



donderdag 04 juli 2002

De Harvard Tapes (I). Shakespearekenner Stephen Greenblatt

Het moment waarop iets scheurt

Hij is een van 's werelds interessantste en bekendste Shakespearekenners, hoogleraar aan Harvard, grondlegger van het 'new historicism', editor van Shakespeares Verzameld Werk, en kind uit een zionistisch gezin. Vorig jaar ontving hij in de Verenigde Staten de hoogste academische onderscheiding die een hoogleraar in de menswetenschappen te beurt kan vallen. Een gesprek met Stephen Greenblatt.

Als we de verteller in Jonathan Franzens roman *The Corrections* mogen geloven, is het oeuvre van de Amerikaanse hoogleraar Stephen Greenblatt niet veel waard, althans niet in het circuit der tweedehandsboeken. Franzen beschrijft hoe zijn personage, Chip, een mislukte literatuurprofessor en armlastige scenarioschrijver, de boeken „van zijn geliefde cultuurhistorici" uit zijn bibliotheek neemt en naar de beroemde New Yorkse boekhandel *the Strand* draagt, in de hoop er voldoende geld voor te krijgen om een lunch te kunnen betalen voor zijn ouders en zijn zus: „*He piled his Foucault and Greenblatt and hooks and Poovey into shopping bags and sold them all for 115.*" Stel dat Chip voor het oeuvre van mindere godinnen als bell hooks en Mary Poovey een genereuze 15 dollar heeft gekregen, dan blijft 100 dollar voor de verzamelde Foucault en Greenblatt -- hoeveel boeken Chip van beide heren bezat wordt de lezer niet meegedeeld -- toch erg weinig, wat de koers van de dollar op dat fictieve moment ook geweest moge zijn. Het is natuurlijk mogelijk dat Chip maar één beduimd pocketje van Foucault bezat, in welk geval het vooral Greenblatts oeuvre is geweest waarmee Chip zijn ouders en zijn zus die middag heeft gevoed. Maar zelfs dan blijft de opbrengst mager. Er is een eenvoudige reden waarom Greenblatts oeuvre in het tweedehandscircuit slecht verkoopt: iedereen die zich voor de Shakespearestudie van de laatste twintig jaar interesseert, hééft die boeken al.

Stephen Greenblatt (1943) is in de Amerikaanse academische wereld een van die sterren zoals je ze alleen in de Amerikaanse academische wereld vindt. Hij is een van die hoogleraren die op basis van een paar invloedrijke boeken een olympisch aura hebben verworven. Een van die hoogleraren die door topuniversiteiten worden verleid met prachtige huizen, uitstekende onderzoeksfaciliteiten, nijvere assistenten, voordelige lesroosters en salarissen waarmee je in Vlaanderen een vakgroep in leven kunt houden. Greenblatt heeft zijn grootste werk geleverd aan de universiteit van Californië in Berkeley. Daar heeft Harvard hem in 1995 weggekocht.

Greenblatt heeft zijn status in de eerste plaats te danken aan *Renaissance Self-Fashioning* (1980), een boek waarin hij onderzoekt hoe een aantal zestiende-eeuwse Engelse schrijvers (onder wie Thomas More, Christopher Marlowe en William Shakespeare) zich in hun teksten verhouden tot de politieke, sociale en morele autoriteiten van hun tijd, en hoe die verhouding tot de Andere hun eigen identiteit bepaalt. Het boek getuigt niet alleen van grote eruditie en stilistische brille, het was ook een polemische interventie.

Mede onder invloed van Michel Foucault -- Franzen kent zijn cultuurhistorici -- wilde Greenblatt af van het hokjesdenken dat de academische disciplines in de menswetenschappen lange tijd had gedomineerd. Dat hokjesdenken kwam neer op een vorm van intellectuele segregatie waarbij de historici feiten bestudeerden, literatuurprofessoren romans en poëzie, filosofen mogelijkheden, antropologen cultureel gedrag, politicologen macht, en sociologen peilingen. Aldus waren de bedjes in de academische moestuin netjes gespreid. Greenblatt vond al die vakjes onzin. Hij wilde literatuurkritiek verbreden tot wat hij noemde „*a poetics of culture*", een manier van lezen en interpreteren die ervan uitgaat dat „literatuur" en de „sociale werkelijkheid" geen gescheiden domeinen zijn, maar elkaar op allerlei manieren beïnvloeden, verklaren, vervormen, verhullen, verraden. Greenblatt wilde niet terug naar de marxistische literatuurstudie, die hij te deterministisch en te vereenvoudigend vond, maar hij wenste de literatuurstudie ook niet op te sluiten in het cordon van een zuiver formele tekstanalyse.

Je kunt in zijn eigen theoretische opvattingen duidelijk de sporen zien van de mentoren die hij als student heeft gehad: Greenblatt studeerde en promoveerde aan de universiteit van Yale, waar hij les kreeg van de intellectuele duizendpoot Harold Bloom (onder andere ook een groot Shakespearebewonderaar). Hij bracht twee jaar door aan de universiteit van Cambridge, waar hij samenwerkte met de lucide cultuurpatholoog George Steiner en de marxistische literatuurprofessor Raymond Williams. Zij hebben het hem onmogelijk gemaakt om niet interdisciplinair te denken. Hun werk verklaart mede waarom Greenblatt in het zijne zo geïnteresseerd is in de wisselwerking tussen literatuur en geschiedenis, in het meerzinnige verband tussen teksten en feiten.

In *Renaissance Self-Fashioning* liet Greenblatt voor het eerst zien wat hij met een „*poetics of culture*" bedoelde. Het boek werd meteen ontvangen als een mijlpaal in de literatuurstudie. Greenblatts benadering is uitgegroeid tot een school die bekendheid heeft verworven als *new historicism*, een vorm van literatuur- en cultuurstudie waarin marxistische en poststructuralistische opvattingen en hypothesen vaak fascinerende legeringen opleveren. In feite is *new historicism* een hybride vorm van essayeren die geen enkele interpretatiemethode schuwt of verabsolueert, het is een vorm van lezen en

interpreteren die alles aanwendt wat nuttig kan zijn om licht te werpen op de sociale energieën die de dynamiek van een cultuur bepalen: interacties tussen het individuele en het collectieve, tussen politiek en kunst, tussen machthebber en onderdaan.

Het is dus niet zo verwonderlijk dat Greenblatts werk zich heeft toegespitst op Shakespeare (1564-1616). Het theater was in Shakespeares tijd immers bij uitstek een *sociale* kunstvorm, een vorm van vermaak waarin esthetische en politieke betekenissen voortdurend interfereerden. Het is perfect studiemateriaal voor „nieuwe historici“. „Shakespeares theater leidde geen geïsoleerd bestaan binnen zijn houten muren,“ schreef Greenblatt in een schitterend essay over *Henry IV* en *Henry V*, „maar het was ook niet alleen een passieve weergave van sociale en ideologische krachten buiten het theater. [...] Het was zelf een *sociaal gebeuren*. Drama [...] is nooit helemaal in zichzelf besloten en abstract, en je kunt het evenmin op bevredigende wijze afleiden uit het subjectieve bewustzijn van één enkele maker.“

Shakespeares succes in zijn eigen tijd was niet alleen te danken aan de intrinsieke kwaliteiten van zijn toneelstukken, maar ook aan de bijzondere positie die het theater toen innam in de maatschappij. Het theater als geïnstitutionaliseerde culturele expressie was een vrij recent verschijnsel. (*The Theatre*, de eerste echte schouwburg in Londen, ging open in 1576.) Bovendien laveerden toneelschrijvers als Shakespeare voortdurend tussen wat wij de wereld van het entertainment en de wereld van het engagement zouden noemen, tussen theater als vermaak en theater als maatschappijkritiek. (De beste stukken zijn natuurlijk altijd allebei tegelijk: entertainment én kritiek.) Dit dubbelzinnige karakter maakte theater tot een potentieel gevaarlijke kunstvorm, die maatschappelijke hiërarchieën en politieke machtsverhoudingen kritisch kon weerspiegelen. (Koningin Elisabeth was zich daar ook terdege van bewust.) Maar nu, vier eeuwen later, is het geïnstitutionaliseerde theater in de westerse wereld vrijwel geheel door de entertainmentindustrie ingekapseld. Je moet al Jesse Helms of Ward Beysen heten om je nog door theatrale vormen geschokt of bedreigd te weten.

Je zou dus kunnen zeggen, zo stel ik Greenblatt voor bij het begin van ons gesprek, dat sociologisch gesproken, los van de intrinsiek esthetische kwaliteiten van zijn werk, Shakespeare vandaag minder belangrijk is dan vier eeuwen geleden.

Greenblatt: „De entertainmentindustrie beweegt zich vandaag nog steeds tussen het politieke en het esthetische. Ik geloof niet dat die positie de afgelopen eeuwen wezenlijk veranderd is. De échte verandering is de overgang geweest van een rituele cultuur waarin het theater in dienst stond van de goden, naar een commerciële cultuur waarin kunstenaars en investeerders met theater geld wilden verdienen. Precies die overgang voltrok zich aan het eind van de zestiende eeuw. Shakespeare maakte daar inderdaad deel van uit. Eén voorbeeld: entreegeld bestond vroeger niet. Het idee dat je geld vraagt vóór het entertainment begint, iets wat wij nu de normaalste zaak van de wereld vinden, was toen absoluut onbekend. Vroeger ging na afloop van een voorstelling de hoed rond. Door op voorhand te betalen, sluit de toeschouwer als het ware een contract met de entertainer. Een drastische verandering, die is ingevoerd in de jaren 1570, dus net voor Shakespeares carrière begon.“

In de VS is het theater minder belangrijk dan bijvoorbeeld in Engeland. In Engeland is theater dan wel minder marginaal dan een poëzieavond, maar het heeft er toch ook niet de macht van MTV en andere, vergelijkbare vormen van massa-entertainment. In de VS heb je ontelbare theaterverenigingen op lokaal en regionaal niveau, in dorpen en scholen, amateurgezelschappen, in die zin is het wel zeer aanwezig hier. Maar je kunt er natuurlijk niet omheen dat film en televisie in dit land een ongelooflijk machtige entertainmentindustrie vormen die al het andere in de schaduw stelt. Al heeft Shakespeare zich ook aan die industrie vrijwel moeiteloos aangepast, dat hebben we de laatste jaren duidelijk kunnen zien.

Ik denk dat het verkeerd is om naar de betekenis van Shakespeare te peilen 'los van de intrinsiek esthetische kwaliteiten van zijn werk'. Dan stel je het voor alsof we moeten kiezen tussen een sociologische en een esthetische benadering van het theater. In die scheiding heb ik nooit geloofd. Bovendien... was Shakespeare zo ongelooflijk betekenisvol in de jaren 1590-1610? Het theater was natuurlijk wel tot de belangrijkste vorm van entertainment uitgegroeid, niet alleen in Londen maar ook daarbuiten, dankzij de vele reisgezelschappen. Maar was theater toen werkelijk belangrijker dan nu? Ik denk het niet."

Toch zijn er concrete voorvallen bekend die erop wijzen dat theater wel degelijk politiek riskant en dus relevant kon zijn. Ik denk aan de troonsafstandscène in *Richard II*, een scène die in alle opvoeringen na 1601 is geschrappt omdat koningin Elisabeth er een allusie in zag op haar eigen positie, en men dus koninklijke represailles vreesde.

„De Koude Oorlogfilms uit de jaren vijftig en zestig hadden ook een enorme impact, niet alleen op de Amerikaanse psyche maar ook op het buitenlandse beleid van de Verenigde Staten. In de verbeelding van het Amerikaanse ministerie van Buitenlandse zaken was de Sovjetunie een veel grotere bedreiging dan in werkelijkheid, en die indruk was mede het gevolg van de filmindustrie.“

In 1601, ten tijde van de revolutie van de graaf van Essex, werd Shakespeares gezelschap gevraagd om *Richard II* opnieuw te spelen. En daar heeft Elisabeth toen op gereageerd met de fameuze woorden: '*Know you not that I am Richard II?*' Er werd een onderzoek ingesteld naar Shakespeares opdrachtgevers, de koningin wilde namelijk weten wie Shakespeare had betaald om dit stuk opnieuw op te voeren. Maar het gezelschap zelf is volkomen buiten schot gebleven! Als het theater echt zo belangrijk was, dan had de regering, die net zo genadeloos was als het regime van Stalin of Hitler, heus wel koppen doen rollen. Maar dat is dus niet gebeurd. Shakespeare was geniaal in het ontlopen van gevangenisstraf, in tegenstelling tot de meesten van zijn collega's, die allemaal wel enige tijd in de nor hebben doorgebracht. Shakespeare niet. Hij wist precies hoe ver hij kon gaan, en dat was vaak verder dan zijn tijdgenoten.

Maar er is een andere reden waarom Shakespeare zo centraal in de canon is gebleven, en die heeft te maken met de dominante positie die het Engels vandaag inneemt in de wereld. Cervantes en Montaigne en Molière waren ongetwijfeld even geniaal als Shakespeare, maar hun talen genieten vandaag niet hetzelfde prestige als het Engels."

(*Nadenkend*) „Daarnaast is er iets in Shakespeares genie... iets waarin hij zijn tijd vooruit was. Laat ik dit proberen te verduidelijken door hem te vergelijken met zijn tijdgenoot Ben Johnson. Johnson is uiteindelijk opgehouden met theater schrijven omdat hij niet kon verdragen dat er aan zijn teksten werd geprutst, omdat de voorstellingen altijd anders uitpakten dan hij ze had bedoeld. Er werd in zijn teksten geknipt, ze werden herschreven, er werden dingen toegevoegd... Johnson háátte dat. Shakespeare daarentegen schreef stukken met titels als *As You Like It*, *Much Ado About Nothing*, *What You Will* (de ondertitel van *Twelfth Night*). Die titels zijn niet toevallig gekozen. Ze geven aan dat de auteur zijn stukken als het ware in het publiek wilde gooien, ter vermaak. Shakespeare schreef ook altijd veel méér dan wat in één opvoering kon worden gespeeld. De meeste van zijn stukken moesten worden ingekort. Hij creëerde ook altijd zoveel lagen in één stuk dat een gezelschap telkens keuzes moest maken, de stukken konden nooit in hun integrale complexiteit worden gespeeld. Shakespeares stukken hebben een soort wendbaarheid, een flexibiliteit die je bij geen enkele van zijn tijdgenoten aantreft. Dat verklaart mede waarom die stukken zo makkelijk in andere tijden en media speelbaar zijn gebleken, tijdens de Restauratie, in de late achttiende eeuw, Hamlet te paard, Romeo en Julia *on ice* op West Palm Beach... Dat is allemaal mogelijk gebleken, en dat is niet toevallig. Die vrijwel universele speelbaarheid van deze stukken heeft niet alleen te maken met Shakespeares cultureel prestige of met de hegemonie van het Engels.

Dat komt ook door de sluwheid waarmee Shakespeare zijn stukken schreef, en voor die sluwheid had hij economische redenen; Shakespeare kreeg niet alleen een gage als toneelschrijver en een aandeel als acteur, hij was ook mede-eigenaar van zijn gezelschap. Hij schreef en herschreef zijn stukken zó, dat ze vijf, tien jaar later konden worden hernomen. Hij had een enorm aanpassingsvermogen, een flexibiliteit die geen enkele andere grote kunstenaar ooit heeft overtroffen."

Over Shakespeares attitude ten aanzien van de Tudormachthebbers van zijn tijd bestaan twee tegengestelde opvattingen. Sommigen vinden in zijn stukken duidelijke aanwijzingen dat Shakespeare pro de bestaande hiërarchieën en machtsstructuren was, en noemen hem daarom conservatief; anderen vinden in zijn stukken kritische voorstellingen van macht en machthebbers, en zien in hem veeleer een subversief auteur. Was Shakespeare nu links of rechts?

„Allebei en geen van beide. Laten we veronderstellen dat Shakespeare voor het eerst in Londen is gearriveerd in 1586-7. Ik kan het niet bewijzen, maar ik ga ervan uit dat hij dan toch de London Bridge zal hebben bezocht. Dat was toen een van de architectonische wonderen van Europa, en de belangrijkste toeristische attractie in Londen. Het was ook de enige verbinding, als je niet de boot wilde nemen, tussen het stadscentrum en de Southbank, waar de theaters lagen. In het midden van de London Bridge werden toentertijd de hoofden van verraders op palen gespietst. Het lijkt me meer dan waarschijnlijk dat Shakespeare, toen hij voor het eerst die hoofden op de London Bridge zag, begreep dat één van die hoofden toebehoorde aan zijn verre neef Edward Arden, die onder zeer twijfelachtige omstandigheden was geëxecuteerd. Probeer je maar eens in te beelden hoe het voelt om zoiets te zien. Dan denk je wel even na over wat voor soort toneelschrijver je eens zult worden. Het zou best kunnen dat je op zo'n moment beslist om een apologeet van het regime te worden. En je kunt Shakespeare inderdaad reconstrueren als een apologeet van het regime, al zou dat een erg gebrekkige lezing zijn. Zijn stukken bevatten immers veel te veel elementen die helemaal niet in zo'n reconstructie passen, angstwekkende inzichten in wat het betekent om macht te hebben, bijvoorbeeld. Al in de *Henry IV*-stukken laat Shakespeare verstaan dat prins zijn en dief zijn eigenlijk op hetzelfde neerkomt. Dat kun je bezwaarlijk een apologie van het Tudorregime noemen.

Anderzijds kun je ook elementen vinden die suggereren dat Shakespeare stiekem subversief was, maar ook dat zou een erg onvolledige interpretatie zijn. De mensen waren echt niet zo stom om de hele tijd stukken op te voeren die dreigden het regime omver te werpen. Shakespeares tijdgenoten zagen zijn stukken ook helemaal niet zo."

Ziet u een evolutie in Shakespeares voorstellingen en analyses van wat macht is?

„In zekere mate, ja. Zijn eerste stukken drukken een haast paranoïde angst uit, niet alleen voor de regering maar ook voor boerenopstanden, voor gevaarlijke vrouwen, de Fransen -- noem maar op. Hij is in die vroege stukken ook beducht voor het gevaar van een zwakke monarch en de buitensporige macht die individuele hovelingen met hun privilégertjes zich daardoor kunnen verwerven. Later gaat hij zich meer interesseren voor de complexiteit van wat zich in het centrum van het regime afspeelt, maar hij valt het regime nooit rechtstreeks aan. Het was namelijk wel zijn bedoeling in leven te blijven en geld te verdienen in het theater, een frontale aanval op het regime was dus niet meteen in zijn belang.

Niettemin deed hij soms erg gewaagde dingen. Neem *King Lear*. Daarin heb je een scène waarin een dienaar een mes neemt en de hertog van Cornwall neersteekt. De scène is zo geschreven dat het publiek enthousiast de zijde van de dienaar kiest. Dat durfden niet veel toneelschrijvers in die tijd aan. Het was dienaars niet toegestaan hun aristocratische meesters te doden. En deze dienaar wordt niet eens voorgesteld als een gemenerik, maar als de verdediger van een ethiek die door de aristocratie wordt vernield. Dat is bepaald pikant, maar het was net niet pikant genoeg om het stuk te doen verbieden."

Een van de problemen van de Shakespearestudie is het feit dat meerdere stukken in verschillende versies bestaan, en dat we van geen enkel stuk een door Shakespeare geautoriseerde en gepubliceerde tekst bezitten. Er bestaat niet zoiets als de originele Shakespearetekst. In 1988 veroorzaakten de editoren van de nieuwe Oxfordeditie van Shakespeares Verzameld Werk ophef door twee aanzienlijk van elkaar verschillende versies van *King Lear* op te nemen. In uw Nortoneditie van Shakespeares Verzameld Werk neemt u er zelfs drie op: de twee Oxfordversies en een compilatie. Volgend jaar verschijnt de nieuwe Ardeneditie van Hamlet, óók in drie verschillende versies. Is dit de nieuwe trend, zoveel mogelijk verschillende versies van elk stuk beschikbaar maken?

„Als we genoeg tijd van leven hadden, zouden we met zijn allen de tekstuele varianten kunnen bestuderen die Shakespeare-editoren -- mezelf inbegrepen -- zo fascineren. Ik denk niet dat deze tendens de Shakespearestudie zal gaan domineren. Maar het duidt wel op een toenemend besef dat lezers niet zomaar neutrale ontvangers zijn, dat wij betrokken partij zijn en

creatief omgaan met de werken die ons fascineren. Wij maken keuzes -- of anderen maken keuzes in onze plaats."

Uw essays vertrekken vaak bij een of ander concreet voorval, een historische anekdote, een petite histoire waar u dan vanuit diverse hoeken op inzoomt, tot de schijnbaar eenvoudige anekdote als het ware verkruimelt, uiteenvalt in historische en culturele deelbetekenissen. Wat zegt dit over uw opvatting over geschiedenis en geschiedschrijving?

„Ik ben opgeleid in een tijd toen mensen inderdaad grootse visies verkondigden over 'de geschiedenis'. Vaak waren dat marxistische visies, maar er waren er ook andere. Georg Lukács was daarvan een voorbeeld. Hij kon alles opnemen in zijn omvattende theorie van de geschiedenis, ook datgene wat geheel in tegenspraak leek met die theorie. Ik zag wel hoe je dat moest doen, maar na een tijd kreeg ik de indruk dat zulke theorieën toch wel mijlenver afstonden van de esthetische of menselijke realiteit die ze wilden beschrijven.

Toen de Berlijnse Muur viel, was ik toevallig op een conferentie aan de universiteit van Californië in Irvine. Daar waren ook een aantal Hongaarse collega's, die waren natuurlijk in extase. Ook Fredric Jameson (*in de jaren tachtig en negentig de goeroe van de marxistische literatuurstudie aan de Amerikaanse universiteiten - fa*) was er. Zijn reactie op de val van de Muur was: 'Ik denk dat dit een klap is voor de vrijheid van de mens.' Dát was voor mij werkelijk de stem van de Geschiedenis. Alleen een intellectueel die zoiets zegt, dacht ik. Ik wil geen echte intellectueel zijn. (*lacht*)

Maar ik had al lang voor de val van de Muur bezwaren tegen *grand history*. Dat is een kwestie van epistemologische en menselijke bescheidenheid. Wat mij interesseert, is het moment waarop iets *scheurt*, wat je dan door zo'n scheurtje te zien krijgt; een anekdote is niet alleen representatief, iets kleins wat *in nuce* iets groters toont, een anekdote is juist vaak zo'n scheurtje, een flard. Het is verrassend om in het anekdotische zo'n scheurtje te vinden. Die verrassing zoek ik."

In uw boek *Marvelous Possessions*, over de ontdekking van Amerika door Europese kolonisten, schrijft u: „De meeste Europeanen bekeken de Amerikaanse inboorlingen met de onverschillige blik van iemand die het niet kan schelen of de wezens die hij voor zich ziet leven of dood zijn." Is het niet verleidelijk om te stellen dat in de hedendaagse geopolitieke context de Amerikanen de Arabieren beschouwen zoals de Europeanen destijds de Amerikaanse inboorlingen bekeken?

(*Greenblatt aarzelt, hij vindt het duidelijk een vreemde vraag.*) „Je zult dan toch niet de miljoenen Arabieren bedoelen die als burgers leven in dit land. Die hebben in het algemeen zeer rustig gereageerd toen duizenden totaal onschuldige Amerikanen omkwamen in de terroristische aanslagen van 11-9, aanslagen die niet alleen door Arabieren, maar ook namens de Arabische zaak werden gepleegd. Er zijn ook verbijsterend weinig manifestaties geweest tegen Arabische Amerikanen, hier en daar wel, jammer genoeg, maar het was echt niet de hysterische reactie die je had kunnen verwachten in een land van 250 miljoen mensen waar de machtige massamedia onophoudelijk die beelden toonden van mensen die hun dood tegemoet sprongen. De Amerikanen hebben zich vrij behoorlijk gedragen."

Maar er is aan Amerikaanse zijde toch een zekere onwil of onvermogen om de Arabische cultuur op een inzichtelijke, niet stereotiepe manier voor te stellen. Onwil ook om de woede ernstig te nemen die een gedeeltelijke verklaring kan bieden voor deze infernale aanslagen. Amerikaanse intellectuelen die na de aanslagen hun stem verhieven en begrip toonden voor de frustraties van de Arabieren, kregen in de Amerikaanse media de wind van voren.

„Ik moet bekennen dat ik weinig sympathie heb voor die stemmen. De opmerking dat Amerika dit over zichzelf heeft afgeroepen, vond ik, gezien de aard van de aanslagen, raar en akelig. In die kritiek was een bizar soort tevredenheid te beluisteren. Ik beweer niet dat Amerika boven alle blaam verheven is. Ik vind het alleen eigenaardig dat iemand op calamiteiten van deze omvang reageert met te zeggen: *wat had je anders verwacht?*

Ik heb niet de indruk dat de officiële woordvoerders van Amerika, zelfs ter rechterzijde, zich aan stereotypering van dé Arabier hebben bezondigd. Het beeld van de Arabier als de *terrifying Other* heb ik niet gezien. Overigens vond ik wel dat de lieden met wie we te maken kregen -- sommigen waren nog gewezen bondgenoten ook -- behoorlijk schrikwekkend waren; bepaald verontrustende types. Dus die stereotypering, als die er al was, was misschien wel gebaseerd op een juiste inschatting van die mensen.

(*Heftig:*) Wat mij nog steeds bezighoudt, is het feit dat *regerings* kranten in Caïro en in Saoedi-Arabië artikels hebben gepubliceerd waarin joden ervan werden beschuldigd dat ze christenen doden om met hun bloed *matse* te maken. Dát vind ik werkelijk ongelooflijk! Zulke dingen heb je nergens in de Amerikaanse media zien gebeuren, nergens. Amerikaanse politici, ook ter rechterzijde, hebben zich best wel verantwoordelijk opgesteld ten aanzien van de Arabieren en de stereotypes over Arabieren.

Maar Amerikanen zijn inderdaad verbaasd als blijkt dat iemand niet van hen houdt. Amerikanen beelden zich graag in dat iedereen hen bemint. Dat heeft tegelijkertijd iets dwaas en iets charmants. Ik verwerp dat niet zomaar. Het heeft te maken met eigenschappen van de Amerikaanse cultuur die we moeten behouden."

U heeft een Mellon Distinguished Humanist Award gekregen. Dat is zowat de meest prestigieuze en lucratieve bekroning die een intellectueel of een academicus in de VS te beurt kan vallen. Wat gaat u met uw prijzengeld doen?

„Ik hoop samen met de New Yorkse toneelschrijver Charles Mee een theaterstuk te schrijven. Het idee is om dat stuk dan in verschillende bewerkingen door verschillende gezelschappen in de hele wereld te laten opvoeren. Het project bevindt zich nog maar in de beginfase. Het creëren van een experimentele ruimte waarin je culturele mobiliteit kunt bestuderen, dat vind ik interessant."

Het oeuvre van de man wiens boeken in *the Strand* nauwelijks honderd dollar opbrengen, althans in de roman van Jonathan Franzen, werd door de Mellon Foundation net iets hoger ingeschat. Aan de Mellon Distinguished Humanist Award is een bedrag verbonden van anderhalf miljoen dollar.

- Boeken van STEPHEN GREENBLATT:

Renaissance Self-Fashioning (1980), Shakespearean Negotiations (1988), Marvelous Possessions: The Wonder of the New World (1991), Hamlet in Purgatory (2001).

FRANK ALBERS