 Which to this hour bewail the injury,
 Yet he shall have a noble memory.
 Assist. *Exeunt, bearing the body of Martius.*
 A dead march sounded. (V, vi, 146-154)

"Assist", toeschouwer. Breng een anti-theatrale held *ten tonele* en laat hem bloeden en spreken. Begraaf het theater in het theater, *herinner en rouw - voor eeuwig - om 'niets'*.

NOTEN

- 1 Uit de elektronische versie van *Literature and Revolution* in *The Leon Trotsky Internet Archive*: http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo/index.htm >, januari 2005.
- 2 Hoewel Trotsky Shakespeares stukken in vergelijking met het oudere klassiek theater een forse stap vooruit achtte omdat 'Shakespeare's art is more human' en geen gebruik maakt van een sturende godheid.
- 3 Zie: Paul N. Siegel, *Shakespeare in His Time and Ours*, University of Notre Dame Press, 1968, pp. 149-150: "Critics of *Coriolanus* [...] have commonly spoken of the hero's pride, but J. Dover Wilson in his edition of the play has recently emphasized that as Professor Alexander alone among critics seems to have realized, it is not pride, in the sense of personal vanity or of a feeling of superiority over other patricians, but his spiritual integrity, his sense of honour, which animates *Coriolanus*."
- 4 Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan (eds.), *The Arden Shakespeare Complete Works*, Arden Shakespeare, 2001, p. 213. Alle citaten uit *Coriolanus* komen uit deze editie.
- 5 Ortwin de Graef (1999), "'Sweet Dreams, Monstered Nothings': Catachresis in Kant and 'Coriolanus'", in: Andrew Hadfield, Dominic Rainsford, Tim Woods (eds.): *The Ethics in Literature*, MacMillan Press Ltd, 1999, p. 236. Dit problematisch-noodzakelijk onderscheid tussen 'politiek' en 'het politieke' ligt uiteraard in het verlengde van een soortgelijk onderscheid tussen 'recht' (*law, droit*) en 'het rechtvaardige' (*justice*), dat in Derridas *Specters of Marx* onmiskenbaar één van de onderliggende dynamische principes is.
- 6 Stanley Fish, "How To Do Things With Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", in: Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1980, p. 221.
- 7 Austin geciteerd in J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, 2001, pp. 34-35.
- 8 Het verhaal lijkt zelfs al aan zijn einde te komen. De Graef merkt op hoe het stuk zijn einde na de openingspeech van de First Citizen aan de hand van 'wat woorden' continu blijft uitstellen: "The play has hardly begun, and already the game is up. But not quite. The Second Citizen begs to be heard first: 'One word, good citizens' (I, i, 13) The First Citizen begs to differ and questions the appropriateness of the one word 'good': the tragedy is on course. 'One word': at several critical junctures, the performance stumbles on the interjection of 'one word, [...] but a word' (III, i, 213-14)"; de Graef, *op.cit.*, p. 244.
- 9 Deze passage is uiteraard een hapklare brok voor een Queer-aanpak van *Coriolanus*.
- 10 De Graef, *o.c.*, p. 239.
- 11 Jacques Derrida, Peggy Kamuf (trans.), *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, 1994, p. 150.
- 12 Derrida, *Specters of Marx*, p. 153: "The Thing is neither dead nor alive, it is dead and alive at the same time. It survives. At once cunning, inventive, and machine-like, ingenious and unpredictable, this war machine is a theatrical machine, a *mekhanç*."

- ¹³ Derrida, *Specters of Marx*, p. 151.
- ¹⁴ Zie bijvoorbeeld: Jacques Derrida, Thomas Dutoit (ed.), John P. Leavey (trans.), David Wood (trans.), *On the Name*, Stanford University Press, 1995, p. 60:
- Yes, the wound is there, over there. Is there some other thing, ever, that may be legible? Some other thing than the trace of a wound? And some other thing that may ever take place? Do you know another definition of event?
 - But nothing is more illegible than a wound, as well, I suppose that in your eyes legibility and illegibility do not equal two in this place. According to you, it is this trace in any case that becomes legible, renders and renders itself legible: in and on language, that is, at the edge of language...
 - There is only the edge in language... That is, reference."
- ¹⁵ J. Hillis Miller, "Promises, Promises: Speech Act Theory, Literary Theory, and Politico-Economic Theory in Marx and de Man", in: *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation*, 33 (2002), nr. 1, pp. 10-11.
- ¹⁶ Een moment dat Marx zelf niet onbekend was: "Marx must have recourse to theatrical language and must describe the apparition of the commodity as a stage entrance (*auffritt*). And he must describe the table become commodity as a table that turns, to be sure, during a spiritualist séance, but also as a ghostly silhouette, the figuration of an actor or a dancer."; Derrida, *Specters of Marx*, p. 151.
- ¹⁷ Het zou interessant zijn te bekijken hoe deze theatraliteit functioneert in John Osbornes herwerking van *Coriolanus, A Place Calling Itself Rome*, omdat Osbornes theater steevast een bijzondere preoccupatie vertoont met politiek en politieke representatie, en zodoende dus ook met theater zelf.
- ¹⁸ (II, ii, 67-69): "Your honour's pardon: / I had rather have my wounds to heal again / Than hear say how I got them.", waarna Coriolanus het toneel verlaat en Cominius vreemd genoeg niet alleen zijn heldendaden maar ook zijn theaterverleden uit de doeken doet.
- ¹⁹ De Graef, *o.c.*, p. 240.
- ²⁰ Harries Martin Harries, *Scare Quotes from Shakespeare, Marx, Keynes, and the Language of Reenchantment*, Stanford University Press, 2000, p. 65-66.
- ²¹ Martin Harries, *op.cit.*, p. 70.
- ²² Fish, *op.cit.*, p. 218: "The truth is that there is no world elsewhere, at least not in the sense Coriolanus intends, a world where it is possible to stand freely, unencumbered by obligations and dependencies. There are only other speech-act communities, and every one of them exacts as the price of membership acceptance of its values and meanings". Of met andere woorden: elke gemeenschap eist van haar leden de aanvaarding van haar theatraliteit, ook al is theater uiteindelijk een opvoering van 'niets'.
- ²³ De relatie tussen de woorden 'word' en 'sword' wordt in *Coriolanus* meermaals uitgespeeld, spijtig genoeg kan ik daar nu niet verder op in gaan.
- ²⁴ "There's no more to be said but he is banish'd, / As enemy to the people and his country. / It shall be so! [...] CORIOLANUS: You common cry of curs! [...] I banish you! [...] Despising / For you the city, thus I turn my back." (III, iii, 116-134)

- ²⁵ Cf. Marx geciteerd in Derrida, *Specters of Marx*, p. 114: "In order to arrive at its own content, the revolution of the nineteenth century must let the dead bury their dead. There [dit is: in de voorgaande, valse revoluties] the words went beyond the content, here the content goes beyond the words."