

Persoonsbeschrijvingen uit de 17de eeuw: hoe zagen de tragische hoofdpersonen eruit?

Jean Weisgerber, lid van de KANTL

Samenvatting

Zowel bij Shakespeare en Vondel als bij Corneille en Racine constateert men dat het typeren van de tragische hoofdpersonen, het stileren of codificeren, een algemeen verschijnsel is. Men treft het dus aan zowel in de zgn. vrije vormen van de Engelsen als in het Aristotelische drama. Het lichamelijke wordt nauwelijks vermeld; de nadruk wordt voortdurend op het zedelijke gelegd. De wazige omtrekken van het lichaam sluiten alle fysieke uniciteit uit. De mens wordt globaal bekeken; de uitbeelding heeft iets weg van een sjabloon; de waarneming van de werkelijkheid wordt grotendeels door overgeleverde formules vervangen. Sinds de Oudheid beschikte men inderdaad over uitvoerige catalogi van affecten waarin emoties, gemoedstoestanden en de daarmee gepaard gaande gedragingen te boek waren gesteld (bv. Aristoteles' *Retorica* of later J.C. Scaliger van wie de opsomming van tragische houdingen letterlijk in *Richard III*, *Joseph in Egypten*, *Médée* en *Phèdre* wordt aangetroffen). Wat de tragische held daarbij aan individualiteit inboet, wint hij aan universaliteit. Dat streven naar het universele gaat terug op de *Poëtica* van Aristoteles (Descartes, d'Aubignac en La Bruyère sluiten zich daarbij aan). Opmerkelijk is verder dat de globale visie zich niet beperkt tot het lichaam en het uiterlijk voorkomen van de tragische personen.

Abstract

With Shakespeare as well as with Vondel, Corneille and Racine, it is observed that the typifying of the dramatic protagonists, the styling and the codifying, is a general feature. One can see this both in the so-called free forms of the English drama and in the Aristotelian drama. The emphasis is seldom on the body, but on the morals. The hazy outlines of the body exclude all physical unicity. Man is perceived globally and a template is used for its depiction; the observation of reality is for the greater part replaced by transmitted formulae. Extensive catalogues of affects in which emotions, humours and their corresponding behaviour are documented, were in use since Antiquity (e.g. Aristoteles' *Retorica* or later J.C. Scaliger, whose enumeration of tragic postures can be found literally in *Richard III*, *Joseph in Egypten*, *Médée* and *Phèdre*). The loss of individuality in

Correspondentie

Jean Weisgerber
KANTL,
Koningstraat 18,
9000 Gent
E-mail
leden@kantl.be

the tragic hero is hereby compensated by universality. This striving for universality dates back from Aristoteles' *Poëtica* (followed by Descartes, d'Aubignac and La Bruyère). It may be pointed out that the global perspective is not limited to the body and the physical appearance of the tragic personae.

Toneelschrijvers uit de jaren 1870-1930 hechten kennelijk heel veel belang aan de setting, het uiterlijk voorkomen en de gebaren van de personen in de loop van de handeling. Informatie in dat verband is meestal te vinden in toneelaanwijzingen, d.w.z. in een neventekst waarin niet-talige aspecten van de opvoering worden gepreciseerd, m.n. het decor, de kostuums, de leeftijd, de gestiek, de gelaatstrekken enz. *Hedda Gabler* begint met de nauwkeurige vermelding van allerlei rekwisieten en een bondig signalement van Juliane Tesman, een beminnelijke en zachtmoedige dame die ongeveer 65 jaar is; ze is in het grijs gekleed en haar kleren zijn eenvoudig, maar keurig. Van haar neef Jörgen geeft Ibsen verderop een nog omstandiger karakterisering: nogal jong (33 jaar), middelmatige gestalte, zwaarlijvig, bolle wangen, een open gezicht, bril, blond haar en blonde baard, gerieflijk pak. Hedda zelf is 29 jaar: bleek en voornaam gezicht, staalgrijze ogen, mooi bruin haar, maar toch geen overvloedige haardos. Dgl. details komen ook voor bij Strindberg, Tsjechov en Pirandello. In *Enrico IV* is de hoofdpersoon krankzinnig geworden ten gevolge van een val tijdens een gemaskerde optocht en hij gaat zich dan identificeren met de keizer van wie hij toen de kleren droeg. Wanneer hij optreedt, loopt hij tegen de vijftig. Hij is heel bleek, zijn nekhaar wordt al grijs terwijl zijn hoofdhaar geblondeerd is. Zijn wangen zijn geschminkt – even rood als die van een pop – en hij draagt een geitenharen overkleed alsof hij nog een boeteling in Canossa was. Bij G.B. Shaw wordt deze neventekst zo uitvoerig dat het stuk haast de vorm aanneemt van een verhaal waarin de verteller nu en dan zijn plaats afstaat aan spraakzame personages. Het is het geval in *Man and Superman*. Wanneer Shaw Roebuck Ramsden introduceert, stelt hij een veelzeggende vraag:

How old is Roebuck? The question is important on the threshold of a drama of ideas; for under such circumstances everything depends on whether his adolescence belonged to the sixties or to the eighties. (Shaw, 1946, p. 44)

Heel waarschijnlijk gaat het om de nawerking van het realisme en het positivisme die een natuurgetrouwe encensering vereisten. Opvallend is de neiging

om het zintuiglijk waarneembare te detailleren en te individualiseren: cijfers, kleuren, vormen, lichaamsdelen. In de 17de eeuw daarentegen zijn toneel-aanwijzingen vrij schaars en gewoonlijk heel bondig, als ze niet helemaal uitblijven. Om te weten hoe de personen eruitzien, is men dus meestal op woorden in de tekst aangewezen. Wat nu *Le Cid* van Corneille betreft, is dat onderzoek niet eens de moeite waard. Hoe men de zaak ook draait, op meer dan drie adjectieven kan men zich niet beroepen om het portret van Rodrigue te maken. Hij is nl. jong (“jeune”, r.1), innemend (“aimable”, r.108) en sterk (“force”, r.418), zelfs heftig van aard (“violence”, r.895). Nergens wordt hij uiterlijk beter gespecificeerd en alles wijst erop dat Corneille zich daar geen zier van aantrekt. Rodrigue is “incomparable” (r.848), hij gaat alle beschrijving te boven en daarmee is alles gezegd. Die drie adjectieven volstaan om zijn handelingen te verklaren: met de tegenstelling jong/oud, het leeftijdsverschil, staat de dood van Chimènes vader in verband, met de beminnelijkheid de liefde van het meisje, met de kracht de overwinningen van de held. De vaagheid van het lichamelijke wordt opgewogen door de nadruk die voortdurend op het zedelijke wordt gelegd: moed, getrouwheid, zielenadel, eergevoel enz. Fysieke eigenschappen zijn zo weinig in tel dat Rodrigue en Chimène haast op elkaar gaan lijken als twee druppels water: ze is inderdaad even jong (r.1), aantrekkelijk (r.4) en hartstochtelijk (“violence”, r.767); in geestelijk opzicht onderscheidt ze zich van haar minnaar vooral door een typisch vrouwelijke kiesheid en terughoudendheid.

Als men zich tot het uiterlijk voorkomen beperkt is Hippolyte uit *Phèdre* een soort evenbeeld van Rodrigue. Ook hij is jong, knap of bevallig en zeker gespierd, hoewel vooral eenzellig, schuw en ontoegankelijk. Racine is toch minder onduidelijk dan Corneille. Zo legt hij Phèdre een paar woorden in de mond die Hippolyte op levendiger wijze evoceren. Hij lijkt sprekend, zegt ze, op zijn vader, haar man, zoals hij vroeger was:

[...] fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
[...]
Il avait votre port, vos yeux, votre langage (II,v).

Op één détail na (“traînant tous les coeurs après soi”) brengt dat niet veel zoden aan de dijk: houding, ogen en taal zijn niet nader gekwalificeerd. Vondels Senecaanse vertaling (*Hippolytus*) is op deze plaats nog vager: “t vaderlijke kroost [nl. de gelaatstrekken] al heel straelt wt uw wesen” (r.796). Later zal Thésée het hebben over het “noble maintien” van zijn zoon (IV,ii)

zonder in bijzonderheden te treden. En Aricie mag dan “sa beauté, sa grâce tant vantée” bewonderen, maar hoofdzaak zijn voor haar zijn “vertus” (II,i).

Van de gelaatstreken krijgen we slechts een ruwe schets – een masker – te zien. In dat opzicht zijn die mensen bijna onderling verwisselbaar. Op zichzelf beschouwd belichamen ze een type: de jonge held(in) die ook model stond voor de vergeestelijkte gedaante van Alexandre le Grand, Britannicus, Bajazet en Iphigénie. Ze worden pas boeiend op het ogenblik dat ze met elkaar in contact komen en hun individuele gevoelens de vrije loop kunnen laten.

Een even eenvoudig masker draagt het spook uit *Hamlet*. Zijn gezicht is doodsbleek (uiteraard), zijn baard is grijs en hij schrijdt majestueus in zijn wapenrusting zoals het een koning betaamt (I,ii, r.201 en 228-242). Alles wel beschouwd is hij een toonbeeld van viriliteit, wat ook betekent dat die volmaaktheid met geen pen te beschrijven is: “A was a man, take him for all in all;/ I shall not look upon his like again” (*ibid.*, r.187-188). In het derde bedrijf (iv, r.55-62) zal zijn zoon zelfs zijn krulhaar, zijn voorhoofd, zijn ogen en zijn houding met die van goden vergelijken. (Shakespeare gebruikt daarbij net hetzelfde woord als Racine: “his station”; in het Frans “votre port”, uw houding). Zo’n geestverschijning is een grensgeval en zijn schematische voorstelling kan wellicht toegeschreven worden aan de geheimzinnige sfeer die bovennatuurlijke verschijnselen omringt. Maar koning Lear is niet beter geïndividualiseerd; integendeel: “A poor, infirm, weak, and despis’d old man”, aldus luidt zijn zelfportret (III,ii, r.20). Wie iets als een pasfoto verwacht, komt bedrogen uit. Sterker nog: Macbeth is letterlijk een *Man Without a Face* met dien verstande dat zijn uiterlijk voorkomen nauwelijks aangeduid wordt. Hij is niets anders dan een lijst van ondeugden of zonden (IV,iii, r.57-60):

I grant him bloody,
Luxurious, avaricious, false, deceitful,
Sudden, malicious, smacking of every sin
That has a name.

Zijn morele zwakheid blijkt uit een opsomming van gebreken waarbij de handelingen die hem openbaren – zijn wandaden – nog eens onderstreept worden. Of hij blauwe dan wel bruine ogen heeft, maakt voor de schrijver niets uit.

Laten we dus onthouden dat het concretisme van Shakespeare, hoe uitgesproken ook, wel eens op hinderpalen stuit. Intussen kunnen we ons afvragen op welke manier hij een figuur afschildert die *mutatis mutandis* te vergelijken is

met Rodrigue en Hippolyte. Het signalement van Hamlet is een tikkeltje meer uitgewerkt. Het heet dat hij jong is, het spook spreekt van zijn “young blood” (I,v, r.16) en vervolgens van zijn ogen en zijn gevlochten hoofdhaar. Op grond van de door de doodgraver verstrekte informatie (V,i,r.141 & sqq.) zijn de critici tot de slotsom gekomen dat hij ongeveer 30 jaar moet zijn (Jenkins, 1982, p. 551-554).¹ Dat cijfer is aannemelijk en contrasteert met het onbepaalde adjectief (“jeune”) van Corneille en Racine. Ook zijn neerslachtigheid wordt scherper geformuleerd dan de bevalligheid van Hippolyte. Hij krijgt inderdaad zwarte kleren, zuchten, tranen en zware oogleden (“veiled lids”) toebedeeld (I,ii, r.68 & sqq.). Ongetwijfeld is dat minder nevelachtig dan “aimable” of “Charmant”. Niettemin gaat het, naar hij zelf zegt, om conventionele symptomen van de rouw en de droefgeestigheid: “all forms, moods, shapes of grief”, “the trappings and the suits of woe” (*ibid.*, r.82-86), m.a.w. de opschik van de smart. Anders gezegd: gemeenplaatsen. Melancholie, het thema van een later gedicht van Milton, *Il Penseroso*, resorteerde onder de vier temperamenten van Hippocrates (Jenkins, 1982, p. 437); het was een topos die de dichter evenals Shakespeare traditiegetrouw associeert met zwarte stoffen en neergeslagen ogen (r.35 en 44). Wanneer Hamlet zichzelf beschrijft, somt hij alleen abstracte gebreken op die hij overigens met andere mensen gemeen heeft: “I am very proud, revengeful, ambitious [...] We are arrant knaves all, believe none of us” (III,i, r.124-130).

De leeftijd en vooral de ongewone afkomst en huidskleur van Othello zouden zich in principe moeten lenen voor een preciezer en breedvoeriger karakterisering. Het is een ijdele hoop. Weliswaar horen we dat hij ouder is dan Desdemona en dus de kalverliefde al lang door (I,i, r.88 en I,iii, r.262-264): kortom, een grijpt man en een beroemd soldaat. Bovendien een Moor. Evenals Hamlet geeft hij blijk van zelfkennis, maar alles bij elkaar zijn zijn uitspraken en die van zijn gesprekspartners teleurstellend: dikke lippen (I,I,r.66; V,ii r.43), een zwarte huid, en als hij kwaad wordt, rollen zijn ogen vreselijk (V,ii,r.38). Uiterlijk beschouwen zijn tegenstanders hem om zo te zeggen als een tweelingbroertje van zwarte Piet en deze indruk wordt verder bevestigd doordat ze hem ondanks onbetwistbare verdiensten stereotiepe gebreken aanwrijven die in de 16de eeuw aan de zgn. primitieve volken werden toegeschreven. Noach had Kanaän, de zoon van de stamvader der zwarten, vermaledijd en zijn vloek bleef lang rusten op diens nakomelingen, de tot slavernij

¹ Men weet ook dat koning Lear een man is van over de 80 jaar (IV,vii,r.61); in hetzelfde stuk zegt Kent dat hij 48 jaar is (I,iv,r.42).

gedoemde “negers”. Als Venetiaans legeraanvoerder van koninklijken bloede is Othello natuurlijk de tegenvoeter van iemand die in onderwerping leeft, maar de vooroordelen van de blanken blijven hem toch aankleven. Iago noemt hem een oude bok (“old black ram”, I,i, r.88) en voor de vader van Desdemona is hij slechts een voorwerp (“such a thing as thou”, I,ii, r.71) dat hij trouwens met een slaaf gelijkstelt (*ibid.*, r.99). Ze schelden hem uit voor geil, ruw en onontwikkeld. Othello is voor hen niet veel meer dan een koopwaar die op de markt kan worden verhandeld. Daartegenover staat zijn bruid die de goddelijke perfectie van het blanke meisje belichaamt. Dit moeten we maar voor zoete koek slikken, want afgezien van haar “delicate tenderness” (II,i, r.230), haar ogen, haar klamme handen en haar talent voor naaldwerk en muziek (III,iv, r.32; IV, i, r.184) komt die volmaaktheid niet uit de verf. Dat Desdemona “divine” is (II,I,r.73) betekent dat ze even “incomparable” is als Rodrigue; ook Cleopatra zal Shakespeare later die uitbundige lof toezwaaien. Het goddelijke is per se niet te omschrijven en dat ene woord is het résumé dat al haar facetten omvat. De zakdoek die Othello haar schenkt en die het werktuig van haar dood wordt is zorgvuldig gedetailleerd terwijl de concretisering zich heel aarzelend waagt aan de afbeelding van gezichten en lichamen. Op dezelfde manier wordt Juliet met de zon vergeleken (II,ii, r.3) en is Romeo “past compare” (II,v, r.43).

Het portret van Richard III is een afdoend bewijs. Zijn wanstaltigheid was een dankbaar onderwerp dat echter niet uitgewerkt wordt. Talrijk zijn de passages die daaraan refereren:² Gloucester is een misbaksel, te vroeg geboren en dus “unfinish’d”; hij heeft een bochel (crook-back”) en hij loopt mank (“halt”). Meer hoeven we niet te weten en het woord dat in dit verband het vaakst terugkeert is onbepaald, algemeen: “deform’d”. Het ligt trouwens voor de hand dat die lichamelijke afwijking slechts de openbaring is van de verdorvenheid die in hem huist. De bron waar Shakespeare gebruik van maakte is explicieter: er wordt ditmaal gewag gemaakt van zijn kleine postuur en van een “left shulder muche higher than the righte” (Hammond, 1981, p. 342). Daar is in het stuk geen letterlijk spoor van te vinden. Het kwaad dat Richard verpersoonlijkt is van groter belang dan zijn linkerschouder.³

² *3Henry VI*, II, ii, r.96; V,vi,r.51 en 78-79; *Richard III*, I,i, r.16-23; ii,r.255; iii, r.228; IV, iv, r.178.

³ Een paar regels uit *2Henry IV* (III,ii,r.279-281) resumeren de werkwijze van Shakespeare in deze context, ook al gaat het om een uiteraard leugenachtige uitspraak van Falstaff: “Care I for the limb, the thewes [spieren], the stature, bulk, and big assemblance of a man! Give me the spirit”. M.a.w. het uiterlijk voorkomen kan me weinig schelen; voor mij is alleen de

De personages van Vondel zijn naar hetzelfde patroon uitgeknipt, ook al is hij wel eens minder karig met details dan Shakespeare. In het begin van de *Lucifer* staat de bekende passage (r.81-174) waarin achtereenvolgens het mensdom, het eerste mensenpaar en uiteindelijk Adam en Eva afzonderlijk aan bod komen. Wat het eerste punt betreft, blijkt alleen maar dat de mens de kroon spant in de schepping. Van het mensenpaar wordt in zeer algemene bewoordingen de lichamelijke schoonheid geroemd, m.n. die van het gezicht en de ogen. Adam moet genoeg nemen met een trotse houding en een actieve libido die overeenkomstig het gebod voor de voortplanting van de soort zorgt. Bij hem zijn ziel en lichaam niet van elkaar te scheiden. Met Eva komt vooral de materialiteit tot haar recht. Haar schoonheid die niet voor die van haar man onderdoet geeft aanleiding tot een volledig signalement: een fijngebouwd lichaam, een blanke en zachte huid, een bevallige gelaatskleur, beminnelijke ogen, mond en stem, tanden als ivoor, terwijl haar haar vergeleken wordt met

een goude nis van stralen,
Die schoon gewatert van den hoofde nederdalen,
En vloejen om den rugh (r.169-171).

Het is de eerste keer dat we zo'n opeenstapeling van lichaamsdelen aantreffen – net een prentkaart voor Valentijnsdag, althans als je de poëzie van Vondel zo nuchter parafraseert. De vrouw staat voor hem dichterbij de stof dan de man. In *Adam in Ballingschap* zegt Asmodé dat ze “de zwackste van hun beide” is (r.653). Zij is het die door het uitzicht van de vrucht bekoord en door snoeplust gedreven de appel plukt en eet. “[U]it de vrouwe is mijn bederf geboren”, verklaart Adam (r.1650); “Mijn vleesch heft my verraên” (r.1445). Per slot van rekening is zinnelijkheid de wortel van alle kwaad:

O vrou [...]
Wat voerde uw zinnen tot dees wederspanning? (r.1652).

In haar lichamelijke volmaaktheid zit de kern van de erfzonde; het ideaalbeeld blijkt hier naar een geloofsartikel te verwijzen. Ook in *Joseph in Egypten* is de portretschildering nauwkeuriger dan in *Le Cid* of *Hamlet*, hoewel de titelheld meer naar een engel aardt dan wel naar een herkenbaar individu; de (bruine) ogen van een valk, een hoog voorhoofd, lange blonde lokken, een

geestkracht van belang. Bijv. de moedervlek op de linkerborst van Imogen en op de nek van Guiderius in *Cymbeline* (II,ii,r.38; V,v, r.365) is veeleer een “mark of wonder” dan een individualiserende bijzonderheid.

aangezicht met een gezonde blos. Het type – het cliché – is eens te meer “volmaect” (r.204 en 296-303; vgl. ook *Joseph in Dothan*, r.791-814). Jempzar, de vrouw die op hem verliefd is en van wie de “razerny” (r.322) aan Phèdre doet denken, schijnt al een persoonlijker karakter te vertonen. Ze loopt halfnaakt in haar kamer rond, ze heeft vurige ogen, ze hijgt en de koorts heeft haar vermagerd. Haar haar hangt “om ‘t hoofd [...] wildt en ongesnoert” (r.242) en uit woede krabt ze haar wangen open (r.1302; vgl. vooral r.119, 233, 234, 237, 242-247, 880). Dat zijn precies de van oudsher gangbare tekenen die op innig leed en waanzinnige liefde wijzen. In *Gysbreght van Aemstel* vertelt Badeloch hoe ze de door Floris verkrachte Machtelt in de droom heeft gezien. Ze zwom in haar tranen, wrong de handen

[...] en ‘t hair trock uit heur hoofd,

De blancke borsten krabde, en scheurde ‘t kleed aen flarden (r.764-765).

Ook Adam

[...] krabt zijn aanzicht, ruckt het haer

Met locken uit zijn hoofd (r.1441-1442)

na de zondeval.⁴ Het gaat in feite om geformaliseerde of liever gezegd geritualiseerde gebarentaal, om conventioneel rouwbetoon en een vorm van intermenselijke communicatie die alle samenlevingen eigen zijn en waar de bijbel en de klassieke literatuur heel wat informatie over verstrekken.⁵

Samenvattend kan men constateren dat hoewel bovenvermelde personen aanschouwelijker worden voorgesteld door Shakespeare en vooral Vondel dan door het Frans-klassieke toneel, het typeren, stileren of codificeren een algemeen verschijnsel is dat men zowel in de zgn. vrije vormen van de Engelsen als in het Aristotelische drama aantreft. De wazige omtrekken van het lichaam sluiten alle uniciteit uit. De mens wordt globaal bekeken; de uitbeelding heeft

⁴ Zie ook *Joseph in Egypten*, r.495-496. Vgl. verder *Maeghden*, r.896; *Hippolytus*, r.883-885 en 1464; *Theseus ende Ariadne* van Hooft, r.208 en 1313; en *Aran en Titus* van Jan Vos, r.1222.

⁵ Bijv. de uitdrukking “in zak en as zitten” gaat terug op bijbelse rouwgebruiken en smartuitingen: “hij bedekte zich met eenen zak, en zat neder in de asch” (*Jona*, 3:6; vgl. ook *Esther*, 4:1; *Jesaja*, 58:5). In de *Electra* van Sophocles (r.89 & sq.) zegt de titelheldin dat ze zich op de met bloed bespate borst klopt. In zijn *Koning Oedipus* (r.1243) trekt Jocaste zich de haren uit het hoofd. In de *Aeneis* (IV, r.673; XII, r.871) gebruikt Vergilius tweemaal hetzelfde vers: “Unguibus ora soror foedans et pectora pugnīs” (de zuster [van Dido] krabt met haar nagels haar gezicht open en klopt zich op de borst). In Boek IV (r.589) raakt ook de coiffure van Dido in de war.

iets weg van een sjabloon; de waarneming van de werkelijkheid wordt grotendeels door overgeleverde formules vervangen.⁶

Sinds de Oudheid beschikte men over uitvoerige catalogi van affecten waarin emoties, gevoelens, gemoedstoestanden en de daarmee gepaard gaande gedragingen te boek waren gesteld. Aristoteles' *Rhetorica* behelst lange beschouwingen over gramschap, schaamte, medelijden of het karakter van oud en jong. In zijn *Poetica* decreteerde Horatius dat bekende personages niet mochten afwijken van hun geijkte beeld (r.119). Het kwam erop aan de traditie vast te houden:

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes (r.123-124).

Opvallend is dat deze adjectieven – woest, onoverwinnelijk, jammerend, verraderlijk, droevig – haast allemaal betrekking hebben op de psyche of de handelingen van de mens en nauwelijks op zijn fysiek. De opmerking geldt ook voor de *Karakterschetsen* van Theophrastus die aan allerlei hebbelijkheden en gebreken gewijd zijn en vanzelfsprekend voor het *Traité des passions de l'âme* (1649) waarin Descartes leert op welke manier we onze hartstochten kunnen bedwingen. Op literair gebied en meer bepaald in verband met de tragedie heeft J.C. Scaliger zich verdienstelijk gemaakt met zijn *Poetices libri septem* (1561). Tegen de gewoonte in heeft hij een open oog voor het uiterlijk van de *Tragicæ personæ* (I,xvi) en op grond daarvan, nl. baard, kapsel, haar- en gelaatskleur, vorm van voorhoofd, kaken, wenkbrauwen enz., acht hij zich in staat om in het klassieke toneel zes soorten grijsaards te onderscheiden, naast acht soorten adolescenten en elf soorten vrouwen. In Boek III (*Oratio*,xxiii) daarentegen zijn het uitsluitend gedragingen van typen als de vorst, de tiran, de soldaat of de minnaar die hij behandelt. Zijn beschrijving van o.m. de tragische heldin komt zonder de minste afwijking overeen met die van Shakespeare, Corneille, Vondel en Racine (Scaliger, 1617, p. 219):

⁶ Bovenvermelde reacties van Vondels personen zijn conventionele gebaren van rouw en zelfkastijding waarvan Moshe Barasch de traditie heeft bestudeerd in de beeldende kunsten. Vgl. Barash (1976, p. 18, 22-23, 27, 30 & 88). Zelfs een groot aantal details staat niet in voor een scherp omschreven persoonlijkheid. Vierentwintig regels van Marlowe (*ITamburlaine*, II,i) maken van zijn hoofdfiguur slechts een soort zwaargewicht of bodybuilder: rijzig van gestalte, lange armen en benen, sterke gewrichten, brede schouders, vurige ogen, bleek, "amber" (geelbruin) haar. Die bijzonderheden wijzen hoofdzakelijk op zijn buitengewone kracht; het zijn haast synoniemen die allemaal overeenkomen met de heerszucht die hem obsedeert.

Scaliger

Foemina lamentabitur (de vrouw zal jammeren)

Richard III (Anne)

Whilst I awhile obsequiously lament
(I,ii,r.3)

Médée

Jeter des cris en l'air (I,i,r.11)
mes douleurs (IV,i,r.1041)

Joseph in Egypten (Jempsar)

Dat kermen neemt geen endt, dat zuchten,
steenen, weenen (r.759)

Phèdre

J'ai languï, j'ai séché, dans les feux,
dans les larmes (II,v)

Scaliger

conqueretur se destitutam (ze zal erover klagen dat ze in de steek wordt gelaten)

Richard III (Anne)

making me, so young, [...] a widow
(IV,i,r.72)

Médée

Jason me répudie! et qui l'aurait pu
croire? (I,iii,r.225)

Joseph in Egypten (Jempsar)

Zoo lang die Jongeling my zijnen mont
zal weigeren (r.252)

Phèdre

L'insensible a longtemps éludé mes
discours! (III,i)

Scaliger

petet auxilium (ze zal om hulp vragen)

Richard III (Anne)

Be it lawful that I invoke thy ghost/
To hear the lamentations of poor Anne
(I,ii, r.8-9)

Médée

Je n'ai plus qu'une grâce à demander
(III, iii, r.929)

Joseph in Egypten (Jempsar)

Och, voester, help (r.231)

Phèdre

Sers ma fureur, Oenone (III,i)

Scaliger

ad deos sua vota referet (ze zal de goden om steun vragen)

Richard III (Anne)

O God! which this blood mad'st,
revenge his death (I,ii,r.62)

Médée

Quels Dieux me fourniront des secours
assez grands? (I,iii, r.252)

Joseph in Egypten (Jempsar)

ô Goden, helpt (r.422)

Phèdre

Déesse, venge-toi: nos causes sont
pareilles (III,ii)

Scaliger

ulciscendi consilium etiam nefarium inibit (wraakthema)

Richard III (Anne)

It is a quarrel just and reasonable,
To be reveng'd on him that kill'd my
husband (I,ii, r.140-141)

Médée

Il verra, le perfide, à quel comble d'horreur
De mes ressentiments peut monter la
fureur (I,iv, r.275-276)

Joseph in Egypten (Jempsar)

Ghy hebt mijn min versmaet, ghy zult
mijn wraeck gevoelen (r.1178)

Phèdre

Prends pitié de ma jalouse rage.
Il faut perdre Aricie (IV,vi)

In *Hamlet* (II,ii, r.195) bevat het boek dat de prins aan het lezen is ook zo'n geijkte beschrijving, nl. die van een oud man. De motieven, de gevoelens en de handelingen van de mens nemen vaste conventies in acht en wat ze daarbij aan individualiteit inboeten winnen ze aan universaliteit. Voor de regisseur bood dat een aanzienlijk voordeel: het ontbrak inderdaad nooit aan acteurs die voor een bepaalde rol in aanmerking konden komen. Andries Pels zal zelfs in verband met het blijspel voor al te buitensporige karakterfouten waarschuwen: "Men toon' het kwaad in 't algemeen" (Pels, 1978, p. 249).

Dat kunst afgestemd dient te zijn op de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid is zeker geen dwingende noodzakelijkheid. In talrijke kunstuitingen is respect voor canonieke voorschriften en literaire tradities van overwegend belang, een verschijnsel dat herhaling in de hand werkt en dus de stijlevolutie aanzienlijk vertraagt. Bij Ibsen, Tsjechov en Pirandello daarentegen is de persoonsbeschrijving nauw verbonden aan bijzondere omstandigheden van tijd en plaats. De klassieke neiging tot veralgemenen en codificeren heeft de romantiek en het realisme niet overleefd.

In de 17de-eeuwse tragedie nemen de hartstochten de eerste plaats in. Op dat gebied zijn individuele verschillen wel merkbaar, hoewel deze passies ons allemaal gemeen kunnen zijn: liefde of haat, ambitie, geloofsijver. Dat streven naar het universele gaat terug op de *Poetica* (IX) van Aristoteles die de poëzie de taak toekende om het algemene uit te beelden. Volgens Descartes waren alle mensen met rede bedeed en d'Aubignac eiste in het dramatische genre "les plus belles choses à dire, & les plus grands sentiments" in tegenstelling tot "le détail des choses ou des actions" (D'Aubignac, 1715, p. 256 & 50). Ook La Bruyère nam zich voor "d[e...] peindre les hommes en général" (de la Bruyère, 1937, p. 83).⁷

Het was een kwestie van decorum, fatsoen, welvoeglijkheid en eigenlijk van standsverschil. In Frankrijk, aldus d'Aubignac, konden personen van hoge komaf slechts over edelmoedige handelingen en gevoelens praten (D'Aubignac, 1715, p. 65). Corneille en Racine horen dus thuis in die geïdealiseerde aristocratische sfeer waar het hof zogenaamd het voorbeeld van gaf (Saint-Simon laat de keerzijde van de medaille zien). Ten slotte zal de Franse tragedie om zo te zeggen lichaamloze zielen met elkaar confronteren, vandaar ook de reactie van het burgerlijk drama in de 18de eeuw. Voltaire zal spotten met die

⁷ Voor het Nederlandse toneel vgl. van Hamel (1918, p. 147-148); voor Vondel vgl. Smit (1956, p. 19-24.).

“longues confidences d’un froid amour, ou raisonnements de politique encore plus froids”.⁸ In de Zeven Provinciën waren standsgrenzen minder scherp; hier gaf een regentenoligarchie de toon aan, nl. de gegoede burgerklasse uit de steden die voor de volkscultuur nog ontvankelijk was, zoals uit het werk van o.a. Huygens blijkt. De voedster uit *Joseph in Egypten* scheidt een huiselijke sfeer en gebruikt alledaagse woorden waar de Oenone van Racine een kleur van zou krijgen, hoewel ze de vergelijking niet kunnen doorstaan met de onverbloemde taal van de nurse uit *Romeo and Juliet*. Het inlassen van komische intermezzo’s in het treurspel – een hoofdkenmerk van het Elizabethaanse drama – mag dan eventueel de verspreiding van het concretisme bij Shakespeare verklaren, maar het heeft kennelijk weinig invloed uitgeoefend op de manier waarop tragische personen worden gepresenteerd. Al krijgen we in *Henry IV* portretten ten voeten uit van Falstaff, van een geparfumeerde dandy en de kastelein van The Boar’s Head (I,iii,r.33; II,iv, r.78), d.w.z. van lachwekkende figuren, niettemin blijft deze nauwkeurigheid de koning zelf volkomen vreemd. Uiteraard stelt de komedie – evenals het verhaal – andere problemen.⁹

De globale visie beperkt zich niet tot het lichaam en de kleren van de tragische personen. Hetzelfde verschijnsel doet zich voor bij het lokaliseren van de handeling¹⁰ en in een stijlprocédé, nl. de veelvuldig gebruikte enumeratie¹¹

⁸ Voltaire, *Œuvres complètes*, Théâtre VI (*Jules César* [...] van Shakespeare, vert. Voltaire), <http://www.voltaire-integral.com>, p.49 [11/04/2012]. b.v. Beaumarchais zal veel belang hechten aan het kostuum van zijn acteurs.

⁹ Van een Moor, Aran in hoogsteigen persoon, maakt zijn vijandin in *Aran en Titus* van Jan Vos (627-633) een karikuraal portret: “een varkensmuil, met omgekrulde lippen, [...] oogen vol van vier, [...] Zijn krulde Satyrsbaard, [...] zijn bakkes, als een stier, [...] ‘t hair, als lamre wol, [...] lompe ledematen, [...] zijn platte neus, met opgespalkte gaten, [...] besmeert met schoorsteenroet” (vgl. Vondels *Maeghden*, r.673-678). De lelijkheid van het personage en de nauwkeurigheid van zijn signalement staan blijkbaar in rechtstreeks verband met het komische of satirische effect dat de auteur hier beoogt. Daarentegen geeft de verheerlijking van de vrouwelijke schoonheid slechts aanleiding tot een reeks clichés (r.54-67: “leliwitte kaaken, [...] godlijkheeden” enz.). Vgl. ook r.1803-1812. In *Antony and Cleopatra* (III,iii) van Shakespeare geeft de bode een even uitvoerige en evenmin flatterende voorstelling van Octavia, de vrouw van Antony, om het Cleopatra naar de zin te maken.

¹⁰ Naar aanleiding van *Le Cid* vermeldt Corneille in zijn “Examen” “quelque espèce d’unité de lieu en général” (*Œuvres complètes*, p. 705). Over de vaagheid van plaatsaanduidingen in het Nederlandse toneel vgl. van Hamel (1918, p.132, 135 & 138); voor Shakespeare vgl. Laroque (2005, p. 151-171).

¹¹ Een grensgeval is de herhaling van hetzelfde woord. In *Peter en Pauwels* herhaalt Vondel de uitroep “och” niet minder dan twaalf keer achter elkaar om een volledige alexandrijn te verkrijgen (r.419) en zelfs achttien keer in r.1643-1644. Daardoor wordt het verdriet tevens geïntensiveerd en geresumeerd.

waarbij de opgesomde, naast elkaar geplaatste zaken verstoken zijn van welke specificiteit dan ook. De soort krijgt aldus overhand op het individu en evenzo wordt het zedelijk bewustzijn dat ons van nature eigen zou zijn belangrijker geacht dan de bonte verscheidenheid van de uiterlijke schijn. Hoe weinig concreet het stoffelijk omhulsel ook lijkt, concrete handelingen worden daardoor niet onmogelijk gemaakt: Rodrigue verslaat de Moren, Hippolyte bestrijdt het monster, Othello verwrugt Desdemona en Joseph redt op het nippertje zijn maagdelijkheid. Op dat stuk waren Corneille, Racine, Shakespeare en Vondel het roerend eens; er kan dus sprake zijn van een gemeenschappelijke zienswijze.

Literatuurlijst

- Barash, Moshe** (1976). *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York: New York University Press.
- D'Aubignac, Abbé** (1715). *La Pratique du Théâtre*. Amsterdam: Jean Frederic Bernard.
- de la Bruyère, Jean** (1937). *Caractères*. Paris: Nelson.
- Hammond, Anthony (red.)** (1981). *King Richard III*. London/New York: Methuen (The Arden Shakespeare, UP700).
- Jenkins, Harold (red.)** (1982). *Hamlet*. London/New York: Methuen (The Arden Shakespeare, UP800).
- Konst, J.H.W.** (1993). *Woedende wraakgierigheid en vruchteloze weklachten: de hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Laroque, François** (2005). 'Shakespeare et la géographie imaginaire de l'Europe.' In Pierre Kapitaniak & Yves Peyré (red.), *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance: actes du congrès organisé par la Société française Shakespeare les 11, 12 et 13 mars 2004*. Paris: Société française Shakespeare.
Online: <<http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=751>> [11/04/2012].
- Pels, Andries** (1978). *Gebruik én Misbruik des Tooneels*. (ed. M.A. Schenkeveld-van der Dussen). Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Scaliger, Iulii Caesaris** (1617). *Poetices libri septem...* Editio quinta. Heidelberg: Bibliopolio Commeliano.
Online: <<http://catalog.hathitrust.org/Record/009305615>>
- Shaw, Bernard** (1946). *Man and Superman*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Smit, W.A.P.** (1956). *Van Pascha tot Noah*. I. Zwolle: Tjeenk Willink.
- van Hamel, A.** (1918). *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland*. 's-Gravenhage: Nijhoff.

Primaire literatuur – tekstuïtaven

- Corneille, *Œuvres complètes*, I, red. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 (Pléiade, 19).
- Gedichten van P.C. Hooft*, II, red. F. A. Stoett-P. Leendertz Wz., Amsterdam, P.N. van Kampen, 1900.
- The Plays and Poems of Christopher Marlowe*, London-New York, Simpkin Marshall Hamilton Kent – Charles Scribner's Sons, s.d.
- Racine, *Théâtre*, red. Edmond Pilon en René Groos, Paris, Nouvelle Revue Française, 1940 (Pléiade, 2)
- William Shakespeare, *The Complete Works*, red. W.J. Craig, London-New York-Toronto, OUP, 1943.
- *King Lear*, red. Kenneth Muir, London, Methuen, 1952 (The Arden Shakespeare).
- *Macbeth*, red. Kenneth Muir, London, Methuen, 1972 (The Arden Shakespeare, UP293).
- *Othello*, red. M.R. Ridley, London, Methuen, 1958 (The Arden Shakespeare).
- Vondel, *Werken*, red. J.F.M. Sterck *et al.*, Amsterdam, Maatschppij voor goede en goedkoope lectuur, 1927-1937, 10 dln.
- Jan Vos, *Toneelwerken, Aran en Titus (...)*, red. W.J.C. Buitendijk, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975 (Van Gorcum's Literaire Bibliotheek, 28).