

**DE REGELS VAN GOED KONINGSCHAP
EEN LEZING VAN SHAKESPEARES *HENRY V* IN HET LICHT VAN
MACHIAVELLI'S *IL PRINCIPE***

Bart EECKHOUT (1)

Als we ons op *idées reçues* zouden verlaten, zou het een onzinnige taak zijn om twee teksten samen te brengen die zo radikaal verschillend zijn als Machiavelli's *Il Principe* en Shakespeares *Henry V*. De ene tekst is, volgens de gangbare populaire opvatting, een emotieloos en would-be wetenschappelijk tractaat geschreven door een koel beramende en behoorlijk atheïstische Italiaanse diplomaat, die beweerde dat politieke doelstellingen alle gebruikte middelen wettigen. De andere is een enthousiast patriottisch toneelstuk, bijna een eeuw later door een gevierd Engels schrijver gecomponeerd, waarin een christelijke, eerbiedwaardige en geïdealiseerde koning voor het voetlicht gebracht wordt, in een wereld die zich veilig koestert in een omvattende religieuze en kosmische orde. En toch, bij nader toezien blijken de twee werken belangrijke raakpunten te vertonen.

Het is niet de bedoeling van deze tekst te argumenteren dat Shakespeare zelf ooit werkelijk iets van Machiavelli gelezen heeft. De mogelijkheid verdient echter wel ter inleiding een moment aandacht. Sommige *scholars* achten invloed klaarblijkelijk uitgesloten. Kenneth Muir bijvoorbeeld, die de bronnen van Shakespeares oeuvre heeft nagetrokken, vermeldt Machiavelli slechts één keer, *en passant* en in geen direct verband met Shakespeare zelf.⁽²⁾ John Erskine Hankins gaat zelfs een stap verder in een studie die niet alleen tracht aan te tonen wat Shakespeare effectief gelezen heeft, maar ook "other materials he may have known indirectly by hearsay."⁽³⁾ Hij vernoemt Machiavelli niet één keer. Dat is echter duidelijk onverantwoord, al was het maar omwille van het feit dat Machiavelli's naam over de tongen ging in het Elizabethaanse Engeland. Felix Raab heeft een volledig boek gewijd aan het fenomeen van het Machiavellisme in het Engeland van de zestiende en de zeventiende eeuw.⁽⁴⁾ Daarin toont hij aan dat er een onmiskenbare vraag naar Machiavelli's geschriften was. Om ons tot *Il Principe* te beperken: hoewel de Engelse vertaling van dit werk door Dacres pas in 1640 verscheen, circuleerden er gedrukte Italiaanse edities vanaf de jaren 1580, waren er minstens zeven manuscripten met Engelse vertalingen in omloop, was een Franse vertaling beschikbaar, en moeten reizigers naar het continent de hand hebben kunnen leggen op Latijnse en Italiaanse exemplaren.

Bovendien wisten velen ook af van de ideeën van de Italiaan door *Anti-Machiavel*, de omstreden tirade van de Fransman Gentillet.

Opvallender nog is dat Machiavelli over de Elizabethaanse podia paradeerde als personage. Het bekendst is wel zijn optreden in de proloog van Christopher Marlowes *The Jew of Malta*. Maar ook veel andere schurken en tirannen werden Machiavellistisch genoemd en hun opvattingen met die van de Italiaan geassocieerd — ook al gaan dergelijke clichématige personages, zoals Mario Praz heeft aangetoond, minstens evenzeer op Senecaanse stereotypes terug.(5) Het is grappig om zien hoe de naam van de Italiaan daarbij vaak op weinig vleierende wijze werd verbasterd: *Match a villain*, *Mach-evill*, *Hatch-evill*, of in een versmelting van zijn voornaam met een gebruikelijke bijnaam van de duivel, *Old Nick*.(6) Zulke diabolische en satanische reputatie had een dubbele oorsprong. Enerzijds kwam ze voort uit de reactie van de Fransen op het Florentijnse regime van Catharina de' Medici, waarmee Machiavelli (onterecht) geassocieerd werd. Anderzijds was ze het resultaat van een christelijke weerzin tegen de geschriften van de Italiaan, wat in 1559 geculmineerd was in het invoeren, onder druk van de Jezuïeten, van de Vaticaanse Index, gecreëerd precies met de bedoeling om er Machiavelli's *Il Principe* op te kunnen plaatsen.

Dat Shakespeare zelf de negatieve mening van zijn tijdgenoten ten opzichte van de Florentijn deelde, wordt bewezen door een passage in het derde deel van zijn *Henry VI*. Daarin houdt Richard, de latere hertog van Gloucester, een schuimbekkende monoloog, die hij afsluit met de woorden :

I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school.
 Can I do this, and cannot get a crown ?
 Tut! were it further off, I'll pluck it down.(7)

Het heeft bijgevolg weinig zin om een rechtstreeks portret van Machiavelli of diens ideeën in het personage van de bejubelde Henry V te willen vinden. De reden om tractaat en toneelstuk naast elkaar te leggen is dan ook veeleer idealistisch dan tekstgenetisch. Daarmee bedoel ik dat bepaalde teksten voor hun tijd spreken, een bepaalde *Zeitgeist* reflecteren. Het is onmiskenbaar dat zowel Machiavelli als Shakespeare bij hun publiek een zenuw raakten en zo bekendheid verwierven. Dat ze nadien tot canonieke schrijvers in de wereldliteratuur uitgegroeid zijn, wijst er bovendien op dat hun geschriften in bepaalde opzichten problematisch zijn gebleven. Geen klassiekers blijven immers bekend zonder reden — en die reden is doorgaans niet hun "universele waarde" maar het feit

dat ze, vaak vanuit nieuwe perspectieven, steeds weer vragen oproepen. Vanuit dat oogpunt wordt het denkbaar dat zulke disparate teksten als *Il Principe* en *Henry V*, ondanks hun verschillende invalshoeken, gelijksoortige vragen stellen. Ze kunnen een zelfde *topisch* belang blijken te hebben.

Het onmiddellijke gevaar van zo'n idealistische lezing is dat van een onhistorische aanpak. De befaamde Amerikaanse theoreticus Fredric Jameson heeft gelijk als hij critici opdraagt om altijd te historiseren (al is dat zelf, paradoxaal genoeg, een transhistorische uitspraak), en dus is het aangewezen om vooraf heel kort de functies van beide teksten binnen hun tijdvak op te laten lichten. Teksten krijgen grotendeels betekenis doorheen hun contexten.

In het geval van *Il Principe* hebben we te maken met een tekst die (waarschijnlijk) in 1513 en 1514 werd geschreven door een voormalig diplomaat van de Florentijnse republiek (1494-1512) die zich op een zijspoor geplaatst voelde door het nieuwe de' Medici regime in zijn stad. De man leed onder politieke dreigingen van binnen- en buitenaf: enerzijds vreesde hij interne verdeeldheid en slecht bestuur in Florence, anderzijds was hij bezorgd omwille van het gebrek aan nationale eenheid in heel Italië en de druk van buitenlandse mogendheden als Frankrijk en Spanje. In dat licht schreef hij een boekje waarin hij alle politieke kennis die hij had opgedaan uiteenzette. Maar daarbij rijzen onmiddellijk vragen. Het is bijvoorbeeld onduidelijk of het ooit de bedoeling was om dit pamflet te publiceren: tijdens Machiavelli's leven circuleerde het alleen in manuscript, en het werd enkel postuum in 1532 gedrukt. Problematisch ook is de aard van de tekst. Sommigen zien in het boekje één van de grondleggende geschriften van de moderne wetenschap (vooral de politicologie) omwille van de zogezegd afstandelijke, analytische aanpak die erin gehuldigd wordt. Zij groeperen de Florentijn al snel met Sir Francis Bacon, wiens bewondering voor Machiavelli even bekend is als zijn eigen inspanningen om een rationele natuurwetenschap uit te bouwen.(8) Anderen daarentegen beklemtonen het gepassioneerde karakter van Machiavelli's stellingen en beschouwen het boek meer als een daad van woede dan van nuchtere analyse.(9) Om een en ander nog complexer te maken hebben sommigen geargumenteed dat Machiavelli's bedoelingen satirisch waren. Mark Hulliung leest *Il Principe* als een parodie, niet enkel van het christelijk-humanistisch genre van de "spiegel-voor-prinsen", maar van het hele humanisme *tout court*, met inbegrip van de traditionele christelijke en stoïcijnse deugden.(10) De Duitse romanticus Friedrich Schiller zag het nog anders: hij suggereerde dat het boek een satire is op precies het soort prins of leider dat erin beschreven en ogenschijnlijk verheerlijkt wordt, zodat de auteur ervan het zelf radikaal oneens was met wat hij beschreef. (Er zijn inderdaad

momenten dat een Swiftiaanse lectuur van de tekst gewettigd lijkt, maar het valt moeilijk om dit naar het volledige boek te extrapoleren.) Ook Machiavelli's houding ten opzichte van de religie staat geregeld ter discussie. Nogal wat (hedendaagse) critici maken van de Italiaan een zestiende-eeuwse voorloper van Feuerbach, Marx, Nietzsche of Freud, die allen geprobeerd hebben het fenomeen van de religie vanuit antropologische hoek te benaderen. Maar daar staat tegenover dat Machiavelli in *Il Principe* toch nog zo traditioneel is dat hij zijn boek uitdrukkelijk als tweederangsadvies bestempelt en ons verzekert van de uiteindelijke superioriteit van God en diens wetten. (Het is opvallend trouwens hoe traag de katholieke reactie tegen zijn boek op gang kwam.) Het is bijgevolg aangeraden om aan de apodictische uitspraken van Machiavelli die verder in mijn tekst zullen opduiken op zijn minst een marge van vreemdheid te verlenen.

Ook de contingentie van Shakespeares stuk vraagt om een minimaal historisch kader. Toen *Henry V* in 1599 geschreven en opgevoerd werd bevond Engeland zich in een enigszins vergelijkbare situatie met het Italië van Machiavelli : er was dreiging van binnen- en buitenaf. Koningin Elizabeth had haar vrijers uit tactische overwegingen zolang op afstand gehouden dat het duidelijk werd dat ze geen kinderen en dus geen directe opvolger zou hebben. De vrees voor opstanden was aanzienlijk (en werd in het geval van de graaf van Essex in 1601 ook werkelijkheid). Maar er was ook druk op Engeland van buitenaf : in het jaar van het toneelstuk werd Essex naar Ierland gestuurd om die woelige kolonie nogmaals te onderdrukken (het Koor bij het vijfde bedrijf verwijst daar trouwens naar), en tijdens de laatste paar jaren van de zestiende eeuw waren de Engelsen bijna paranoïde wat een tweede mogelijke aanval van de Spanjaarden betrof. In zo'n klimaat moest Shakespeare op zijn gebruikelijke slappe koord dansen : hij moest het koninklijk hof voldoende behagen om niet gecensureerd te worden of met zijn troep zijn licentie te verliezen, maar moest tegelijk het gewone volk onderhouden om algemene bijval en commercieel succes te vinden. Zoals Louis Montrose opmerkt : "The Elizabethan playhouse, playwright, and player exemplify the contradictions of Elizabethan society and make those contradictions their subject".(11) Shakespeares theater kan niet in een ideologisch vacuüm gelezen worden; Jonathan Dollimore en Alan Sinfield wijzen er terecht op dat "it is even likely that the topics which engaged writers and audiences alike were those where ideology was under strain".(12) Specifiek wat *Henry V* betreft kan dit zelfs zijn tekstuele repercussies hebben gehad : Annabel Patterson heeft aangetoond hoe de twee teksten die beschikbaar zijn, die van de Folio en die van de zogezegd slechte, corrupte Quarto, sterk in ideologische resonantie verschillen. Eerstgenoemde is de tekst zoals die nu algemeen voorligt, met de ambivalentie en spanningen die we dadelijk zullen

onderzoeken. Laatstgenoemde toont een veel minder problematisch stuk waarin potentieel subversieve momenten die het beeld van Henry en van ideaal koningschap in het algemeen kunnen ondergraven, weggesneden zijn. Patterson vermeldt drie mogelijke intentionalistische redenen voor zulke castigerwoede: "the aesthetic ('cut for compression'), the political ('cut...possibly for censorship') and the socioeconomic ('cut...for a reduced cast on tour in the provinces')".(13) En hoewel ze geen sluitende bewijzen weet aan te dragen pleit ze er toch op verleidelijke wijze voor om de slechte Quarto als een tweede versie te beschouwen, die Shakespeare in 1600 schreef en waarin hij zijn pogingen om tussen verschillende machtsgroepen te laveren opgaf en een onverdeeld patriottisch stuk, dat met name Koningin Elizabeth probleemloos steunde, in de plaats stelde.

Machiavelli en Shakespeare schreven beiden duidelijk voor hun eigen plaats en tijd. Dat ze daarbij ook radikaal verschillende genres en stijlen gebruikten spreekt voor zich en behoeft geen verdere commentaar. Het is veeleer nuttig in dit opzicht op een belangrijk raakvlak tussen beiden te wijzen. Ondanks het tractaatkarakter van Machiavelli's boek dient erop gewezen dat de Italiaan precies een opvatting van politiek verdedigt als van een *theatrum mundi*. Zowel Machiavelli als Shakespeare begeven zich op hun manier in de wereld van de leugen. Beiden zijn ze gefascineerd door tekens, en zoals Umberto Eco ooit argumenteerde is één definitie van tekens "everything which can be used in order to lie".(14) Misschien ligt hierin een deel van de moderniteit van beide auteurs: in het besef, al dan niet als huiveringwekkend ervaren, dat de mens geconstitueerd wordt door de leugen.

Met die bewering komen we opnieuw op het vlak van tijdsgeesten en ideeëngeschiedenis. Het is bijgevolg aangewezen om te kijken naar een paar momenten in de teksten zelf. Binnen het bestek van dit artikel is het vanzelfsprekend niet mogelijk om alle parallellen uit te diepen. Daarom zal het onderzoek zich op een paar opvallende thema's toespitsen.

Om mijn interpretaties te situeren dient allereerst gesteld dat *Henry V* in mijn lectuur een aanzienlijk ambivalent stuk is. Er zijn, zeer grofweg, twee manieren om het te ervaren. De ene is de meer naïeve, onmiddellijke en spontane manier — vaak bij feitelijke opvoeringen. Het meest typische voorbeeld hiervan is de reactie van het Engelse publiek op de filmversie die Laurence Olivier in 1944 maakte (en waarbij de snode Franse vijanden in de gedachten van de kijkers plots Duitsers werden). Patriottisme en poëzie zijn dan de twee belangrijkste impressies die het stuk nalaat. Gedragen op golven van retoriek, beïndrukt door



"Henry V"-filmversie van Kenneth Branagh

Boven : Een resolute Hendrik V (K. Branagh) als aanvoerder van de Engelsen.
Onder : Gower (Daniel Webb) en Fluellen constateren dat ook de jonge dienaar van Falstaff gedood werd.

(Foto's ter beschikking gesteld door Independent Films)

de kracht en het prestige van het hoofdpersonage, dat zonder volwaardige tegenspeler blijft, en gedreven door de stuwning van een toneelstuk in opvoering, waarbij weinig tijd gelaten wordt voor meditatie, maakt *Henry V* al snel een idealiserende indruk. De tweede manier om het stuk te ervaren is meer die van de trage lectuur en studie : de tekst die zich dan aandient blijkt gesofistikeerder, inconsistenter, met gaten en contradicties. Er zijn zelfs momenten waarop je kunt vaststellen hoe de tekst, in termen van de voorlaatste literaire mode, zichzelf deconstrueert. Het is evident dat er een zekere spanning tussen de twee genoemde ervaringswijzen bestaat, maar het is enkel als men vasthoudt aan het dubieuze ideaal van tekstuele eenheid en integratie — en, ironisch genoeg, aan Henry's eigen politieke ideaal van harmonie en vereniging — dat men het toneelstuk daarom ook voor een artistieke mislukking aan zou kunnen zien. (Dit wordt trouwens op een bepaalde manier bewezen door Kenneth Branagh's bejubelde filmversie uit 1989. Branagh hinkt in zijn beeld van Henry op twee gedachten : in de eerste helft van de film laat hij het sluwe, zelfs venijnige en onbetrouwbare karakter van de koning een paar keer mooi uitkomen, terwijl hij in de slag bij Agincourt resoluut voor een jingoïstische verheerlijking in Hollywoodstijl kiest. Dat maakt de film er nochtans niet minder boeiend om.) Evenmin is het nodig om één van beide ervaringswijzen als superieur te bestempelen door een hiërarchie van standaard- en supplementaire lezing op te bouwen. Jacques Derrida heeft voldoende aangetoond hoe gemakkelijk zulke waardeverhoudingen omgedraaid kunnen worden. Wat echter wel in het oog springt, en iets waarop de aandacht gevestigd dient te worden, is dat *Henry V*, met uitzondering van het veel latere *Henry VIII*, het laatste historiestuk van Shakespeare is. Het is bijgevolg denkbaar dat de auteur zichzelf geblokkeerd voelde na het schrijven van een stuk dat zowel het koningschap naar gangbare normen idealiseerde als de principes ervan in vraag stelde. (De ontgoocheling zou natuurlijk nog groter geweest zijn als we enige waarde hechten aan de hypothese van Annabel Patterson over de slechte Quarto als een tweede, gecensureerde versie.)

Het resultaat is dat het personage van Henry V ongrijpbaarder is dan het zich in eerste instantie aandient. Het beeld dat we van hem krijgen komt slechts af en toe in focus; het is als een ijsberg : er zit veel onder de oppervlakte. Het mag dan al zijn dat hij verondersteld wordt "the mirror of all Christian kings" te zijn (II.o.6) (15), maar het is het Koor dat ons van die fantasie probeert te overtuigen. En de pogingen van het Koor om een bijna Hegeliaanse *Aufhebung* van de "betekenaar" (in de Saussuriaanse zin) tot stand te brengen en een re-presentatie van een historische volheid te verwezenlijken geven duidelijk aan hoe graag het Koor naïeve kijkers van zijn gekleurde versie wil overtuigen. Wie in deze spiegel

kijkt ziet echter troebel. En dat is precies wat het mogelijk maakt om Henry te vergelijken met de minder orthodox christelijke leider in Machiavelli's "spiegelvoor-prinsen". Een hint van Peter Donaldson opvolgend kan de vraag worden : hoe aandachtig heeft Henry V Machiavelli's *arcana imperii*, dat handboek van staatsgeheimen, gelezen ?(16)

Eer en glorie door imperialismen : dat is in een notedop waar het in *Il Principe* allemaal om draait.(17) Oorlogen, volgens Machiavelli, kunnen niet vermeden worden : ze kunnen alleen in het voordeel van de tegenstrever uitgesteld worden.(18) Het motto voor koningen hoort altijd het eeuwenoude, beproefde "si vis pacem para bellum" te zijn; en de beste manier om toekomstige problemen op te lossen is hen bij voorbaat te remediëren : de aanval is de beste verdediging. Bovendien : "De wens om meer te verwerven is zeker een heel natuurlijke en gewone zaak; en wanneer mensen daarin slagen worden ze altijd geprezen in plaats van veroordeeld."(19) Henry V volgt al dit advies ijverig op. Blijkbaar onzeker over mogelijke bedreigingen van binnenuit beslist hij om de raad van zijn vader — "busy giddy minds / With foreign quarrels"(20) — op te volgen en zijn rijkdom, macht en eer uit te breiden door Frankrijk binnen te vallen. Het valt daarbij op hoe reeds de allereerste keer dat zijn naam in het stuk vermeld wordt het epitheton "warlike" eraan toe wordt gevoegd (Prologue : 5). En bij ten minste drie gelegenheden beklemtoont Henry dat hij zichzelf ziet als "a soldier, / A name that in my thoughts becomes me best" (III.iii.5-6).(21)

Vooraf het begrip eer blijft het hele stuk door terugkeren. Meest in het oog springt het tijdens Henry's aanmoedigingspeech op de ochtend van de slag te Agincourt; daar stelt de koning onomwonden : "if it be a sin to covet honor / I am the most offending soul alive" (IV.iii.28-9). Hierin volgt hij opnieuw Machiavelli, waar die schrijft : "Niets brengt een leider meer prestige dan grote campagnes en opvallende uitingen van zijn persoonlijke bekwaamheid."(22) In het geval van Machiavelli was de oorlogszuchtige zoektocht naar eer zelfs een haast religieuze roeping — een soort verschuiving van het meer strikt religieuze ideaal van de onsterfelijkheid. Het beeld dat we van Henry in dat opzicht opdoen is echter radikaal dubbelzinnig : we zien hem schipperen tussen een meer werelds en egocentrisch verlangen naar de eer en glorie van de oorlog enerzijds en een meer traditioneel vertrouwen in een religieuze orde anderzijds (hij schrijft zijn overwinning immers uitdrukkelijk toe aan God : "Praised be God, and not our strength, for it!" [IV.vii.86]). Op listige wijze speelt Henry in op twee diametraal tegengestelde tendenzen bij zijn onderdanen — tendenzen die precies in Shakespeares eigen tijd verontrustend aan profiel en antagonisme wonnen. Zo gezien toont het stuk het massieve gevecht van de "Tudor Myth" — of "the

Elizabethan World Picture", d.w.z. de doctrine zoals die er vanop het preekgestoelte met de befaamde "Homily on Obedience" bij de bevolking werd ingehamerd — om haar macht te bevestigen, terwijl het precies de nodige elementen bevat om die mythe op losse schroeven te zetten. *Henry V* maakt dan ook terecht deel uit van de tetralogie die het afsluit : reeds vanaf het eerste stuk, *Richard II*, staat immers het thema van de aard van het koningschap centraal en wordt geïllustreerd hoe de middeleeuwse numineuze opvatting, waarbij het gezag van de koning als vertegenwoordiger van God op aarde niet ter discussie gesteld kan worden, het onderspit moet delven voor een wereldse visie waarin het koningschap iets wordt wat men zich door macht kan toeëigenen. (Hoe verontrustend dit was wordt wel voldoende aangetoond door het feit dat Koningin Elizabeth steevast de scène waarin Richard II gedwongen troonsafstand doet liet censureren.)(23)

Het streven naar eer — terwille van de eigen glorie of die van God — wordt door het stuk zelf trouwens ook in vraag gesteld. Er is alvast het feit dat eerzucht niet alomtegenwoordig is. In de inleiding tot het tweede bedrijf bijvoorbeeld doet het Koor hard zijn best ons ervan te overtuigen dat nu "honor's thought / Reigns solely in the breast of every man" (II.o.3-4), maar het moet een paar regels later (II.o.18-19) al terugkrabbelen als de samenzweerders tegen Henry ter sprake komen.(24) En het gedrag van ten minste een deel van Henry's leger — het deel vertegenwoordigd door Pistol, Nym en Bardolph — is allesbehalve eervol.

Belangrijker dan dat : het militarisme en imperialisme van Henry worden niet zomaar onkritisch bevestigd. Op twee manieren worden er vraagtekens bij geplaatst. Heel indirect, ten eerste, doorheen de discussies over krijgslere die Fluellen voert. Zijn wijsheden kunnen gezien worden als parodieën op die van Machiavelli en alle leiders die de principes van de Italiaan in de praktijk proberen te brengen. Zijn kennis en expertise zijn twijfelachtig. We merken vooral hoe lachwekkend ze kunnen worden als de Welshman Alexander de Grote met Henry vergelijkt (iets wat in principe het imago van Henry ten goede zou moeten komen). Als gelijkenis geeft hij op : "There is a river in Macedon, and there is also moreover a river at Monmouth." (IV.vii.26-7) Zeker, Shakespeare zocht in Fluellen in eerste instantie een vervanger voor Falstaff om de gewone man te kunnen amuseren, maar dat neemt niet weg dat de wetten van de krijgskunde in zijn figuur belachelijk worden gemaakt.

Maar Henry's militarisme wordt ook op een directe manier in vraag gesteld. Dat gebeurt in de cruciale scène waar de koning zich vermomt en met zijn gewone soldaten, John Bates, Alexander Court en Michael Williams, een

discussie over de oorlog aangaat. Williams confronteert hem daarbij vlakaf met de verantwoordelijkheid die hij draagt voor de toekomstige dood van zijn soldaten. Het antwoord van Henry is verraderlijk : eerst verschuilt hij zich nogal gemakkelijk achter een christelijke moraal van de goede bedoeling en vervolgens ontwijkt hij de vraag gehaaid door het geval toe te spitsen op enkel die soldaten die naar het slagveld komen met een slecht geweten.(25)

Het thema van de verantwoordelijkheid is te gewichtig om hier al te laten rusten. Machiavelli's opvatting hieromtrent is veelbetekenend : hij adviseert leiders en vorsten om zoveel mogelijk "de uitvoering van onpopulaire maatregelen aan anderen te delegeren."(26) Al is het voor Henry niet altijd mogelijk om deze richtlijn effectief toe te passen, toch doet hij zijn best om zoveel mogelijk de verantwoordelijkheid voor zijn daden van agressie bij anderen te leggen. Dat wordt al duidelijk vanaf zijn allereerste toespraak, die een poging vormt om alle verantwoordelijkheid voor een eventuele oorlog met Frankrijk op de aartsbischop van Canterbury af te schuiven, in het volle besef dat die veeleer een buitenlandse oorlog zal legitimeren en financieel ondersteunen dan goedschiks een groot deel van de kerkelijke bezittingen te laten confisceren. Een tweede voorbeeld biedt zijn behandeling van de verraders Cambridge, Scroop en Grey. Henry wettigt zijn bevel om hen te laten terechtstellen door een beroep te doen op de staatsraison en op nationale belangen, terwijl hij ontkent enige persoonlijke wrok te koesteren (II.iii.174-7) — iets wat een dubieuze indruk maakt in het licht van het feit dat hij er de samenzweerders eerst toe gebracht heeft, door een nogal machiavellistische truc, om de mogelijkheid tot genade uit te sluiten.(27) Een derde voorbeeld krijgen we als de hertog van Exeter in opdracht van zijn koning de Fransen oproept om de kroon onvoorwaardelijk af te staan; anders, argumenteert hij, zullen ze verantwoordelijk zijn voor de dood van talloze van hun onderdanen (II.iv.103 e.v.). Iets soortgelijks doet zich voor te Harfleur. Daar tracht Henry, in een bijna hysterische toespraak die op zich al voldoende huiveringwekkend is om zijn persoon verdacht te maken, de belegerde stad zelf de doden aan te wrijven die ze oploopt door zich te verdedigen. En de prangende vraag van Michael Williams tenslotte wordt, zoals we zagen, door Henry ontweken. Het kan dan ook niet zonder ironie zijn dat we de monoloog van Henry op de ochtend van de slag bij Agincourt beluisteren en we horen hoe die aanvangt met de klacht :

Upon the King! Let us our lives, our souls,
 Our debts, our careful wives,
 Our children, and our sins lay on the King!
 We must bear all. O hard condition,

Twin-born with greatness, subject to the breath
 Of every fool, whose sense no more can feel
 But his own wringing. (IV.i.228-34)

Voor iemand die systematisch zijn macht en eer tracht te vergroten zonder daarvoor verantwoordelijkheid te willen dragen klinkt zulk zelfbeklag voor een deel vals. Het zou echter te veel zijn om te beweren dat deze monoloog er zijn hele indrukwekkende karakter door verliest, want tegelijk voelen we hoe Henry zelf zich hier nauwelijks van enige ironie bewust is en oprecht onder de last van zijn functie lijkt te lijden. En dus groeit deze scène uit tot één van die spilmomenten waarop het personage aan ongrijpbaarheid en spankracht wint. (De monoloog in zijn geheel is ook belangrijk binnen de visies op het koningschap die Shakespeare in zijn tetralogie ontwikkelt : Henry wordt hier wel heel sterk vermenschlijkt en zijn aanspraak op het koningschap van alle bovennatuurlijkheid ontdaan. Dat wordt nog eens extra in de verf gezet door zijn expliciete berouw voor de ontroning van Richard II.)

De ongrijpbaarheid van het hoofdpersonage heeft ook te maken met de twee belangrijke machiavellistische technieken die hij doorlopend aanwendt : veinzing en ontveinzing (simulatie en dissimulatie). De twee werden doorgaans uit elkaar gehouden in renaissancistische geschriften, waarbij de eerste techniek verwijst naar het actief voorwenden van een vals gezicht, het bewust spelen van een rol, de pogingen om een schijnbeeld van zichzelf te creëren, terwijl de tweede techniek meer slaat op het verbergen van je werkelijke identiteit en aard. Het zijn allebei technieken toegepast door de politicus als vos (tegenover bijvoorbeeld het etaleren van militaire macht, wat kenmerkend is voor de politicus als brullende leeuw).(28) Vooral de kunst van het veinzen is voor Henry essentieel. Zijn koningschap zelf, zo beseft hij, hangt af van zijn talent om te ageren en te acteren "like a king" (I.ii.274; eigen cursivering). In zijn gesprek met de gewone soldaat Williams en diens makkers zegt hij zelfs uitdrukkelijk : "I think the King is but a man" (IV.i.102). En in zijn aansluitende monoloog, waarover ik het daarnet al had, beseft hij hoe sterk zijn koningschap afhangt van ceremonieën :

O ceremony, show me but thy worth!
 What is the soul of adoration ?
 Art thou aught else but place, degree, and form,
 Creating awe and fear in other men ? (IV.i.242-5)

Het veinzen van de rol van koning impliceert dat Henry zijn toevlucht soms dient te zoeken tot twijfelachtige trucs. Eén ervan is de poets die hij Fluellen bakt door

hem de vuistslag in ontvangst te laten nemen die eigenlijk voor hemzelf bedoeld was. Per slot van rekening verzekert Fluellen zijn vorst vooraf : "I need not be ashamed of Your Majesty, praised be God, as long as Your Majesty is an honest man" (IV.vii.112-3). En als hem bovendien gevraagd wordt of Williams zijn belofte moet houden om de man met wie hij de vorige nacht geruzied heeft een slag toe te dienen, antwoordt Fluellen over de onbekende, uitgedaagde man : "If he be perjured, see you now, his reputation is as arrant a villain and a Jack-sauce as ever his black shoe trod upon God's ground and His earth, in my conscience, la!" (IV.vii.137-40). Natuurlijk lachen we om de pompeuze Welse kapitein, en natuurlijk wil deze episode onder andere aantonen dat Henry als alle rechtgeaarde Engelsen van een *practical joke* houdt, maar dat neemt niet weg dat de impliciete afkeuring van Henry door deze loyale onderdaan aan de humor een bitter smaakje geeft. En tegelijk worden we eraan herinnerd hoe Henry in feite overgeleverd is aan de grillen van zijn publiek, dat zich op elk moment tegen hem kan keren.

Bij ten minste twee gelegenheden maakt Henry ook gebruik van ontveinzing. Een eerste keer als hij zijn truc op de samenzweerders toepast en daarbij verborgen houdt hoe hij alles van hun complot afweet. Een tweede keer als hij zich de nacht voor de slag bij Agincourt vermomt en tegenover de drie soldaten zijn ware identiteit achterhoudt. Williams verwijt hem hiervoor achteraf : "Your Majesty came not like yourself" (IV.viii.50). Het frappante aan Henry's reactie hierop is dat hij de impliciete verdediging van hypocrisie door Williams aanvaardt en hem er zelfs voor belooft. Dit is duidelijk een koning die beseft hoe onbestendig zijn toestand is, ondanks alle retoriek over grootsheid, vereniging en Gods welwillende steun.

Naast gedeelde opvattingen over eer, verantwoordelijkheid en (ont)veinzing zijn er nog wel meer parallellen tussen *Henry V* en *Il Principe* te vinden. Zo bijvoorbeeld de pogingen van Henry om door zijn onderdanen gevreesd én geliefd te zijn (een politieke wet die woordelijk in beide teksten voorkomt(29)). Of het feit dat het Franse leger niet door zijn eigen koning geleid wordt en voor een deel uit huurlingen bestaat, twee militaire doodzondes volgens Machiavelli, die wat hem betreft probleemloos de nederlaag zouden verklaren. Er is het wreedaardige oorlogsgedrag van Henry, iets wat Machiavelli onontbeerlijk acht om de eigen troepen verenigd en gedisciplineerd te houden. En in de Epiloog van het stuk krijgt de Italiaan nogmaals gelijk : hij argumenteerde immers dat het Frankrijk van die tijd weliswaar vrij gemakkelijk veroverd kon worden, maar slechts met de grootste moeite behouden. Dergelijke parallellen reiken echter niet heel ver. Ze bevestigen alleen dat een confrontatie tussen de twee ogenschijnlijk

zo verschillende teksten die ik hier heb samengebracht op meer dan één manier vruchtbaar kan zijn.

NOTEN :

- (1) Dit artikel is de vertaling en bewerking van een essay dat ik schreef voor een *Graduate Seminar* over Shakespeare aan Columbia University, New York. De aanvullende studies waarbinnen dit seminarie kaderde werden mogelijk gemaakt door een eremandaat als aspirant bij het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, een *Franqui Fellowship* van de *Belgian American Educational Foundation*, een *Marjorie Hope Nicolson Fellowship* van Columbia University, en een reisbeurs van de Vlaamse Gemeenschap. Al deze instanties genieten mijn uitdrukkelijke dank voor het gestelde vertrouwen. Het seminarie vond plaats in het najaar van 1990 en werd geleid door David Scott Kastan. Deze tekst, die voor een stuk zijn stempel draagt, is aan hem opgedragen, en aan mijn seminariegenoten Siraj, Andrew, Zhang, Tom, Julie, Julia en Laura.
- (2) Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays*. London : Methuen, 1977.
- (3) John Erskine Hankins, *Backgrounds of Shakespeare's Thoughts*. Hamden : Archon Books, 1978, p. 9.
- (4) Felix Raab, *The English Face of Machiavelli : A Changing Interpretation 1500-1700*. London : Routledge & Kegan Paul; Toronto : University of Toronto Press, 1964.
- (5) Mario Praz, "The Politic Brain : Machiavelli and the Elizabethans." In *The Flaming Heart : Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T.S. Eliot*. 1958. Herdr. Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1966, p. 109.
- (6) Praz, p.130.
- (7) *The Third Part of King Henry VI*. Edited by Andrew S. Cairncross. (The Arden Shakespeare. General editors : Harold F. Brooks and Harold Jenkins.) London : Methuen; Cambridge, MA : Harvard University Press, 1964, III.ii.191-5.
- (8) Een voorbeeld van zo'n opvatting biedt Praz, p. 96 en p. 100 e.v.
- (9) Bijvoorbeeld Raab, p. 4.
- (10) Mark Hulliung, *Citizen Machiavelli*. Princeton : Princeton University Press, 1983, p. 24, 242 e.v.
- (11) Louis Montrose, "The Purpose of Playing : Reflections on a Shakespearean Anthropology". *Helios*, 7 (2), 1980, p. 57.
- (12) Jonathan Dollimore en Alan Sinfield, "History and ideology : the instance of *Henry V*". In *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis. London en New York : Methuen, 1985, p. 211.
- (13) Annabel Patterson, "Back by Popular Demand : The Two Versions of *Henry V*". In *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford : Basil Blackwell, 1989, p. 74. De citaten tussen de aanhalingstekens komen uit de *Arden* editie van het stuk.

- (14) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1979, p. 7.
- (15) Alle lijnverwijzingen zijn naar de Bantam-editie : *Henry V*. Edited by David Bevington. Toronto etc. : Bantam Books, 1988.
- (16) Zie Peter S. Donaldson, *Machiavelli and Mystery of State*. New York etc. : Cambridge University Press, 1988.
- (17) Voor een repetitieve en hypercorrecte verdediging van deze opvatting, zie het boek van Hulliung.
- (18) Zie Niccolò Machiavelli, *The Prince*. Translated with an Introduction by George Bull. Harmondsworth : Penguin, p. 40 en 43.
- (19) Machiavelli, p. 42. Eigen vertaling uit het Engels.
- (20) *Henry IV, Part Two*. Edited by David Bevington. Toronto, etc. : Bantam Books, 1988, IV.v. 213-4.
- (21) Zie ook V.ii.99 en V.ii.151.
- (22) Machiavelli, p. 119.
- (23) Het conflict tussen de twee genoemde opvattingen van het koningschap speelt zich ook uit in de verfilming van *Henry V* door Kenneth Branagh, met name in diens behandeling van de slag bij Agincourt. Branagh komt daar op belangrijke wijze in de tekst tussen. Waar Shakespeare van de slag zelf alleen Pistols weinig heroïsche gevecht met een Franse soldaat toont, laat Branagh die scène achterwege en geeft hij in de plaats daarvan een minutenlange, gestileerde en met sentimentele muziek onderstreepte versie van de slag. De Engelsen, opvallend genoeg, dragen daarbij geen helmen — in tegenstelling tot de Franse nobelen — en Henry zelf niet eens een harnas. Van enige militaire strategie — volgens Holinshed nochtans een belangrijke reden voor de Engelse overwinning — is geen sprake, alleen chaotische lijf-aan-lijf-gevechten. En toch winnen de Engelsen met de meest extreme cijfers die Shakespeare in Holinshed vond (en die door Holinshed zelf betwijfeld werden) : 25 Engelse slachtoffers tegenover 10.000 Franse. Branagh laat dus niet na het compleet miraculeuze van die gebeurtenis in de verf te zetten, en doet dat nog eens extra door (opnieuw) minutenlang religieuze muziek te draaien. Hier speelt hij met andere woorden op een numineus koningsbeeld (dat elders ondergraven wordt), zoals hij ook andere idealisering in zijn weergave van de slag aanbrengt : hij schrikt Henry's bevel om uit wraak voor de laffe Franse aanval op het bagagekamp alle Franse gijzelaars af te slachten en laat de scène met de handschoen na de slag, waarbij Henry Fluellen een loer draait, vallen. Een laatste opmerkelijke vervorming tenslotte is het feit dat York en Suffolk op het slagveld wel even in elkaars armen worden getoond, maar dat de speech waarin verhaald wordt hoe de een de ander als afscheid op de lippen kuste diplomatisch weggesneden wordt. Is dat misschien een toegeving aan het Thatcheriaanse Engeland en meer bepaald aan de beruchte *Clause 28* die al wat als "propaganda" voor homoseksualiteit opgevat kan worden verbiedt ?
- (24) De verhouding van het Koor tot de rest van het toneelstuk is een studie op zich waard. Op het vijfde bedrijf na wordt immers wat het Koor aankondigt telkens door wat volgt ondergraven. Vóór het eerste bedrijf bezingt het Koor het heroïsche, bijna

heilige karakter van het verhaal; wat onmiddellijk volgt is de scène waarin de aartsbischop van Canterbury en de bisschop van Ely duistere plannen smeden. Vóór het tweede bedrijf wil het Koor ons doen geloven dat "all the youth of England are on fire" (II.o.1), maar wie we te zien krijgen zijn de verlopen Bardolph, Nym en Pistol. Bij het derde bedrijf wil het Koor ons alleen in nobele, dappere Engelsen bij de belegering van Harfleur laten geloven, maar na de beroemde aanvalsspeech van Henry worden we opnieuw geconfronteerd met het laffe gedrag van de drie vroegere vrienden van Falstaff. Bij het vierde bedrijf tenslotte belooft het Koor ons een koning die door zijn waardige verschijning al zijn troepen moed inpompt, en wat we krijgen is een vermomde Henry die er niet in slaagt om zijn gewone voetvolk van zijn gelijk te overtuigen.

- (25) Branagh zet nogal stevig het mes in Henry's antwoord, tot er enkel zoiets overblijft als het plumpe : "Voor de zielen van mijn soldaten kan ik niet instaan."
- (26) Machiavelli, p. 106. Eigen vertaling.
- (27) In de ontmaskering van de samenzweerders doet zich een subversief moment voor dat Shakespeare blijkbaar niet heeft willen weglaten maar evenmin willen uitdiepen. De graaf van Cambridge zegt andere redenen gehad te hebben dan enkel het Franse goud. Henry vraagt niet welke maar weet — zoals allicht een aanzienlijk deel van Shakespeares publiek — waaraan Cambridge refereert : de *Yorkist claim* van Edmund Mortimer, schoonbroer van Cambridge, op de Engelse troon. Als aan vrouwelijke schakels in de afstamming enige geldigheid wordt verleend, hoort Mortimer inderdaad op de troon te zitten. Dat betekent echter zoveel als dat Henry's principe om de Franse troon op te eisen zijn eigen kroon ongeldig verklaart. Als Henry uitroept "No king of England, if not king of France!" (II.iii.193) dan zou hij eigenlijk moeten roepen : "No king of England, *if* king of France!"
- (28) Het onderscheid is natuurlijk dat van *Il Principe* : zie Machiavelli, p. 99.
- (29) Zie II.ii.25 en Machiavelli, p. 60.



"Lavabo en Simili" door Oud Huis Stekelbees (Foto : Jan Simoen)