

FRAILITY, THY NAME IS WOMAN: HAMLET EN ANDERE VROUWENHATERS ¹

Paul J.C.M. FRANSSEN

Het valt niet te ontkennen: Hamlet is een vrouwonvriendelijk personage. Reden temeer om in deze tijd van feministische gevoeligheden eens aandacht aan dit facet te besteden, en hem tevens naast twee andere notoire vrouwenhaters uit de Engelse literatuur te zetten: Jimmy Porter uit John Osbornes *Look Back in Anger*, en Philip Marlow uit de succesvolle televisieserie van Dennis Potter, *The Singing Detective*.

Mijn doel is niet om een sluitende verklaring te vinden voor Hamlets gedrag in het algemeen en tegenover vrouwen in het bijzonder. Er zijn immers al vele uitstekende studies over *Hamlet* verschenen, maar geen van alle slagen ze erin een volledig bevredigende interpretatie te vinden die niet door een andere, even plausibele lezing kan worden ondergraven. Veeleer wil ik het hebben over de mogelijkheden die *Hamlet* biedt aan de lezer die ervan uitgaat dat onze perceptie van elke tekst bepaald wordt door andere teksten die we gelezen hebben. Ik wil laten zien hoe onze kennis van *Hamlet*, of nog preciezer, van een bepaalde interpretatie van *Hamlet*, ons leert vergelijkbare elementen te ontdekken in latere stukken, en hoe die latere stukken op hun beurt ons weer op nieuwe aspecten van *Hamlet* kunnen attenderen.

Mijn uitgangspunt is de Freudiaanse visie op Hamlet. Het zal geen verbazing wekken dat Freud in Hamlet zag wat hem zelf het meest bezighield: het oedipuscomplex. *Hamlet* is in wezen een variant op hetzelfde gegeven als het stuk van Sophocles, meent Freud; alleen is het geschreven in een latere fase in de ontwikkeling van de Westerse cultuur, zodat er meer verdringing heeft plaatsgehad, en we de werking van het oedipuscomplex in Hamlet slechts indirect kunnen waarnemen. Hamlets probleem is dat hij in de daad van Claudius, het vermoorden van Hamlets vader en het huwen van diens moeder, een realisatie ziet van zijn eigen heimelijkste dromen. Dit leidt tot een gevoel van schuld, die Hamlet dan weer projecteert op de gehele wereld. Hamlets verdrongen incestueuze lustgevoelens ten opzichte van zijn moeder verklaren volgens Freud zijn eigenaardige gedrag tegenover Ophelia en dus zijn vrouwenhaat in het algemeen.²

Freuds lezing lijkt inderdaad een aantal problematische aspecten van Shakespeares stuk te kunnen verklaren. Zo gedraagt Hamlet zich al vreemd voordat het spook hem

verteld heeft dat de dood van zijn vader een moord was: hij loopt in zwarte rouwkleding rond, en betreurt het dat de Almachtige zelfmoord verboden heeft.³ Zijn melancholie is dus geen gevolg van de plicht om zijn vader te wreken maar gaat eraan vooraf. Weliswaar antwoordt Hamlet op de onthulling van het spook met: "O my prophetic soul!" (I.5.40), hetgeen op een soort voor gevoel zou kunnen duiden, maar waarop is dat voor gevoel gebaseerd? Kennelijk vooral op zijn aversie tegen Claudius. Tegen zijn oom en pleegvader gedraagt hij zich werkelijk als een jaloers kind. Dit is temeer verwonderlijk omdat Claudius zich aanvankelijk voorbeeldig gedraagt: als een goed diplomaat in de politiek, en in zijn privéleven als een vaderlijk persoon die zijn moeilijke stiefzoon wijselijk adviseert het verdriet over zijn vader nu eindelijk eens te verwerken. Uit Freudiaans oogpunt is Hamlets antipathie tegen zijn oom echter goed te begrijpen: de echte vader als rivaal is nog tot daaraantoe, maar als ook nog eens een ander het bed van de moeder moet delen is dat in het geheel niet meer acceptabel, temeer daar een huwelijk tussen schoonzuster en zwager toentertijd als incest gold. Ook Hamlets gedrag ten opzichte van zijn moeder wordt duidelijker: het wordt bepaald door een mengsel van jaloezie, heimelijke begeerte, en schuldgevoelens over die begeerte.

Nu is Freuds lezing van *Hamlet* niet het definitieve antwoord op de problematiek van dit stuk. Zoals Cedric Watts heeft geargumenteed, is de Freudiaanse lezing per definitie niet falsificeerbaar, en dus niet empirisch: immers, elementen in Hamlets gedrag die Freuds argument lijken te ondermijnen worden toegeschreven aan het onderdrukken van de oedipale impulsen. Freud heeft dus altijd gelijk.⁴ Het gaat hier echter niet om de juistheid van Freuds argument, maar om de invloed die deze ideeën over *Hamlet* hebben op onze perceptie van latere literaire werken.

Freuds ideeën werden nader uitgewerkt door zijn discipel Ernest Jones.⁵ Jones publiceerde zijn boek in 1949, en betrok daarin ook de theorie van de Amerikaanse psychiater Frederic Wertham, gepubliceerd in 1947. Laatstgenoemde voegt een belangrijke dimensie toe aan het Freudiaanse gegeven van het oedipuscomplex: de gelijkenis met Orestes, die de moord op zijn vader door zijn moeder en haar minnaar wreekt door de moordenaars te doden. Wertham noemt de impuls tot moedermoord, ingegeven door ontrouw van de moeder tegenover de vader, dan ook het orestescomplex (Jones, pp. 96-98). Ook in *Hamlet* lijkt dit een rol te spelen: zijn houding tegenover Gertrude is zo vijandig dat het spook hem aanspoort haar met rust te laten (I.5.84-88). Op weg naar haar kamer moet Hamlet zelfs zijn impulsen onderdrukken om, zoals Nero, zijn moeder te vermoorden (III.2.402-03). Deze haat, nu, projecteert Hamlet vervolgens op alle vrouwen, en op Ophelia in het bijzonder. Niet voor niets vraagt hij aan Ophelia of ze wel "honest" is, hetgeen hier "kuis" schijnt te betekenen, en behandelt hij haar als een hoer (III.1.104). Van zijn moeder

heeft hij gezien hoe vrouwen de mannen behandelen die hen liefhebben, en waarom zou Ophelia anders zijn? Op dit verband tussen Ophelia en Gertrude was al eerder gewezen door critici die meenden dat Hamlet te zeer geneigd is tot abstraheren, zodat hij de zwakte van zijn moeder tot algemene regel maakt: "Frailty, thy name is woman" (I.2.146). Door Wertham en Jones wordt dit inzicht nu in een psychoanalytisch kader geplaatst.

Zoals de publikatiedata van de werken van Wertham en Jones al aangeven was de psychoanalytische benadering van de klassieken vlak na de oorlog gemeengoed geworden. Maar ook een in die periode geschreven stuk als Osbornes *Look Back in Anger* (1956) leent zich voor een soortgelijke interpretatie. Toch werd dit stuk aanvankelijk vooral beschouwd als een werk over klassentegenstellingen. De hoofdpersoon, Jimmy Porter, is afkomstig uit een lager milieu maar heeft niettemin een universitaire opleiding genoten. Hij beseft echter dat hij desondanks weinig kans maakt vanwege de nog altijd bestaande klassenstructuren. Als protest hiertegen is hij een snoepgoedstalletje op de markt begonnen. Jimmy is getrouwd met Alison, afkomstig uit de hogere middenklasse, met wie hij een haat-liefde verhouding heeft: hij reageert op haar al zijn frustraties af in een eindeloze barrage van hatelijke opmerkingen, waarop zij slechts reageert met stoïcijnse stilte. Haar lijdzaamheid overtuigt hem er alleen maar meer van dat zij een burgertrut is die niet werkelijk iets voelt. In 1956 gold dit stuk als revolutionair vanwege de thematiek. Jimmy Porter was de archetypische Angry Young Man, de spreekbuis van de generatie van net na de oorlog, die zich zwaar teleurgesteld voelde in wat de Labour-regering in feite had gedaan om de macht eerlijker te verdelen.

Maar Jimmy is niet alleen een sociale rebel; hij is ook een neurotische Hamlet-figuur. Al in de vroegste commentaren en recensies wordt hij voortdurend een "back street Hamlet", een "Wolverhampton Hamlet", of een "Hamlet of the Butler Education Act" genoemd.⁶ Aanvankelijk betrof het hier vergelijkingen uit de losse pols, maar in toenemende mate werden deze verder uitgewerkt. In hun cynische tirades tegen de wereld in het algemeen en de vrouw in het bijzonder lijken beide hoofdfiguren inderdaad op elkaar. Tegenover Ophelia windt Hamlet zich op over de vrouwelijke gewoonte zich te schminken:

I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face,
and you make yourselves another. (III.i.143-45)

Het beeld van zijn vrouw aan een kaptafel vervult ook Jimmy Porter met afgrijzen:

I've watched her doing it night after night. When you see a woman in front of her bedroom mirror, you realize what a refined sort of butcher she is. (Turns in.) Did you ever see some dirty old Arab, sticking his fingers into some mess of lamb fat and gristle? Well, she's just like that. Thank God they don't have many women surgeons! Those primitive hands would have your guts out in no time. Flip! Out it comes, like the powder puff on the table.⁷

Natuurlijk behoort dit tot de gemeenplaatsen van anti-feministische tirades door de eeuwen heen; maar ook over andere onderwerpen hebben de beide helden soortgelijke ideeën. Beiden menen ze in de verkeerde tijd geboren te zijn. Hamlet beklagt zich:

The time is out of joint. O, cursed spite,
That ever I was born to set it right! (I.5.188-89)

Jimmy kijkt met enige nostalgie terug op de goeie oude tijd, toen er nog iets was om voor te vechten (p. 84); zelfs het koloniale verleden van zijn schoonvader heeft voor hem nog een zekere glamour vergeleken met "living in the American Age" (p. 17). Ook een ander personage merkt op dat Jimmy beter op zijn plaats zou zijn geweest in de Franse Revolutie (p. 90).

Ook zijn er overeenkomsten in hun cynische houding tegenover de dood. Zo spreekt Hamlet nogal oneerbiedig over Polonius, de vader van zijn geliefde Ophelia, nadat hij deze eigenhandig heeft doorstoken. Op de vraag van de koning waar Polonius is, antwoordt hij: "at supper" en legt uit:

Not where he eats, but where 'a is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service—two dishes, but to one table. That's the end. (IV.3.19-24)

Op vergelijkbare wijze kijkt Jimmy al vooruit naar de dood van zijn schoonmoeder:

My God, those worms will need a good dose of salts the day they get through her! Oh what a bellyache you've got coming to you, my little wormy ones! Alison's mother is on the way! . . . She will pass away, my friends, leaving a trail of worms gasping for laxatives behind her—from purgatives to purgatory. (p. 53)⁸

Eerdere critici hebben meer overeenkomsten tussen de beide hoofdpersonen gevonden: hun theatrale inslag, hun verbale agressie, de angst gek te worden. Alison is een tweede Ophelia, de brave dochter die niet kan kiezen tussen ouders en geliefde, en daarvan het slachtoffer wordt; haar bemoeizieke moeder is vergeleken met Polonius en haar oppervlakkige broer Nigel met Laertes.⁹

De vergelijking bleek dus vruchtbaarder dan aanvankelijk gedacht en het lag dan ook voor de hand om de Freudiaanse analyse van Hamlet ook op de held van Osborne uit te proberen. Immers, indien Hamlet volgens Freud zijn eigen privéproblemen op de wereld projecteerde, was dat dan ook niet zo bij Jimmy Porter? Jimmy werd op de sofa gelegd, en de diagnose luidde dat zijn afkeer van de maatschappij en van vrouwen voor een groot gedeelte veroorzaakt was door een neurose. Deze neurose wordt dan omschreven in termen van een onverwerkt oedipuscomplex,¹⁰ sado-masochisme,¹¹ latente homosexualiteit, of een orale fixatie.¹² Een probleem bij al deze lezingen is echter dat men weliswaar symptomen kan aandragen in het gedrag van de patiënt, maar dat hypothesen over de diepere oorzaken haast per definitie niet aan de tekst te toetsen zijn; volgens Freud zijn neuroses immers het gevolg van gebeurtenissen en trauma's in de vroegste kindertijd, maar deze kunnen in een literair werk, althans in een toneelstuk, moeilijk worden uitgebeeld, daar zij totaal achter de horizon van het (bewuste) geheugen van het personage verdwenen zijn.

Wat de meeste critici van *Look Back in Anger* daarbij echter over het hoofd zien, is dat er wel degelijk een motivatie wordt gegeven voor het gedrag van Jimmy tegenover vrouwen en de hele wereld, in termen van een traumatische ervaring; alleen heeft deze niet in de allervroegste jeugd plaats gehad maar toen hij 10 jaar oud was. Jimmy vertelt ons hoe zijn vader als een gebroken man was teruggekeerd uit de Spaanse burgeroorlog waar hij als vrijwilliger tegen Franco had gevochten; hij kwam alleen maar thuis om na een langdurig ziekbed te sterven. Jimmy's moeder had zich echter geheel van haar man afgekeerd, deels, althans zo suggereert Jimmy, omdat ze zich liet meeslepen door haar middenklasse familie, die haar man nooit echt had geaccepteerd vanwege zijn eenvoudige afkomst:

As for my mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things. My mother was all for being associated with minorities, provided they were the smart, fashionable ones. (p. 57)

Door dit verraad van de moeder kwam de emotionele last geheel op de schouders van Jimmy, nog een kind, terecht (pp. 57-58).¹³ Binnen de context van het stuk motiveert deze ervaring Jimmy's wantrouwen en haat jegens Alison, die immers niet alleen een vrouw is maar ook nog eens uit de middenklasse afkomstig is. Zonder enige

aanwijzing verdenkt hij Alison er dan ook van dat ze hem wil verlaten (p. 22), of dat ze hem, zoals hij het uitdrukt, zal "verraden" door met haar ouders tegen hem samen te spannen (p. 36).

Dat deze verklaring door psychoanalytische critici over het hoofd is gezien heeft er wellicht mee te maken dat ze psychologisch minder overtuigend is; neuroses worden immers volgens Freud gevormd in de vroegste kinderjaren. Maar Jimmy's trauma hoeft ook niet naar een psychologische werkelijkheid te verwijzen. We kunnen het ook zien als een verwijzing naar een eerdere tekst: *Hamlet*. In beide gevallen is er immers sprake van een gestorven vader, die een militaire held is geweest. Niet geheel toevallig is dat ook het geval bij Orestes. De vader is, althans in de optiek van de getraumatiseerde hoofdpersoon, door de moeder verraden of in ieder geval in de steek gelaten. In beide stukken voelt de zoon zich schuldig tegenover deze geïdealiseerde vader, omdat hij tekort meent te schieten. De resulterende haatgevoelens worden in eerste instantie geprojecteerd op de moederfiguur, in tweede instantie op alle vrouwen, en uiteindelijk op de hele wereld.

Toch wijkt Osbornes stuk in één opzicht af van dat van Shakespeare. Immers, er is geen equivalent voor Claudius, de surrogaatvader, op wie een deel van de haatgevoelens gericht kan worden. De afwezigheid van een vijandige vaderfiguur verklaart waarom Jimmy wel met mannen overweg kan, zoals met zijn vriend Cliff, en zelfs enige sympathie voor zijn schoonvader heeft; in vrouwen zoekt hij echter altijd de moederfiguur weer op, maar raakt in conflict met hen zodra het tot een relatie komt. Zijn verlangen naar de dood van zijn schoonmoeder, en zijn uitdrukkelijke wens dat Alison maar eens goed moet lijden, ja zelfs een miskraam moet meemaken, om een fatsoenlijk mens te worden, geven aan hoe ver die haat voor de onbetrouwbare moederfiguur wel niet gaat. Net zoals Hamlet heeft ook Jimmy een combinatie van Oedipus en Orestes in zich, maar de Orestes is veel sterker.

Het Orestesmotief komt nog duidelijker terug in de tweede parallel met Hamlet die ik wilde bespreken. In de televisieserie *The Singing Detective* van Dennis Potter spelen schuldgevoelens en haat jegens de ontrouwe moeder allemaal een rol bij het probleem van de hoofdpersoon, Philip Marlow.¹⁴ Dat probleem kan men, net zoals bij de beide toneelstukken, samenvatten als haat tegenover de wereld in het algemeen, en tegenover de vrouw, en met name zijn eigen vrouw, in het bijzonder. Philip fantaseert voortdurend over complotten die zijn vrouw achter zijn rug om met een minnaar smeedt om hem geld afhandig te maken. Net zoals bij Hamlet en Jimmy Porter uit zijn haat zich in een stortvloed van scheldwoorden. Bovendien komen de psychische problemen ook tot uitbarsting in Philips ziekte, een vreselijke psychosomatische aandoening, psoriasis. Waar in *Hamlet* volgens Caroline Spurgeon de

ziekte van de staat de toonaangevende metafoor is,¹⁵ is in dit geval de ziekte geïnternaliseerd; immers, de hoofdpersoon haat niet alleen de wereld en vrouwen, maar bovenal zichzelf.

Zoals we geleidelijk aan ontdekken, is zijn ziekte het gevolg van traumatische ervaringen in Marlows jeugd, die goeddeels parallel lopen met die van Hamlet. Marlow is een oudere Hamlet, die wraak genomen heeft zonder erin te blijven. Zijn problemen zijn echter niet opgelost, maar erger geworden door de schuld die hij op zich geladen heeft. Toen Philip 9 jaar oud was, heeft zijn moeder overspel gepleegd met een andere man, en Philip is daarvan toevallig getuige geweest. Als een ware Orestes heeft hij wraak genomen door het zoontje van de minnaar van zijn moeder te beschuldigen van een vergrijp dat hij in feite zelf gepleegd had: het deponeren van een drol op de lessenaar van de strenge schooljuffrouw. Het onschuldige kind wordt vreselijk gestraft voor de daden van zijn vader. Deze gemene streek is op zich al genoeg reden voor de volwassen Philip om zich schuldig te voelen; maar het wordt nog gecompliceerder als hij, althans in zijn eigen visie, ook nog de schuld voor de dood van zijn moeder op zich laadt. Wanneer deze met hem naar Londen vertrekt, de vader alleen achterlatend, loopt hij weg in de metro. De moeder, toch al aangeslagen door het mislukken van haar huwelijk, is hierdoor zo geschokt dat ze zich verdrinkt in de rivier (p. 210). Het is duidelijk dat Marlow dit als zijn schuld ervaart (p. 211). Om de schuldgevoelens nog verder te compliceren loopt Philip daarna ook nog eens weg bij zijn liefhebbende vader, die zijn troost hard nodig had na al deze rampspoed (p. 222).

Een element in dit verhaal dat ons uiteindelijk weer terug zal brengen bij *Hamlet* is het gebruik van een detective-element. De hierboven geschetste traumatische gebeurtenissen heeft Philip namelijk allemaal verdrongen; de herinnering eraan komt geleidelijk aan terug onder leiding van een psychotherapeut. Als middel om het verleden bloot te leggen zodat het verwerkt kan worden, gebruikt de psychotherapeut een detectiveroman die Philip zelf geschreven heeft. In zijn ijdromen die het gevolg zijn van zijn ziekte fantaseert Philip verder over de detective, zijn alter ego, die een gruwelijke misdaad moet oplossen: de moord op een jonge vrouw die uit de rivier is opgevist. Diverse verhaallijnen, fantasie, herinnering, en werkelijkheid, lopen door elkaar heen; dezelfde scènes keren terug maar met andere personages in vergelijkbare rollen. Hoewel dit aanvankelijk verwarrend werkt, is het uiteindelijke resultaat juist verhelderend. We zien immers hoe Marlows geest werkt, hoe hij bepaalde associaties tussen heden en verleden legt, zoals het verband tussen zijn vrouw, Nicola, en zijn moeder. In zijn fantasieën wordt de verdronken jonge vrouw waarvan we uiteindelijk te weten komen dat het zijn moeder is, geïdentificeerd met Nicola (p. 237). Ook wanneer hij zich herinnert hoe hij zijn moeder betrapte terwijl

ze de liefde bedreef met een vreemde man, neemt aanvankelijk het gezicht van Nicola de plaats in van dat van de moeder (p. 75; vergelijk pp. 109-16). De implicatie is duidelijk: het beeld van de trouweloze moeder die zich uiteindelijk in de rivier verdrinkt wordt geprojecteerd op de volkomen onschuldige Nicola. De zelfmoord door verdrinking van Philips moeder komt uiteraard overeen met het lot van Ophelia in *Hamlet*. In een ander opzicht lijkt Ophelia echter meer op Nicola, omdat ze door haar geliefde Hamlet met diens overspelige moeder wordt geïdentificeerd.

Aan de hand van zijn fantasieën over zichzelf als de onfeilbare cynische detective, waarin steeds nadrukkelijker elementen van zijn traumatische verleden een rol gaan spelen, komt Philip uiteindelijk tot het besef van wat er allemaal fout zat in dat verleden, wat hij zoal heeft verdrongen aan schuldgevoelens. Wanneer het zover is, leidt dit tot zijn genezing. Daarvoor moet hij wel eerst accepteren dat de grote schuldige, de moordenaar van de verdrongen vrouw, hijzelf is. De detective, in het grensgebied tussen fantasie en werkelijkheid op zoek naar de ware schuldige, vindt uiteindelijk zijn slachtoffer en schiet deze zonder genade neer. De camera toont ons dan dat het Marlow zelf is die in zijn ziekenhuisbed ligt met een kogel door zijn hoofd (pp. 247-46). Dit speelt zich uiteraard alleen in zijn fantasie af, maar tevens vormt het een symbolische acceptatie van zijn schuld en daarmee het begin van de verwerking ervan. De ziekte wordt overwonnen en hij wandelt met zijn vrouw het ziekenhuis uit.

Wanneer we nu terugkijken van Potters werk naar dat van Shakespeare, bemerken we dat ook in *Hamlet* een detective-element voorkomt. Aan het Deense hof bespioneert iedereen elkaar. Polonius staat Hamlet voortdurend af te luisteren, en recruteert Ophelia om als "honey trap" te fungeren; Rosencrantz en Guildenstern worden speciaal door de koning ontboden om zijn lastige neefje Hamlet in de gaten te houden. Hamlet zelf is de cynische detective. Als een commissaris uit *Tatort* zet hij de Muizenval op, in een poging om zijn oom een bekentenis te ontlokken. Op James Bond-achtige wijze ontdoet hij zich van Rosencrantz en Guildenstern wanneer dezen hem naar zijn executie begeleiden, door hun papieren te vervalsen en vervolgens op een piratenschip over te springen. Als Freud echter gelijk heeft, is zijn poging om de schuld van zijn oom vast te stellen even futiel als die van Philip Marlow; de ware schuldige is hij zelf. In de daad van zijn oom ziet hij immers de vervulling van zijn eigen incestueuze wensen.¹⁶

We kunnen nog verder teruggaan: ook *Oedipus* is eigenlijk een soort detective-verhaal, waarin de held op zoek gaat naar degene die verantwoordelijk is voor de vloek die op Thebe rust, om te ontdekken dat hijzelf de schuldige is. Potters werk, zo lijkt mij, maakt een verband tussen detectiveverhaal en tragedie zichtbaar. Wat

begint als "whodunit" kan eindigen in anagnorisis, zoals Aristoteles een moment van tragisch inzicht noemt, wanneer het besef doorbreekt dat de schuld niet of niet hoofdzakelijk bij de ander ligt maar in onszelf. Oedipus komt tot dat inzicht, evenals Philip Marlow; Hamlet zelf heeft dat inzicht niet bereikt, maar Freud wel. Freud had dan ook gezegd dat *Hamlet* een typisch produkt van een latere cultuurfase was, waarin verdringing een grotere rol speelt. De hedendaagse *Singing Detective* heeft juist die verdringing tot onderwerp.

Ook Jimmy Porter begrijpt niet dat de schuld voor zijn situatie wel eens gedeeltelijk bij hemzelf zou kunnen liggen, in zijn onverwerkte orestescomplex. Hij gedraagt zich dan ook als een fanatieke detective op zoek naar andermans schuld. Hij doorzoekt het handtasje van Alison op zoek naar brieven of andere bewijzen van verraderlijke contacten met haar ouders; hij veronderstelt zelfs bij wijze van half-gemeende grap dat zijn schoonmoeder hen zit af te luisteren:

She's probably in that bloody cistern, taking down every word we say (kicks cistern.) Can you 'ear me, mother. (p. 52)

Toegegeven, Alisons ouders hebben ooit werkelijk detectives op hem afgestuurd (p. 52, p. 65). Zijn voortdurende argwaan jegens Alison is echter pure paranoia, net zoals die van Philip tegenover Nicola, en die van Hamlet tegenover Ophelia.

In hoeverre Philip Marlow en Jimmy Porter nu ook werkelijk bedoeld zijn geweest als moderne Hamlets valt moeilijk vast te stellen. Eigenlijk doet het er niet zo toe. Een beroemd literair werk als *Hamlet*, en de in deze eeuw in zwang gekomen Freudiaanse lezing daarvan, laten nu eenmaal sporen na, zo niet in het bewustzijn van de schrijver, dan wellicht in zijn onderbewustzijn; en misschien ook in het (onder)bewustzijn van de hedendaagse lezer. Het is niet mijn bedoeling geweest de drie werken te reduceren tot een enkele formule, zoals "varianten op het Orestesmotief"; in elk van de stukken zijn talloze andere facetten te ontdekken, waarbij vergelijkingen met weer heel andere teksten een rol kunnen spelen.

Noten

- ¹ Deze bijdrage is een enigszins herwerkte versie van een artikel verschenen in *Frame: Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* VII (1992), dl 1.
- ² *Droomduiding* (1900), in *Sigmund Freud: Nederlandse Editie*, P.D. 2/3 (Amsterdam: Boom Meppel, 1987), pp. 326-28. Zie ook *Dostojewskij en de Vadermoord* (1928); C.R. 2 (1983), pp. 216-17.
- ³ William Shakespeare, *Hamlet*, ed. T.J.B. Spencer (Harmondsworth: Penguin, 1980), l.2.131-32. Alle verdere verwijzingen naar deze uitgave.

- ⁴ Cedric Watts, *Hamlet* (New York: Harvester-Wheatsheaf, 1988), pp. xxxvii-xxxix.
- ⁵ Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (New York: Norton, 1976).
- ⁶ Zie John Osborne: *Look Back in Anger: A Casebook*, ed. John Russell Taylor (London: Macmillan, 1968), pp. 43, 51; en M.C. Bradbrook, *English Dramatic Form: A History of Its Development* (London: Chatto & Windus, 1965), pp. 186-87. Peter Brook noemt Oedipus, Hamlet, en Jimmy Porter in een adem. Zie *The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama*, ed. Charles Marowitz et al., (London: Methuen, 1965), pp. 165-66.
- ⁷ John Osborne, *Look Back in Anger* (London: Faber and Faber, 1957), p. 24. Alle verdere verwijzingen naar deze editie.
- ⁸ Laatstgenoemde parallel wordt aangestipt door G. Wilson Knight, "The Kitchen Sink: On Recent Developments in Drama," *Encounter*, 21-6 (Dec. 1963), p. 50.
- ⁹ Zie Mary McCarthy, "A New Word," in *Casebook*, pp. 150-60, vooral 154-55; A.E. Dyson, "Look Back in Anger," *Critical Quarterly* 1 (1959), pp. 318-26; en Wilson Knight, op. cit.
- ¹⁰ John Elsom plaatst Jimmy in de Britse traditie van oedipale "malcontents," waartoe ook Hamlet behoort, maar ziet hem ook als een exponent van sociale vervreemding. Zie *Post-War British Theatre* (London: Routledge and Kegan Paul, 1976), p. 77.
- ¹¹ Roy Huss, "John Osborne's Backward Half-Way Look," *Modern Drama* 6 (1963), pp. 20-25.
- ¹² M.D. Faber, "The Character of Jimmy Porter: An Approach to *Look Back in Anger*," *Modern Drama* 13 (1970), pp. 67-77.
- ¹³ Simon Trusslers commentaar op deze passage komt vrij dicht bij mijn argument maar hij verbindt daar geen verdere conclusies aan. Zie *The Plays of John Osborne: An Assessment* (London: Victor Gollancz, 1969), p. 52. G. Wilson Knight wijst op het belang van de dood van de vader voor Jimmy's obsessie met de dood (p. 50). Arnold P. Hinchliffe ziet deze passage als motivatie voor Jimmy's weigering om de moeder van Hugh alleen te laten sterven; hij is bang nogmaals te falen. Zie *John Osborne* (Boston: Twayne, 1984), pp. 16-17.
- ¹⁴ Het script van deze serie is uitgegeven als: Dennis Potter, *The Singing Detective* (London: Faber and Faber, 1986). Alle verwijzingen zijn naar deze uitgave.
- ¹⁵ Caroline F.E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells us* (1935; Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1965), pp. 316-19.
- ¹⁶ Jones legt een verband tussen het bespieden en seksuele nieuwsgierigheid in de kinderjaren (pp. 146-49). Dat sluit echter mijn interpretatie geenszins uit.