

## SHAKESPEARE EN DE GRIEKEN

Het beeld van de Grieken dat Shakespeare in zijn stukken ophangt is allesbehalve vleidend. Het is ver van een loflied op de grondleggers van onze beschaving. In twee stukken van Shakespeare spelen de Grieken een prominente rol: *Troïlus en Cressida* en *Timon van Athene*. Omdat het hier twee minder bekende stukken betreft, is na een inleidende situering een korte inhoud op zijn plaats.

### TIMON VAN ATHENE

*Timon van Athene* werd, zover we weten, nooit opgevoerd tijdens Shakespeares leven en daardoor zal de datering van het stuk altijd onzeker blijven. Er is immers geen datum *ante quem*. Critici hebben zich voor de datering o.m. laten leiden door de bronnen van het stuk. Shakespeare heeft voor een aantal van zijn stukken zich gebaseerd op Thomas Norths vertaling van Ploutarchos' (ca. 46-120 n.C.) *Parallele Levens*, vergelijkende levensbeschrijvingen van Grieken en Romeinen, waarin telkens op de levensbeschrijving van een Griek die van een Romein volgt en dan een vergelijking tussen de twee. Dit was het geval voor *Coriolanus*, voor *Antonius en Cleopatra* en voor *Timon van Athene*. Ze kunnen dus alle drie in dezelfde periode zijn geschreven, m.n. 1607-8. Vanwege de thematische affiniteit is *Timon* ook in verband gebracht met *Koning Lear* (1604-5), maar het blijft een open vraag of *Timon* voor of na *Lear* werd geschreven. De critici zijn het wel eens over het feit dat het stuk onafgewerkt bleef, wat sommigen ertoe heeft aangezet het te beschouwen als Shakespeares laatste werk, geschreven in 1614. Zijn dood in 1616 zou de voltooiing ervan onmogelijk hebben gemaakt.

De tragedie *Timon van Athene* speelt zich af in het Athene van de 5<sup>de</sup> eeuw en in de aangrenzende wouden. Het hoofdthema van het stuk is dat geldzucht de bron is van alle kwaad. Dit is een bijbels thema en het is ook een geliefkoosd thema bij de Griekse satiricus Loukianos in zijn dialoog *Timon, of De Misanthrop*, naast Ploutarchos *Levens*, een bron voor Shakespeare. Loukianos hekelt de onmacht van de mensen om in te zien hoe leeg en tijdelijk rijkdom en luxe zijn. Geldzucht speelt ook een belangrijke rol in twee andere stukken van Shakespeare, *De Koopman van Venetië* en het reeds vernoemde *Koning Lear*.

Een aantal van de personages in het stuk zijn bekende figuren uit de Oudheid. Timon zelf was een Atheens burger (ca. 415) die zich tengevolge van bittere ervaringen uit de maatschappij terugtrok en geldt als het type van de misanthrop; alle mensen haatte hij behalve Alkibiades (ca. 450-404), de Griekse veldheer, omdat deze de ondergang van Athene verhaastte. Deze laatste treedt ook op in het stuk..

Timon van Athene doet niets liever dan zijn vrienden te plezieren. Hij overlaadt hen met geschenken en organiseert feesten voor hen. Het is in heel Athene bekend dat als je aan Timon iets vraagt, je het in overvloed zal krijgen. Geef Timon een geschenk, en je krijgt het drievoudig terug. Het is dus niet verwonderlijk dat de burgers van Athene hem in groten getale bezoeken om hem te vleien en te prijzen. Schilders schilderen hem, schrijvers schrijven over hem. Iedereen doet alles voor Timon, de meest patente en ook rijkste kerel. Hun vriendelijke attenties zullen ruim worden beloond. Eén burger, de cynische filosoof Apemantus, waarschuwt hem dat zijn vrienden parasieten zijn die alleen geïnteresseerd zijn in zijn goud. Timons eerlijke en trouwe rentmeester, Flavius, maant hem aan tot voorzichtigheid: zijn buitensporigheid zal op zekere dag tot zijn ondergang leiden. Die ondergang komt uiteindelijk in de vorm van onbetaalde rekeningen en van schuldeisers. Wanneer Timon hulp vraagt aan diegenen die hij met gunsten overlaadde, wimpelen zij hem meedogenloos af met een hele reeks uitvluchten.

Timon kondigt dan een groot banket aan en inviteert diezelfde mensen om eraan deel te nemen. Veronderstellend dat hij zijn rijkdom heeft teruggevonden, gaan zij graag in op de invitatie. Maar wat zij geserveerd krijgen is lauw water en een scheldtirade. Timon verlaat dan Athene en zweert er nooit meer terug te keren. Hij trekt zich terug in een grot bij de zee, leeft van wat de natuur hem biedt en brengt zijn tijd door met vol bitterheid de onstandvastigheid van het mensdom te vervloeken. Op zekere dag, op zoek naar wortels om zich te voeden, delft hij een grote goudschat op. Hij is nu opnieuw rijk.

Toevallig ontmoet hij in het woud de veldheer Alcibiades, die ook onheus werd behandeld door de Atheners en uit Athene werd verbannen. Timon begroet hem met grove woorden maar Alcibiades behandelt hem met respect en zegt hem dat hij op de hoogte is van de schandelijke behandeling die hem is te beurt gevallen. Wanneer Alcibiades vermeldt dat hij een leger op de been wil brengen om ten strijde te trekken tegen Athene ziet Timon hierin een gelegenheid om zich te wreken en geeft hij hem geld om soldaten te werven. Na Alcibiades' vertrek verschijnt de irritante filosoof Apemantus bij Timons grot om hem advies en wijsheid te bieden. Maar de conversatie ontaardt in beledigingen en minachtende spotternij.

Nadat het bestaan van Timons nieuwe goudschat is bekend geraakt, komen twee dieven naar zijn grot om een deel ervan op te eisen. Timon is helemaal niet bevreesd voor hen en hij probeert ook niet zijn schat te beschermen, integendeel. Spontaan geeft hij hen geld en met een tirade zet hij hen aan niet alleen bezittingen maar ook levens te nemen. Zijn haat jegens de mensheid is zo sterk dat de geschokte dieven er bijna eerlijke mannen door worden.

Dan arriveert de goede en eerbare Flavius bij de grot, op zoek naar het gezelschap en de liefde van zijn meester. Eerst berispt Timon ook hem. Later, wanneer hij beseft dat Flavius geen goud, maar kameraadschap is komen zoeken, prijst Timon hem als de enige eerlijke mens ter wereld, geeft hij hem

een groot deel van het geld en neemt hij afscheid van hem. De volgenden die aan de grot verschijnen zijn een dichter en een schilder die door Timon worden afgescheept, en twee vertegenwoordigers van de Atheense senaat die Timon prijzen en hem dan geld vragen om de verdediging van de stad te kunnen organiseren tegen het binnenvallende leger van Alcibiades.

Timon begint met de senatoren te vertellen dat hij zijn grafschrift aan het schrijven is. Wanneer hij zegt dat hij zijn stadgenoten een vriendendienst wil bewijzen, denken zij dat Timon tot bezinning is gekomen en hen zal helpen. Maar hun verwachtingen worden de bodem ingeslagen wanneer hij verklaart dat de vriendendienst die hij op het oog heeft een uitnodiging is aan elke Athener om zich op te hangen aan een waardeloze boom die Timon dan zal omhakken. Dit zou zijn smart verlichten. Timon stuurt dan de senatoren weg met lege handen. Hun enige uitweg is een knieval te doen voor Alcibiades en zijn genade af te smeken. Alcibiades stemt erin toe de onschuldigen te sparen en alleen diegenen te vernietigen die hem en Timon onrecht hebben aangedaan.

Een soldaat brengt het nieuws dat Timon is overleden. Hij toont de generaal een wassen kopie van Timons grafschrift:

“Hier ligt een arm, arm lijf, van de arme ziel beroofd;  
 Mijn naam? O vraag dien niet; vloek treffe uw boos en schuldig hoofd!  
 Hier lig ik, Timon; 'k heb in 't leven al, wat leeft, gehaat;  
 Gaat! Vloekt naar 's harten lust, doch toeft niet bij mijn graf, maar gaat!”  
 (Vertaling Burgersdijk)

### *Geld/goud versus normen en waarden*

De charme, als dit woord hier niet te ongepast is, van een stuk als *Timon van Athene* bestaat erin dat, met een meedogenloosheid die ongewoon is voor Shakespeare, een aantal pertinente vragen erin aan bod komen: Wat heeft liefde te maken met geld? Hoe innig verbonden zijn vriendschap en materieel eigenbelang? Worden mensen geacht voor hun intrinsieke persoonlijke eigenschappen of voor de glamour van hun bezittingen? Zijn welvarende gemeenschappen of sociale klassen bijzonder geneigd naakte rijkdom te verwarren met andere vormen van waarden? Het hoeft geen betoog dat dit soort vragen nog niets aan actualiteit heeft ingeboet.

Dat het stuk speciaal de klemtoon legt op rijkdom onder de vorm van geld/goud blijkt niet alleen uit de gebeurtenissen maar ook uit het taalgebruik. Voortdurend wordt er gealludeerd op handel, contanten en financiën, maar op een minder nadrukkelijke manier dan in Marlowes *De Jood van Malta* of in Ben Jonsons *Volpone*.

Het enige personage dat aanstoot neemt aan deze op het eerste gezicht onschuldige, niet ergerlijke manieren van spreken is Apemantus. In niet mis te verstane bewoordingen geeft hij zijn visie weer op de Atheense maatschappij,

die door hebzucht wordt geleid maar haar inheligheid verbergt achter een masker van hoffelijke correctheid.

Maar Apemantus staat alleen met zijn sarcastische opmerkingen; geen enkel ander personage laat enig besef blijken van de macht die inherent is aan het bezit van rijkdom. Ook is niemand zich bewust van het manipulatieve element dat het geven van geschenken kan inhouden.

Het is pas met Timons schimprede tegen de Atheense maatschappij in het tweede deel van het stuk dat de perverterende invloed van goud en geld op de samenleving tot uiting wordt gebracht. Timon spreekt in blinde woede, maar hoe emotioneel overladen zijn uitspraken ook zijn, de substantie ervan is steekhoudend. Zijn woede stelt hem in staat de ware aard van de Atheense maatschappij, waarvoor hij zo lang blind bleef, in te zien. Ethische waarden die verondersteld waren constant te zijn, blijken in werkelijkheid afhankelijk van de schommelingen van materieel gewin.

#### *Karl Marx citeert Shakespeare*

Vermeldenswaard is dat Karl Marx Timons speeches gebruikte (samen met een passage uit Goethes *Faust*) om zijn theorie over de vervreemdende effecten van goud en geld op de vroege kapitalistische samenlevingen kracht bij te zetten. Hij beklemtoont dat in de door geld gedomineerde maatschappij die getoond wordt in dit stuk, zoals in alle samenlevingen van dit type, een scheiding bestaat tussen wat een individu kan doen op grond van zijn eigen persoonlijkheid, en wat hij kan bereiken door de macht van het geld: “Hoe weinig verband er bestaat tussen geld, de meest algemene vorm van bezit, en persoonlijke eigenschappen, hoe zeer zij rechtstreeks aan mekaar tegengesteld zijn, was Shakespeare reeds bekend”; en dan citeert Marx twee passages uit *Timon van Athene*. “Shakespeare”, stelt Marx, “beklemtoont vooral twee eigenschappen van geld: het is de zichtbare godheid, die de transformatie bewerkstelligt van alle menselijke en natuurlijke eigenschappen tot hun tegengestelden; zij is ook de universele verwarring stichtende en tot de vervorming der dingen leidende kracht.”

Een andere kwestie die Marx aanhaalt in zijn commentaar op Timon betreft de corruptie en prostitutie die het gevolg zijn van wat hij het vervreemde talent van het menselijk ras noemt. Hij bestempelt geld als het universele instrument van corruptie en prostitutie. Wel dient vermeld dat Shakespeare in *Timon* de klemtoon legt op de seksuele aspecten van prostitutie, wat Marx niet doet. Bij Marx wordt prostitutie in een bredere context geplaatst waarin het mogelijk is zich zo goed als alles te verschaffen, inclusief vrouwen, door de macht van het geld. Aan het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw zal George Bernard Shaw in zijn toneelstuk *Mrs Warren's Profession* een gelijkaardige brede context scheppen. Timon stelt ook de perverterende macht van het goud aan de kaak, maar hij spaart zijn

scherpste venijn voor prostitutie en voor de liederlijke vrouwelijke seksualiteit. Wat Alcibiades' minnaressen, de hoeren Phrynia en Timandra zeer openlijk verklaren ("Geloof dat wij voor goud u alles doen"), verkiezen Timons vrienden te verhullen onder beleefde omgangsvormen en een beschaafd discours, maar hun welwillende aanvaarding van corruptie is dezelfde. Er is geen verschil tussen zich prostitueren in de vriendschap en hoererij.

*Apemantus, filosoof, cynicus, outcast*

Een aparte plaats in het stuk wordt ingenomen door Apemantus. Bewust ziet hij zichzelf, of zijn rol, als verschillend van al de rest; liever dan zich te houden aan de sociale normen van Timons kring, verkiest hij een outcast te zijn. Hij blijkt deze afstand nodig te hebben aangezien hij besloten heeft te observeren wat er rondom hem gebeurt, waar elk joviaal gebaar dat past bij het sociale decorum, haaks staat op de ware gevoelens van de mensen, zodat wat begint als een uitdrukking van persoonlijke genegenheid plots kan veranderen in het tegengestelde. Apemantus doorziet dat Timons gasten valse vleiers zijn. Het is immers bijzonder snel dat Timons vroegere "vrienden" zijn veranderde situatie inzien en even snel trekken zij hun eigen conclusies. Hun omstandige excuses wanneer zij weigeren Timon te helpen, bewijzen dat zij zeer goed de regels van dit spel beheersen in zijn beide fases. Eerst ruilen zij genegenheid tegen materiële goederen; in de tweede fase – hoezeer zij dit ook ontkennen – ontdoen zij geld van zijn zogenaamde affectieve kwaliteiten, de-fetisjeren zij het en gaan zij het enkel vanuit zijn economisch oogpunt beschouwen. Hun gedrag is vervreemd van elk gevoel van persoonlijke loyaleiteit, van elke bekommernis om continuïteit te behouden in menselijke relaties. Timons vroegere vrienden hebben een attitude t.o.v. geld die een met de omstandigheden veranderende houding niet alleen toestaat, maar zelfs noodzaakt.

De alerte toeschouwer ontgaat het niet dat dit het onderliggende systeem is dat Timons wereld beheerst. Wanneer Timon het pseudo banket ensceneert, werkt hij op een ironische manier met dezelfde principes van vervreemd gedrag. Hij wet de appetijt van zijn gasten, om hen des te scherper te frustreren.

*Timon als radicale misantroop*

Wanneer Timon de rol aanneemt van radicale misantroop, gebruikt hij zijn pas gevonden goud zowel om de de auto-destructieve tendensen van zijn maatschappij te stimuleren als om de veldtocht van Alcibiades tegen Athene te financieren. Nu heeft Timon geleerd hoe het systeem van vervreemde waarden te gebruiken om diegenen te straffen die hij eerder gekozen had als zijn willekeurige gunstelingen. De vraag stelt zich of hij zich nu bewust is van zijn



eigen betrokkenheid bij dit systeem; hij ziet zeer duidelijk de perverterende effecten ervan op anderen, maar erkent hij zijn eigen complicitéit? We mogen concluderen dat Shakespeares bekommernis erin bestaat te tonen dat Timon gevangen zit tussen twee bewustzijnsniveaus; één versterkt zijn houding van morele censor, het ander een systemische kijk op de samenleving waarin menselijke relaties onderworpen zijn aan vervreemdende omstandigheden.

Meer en meer wordt Timons geest in beslag genomen door het tweede. Zijn verlangen om de schuld voor zijn toestand bij anderen te leggen (wat deels een ongezonde wens is tot zelfverdediging en zelfmedelijden, deels een gezonde wens om zichzelf af te sluiten van een geperverteerde omgeving) neemt af, terwijl gelijktijdig het bestaan zelf, zijn eigen en dat van anderen, hatelijk wordt in zijn ogen. Er is geen uitweg, geen mogelijkheid gered te worden door liefde (zoals dat wel het geval is in bijvoorbeeld *King Lear*), geen mogelijkheid een aanvaardbare levenswijze te vinden.

Dit beeld is wel heel somber. Shakespeares *Timon van Athene* kan als diep-nihilistisch worden ervaren, als onmachtig om enige levensaanvaarding te bieden. We mogen echter de generische affiniteit van het stuk met de satires van Juvenalis niet uit het oog verliezen. Deze overweging mag alweer niet te strikt worden genomen. Het blijft een feit dat Timon, nadat hij misantroop is geworden, het enige personage is in het stuk die tot het besef komt dat de Atheense maatschappij door en door rot is; hij is ook de enige die in die fase het oude spelletje verwerpt materiële waarden te substitueren voor menselijke affectie. Bovendien, aangezien hij anders is dan de rest, gebruikt hij zijn goud niet om zichzelf te verrijken. Zijn houding demonstreert afkeer, maar zijn kracht is onloochenbaar.

### *Contradictorische interpretaties van het stuk*

Het kan niet verbazen dat *Timon van Athene* aanleiding heeft gegeven tot zeer verschillende, zelfs contradictorische interpretaties. Het is uiteraard niet de bedoeling hiervan een overzicht te geven; wel worden de meest frappante hier even aangehaald.

De meest positieve interpretatie komt van G. Wilson Knight.<sup>1</sup>

In het eerste bedrijf heerst een sfeer van schittering en rijkdom die vergelijkbaar is met die in *Antonius en Cleopatra*, en gezien in deze context, zal “de ware erotische rijkdom van Timons ziel” zichtbaar worden. Vanuit Nietzschiïans perspectief bekeken, is Timon Shakespeares “superman”, en Timons verwerpen van het decadente Athene is “de toekomstige beschaving van de Westerse wereld” ter verantwoording roepen. Aldus moet zijn haat begrepen worden als

<sup>1</sup> Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire* (1930), pp. 209-211 en *Christ and Nietzsche* (1948) pp. 224-228.

“eerder profetie dan neurose” en is hij in de Nietzscheaanse betekenis liefde. Timons gedrag wordt gezien als analoog met dat van Nietzsches Zarathustra en diens terugtrekking uit het stadsleven en ook analoog met Christus’ terugtrekking in de woestijn.

Deze verheerlijking van Timon wordt niet door alle critici gedeeld. Zo wordt er door Andor Gomme <sup>2</sup> op gewezen dat generositeit demonstreren tegen de achtergrond van een Atheense maatschappij die gekenmerkt wordt door oppervlakkigheid en materialistische obsessie, “een engheid van visie en een gebrek aan intellectueel bewustzijn demonstreren, die uiteindelijk morele zwakte blijken.”

Cyrus Hoy <sup>3</sup> plaatst Timon op één lijn met Hamlet, Othello en Lear. Timon wordt bedrogen door zijn vleierende vrienden, zoals Othello door Iago en Lear door zijn valse dochters. Farnham <sup>4</sup> wijst erop dat, alhoewel *Timon* en *Lear* op mekaar lijken door het thema van de monsterlijke menselijke ondankbaarheid weer te geven door middel van een variëteit aan dierlijke beeldspraak, zij van mekaar verschillen door het feit dat “onder de impact van menselijke beestachtigheid, Lear zelf nooit een beest wordt, maar Timon wel”.

O.J. Campbell <sup>5</sup> ziet Apemantus als een narrige commentator, Joan Rees <sup>6</sup> beschouwt hem én Timon, als satirici en “de satiricus is per definitie onevenwichtig in zijn visie, onbarmhartig in zijn oordeel en hij richt zijn blik uitsluitend naar één kant van de ervaring”.

Een algemeen verwijt dat eerder de schrijver betreft dan het personage is dat Timon, niettegenstaande zijn bijna voortdurende aanwezigheid op de scène, geen blijvende indruk achterlaat. We vernemen niets over zijn bloedverwanten, zijn levensloop, zijn leeftijd. Maar, zoals reeds gezegd, hoogstwaarschijnlijk is het stuk onafgewerkt gebleven.

### *Vrouwen in het stuk*

Het zal wel geen toeval zijn dat het een critica is, m.n. Susan Handelman <sup>7</sup> die Timons geschenkengeverij interpreteert als onbewuste pogingen om zichzelf in de plaats te stellen van de vrouw in haar rol van voedster en haar functie van voedende Moeder op te nemen. Uiteraard krijgt hiermee de plaats die vrouwen

<sup>2</sup> Gomme, Andor. ‘*Timon of Athens*’, *Essays in Criticism* 9 (1959) pp. 107-25.

<sup>3</sup> Hoy, Cyrus, ‘Jacobean tragedy and the mannerist style’, *Shakespeare Survey* 26 (1973) p. 59.

<sup>4</sup> Farnham, Willard, *Shakespeare’s Tragic Frontier: The World of his Final Tragedies* (1950) p. 45.

<sup>5</sup> Campbell, Oscar James, *Shakespeare’s Satire* (1943) p. 187.

<sup>6</sup> Rees, Joan, *Shakespeare and the Story: Aspects of Creation* (1978) p. 131.

<sup>7</sup> Handelman, Susan, ‘*Timon of Athens*: the rage of disillusionment’, *American Imago* “ (1979), pp. 45-48.

innemen in *Timon* een nieuwe focus. Terwijl vroegere critici simpelweg het feit vermeldden dat vrouwen een zeer beperkte rol spelen in het stuk, ziet deze critica deze schaarste als het resultaat van Timons onbewuste wens vrouwen helemaal uit te sluiten door hun functies over te nemen en te proberen een onafhankelijkheid en autonomie te bereiken die hem zullen vrijwaren van verder verlies en frustratie ten gevolge van vrouwelijke onstandvastigheid.

Psychoanalytische interpretaties van het stuk focussen ook op de rol en de voorstelling van vrouwen in het stuk. De enige vrouwen die erin voorkomen zijn Amazones en hoeren. “Vrouwen als Amazones” worden door Cupido aangekondigd als deelnemers in de maskerade die het banket vergezelt. Waarom de vrouwen zo zullen optreden wordt nergens verklaard. Maar, als we aannemen dat Timon onbewust bevreesd is voor de macht van het vrouwelijke, en fantaseert over het zelf opnemen van de voedende rol van vrouwen, dan is het duidelijk dat de aanwezigheid van Amazones geen bedreiging vormt voor hem: Amazones kunnen wreedaardig, krijgshaftig en agressief zijn jegens mannen, zelfs mannelijke kinderen, maar zijn vrees gaat naar vrouwen die zorgende en voedende attitudes aannemen.

Met Phrynia en Timandra wordt de tendens vrouwen te vernederen in het stuk meer openlijk gedramatiseerd. Als metgezellen van Alcibiades op zijn tocht om een leger op de been te brengen, ontmoeten zij Timon in het woud en worden zij onmiddellijk blootgesteld aan zijn scherpe beschimpingen. Maar het is niet alleen Timon die hen in zijn misantropische bui “hoeren” noemt, het zijn ook zij die zichzelf afschilderen als niet vies van koopbare dienstverlening en dus als hoeren.

### *Shakespeare versus Loukianos*

Vermeldenswaard is dat vóór Loukianos Timon slechts een stereotiep personage is, maar met Loukianos' dialoog *Timon of de Misanthrop*, wordt hij in een verscheidenheid van contexten geplaatst en verwerft hij persoonlijke complexiteit in plaats van stereotiepe fixiteit. De vraag of Timons verkwisten het gevolg is van zijn vrijgevigheid of van zijn spilzucht – een vraag die prominent aanwezig is m.b.t. Shakespeares *Timon* – wordt bij Loukianos door Timon zelf ter sprake gebracht. Hij beschuldigt Zeus van nalatigheid in het leiden van menselijke aangelegenheden en in het instaan voor gerechtigheid. Timon ziet zichzelf als onrechtvaardig behandeld door die Atheners die hij gered heeft uit hun armoede maar die hem niet langer erkentelijk zijn wanneer hij zijn rijkdom verliest. Hij beschuldigt Zeus er ook van op een onverantwoorde wijze deze onrechtvaardigheid te dulden. Timons visie is dat hijzelf edelmoedig en gul is. Shakespeares beeld van Timon is dus donkerder dan dat van Loukianos. Bij Shakespeare is Timon niet vriendelijk, noch voor anderen noch voor zichzelf.



### Conclusie

Shakespeares *Timon van Athene* is zeker niet zijn meest geliefde en ook niet zijn meest geslaagde stuk. Hoewel het zo goed als vaststaat dat Shakespeare wel degelijk de echte en enige auteur ervan is, wordt het door velen als on-Shakespeareaans ervaren. De plot is te schematisch; de personages zijn scherp getekend maar te statisch, zodat het stuk eerder aan de middeleeuwse moraliteiten of aan het satirisch drama van Shakespeares tijdgenoten doet denken dan aan zijn andere tragedies. Toch is het, omwille van zijn actualiteitswaarde, een interessant stuk.

Door zijn scheve kijk op het oude Griekenland brengt *Timon van Athene Troilus en Cressida* in herinnering, het tweede stuk dat besproken wordt.

### TROILUS EN CRESSIDA

Hoewel *Troilus en Cressida* pas in 1609 werd gepubliceerd, tegen het einde van Shakespeares carrière, moet het hoogstwaarschijnlijk verschillende jaren vroeger zijn geschreven, wellicht in 1601.

Het stuk heeft door de eeuwen heen toeschouwers en lezers een gevoel van onbehagen bezorgd, in de eerste plaats omdat we niet weten of het best beschouwd wordt als een komedie, een tragedie of een satire. Een echte tragedie is het niet, want de titelpersonages zijn allebei nog in leven aan het einde van het stuk. Vanwege zijn cynisme en zijn spottende toon kan het alleen een donkere komedie zijn. Vaak wordt het samen met *Maat voor Maat* en *Eind Goed Al Goed* gecatalogeerd als “probleemkomedie”. Het is op z'n minst hybridisch. Het heeft niet eens een identificeerbaar hoofdpersonage of een hoofdkoppel. Troilus en Cressida zijn slechts twee van de vele kandidaten. (In *Romeo en Julia* en in *Antonius en Cleopatra* bestaat er geen twijfel over wie de protagonisten zijn.) Veel critici hebben Hector beschouwd als de tragische held, één van de twee intriges draait rondom Achilles, Ulysses krijgt na Troilus het grootst aantal regels en, vooral in moderne opvoeringen, hebben Pandarus en/of Thersites het toneel beheerst.

Het verhaal van de Trojaanse oorlog en het droevige liefdesavontuur van Troilus en Cressida waren beide welbekend in het Engeland van Shakespeare, zodat wanneer we het hebben over de “bronnen” van het stuk, we rekening moeten houden met het feit dat het basisverhaal reeds vastlag en dus onvermijdelijk was: de Trojanen zouden lijden als gevolg van hun beslissing Helena niet op te geven; Achilles zou Hector doden en zijn lichaam profaneren; Cressida zou Troilus bedriegen en Diomedes als minnaar nemen. Het verhaal van de oorlog en de liefdeshistories was ontelbare keren verteld en herverteld. Dit betekent niet

dat, wanneer Shakespeare het traditionele materiaal overnam, hij de basisintriges niet had kunnen wijzigen – hij heeft het vaak gedaan met andere traditionele verhalen. Maar hij verkoos dit niet te doen, omdat het gegeven geschikt was om te beantwoorden aan zijn kritische en satirische doelstellingen. Om al deze redenen is het moeilijk precies te zeggen wat de exacte bronnen waren voor *Troilus en Cressida*, maar toch zijn een aantal bronteksten het vermelden waard. Drie teksten zijn van primordiaal belang: Homeros' *Ilias*, vooral de zeven boeken die vertaald en gepubliceerd waren door Shakespeares tijdgenoot en poëtische rivaal George Chapman in 1598, Chaucers *Troilus en Criseyde* (1385 – 7) en William Caxtons *Recuyell of the Historyes of Troye* (gepubliceerd in 1474, het eerste gedrukte Engelstalige boek). Cressida zelf werd in de 12<sup>de</sup> eeuw uitgevonden door Benoit de Ste Maure in zijn *Roman de Troie*. Hoewel haar naam teruggaat op Chryseis in de *Ilias*, is haar geschiedenis gebaseerd op die van Briseis, het slavenmeisje uit de *Ilias*, over wie Achilles en Agamemnoon ruziën. In Boccaccio's *Il Filostrato* (ca. 1338) is haar naam Criseida. Chaucer breidde het verhaal uit en toen Shakespeare zijn versie schreef in de vroege jaren 1600 waren veel Renaissance verhalen en toneelstukken over de tragische liefdeshistorie van Troilus en Cressida in omloop, maar geen enkel stuk is bewaard gebleven.

Zelfs voor wie vertrouwd is met de gebeurtenissen van de Trojaanse oorlog, is een zeer summiere korte inhoud van het stuk niet overbodig.

De Trojaanse oorlog duurt nu al zeven jaar. Troilus, Paris' jongste broer, wordt verliefd op de bevallige Cressida. Zij houdt ook van hem, waar weigert dit toe te geven. Troilus verzekert zich van de diensten van Pandarus, Cressida's oom, om haar gunsten te winnen. Pandarus houdt niet op Cressida te overstelpen met loftuitingen over Troilus, in de hoop haar voor hem te winnen. Maar Cressida speelt het moeilijk te krijgen meisje, omdat zij ervan overtuigd is dat mannen datgene prijzen wat ze nog niet hebben veroverd. Intussen, op de vlakte voor de muren van Troje, discussiëren de Grieken over hoe ze deze lange en uitputtende oorlog kunnen beëindigen. Achilles, hun meest vervaarlijke krijger, zou de oplossing kunnen bieden. Hij is immers een soort superman. Maar wanneer de legerleiders een belangrijke vergadering houden om hun strategie te bepalen, weigert de grote Achilles aanwezig te zijn. Hooghartig en uitdagend houdt hij zich op in zijn tent, samen met zijn vriend Patroclus en amuseren zij zich met mekaar en vooral met de andere leiders belachelijk te maken.

Hector, de grootste van de Trojaanse veldheren en de broer van Troilus, stuurt een boodschap naar het Griekse kamp waarin hij voorstelt de oorlog te laten beslechten door een tweegevecht tussen hem en de beste en moedigste Griekse krijger, en dat is ongetwijfeld Achilles. Maar, geprikkeld door Achilles' arrogantie, suggereert de oude bevelhebber Nestor Achilles te beledigen door Ajax af te vaardigen om tegen Hector te vechten. Ajax is volslagen hersenloos, maar hij is groot en sterk en dreigend. De Trojanen vragen zich intussen af of

het wel de moeite loont de oorlog verder te zetten. Het enige wat zij in feite moeten doen is Helena terugschenken. Maar Troilus stelt dat zij al te veel bloed hebben vergoten en te veel hebben geleden om het nu op te geven. Bovendien, zegt hij, staat hun eer op het spel. Hij slaagt erin de anderen te overtuigen. Ook in de liefde kent hij succes. Hij verovert Cressida die hem haar liefde bekent en belooft hem trouw te zijn.

Cressida's vader, de Trojaanse priester Calchas, was overgelopen naar het Griekse kamp. Nu stelt hij een ruil voor: zijn dochter Cressida voor de Trojaan Antenor die door de Grieken wordt gevangen gehouden. De Trojanen gaan op het voorstel in. Nadat Cressida haar laatste nacht in Troje met Troilus heeft doorgebracht, komt de Griekse krijger Diomedes haar halen om haar naar het Griekse kamp te brengen. Al bij de eerste aanblik is hij bekoord door haar schoonheid en charme. In het Griekse kamp wordt Cressida warm onthaald door de Griekse leiders en ze kust hen één voor één.

Het duel tussen Hector en Ajax draait op niets uit wanneer blijkt dat zij eigenlijk bloedverwanten zijn. Dan nodigt de grote Achilles Hector uit op een feest in zijn tent. Voor deze gelegenheid zijn beide krijgers vrienden, 's anderendaags zullen zij opnieuw vijanden zijn. Intussen heeft Troilus van deze pauze in de vijandelijkheden gebruik gemaakt om het Griekse kamp binnen te dringen en Cressida te zoeken. Hij vindt haar in de armen van Diomedes. Zij geeft aan Diomedes een aandenken dat zij had gekregen van Troilus. De volgende dag trekt Achilles ten strijde, vastbesloten de dood van zijn vriend Patroclus op het slagveld te wreken. Nadat Hector zijn leven gespaard heeft keert hij terug met zijn Myrmidonen en laat hij hen de ongewapende Hector doden. Hij draagt hen op te verkondigen dat Achilles Hector heeft overwonnen. Zijn lijk wordt vastgebonden aan Achilles' strijdswagen en door de stad gesleurd. Pandarus' spottende en oneerbiedige woorden besluiten het stuk.

### *Structuur van het stuk*

Wat opvalt bij een analyse van het stuk is dat het heel wat symmetrische structuren bevat. Het is opgebouwd rondom een fundamentele en zeer traditionele polariteit – oorlog en liefde. Maar deze polariteit is eigenlijk slechts schijn. Er is immers een diepe en ironische verwantschap tussen beide. Oorlog en wellust, om de woorden van Thersites – de cynische Griekse tegenhanger van de even cynische Trojaan Pandarus – te gebruiken, zijn twee aspecten van verdorven begeerte.

Er zijn twee intriges, één die vooral betrekking heeft op oorlog, de andere op liefde. Er zijn ook twee duidelijk gescheiden groepen van personages, Grieken en Trojanen en twee contrasterende locaties, de Griekse tenten en de luxueuzere verblijven van de Trojanen. Maar deze schijnbare tegenstellingen zijn eigenlijk met elkaar verstrengeld en elkaars spiegelbeeld.

Zo bijvoorbeeld is de reden waarom Achilles weigert te vechten zijn liefde voor de Trojaanse Polyxena. De tweede intrige heeft betrekking op de minnaars uit de titel, wier verlangens de obstakels moeten overwinnen van afstand, geheimhouding, bedeesdheid en onzekerheid en wiens enige zalige nacht van samenzijn centraal staat in het stuk. Maar natuurlijk komt de oorlog tussenbeide, hij is innig verweven met hun relatie.

De twee intriges worden vervlochten op het slagveld. De strijd en de twee intriges eindigen met een treurende Troïlus, razend om de dood van Hector en het verlies van Cressida, zwerend zich te zullen wreken en Pandarus verwensend, Pandarus vreemd genoeg op het slagveld beland, die met zijn zelfmedelijden en (venerische) ziektes het stuk op een weinig verheffende manier besluit.

De symmetrische structuur van het stuk blijkt ook uit de parallellismen tussen de personages. Helena en Cressida zijn hiervan een goed voorbeeld. Beiden zijn oorlogssymbolen, die van kant veranderen. De Griekse Helena wordt naar Troje gebracht, de Trojaanse Cressida wordt verhandeld naar de Grieken. Allebei nemen zij een nieuwe minnaar in hun nieuwe omgeving. Elk is een voorwerp van begeerte. Helena is de meest mondaine van de twee en in veel producties is ze alleen maar een vamp. Haar seksualiteit is veel opener dan Cressida's – misschien is zij wat de jonge vrouw bevreesd is te zullen worden.

Een andere interessante parallel is die tussen Troïlus en Diomedes. Zij zijn rivalen voor Cressida 's liefde, hoewel Diomedes zeker geen conventionele minnaar is. Diomedes' brutale hofmakerij en zijn allicht even brutaal seksueel gedrag contrasteren sterk met Troïlus' eerder verfijnde en nerveuze manier van werven. Diomedes is brutaal en direct, onverzettelijk, hard, cynisch; Troïlus daarentegen is naïef, overbezorgd, zacht, manipuleerbaar en romantisch, maar ook egocentrisch.

Van alle parallele koppels zijn de twee commentatoren – een soort variatie op de rol van het Griekse koor – m.n. de Trojaan Pandarus en de Griek Thersites het treffendst. Elk is een voyeur en een cynicus, hoewel Pandarus ook een sentimenteel romantisch trekje heeft dat hem ervoor behoedt even scherp te zien en even verwoestend destructief te zijn als zijn Griekse tegenhanger. Op sommige momenten blijkt Pandarus echt te geven om zijn jonge vrienden, terwijl Thersites onveranderlijk bitter afstandelijk en kritisch blijft. Deze afstandelijkheid verleent Thersites een pseudo-autoriteit, zodat hij, vooral in moderne producties, gezien wordt als de woordvoerder van het stuk. Dat is hij echter niet; hij is één van de vele stemmen die erin weerklinken.

Pandarus heeft een meer actieve rol. Hij is prominent aanwezig in de eerste twee scènes en speelt later een cruciale rol in het arrangeren en becommentariëren van het amoureuze rendez-vous tussen Troïlus en Cressida. Zijn naam ligt aan de oorsprong van de Engelse woorden “pander” = koppelaar, pooier en “to pander” = koppelen, souteneur spelen. Zijn gevoelens en gedrag corresponderen met de mannelijk-dominante waarden van zijn maatschappij. Hij is een

praatzieke roddelaar en een uitstekend zanger van scabreuze liederen. Zijn piloot geeft uitstekend de neergang weer van hemzelf en van het stuk van romantische verwachtingen naar verziekte melancholie.

Thersites' rol is schreeuweriger. Hij arriveert onmiddellijk na de pompeuze beraadslagingen van de Grieken en hij onderkent prompt de zwakheid van hun uiterlijk vertoon. Hij is geestig en briljant verstandig, hij bejammert de stupiditeit van zijn medemensen, maar is niet bij machte iets te doen tegen de dwaasheden om zich heen. Hij is een schitterende imitator, een meester in het beledigen en een liefhebber van kwalen; zijn stijl is burlesk, zoals bijvoorbeeld wanneer hij de absurde trots van Ajax imiteert, of reductief, wanneer hij verlangen en idealisme herleidt tot een simpele kriebel. Zijn stem, zoals die van de narren in stukken als *Elk wat Wils*, *Driekoningenavond* en *Koning Lear*, is een cruciaal correctief op de goedaardige of wreedaardige waanideeën van de personages. Het stuk gaat in de richting van een tragedie, maar grotendeels door Thersites, komt het niet zover. Hector is dood, maar Thersites leeft nog. En zijn stem, net als die van Pandarus, die de slotwoorden uitspreekt, wordt nooit het zwijgen opgelegd. Voor hem bestaat de wereld uit: "wellust en wellust, altijd maar oorlogen en wellust".

#### *De kritische analyse van het stuk: eerder revolutie dan evolutie*

De kritische analyse van het stuk heeft in de voorbije eeuw een grote verandering ondergaan. De traditionele kritiek heeft zich altijd geïdentificeerd met Troïlus, terwijl recente besprekingen de mannelijke geliefde eerder skeptisch benaderen en met sympathie kijken naar de vrouw die hem blijkbaar bedriegt. Wanneer Troïlus over Cressida spreekt is het in ondubbelzinnig sensuele termen: "Haar bed is India; daar ligt zij, een parel" (1.1.96) en maakt hij metaforisch van haar een ruilobject. Hij ziet vrouwen als goederen, en seksueel bezoedelde goederen bovendien. Zijn liefdesaffaire met Cressida is "sport" = seks. Over een huwelijk is nooit sprake, het is geen verloving maar een amourette. Een huwelijk is allicht onmogelijk; Troïlus is een koninklijke prins, Cressida de dochter van een priester. (Denk hierbij aan de waarschuwing die Polonius zijn dochter Ophelia meegeeft: prins Hamlet zal niet met een meisje van haar stand trouwen; en Polonius staat zeker hoger in de hofhiërarchie dan Calchas.) Troïlus spreekt niet over liefde, wel vaak over passie en verlangen, over eerlijkheid en trouw. Maar altijd plaatst hij zichzelf in het middelpunt. Zelfs in de verleidingsscène heeft hij het voortdurend over zichzelf. Met zes persoonlijke voornaamwoorden in dertien regels hemelt hij zijn persoonlijke verdiensten op en spreekt hij kleinerend over vrouwelijke standvastigheid, en vnedert hij ook Cressida. Geen enkele van zijn romantische speeches kan de eenvoudige eerlijkheid van Cressida's "Ik minde u nacht en dag/Sinds meen'ge



lange maand" (Burgersdijk) evenaren. Een vergelijking met de balcon-scène uit *Romeo en Julia* illustreert zeer duidelijk het verschil in liefdesrelatie.

Wanneer Aeneas de onmiddellijke ruil van Cressida voor Antenor komt aankondigen is Troïlus' enige reactie: "Is dit besloten?". Cressida daarentegen zegt: "Nee, ik wil niet gaan... Mijn vader is vergeten". Bij het afscheid zijn Troïlus' houding en woorden even narcistisch als in de werfscène. Hij ziet zichzelf in de slachtofferrol.

Cressida's houding in de verleidingsscène met Troïlus is bijzonder gereserveerd en sluit perfect aan bij haar monoloog aan het einde van scène 2 van het eerste bedrijf, een plaats die bij Shakespeare normaal gereserveerd is voor de monoloog van de schurk in het stuk. In die speech is Cressida buitengewoon berekenend. In het liefdesspel is verlangen belangrijker dan vervulling, want deze eindigt het streven. Seks is een illusie, meestal een onzinnige mannelijke illusie. De monoloog is diep verankerd in een cynische, vrouwelijke perceptie van de realiteit. Hij vormt zeker geen basis voor Ulysses' later commentaar wanneer Cressida in het Griekse kamp komt dat zij één van de "onkuise en lichte buiten is, dochters van de boze lust". Maar haar woorden maken wel duidelijk dat Cressida geen dwaze romantica is in de liefde. We worden erop gewezen dat liefde en lust manipuleerbare passies zijn eerder dan het spontaan overstromen van sterke gevoelens.

Eens in het Griekse kamp, wordt Cressida door haar vader overgedragen aan Diomedes. In de zogenaamde afluister-scène, wanneer Troïlus samen met Ulysses haar gadeslaat, is haar houding ambigu: ze getuigt van dubbelzinnigheid, een gevoel van onvrijheid, wanhoop, zwakheid, verlangen en manipulatie. In die scène verschijnt Diomedes als een bullebak. Hij negeert Cressida's evidente pijn, twijfel en tegenzin om hem het liefdespand dat ze van Troïlus kreeg te geven. Zijn tactiek is simpel: hij maakt zich boos en dreigt verschillende keren weg te gaan en uiteindelijk capituleert zij. Is het uit schrik? Wil zij ontrouw worden? Veel keuze wordt haar in elk geval niet gelaten.

Maar we mogen niet de fout begaan, als reactie op de eeuwenlange interpretatie die Troïlus ziet als slachtoffer, de rollen simpelweg om te draaien en van hem de boosdoener te maken.

Troïlus en Cressida's relatie is een nulspel. Want, op welke manier ook hun gedrag wordt verklaard, het effect is dat idealen ondermijnd worden die blijken constant overgewaardeerd te zijn. In dit stuk worden de titelpersonages geconfronteerd met een onoplosbaar dilemma. Hun identiteit als autonome personages in een Shakespearestuk die lang en gelukkig willen leven, botst met hun overgeërfde identiteit als personages wiens liefde eindigt in verraad. Shakespeares Cressida kan alleen zichzelf zijn door niet zichzelf te zijn; ze kan alleen Cressida zijn (een trouwe geliefde van Troïlus) door niet Cressida te zijn (een embleem van ontrouw).

Troïlus en Cressida worden uiteengerukt, individueel en als koppel, door de overgeërfde last van hun namen. Wanneer Troïlus Cressida's gedrag met

Diomedes gadeslaat in het Griekse kamp, is zijn commentaar: "Dit is en is niet Cressida". Het is Cressida omdat zij zich gedraagt zoals zij verondersteld wordt dat te doen in de bronnen van het stuk; het is niet Cressida omdat haar houding niet overeenkomt met het personage dat hij kent uit de vorige bedrijven. Metatheatrisch zijn de personages zich bewust van hun status als personages in een stuk. Het dramatische zelf confronteert het historische zelf; het individu vecht tegen zijn erfenis en streeft naar autonomie eerder dan naar een replay. Het enige succesvolle koppel in het stuk zijn de overspelige Helena en haar ontvoerder-verleider Paris. De langoureuze scène tussen beiden, aan het begin van het derde bedrijf, wordt vaak voorgesteld als karakteristiek voor Helena's frivoliteit, ledigheid en haar onverschilligheid tegenover de oorlog die om harentwille wordt gevoerd. Maar eigenlijk is het een zeer huiselijke, intimistische en tedere scène, die in fel contrast staat met de algemene teneur van het stuk.

### *Een intens seksueel stuk*

*Troïlus en Cressida* is waarschijnlijk Shakespeares meest intens seksueel stuk (hoewel het veel romantischere *Romeo en Julia* de meest seksueel expliciete passages bevat); in elk geval is het zijn meest openlijk homo-erotisch stuk. Thersites, de vuilbekkende cynische schurk, noemt Patroclus "Achilles' male varlet" en vertaalt zelf het epitheton als "his masculine whore", zijn mannelijke hoer. Dit maakt van Achilles en Patroclus de enige specifiek homoseksuele personages in Shakespeare.

Vermeldenswaard is dat Cressida de enige Shakespeareheldin is die haar maagdelijkheid verliest vóór het huwelijk. (Een compleet ander geval is Julia uit *Maat voor Maat*, want zij is verloofd, terwijl er bij Troïlus en Cressida nergens sprake is over een huwelijk).

Een interessante passage m.b.t. de seksuele moraal is die waarin de geliefden uiteindelijk in staat zullen zijn hun liefde te consumeren. Zij zweren mekaar eden van trouw die, zoals de toeschouwers zich wellicht realiseren maar de personages vermoedelijk niet, anticiperen op hun zeer verschillende literaire reputatie. Cressida's oom, de koppelaar Pandarus, zorgt voor een samenvatting: "Als gij ooit elkander ontrouw wordt... mogen alle arme bemiddelaars tot 's werelds einde naar mij genoemd worden, alle trouwe minnaars Troïlus, alle valse meisjes Cressida en alle koppelaars Pandarus heten". Noteer dat Pandarus' initiële neutraliteit ("Als gij ooit elkander ontrouw wordt") onmiddellijk vervangen wordt door de traditionele dubbele seksuele moraal, een verschuiving die de uitkomst voorspelt en die reeds uitgesproken werd in de onmiddellijk voorafgaande dialoog tussen de twee geliefden, waar alleen Cressida's trouw in vraag wordt gesteld.

### *Misogynie*

In de slotscène wordt Troïlus heen en weer geslingerd tussen een misogynistische veralgeming (alle vrouwen zijn ontrouwe wezens) en een ontkennen van Cressida's ontrouw. Ulysses verwerpt deze extrapolatie van individu naar gender en Thersites ridiculiseert niet alleen Troïlus gewilde blindheid, hij herleidt alles tot "Wellust, wellust, altijd oorlogen en wellust".

Dit alles past perfect bij de tijdgeest aan het einde van de 16<sup>de</sup> eeuw. In 1599 vormden de pas opnieuw geopende theaters van kind-acteurs een soort thuisbasis voor een sterke traditie van misogynistische dramatische satire, waarop *Troïlus en Cressida* inspeelt. Laten we niet vergeten dat Shakespeare niet alleen toneelschrijver was maar ook aandeelhouder in zijn toneelgezelschap en dus als gewiekst theaterman altijd inspeelde op de tijdgeest. Getuige daarvan zijn het gore *Titus Andronicus* en het gesofisticeerde *Hamlet*, die passen in de rage van de wraaktragedies. Bovendien zijn een satirisch element en vooral een misprijzen voor vrouwen, een afkeer van seksualiteit en van het zieke lichaam kenmerken van Shakespeares tragische periode in haar geheel (1599 – 1608). Ook zijn Sonnetten die voor een groot deel tot een vroegere periode behoren, zijn niet vrij van misogynie. In *Hamlet* (denk aan de fameuze regel "Frailty, thy name is woman") en in *Koning Lear* is ze eveneens duidelijk aanwezig.

### *Link met Homeros en Ovidius*

Achter *Troïlus en Cressida* ligt een contradictorische erfenis van zowel romantische thema's als ontgoochelingen – over oorlog en liefde, over Trojanen en Grieken. De kritische, negatieve trekken in die traditie beginnen feitelijk al in de *Ilias*. Dit epische gedicht combineert en houdt in evenwicht aan de ene kant een nostalgische bewondering voor krijgscultuur en een verheerlijking van het heroïsche ideaal waarin het militaire exploot het hoogste goed is dat geloofd wordt door tegelijk god en mens, aan de andere kant een bewustzijn van menselijk leed, van Achilles' brutaliteit en van tragisch verlies.

Zoals vermeld, heeft Shakespeare zich voor zijn *Troïlus en Cressida* vooral laten inspireren op de zeven boeken van de *Ilias* (I en II, en VII – XI) die door zijn tijdgenoot en rivaliserend toneelschrijver George Chapman waren vertaald in 1598. Maar waarschijnlijk was hij vertrouwd met de volledige *Ilias* in één of meer van de Latijnse en Franse vertalingen die in de 16<sup>de</sup> eeuw beschikbaar waren of tenminste met de eerste tien boeken die in 1581 in Engelse verzen waren vertaald door een zekere Arthur Hall, die zich gebaseerd had op een Franse versie. De meeste gebeurtenissen uit de eerste vier bedrijven van het stuk (die welke geen betrekking hebben op de liefdesintrige) komen overeen met materiaal uit Chappmans zeven boeken – bijvoorbeeld de vergadering van de

Griekse leiders en Hectors uitdaging – hoewel er vaak een andere wending wordt aan gegeven. “Domkop” Ajax is in de *Ilias* een heldhaftig krijger en de keuze dat hij Hectors uitdaging zal opnemen wordt bepaald door een echte lottrekking, en niet zoals bij Shakespeare waar de hele episode wordt gemanipuleerd door Ulysses en Nestor. Vermoedelijk liet Shakespeare zich voor de typering van zijn Ajax-figuur inspireren door de manier waarop hij voorgesteld wordt in Boek XIII van Ovidius’ *Metamorphoses*, een boek waarmee hij zeker vertrouwd was.

Toch is het zo dat Shakespeare voor het hele concept eerder de volledige *Ilias* dan Chapmans zeven boeken in zijn hoofd had. Zoals Homeros begint hij “in het midden” met een Proloog-figuur in wapendracht, met de tweedracht in het Griekse kamp en Achilles’ terugtrekking, en hij eindigt onmiddellijk na de dood van Hector. Maar de verschillende toon wordt aangehouden: waar Homeros eindigt op een sombere noot, met het rouwen om de dood van Hector, zijn crematie en begrafenis, eindigt Shakespeare met Pandarus, die een ruw – ironische schaduw werpt op de dood van de Trojaanse held. Er zijn ook incidentele verwijzingen doorheen het hele stuk naar gebeurtenissen uit delen van de *Ilias* die door Chapman pas gepubliceerd werden nadat het stuk was geschreven (vijf boeken werden toegevoegd in 1608 en de volledige vertaling verscheen in 1611). Net zoals hij doet met zijn andere bron, Chaucer, neemt Shakespeare bepaalde karaktertrekken over van Homeros – de “sluwe” Ulysses, de “toornige” Achilles – en maakt hij ze donkerder. Hij heeft duidelijk zijn eigen stempel gedrukt op het stuk. Chapmans invloed is het duidelijkst m.b.t. de Thersites – figuur.

### Besluit

Shakespeares beeld van de Grieken is niet bepaald vleiend. In *Timon van Athene* is dit overduidelijk. Maar ook in *Troilus en Cressida* is dit het geval. Achilles blijkt uiteindelijk een laffe moordenaar te zijn die dan nog zijn laagheid op leugenachtige manier tot heldendaad verheft. Diomedes is een brutale vlerk, Thersites een cynische vuilprater, Ajax een domkop en ook de legerleiders worden niet van hun beste kant getoond. Maar beide stukken zijn interessant gebleven en niet van actualiteitswaarde gespeend. Ze zijn geknipt als cultstukken voor anti-globalisten (*Timon*) en anti-oorlogsactivisten (*Troilus en Cressida*).

Maar vooral het laatste is niet te herleiden tot simpele slogans. In een stuk over de beroemdste oorlog in de Westerse literatuur komen vluchtige momenten van seksuele, romantische of eenvoudigweg familiale intimiteit voor, geworteld in vrouwelijke of homo-erotische ervaringen, die een alternatief bieden voor de aristocratische waarden en voor hun ironische depreciatie.

*Aanbevolen lectuur*

- *The Life of Timon of Athens en Troilus and Cressida* in Stephen Greenblatt, *The Norton Shakespeare* (1997).
- Klein Karl, ed. *Timon of Athens*, (2001).
- Oliver, H. J., ed. *Timon of Athens* (1959).
- Egan, Gabriel, *Shakespeare and Marx*, (2004).
- *La Vie de Timon d'Athènes* (2005), een geslaagde vertaling door André Markowicz met een interessante inleiding van Margaret Jones-Davies.
- Dawson, Anthony B., ed. *Troilus and Cressida*, (2003).
- Muir, Kenneth, ed. *Troilus and Cressida*, (1982).
- Charney, Maurice, *Shakespeare on Love and Lust*, (2000).