

‘Shall we revenge a villainy with villainy?’

Een dramaturgische blik op de rechtvaardiging van
vergelding in de Elizabethaanse wraaktragedie.

1-6-2010

Universiteit Utrecht

Mark H.J. van Berlo (1986)

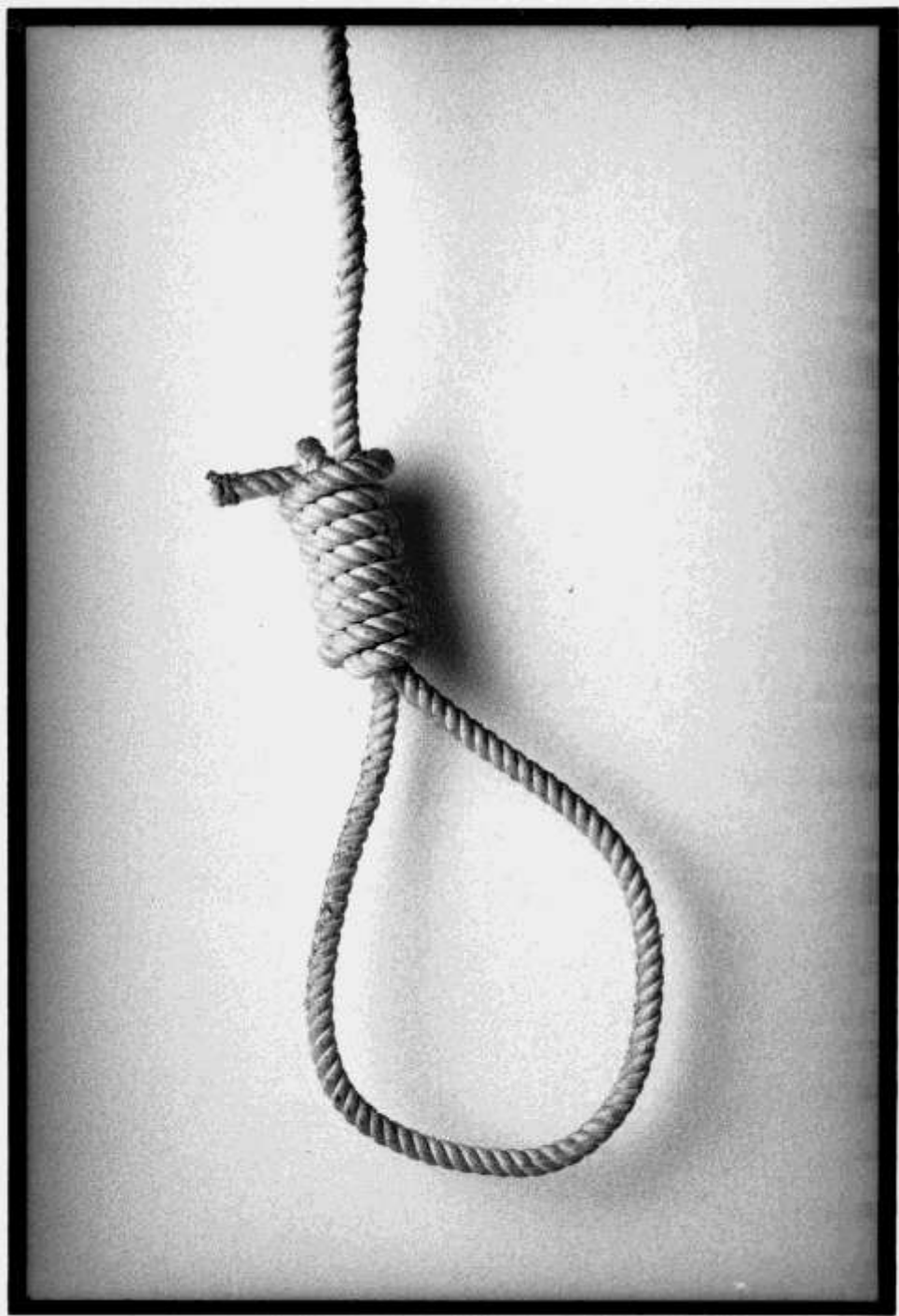
0405914

MA Theatre Studies

Dramaturgy

Dr. W.J. Hildebrand

De titel van het werk is een citaat uit THE REVENGE OF BUSSY D'AMBOIS van George Chapman. De volledige passage is te vinden op pagina 45.



Introductie

“Sleep die ouwe zak maar voor de rechtbank, dacht ik, toen ik over de berechting van oud-SS'er Heinrich Boere las. Prima. En zo hoort het ook. Mijn wraakgevoelens waren meteen alert.” Dat zei emotiepsycholoog Nico Frijda recentelijk in *Vrij Nederland*. “Het berechten van mensen, ook als ze oud geworden zijn zoals Boere, is een morele plicht. Wraakgevoelens liggen verankerd in een elementair gevoel van rechtvaardigheid. Dat ideaal drijft onze samenleving. Wraakgevoelens zijn geen menselijke afwijking, geen irrationaliteit. Ze geven aan dat je het bestaan serieus neemt en ze dienen gerespecteerd te worden. Dus is het van belang dat er iets van vergelding - via de rechtspraak - plaatsvindt.”¹

Radicale gedachten over wraak zijn niet enkel van vroeger of van verre culturen. Wanneer er in onze hedendaagse samenleving gesproken wordt over het recht, volgen bespiegelingen op het thema wraak vaak snel. Wraakgevoelens hangen, zo betoogt ook Frijda, nou eenmaal samen met gevoelens van rechtvaardigheid en zitten in ieder mens ingebakken. Hedendaagse voorbeelden naast bovenstaande zijn er in overvloed: George Bush Jr. roept zijn bondgenoten in de wereld op om Afghanistan van de kaart te vegen omdat enkele islamitische terroristen een moorddadige aanslag hebben gepleegd op zijn grondgebied. Gedupeerde spaarders willen de bankdirecteur die hen woekerpolissen heeft aangesmeerd zelf zien vervallen in armoede en laten zich opjatten om zijn bank omver te werpen. Het Nederlandse volk loopt massaal uit na de overwinning van het Nederlands voetbalelftal op West-Duitsland in de halve finale van het EK van 1988 als vergelding voor de verloren finale in 1974 (en ongetwijfeld een ander historisch onrecht). Inheemse Surinamers slachten Braziliaanse goudzoekers af nadat één van hen ruzie had gemaakt met een stamgenoot. Wraak is geen primitieve emotie, maar van alle tijden.

Zowel de geschiedkunde als de antropologie wijzen wraak aan als een essentieel onderdeel van de omgangsnormen en –waarden van voormoderne samenlevingen. Maar zoals gezegd is het thema wraak alomtegenwoordig in de hedendaagse liberale Westerse wereld. Discussies over de rechtvaardiging van wraak en wraakgevoelens zijn dus nog altijd zeer actueel, zelfs al zijn de kaders waarbinnen gedebatteerd kan worden de laatste honderd jaar flink verschoven, in grote mate door

¹ Lo Galbo, C. ‘Berechten is een morele plicht.’ In: *Vrij Nederland*. 31-10-2009, 19.

de ontwikkeling van een democratisch rechtssysteem.² Waar de voormoderne mens niet kon steunen op de staat als misdaadcorrigerende macht was hij genoodzaakt na aangedaan onrecht zelf de vergelding te volbrengen. In de moderne tijd wordt het vergelden van een misdaad vanzelf uitbesteed aan het rechtssysteem, waardoor persoonlijk uitgevoerde wraak op zichzelf weer een even zo zware misdaad wordt. Ondanks dit lijkt een vorm van ‘oog om oog, tand om tand’-vergelding in wezen vaak gerechtvaardigd.³ Dit principe werkt ongeveer als volgt: gesteld dat persoon A persoon B een gebroken neus heeft geslagen en persoon B, wanneer hij uit het ziekenhuis komt, terugkeert om persoon A ook een gebroken neus te slaan. Ten eerste wordt de misdadiger hierdoor zeker gestraft. Hij is niet weggekomen met zijn gewelddadige gedrag. Ogenschijnlijk heeft persoon B het recht hier aan zijn zijde. Daarnaast vervalt persoon B niet in passief gedrag. Hij toont zichzelf en anderen dat hij niet over zich heen laat lopen, en door persoon A hetzelfde aan te doen als deze hem heeft aangedaan, herovertuigt hij zijn (zelf)respect. Ten derde stelt de wreker hierdoor zichzelf weer op gelijke hoogte met degene die hem onrecht heeft aangedaan. De machtsverhoudingen zijn na de vergeldingsactie weer gelijk. En tot slot haalt persoon B ook persoonlijke voldoening uit zijn wraakactie. Het lijkt daarom niet vreemd dat wij – ondanks ons immer onpartijdige rechtssysteem – een zeker moreel respect kunnen opbrengen voor deze meest primitieve vorm van vergelding.⁴ Sterker nog, in de kern lijkt zulke vorm van wraak niet eens zo immoreel. De filosoof R.C. Solomon schrijft: “[V]engeance may be primitive, but it is still the conceptual core of justice.”⁵

En toch zijn wij inmiddels zo gehumaniseerd en geciviliseerd dat we niet langer vanuit deze primitieve reflex op een misdaad reageren. De termen ‘wraakzuchtig’ of ‘vergeldingsbelust’ worden dan ook vaak niet beschouwd als positieve adjectieven. Een belangrijke oorzaak hiervan is dat de wreker, ondanks dat men zijn haatgevoelens na een aangedane misdaad vaak kan begrijpen, door middel van zijn wraak zichzelf nog meer schade toedoet en mogelijk ook zijn omgeving, en de

² Ik schrijf deze thesis als liberale westerling en daarom zal ik – bewust of onbewust - in passages waar het aan de orde is het thema wraak vanuit een democratische en agnostische invalshoek benaderen. Mijn doel is dan ook niet om verschillende religieuze en levensbeschouwelijke standpunten ten aanzien van wraak over het voetlicht te brengen en mijn ethische standpunten zijn dan ook niet gevoed door enig religieus boekwerk of opvoeding.

³ De eerste referentie in de Bijbel naar dit hedendaagse spreekwoord is te vinden in Exodus 21, vers 22-27: “Wanneer mannen vechten en een van hen stoot een zwangere vrouw, zodat haar vrucht afgaat, maar zonder ander letsel, dan zal zeker een boete worden geëist, naar dat de man van die vrouw hem oplegt, en hij zal het volgens besluit van de rechters geven. Maar indien er een ander letsel is, zult gij geven leven voor leven, oog voor oog, tand voor tand, hand voor hand, voet voor voet, blaas voor blaas, wond voor wond, striem voor striem. Wanneer iemand het oog van zijn slaaf, of het oog van zijn slavin, raakt en het vernielt, zal hij hem om zijn oog vrijlaten. En indien hij een tand van zijn slaaf, of een tand van zijn slavin, uitslaat, zal hij hem om zijn tand vrijlaten.”

⁴ Govier, T. *Forgiveness and Revenge*. (Londen: Routledge, 2002), 5.

⁵ Solomon, R.C. *A Passion for Justice*. (Lanham: Rowland & Littlefield Publishers, 1995), 42.

wraakactie zelf hierdoor escaleert tot buiten persoonlijke kaders.⁶ Wraakzuchtig gedrag is dus in zekere zin wel irrationeel: vergelding kan niet ongedaan maken wat in eerste instantie is aangedaan en gaat vaak met een zeker risico gepaard. Er is uiteraard een evolutionair mechanisme voor onze biologische aanleg tot vergelding, beschreven door onder andere Immanuel Kant, maar het is in het kader van deze thesis niet relevant om daar op in te gaan.⁷

In zijn omvangrijke werk over de opvoeringshistorie van de wraaktragedie, noemt J. Kerrigan wraak “for almost three thousand years [...] a central preoccupation of European literature.”⁸ De verklaring hiervoor lijkt eenvoudig: het thema wraak biedt een schrijver een veelvoud aan bruikbare dramatische ingrediënten: gewelddadige confrontaties, heroïek, een compleet spectrum aan menselijke emoties en morele dilemma’s, altijd goed voor stof tot nadenken bij de toeschouwer. De natuurlijke habitat van het wraakthema is dan ook het toneel: enkel het thema wraak kan twee acteurs zonder tekst, decor of attributen al tot een dramatische situatie brengen. De een kwetst de ander fysiek, de ander staat nu in het recht om op zijn manier deze scheefgetrokken machtsverhouding ongedaan te maken. Oog om oog, tand om tand, zal de ander de ene terug aandoen wat hij hem heeft aangedaan. Dit is daadwerkelijk een oerversie van de wraaktragedie.

Wraak is in de Westerse geschiedenis een veel gebruikte thematiek in narratieve structuren, beginnend bij de oude Grieken: het enige mythologische verhaal waarvan wij weten dat het door alle drie de grote tragedieschrijvers tot toneel is bewerkt is het verhaal van Orestes en Elektra, waarin het draait om het thema wraak en de daarmee gepaard gaande ethische dilemma’s. Aischulos noemde zijn tragedie *AGAMEMNON*, Sophokles schreef vervolgens zijn *ELEKTRA* en Euripides’ tragedie werd opgetekend als *ORESTES*. Maar ongeacht de titel behandelen alle drie de tragedies de gevolgen van de moord op koning Agamemnon door zijn vrouw Klytaimnestra, wanneer de zonnegod Apollo hun kinderen Orestes en Elektra aanzet tot wraak op hun moeder en diens nieuwe minnaar. Als ‘mental support’ helpen de furiën Orestes waanzinnig te worden en zo de dood van zijn vader te wreken.

Een belangrijke schakel tussen de tragedies van de oude Grieken en die van de Elizabethaanse schrijvers is de Romeinse tragediedichter Seneca, die veel van de plotstructuren van zijn voorgangers 500 jaar eerder overnam – zo schreef ook hij een toneeltekst met de titel

⁶ Murphy, J.G. *Getting Even: Forgiveness and its Limits*. (Oxford: Oxford UP, 2003).

⁷ Zie voor uiteenzettingen over biologie en wraak o.a.: Kant, I. *The Metaphysics of Morals*. (Cambridge: Cambridge UP, 1996); Richerson, P. & Boyd, R. *Not by Genes Alone*. (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

⁸ Kerrigan, J. *Revenge Tragedy: From Aeschylus to Armageddon*. (Oxford: Oxford UP, 1996), 3.

AGAMEMNON gebaseerd op die van Aischulos - en die door Shakespeare en zijn tijdgenoten werd gezien als de autoriteit op het gebied van tragedieschrijven. Een belangrijk verschil tussen de dramaturgie van Seneca en die van de Elizabethaanse (en Jacobijnse) schrijvers is dat de toeschouwer in Londen meer behoefte had aan het geënceneerd zien van bruto geweld op het toneel dan de gemiddelde Romein, die Seneca in de traditie van de Grieken de gewelddadige handelingen door bodes liet beschrijven.⁹ Nieuw geschreven wraaktragedies waren dan ook immens populair op het Elizabethaanse toneel, niet in het minst door hun gewelddadige karakter. Het viertal wraaktragedies dat in deze thesis als exemplarisch is gekozen, is dan ook slechts een selectie uit het enorme aanbod uit dit genre, waarmee de Londenaar geconfronteerd werd tussen 1590 en 1610. Niet alleen in Londen liep het publiek warm voor geënceneerde wraakverhalen, ook in Frankrijk en Spanje werd het thema door schrijvers als respectievelijk Racine en Calderón ten tonele gebracht.

Ook in onze tijd is de wreker nog altijd een geliefd personage, zij het eerder in de film dan in nieuw geschreven toneelwerk. Populaire films als *THE GODFATHER* van F. Ford Coppola, *KILL BILL* van Q. Tarantino en *V FOR VENDETTA* van J. McTeigue maken expliciet gebruik van wraak als motivatie voor de gewelddadige handelingen van de hoofdpersonen. Zelfs in hedendaagse computergames kan de speler in de huid kruipen van een wrekend en moordend hoofdpersonage (zoals bijvoorbeeld in de serie *ASSASSIN'S CREED*). Voer voor psychologen is het dan ook om zich af te vragen waarom toeschouwers – of dit nu in het theater, in de bioscoop of thuis voor de televisie is – zich geboeid weten door het geweld waarmee de wraak gepaard gaat. In enkele recente psychologische studies is dan ook het verband gezocht tussen een gevoel voor rechtvaardigheid en het gewelddadig uitvoeren (of in dit geval het gewelddadig zien uitgevoerd worden) van geweld. Kan men de daden van de wreker begrijpen vanuit een eigen frustratie met de manier waarop het rechtssysteem functioneert? Zouden toeschouwers zelf ook het liefst het heft in eigen hand nemen in plaats van een onbetrouwbare externe macht toestemming geven onrecht te vergelden?¹⁰

Ik zal mijn onderwerp hieronder in drie kaders inperken - historisch, geografisch en maatschappelijk: een bepaalde periode in de geschiedenis - de Renaissance, in concreto tussen 1590 en 1610; een

⁹ Zie voor een uitgebreide bespreking van de invloed van Seneca op de Elizabethaanse schrijvers: Braden, G. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*. (New Haven [etc.]: Yale UP, 1985); Cunliffe, J.W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. (Hamden: Archon Books, 1965).

¹⁰ Voor een recente bundel met artikelen omtrent rechtvaardigheid en geweld: Gollwitzer, M. [et al.] (red.) *Social Psychology of Punishment of Crime*. (New York: John Wiley and Sons Ltd., 2009). Voor een bespreking van gevoelens van wraak: 'Justice and Revenge', 137-156. Een ander redelijk recent verschenen boek over de psychologie van de wraak: Strang, H. *Repair or Revenge: Victims and Restorative Justice*. (Oxford: Clarendon Press, 2002).

bepaalde natie – Engeland, Londen; een bepaalde beroepspraktijk – het theater. Kortom, wraak als hoofdthema in de tragedies geschreven en opgevoerd in Elizabethaans Londen.

De wraaktragedie is echter meer dan een opeenstapeling van clichés. De Elizabethaanse wraaktragedieschrijvers, waar ik mij in onderstaande op concentreer, werken het basisgegeven dan ook elk op hun eigen wijze uit tot een narratief. Ik zal me in mijn analyse beperken tot een viertal teksten van hetzelfde aantal auteurs die representatief zijn voor het genre:

- Thomas Kyd – THE SPANISH TRAGEDY (1587?)
- John Marston – ANTONIO'S REVENGE (1600)
- William Shakespeare – HAMLET (1601)
- Thomas Middleton – THE REVENGER'S TRAGEDY (1606)

Uiteraard kan de wraaktragedie enkel een 'genre' worden genoemd, wanneer deze beschouwd kan worden als onderdeel van een bepaalde canon van teksten met dezelfde kenmerken op thematisch en dramaturgisch gebied. Van de wraaktragedie kan dan ook definiërend gesteld worden dat de plot ervan beschikt over een hoofdpersoon die in de privésfeer een misdaad wordt aangedaan, zelf het heft in handen neemt deze misdaad te vergelden omdat ofwel de wetgevende instituties ontoereikend zijn om dit namens hem te doen, ofwel de situatie te gecompliceerd is om aan officiële instituties over te laten. De wraaktragedie refereert aan een kennelijk onuitwisbaar menselijk verlangen naar rechtvaardigheid, zelfs bij de meest waardige personen, wanneer onrecht wordt aangedaan. Tegelijk onderzoekt het genre de verhouding tussen het verlangen naar gelijkwaardigheid en de gebruikte middelen om hiertoe te komen.

Vaak gaat de initiële misdaad die leidde tot de wraakhandeling vooraf aan het moment dat de handeling op het toneel begint. De toeschouwer komt dus als het ware *in medias res* de gecorrumpeerde wereld binnen. De aanleiding tot het begin van de vergeldingsactie wordt beschreven in retrospectief, vaak door de geest van degene die zich gewroken wil zien. De protagonist wordt hierdoor verantwoordelijk gemaakt voor een situatie die niet door hem veroorzaakt is en zijn schuldeloosheid moet dan ook benadrukt. Wat volgt is een niet te stoppen rollercoaster van wraakacties tot de uiteindelijke vergelding van de misdaad die de toeschouwer helemaal niet aanschouwd heeft. Hierdoor ligt de nadruk van de wraaktragedie dus grotendeels op de beschouwing van de wraakgevoelens bij het personage zelf en alle handelingen die daarmee gepaard gaan en veel minder op de omschrijving van de misdaden en een uitspraak over het recht. Elke tekst uit het genre beschikt bovendien over een aantal vaststaande plotkenmerken, waaraan

elke auteur op zijn eigen wijze een draai geeft, zoals de geestverschijning, het uitstellen van de wraak, de waanzin van de hoofdpersoon en een *play-within-a-play* als climax, met het excessieve bloedbad als gevolg.

Het feit dat de wreker nooit alleen de man doodt tegen wie hij zijn wraakcampagne is begonnen maar zichzelf in het laatste bedrijf in een bloedbad stort, waarin ook hijzelf ten onder gaat, is een essentieel gegeven van de wraaktragedie. De oproep tot wraak leidt tot waanzin en de waanzin tot geweld. In een studie naar de waanzin van de wreker in de tragedie schrijven Hallett en Hallett: "Revenge is itself an act of excess."¹¹ De toneelschrijver (en met hem de toeschouwer) neemt geen genoegen met een gelijke oversteek, met oog om oog, tand om tand, maar maakt van de vergelding door de meervoudige moord een symbool. Dit toont wraak niet enkel als een frustratie tegen een bepaalde persoon, maar tegen de corruptie van de getoonde maatschappij als geheel. Hamlet doodt dan ook niet alleen de broer van zijn vader op wie hij wraak moest nemen, maar in het vergeldingsproces ook diens handlanger, zijn twee corrupte vrienden, zijn uitdager in het eindgevecht en indirect ook zijn moeder en zijn vriendin. En tot slot zichzelf. "Like a child's tantrum," zo schrijven de Halletts, "the rage of revenge has a tendency to become undifferentiating."¹² Het gewelddadige karakter van de wreker komt dus voort uit zijn door wraakgevoelens aangewakkerde waanzin – een essentieel mechanisme van de wraaktragedie – die hem inmiddels zo verteerd heeft dat ook hemzelf geen langer leven meer beschoren is.

Bovenstaande selectie van vier is maar een klein gedeelte van de enorme hoeveelheid wraaktragedies die er geschreven zijn tijdens de Engelse Renaissance, waarvan – toegegeven – het meeste ofwel kwalitatief niet zo best is, ofwel zoveel op een ander lijkt dat we de auteur tegenwoordig van plagiaat zouden beschuldigen. Tientallen jaren lang is de wraaktragedie beschouwd als een minderwaardig onderdeel van de Renaissancecultuur, mede door kwaliteitsdaling als gevolg van deze enorme output. Terwijl de teksten van Shakespeare in de loop der eeuwen altijd als toonbeeld van humanisme werden beschouwd, de hoge cultuur, bevond de wraaktragedie zich in de niche van de schone kunsten, de lage cultuur. Waar in de tijd van schrijven enkel het smakeloze plebs naar ging kijken, was eeuwenlang het opvoeren niet waard, zo vond men. Hier tonen zich twee misverstanden: ten eerste is de goede wraaktragedie niet kwalitatief minderwaardig, ten tweede was

¹¹ Hallett, C.A. en E.S. Hallett, *The Revenger's Madness. A Study of Revenge Tragedy Motifs*. (Lincoln [etc.]: Univ. of Nebraska Press, 1980), 11.

¹² Idem.

het niet enkel het gewone volk dat in Shakespeares dagen van de wraaktragedie genoot. (En bovendien schreef Shakespeare zelf ook de wraaktragedies HAMLET en TITUS ANDRONICUS.) Met name John Webster heeft het in de loop van de kunstgeschiedenis moeten ontgelden. Niet alleen wordt hij in de film SHAKESPEARE IN LOVE (J. Madden, 1998) neergezet als een bloedbelust kind, ook gezaghebbende kunstcritici hebben hem in de vorige eeuw met name als 'decadent' afgeschilderd.¹³ Het grote probleem voor veel critici was het enorm gewelddadige karakter van de stukken, wat er naast een taboe op wraaktragedies toe leidde dat ook van TITUS ANDRONICUS lange tijd werd beweerd dat deze niet van de cultureel verantwoorde Shakespeare kon zijn.¹⁴ Paradoxaal genoeg zijn het sinds de acceptatie van de wraaktragedies als opvoerbare teksten uitsluitend grote Renaissance-georiënteerde subsidiegezelschappen als het National Theatre en de Royal Shakespeare Company in Londen die de gok wagen ze op te voeren. Van een (veronderstelde) status van *low culture* in de Renaissance is de wraaktragedie dus in de huidige tijd veranderd in een uitspatting van *high culture*. En bijvoorbeeld J. Kerrigan vergelijkt de wraaktragedie inhoudelijk dan weer met de hedendaagse gewelddadige filmcultuur, waardoor deze in het geijkte patroon van *low culture* past: "Film is more violently labile than drama. Its killing has the fluency of sight."¹⁵ Ook dit is een aspect van de wraaktragedie, namelijk het genre als cultureel fenomeen, dat binnen deze thesis niet diepgaand behandeld wordt. De revival van de wraaktragedie op het toneel en in de kritieken heeft in de vakliteratuur eveneens vele andere invalshoeken op het genre geboden, zoals op het gebied van ethiek¹⁶ en gender¹⁷. Deze thesis zal zich echter concentreren op de dramaturgie van de teksten, met een specifieke kijk naar het verband tussen het subject en object van de wraak.

Deze thesis is derhalve geen psychologisch onderzoek naar het rechtvaardigen van geweld, maar een onderzoek naar hoe de Elizabethaanse toneelschrijvers in de dramaturgie van hun tekst de uiteindelijke gewelddadige wraak van hun hoofdpersoon voor de toeschouwer rechtvaardigen als enige logische vergelding voor het aangedane onrecht. De nadruk ligt dan ook niet op een psychologisering van de toeschouwer, maar op de dramaturgische sturing door de toneelschrijver om het publiek tot een vorm van herkenning en rechtvaardiging te leiden.

¹³ Salinger, L.G. 'Tourneur and the Tragedy of Revenge'. In: Ford, B. (red.) *The New Pelican Guide to English Literature. II: The Age of Shakespeare*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1983-1985), 451.

¹⁴ Keller, S.D. 'Shakespeares Rhetorical Fingerprint. New Evidence on the Authorship of *Titus Andronicus*'. In: *English Studies* 2 (2003), 105-118.

¹⁵ Kerrigan (1996), 293.

¹⁶ Ornstein, R. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. (Milwaukee [etc.]: Univ. of Wisconsin Press, 1965); Ribner, I. *Jacobean Tragedy: the Quest for Moral Order*. (Londen: Methuen, 1962).

¹⁷ Prosser, E. *Hamlet and Revenge*. (Stanford: Stanford UP, 1971); Steenbergh, K. *Wild Justice: The Dynamics of Gender and Revenge in Early Modern English Drama*. (Proefschrift Universiteit Utrecht, 2007).

Om een zo volledig mogelijk dramaturgisch overzicht te verschaffen in de wraaktragedie, heb ik mijn thesis als volgt ingedeeld: in Hoofdstuk 1 zal ik bespreken hoe de mens in 16^e-eeuws Engeland dacht over het thema wraak, vanuit een historische ontwikkeling van jurisdictie en omgangsnormen en hoe het thema wraak vanuit zowel een cultuurhistorische als een sociaal-maatschappelijke context in het toneel is verwerkt. Hoofdstuk 2 zal ik daarna besteden aan een nauwkeurigere analyse van de wraaktragedie als toneelgenre met bijbehorende definities om vervolgens dieper in te gaan op de dramaturgie van de vier hierboven genoemde toneelteksten met betrekking tot de rechtvaardiging van de wraak.

Context

“The desire of revenge is closely related to wickedness. It recompenses evil with evil, not with reference to the future, which is the character of punishment, but merely on account of what has happened, what is past, as such, thus disinterestedly, not as a means, but as an end, in order to revel in the torment which the avenger himself has suffered.”¹⁸

‘Lex talionis’ en ‘Justices of Peace’

Bloedwraak lijkt in onze liberale westerse samenleving inmiddels iets wat tot het verre verleden behoort. Ons juridische systeem is zo gehumaniseerd en geavanceerd dat moord of ernstige mishandeling niet langer vergolden worden door de naasten van degene aan wie het lichamelijke onrecht is aangedaan, maar door de samenleving als geheel in de vorm van de rechtspraak. Door Van Dale wordt de term ‘wraak’ beschreven als ‘Het streven naar – en de handeling van ondervonden leed, onrecht of hoon aan de veroorzaker te vergelden of vergolden te zien.’ Het thrillerachtige lemma ‘bloedwraak’ omschrijft: ‘Recht en plicht om doodslag en moord op bloedverwanten te wreken op de moordenaar en diens geslacht.’ Er is dus een klein definitieverschil tussen de Nederlandse termen ‘wraak’ en ‘bloedwraak’, waarbij het laatste een concrete wijze van wraak nemen is, met bovendien een sociaal aspect.¹⁹ In het licht van de theatrale verbeelding van wraak zal het feitelijk altijd gaan om bloedwraak. In het vervolg zal het woord wraak geprevaleerd worden boven bloedwraak, ook indien het tekstinhoudelijk draait om het laatste.

Onze hedendaagse theorieën over misdaad zijn onder meer gestoeld op de verhandelingen over de *trias politica* van de Franse verlichtingsfilosoof Montesquieu. Deze gaan uit van het bestaan van drie machten binnen een natiestaat en het feit dat daarbinnen de gangbare wetten of richtlijnen, opgesteld door de wetgevende macht en gehandhaafd door de uitvoerende macht, worden gebroken, waarna deze misdaad wordt gestraft door de rechterlijke macht.²⁰ In theorie is deze driemachtenleer nog altijd een van de basisprincipes van de westerse democratie (in de praktijk lopen de machten echter nog wel eens door elkaar).

Maar in de vroegste samenlevingen, dus ver vóór de ontwikkeling van onder andere deze

¹⁸ Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea Vol. 1*. Vert. J. Berman (Londen: Everyman, 1995), 470.

¹⁹ In de aangehaalde Engelstalige vakliteratuur moet onderscheid gemaakt worden tussen nog meer aanverwante termen als ‘revenge’, ‘vengeance’, ‘retaliation’, ‘retribution’, enz.

²⁰ Montesquieu, C. *Over de Geest van de Wetten*. Vert. J. Holierhoek. (Amsterdam: Boom, 2006).

driemachtenleer, kon er niet zoiets bestaan als een misdaad, omdat er ook nog niet zoiets bestond als de natiestaat met eigen wetten. In wetteloze tijden, wanneer een individu een ander al dan niet dodelijk verwondde, was de enige wijze van vergelding een persoonlijke handeling door de verwonde, danwel de verwante(n) van de gedode. De uitvoerende macht was hier dus tegelijk de ongeschreven wetgevende. En daar een daad van geweld niet bestempeld kon worden als een misdaad maar veeleer als een persoonlijke mishandeling, was de wraak zelf een vroege manifestatie van een bewustwording van het recht, want “private revenge was the mightiest, the only possible form in which a wrong could be righted.”²¹

Ondanks dat onze verlichte moraal ons inmiddels zegt dat bloedwraak een barbaarse vorm van vergelding is, was het gemeengoed onder primitievere volkeren - samenlevingen van voor de ontwikkeling van een juridische praktijk tijdens de Renaissance - en van grote invloed op hun religie, wetten en omgangsnormen. In het voormoderne systeem, gekenmerkt door polycentrische samenlevingen, waarbinnen meerdere kleine sociale gemeenschappen een vorm van zelfbestuur hanteerden, werd gewelddadig handelen tegen een persoon of eigendom gezien als een individuele aanval, waarbij fysieke kracht van het slachtoffer bepaalde of hij in staat was zijn belager te doen boeten voor diens aanval. Nadat familiale banden belangrijker waren geworden in de gemeenschap werd een daad van geweld beschouwd als onrecht aan niet enkel het slachtoffer, maar ook diens gehele familie. Dit vergoelijkte zowel een persoonlijke voltrekking van een straf tegen de dader als het collectieve recht om hun gram te halen. Wie een lid van een bepaalde familie aanviel, raakte ze nu allemaal.²² De voormoderne solidariteit ging zelfs zo ver, dat het - na een moord op een lid van de eigen familie - toegestaan was om het even welk lid van de andere familie te doden als vergelding. Dit is de primitieve vorm van bloedwraak die ook in onze tijd nog bestaat binnen bijvoorbeeld maffiafamilies als ‘vendetta’.

F. Bowers onderscheidt twee verschillende vormen van vendetta. Aan de ene kant is er de barbaarse bloedvete tussen onbeschaafde rassen zonder sociaal apparaat. Aan de andere kant bestaat er de persoonlijke vendetta, gevoed door een gevoel van collectiviteit en overerving.²³ Wraak was in de voormoderne tijd extrajudicieel, met andere woorden, het bevond zich hier dus nog altijd buiten welke vorm van rechtscontrole dan ook. Toch bestond er een ongeschreven vorm van restrictie, bepaald door de publieke opinie, die ervoor zorgde dat de wraak qua resultaat in ieder geval niet de initiële misdaad oversteeg. Deze enigszins gereguleerde vorm van persoonlijke wraak

²¹ Bowers, F. *Elizabethan Revenge Tragedy*. (Princeton: Princeton UP, 1940), 3.

²² Phillpotts, B. *Kindred and Clan in the Middle Ages and After*. (Cambridge: Cambridge UP, 1913).

²³ Bowers (1940), 4.

wordt vaak aangeduid met de Engelse term 'talion', naar het Latijnse *lex talionis*, de wet van vergelding.²⁴

Deze samenlevingsvorm, waarbij een sociale groep wordt gevormd door familiebanden, zorgde voor veiligheid voor de individuele leden door ze te verzekeren van de bescherming van een groep waar hij door zijn geboorte toe behoorde. Maar het mes snijdt aan twee kanten: waar de aanwezigheid van zulke ongeschreven wetten de middeleeuwse Engelsman enerzijds zijn leven, zijn eigendommen en zijn eer beschermden, zorgde het onofficiële karakter van de 'lex talionis' anderzijds voor gevaar. De kleinschaligheid van de gemeenschappen en de mogelijkheid om onderling met elkaar in onmin te leven, had als direct gevolg dat het de welvaart van de samenleving als geheel ondermijnde. De bloedvetes, die eigenlijk voor veiligheid van de verschillende families zouden moeten zorgen, hadden geen ander belang dan de eigen familie in de markt te zetten als onvermurwbaar, waarmee het onverstandig was een vete aan te gaan, om zo toekomstig bloedvergieten te voorkomen. De rechtvaardigheid van de 'lex talionis' is dus een subjectieve, waarbij elke kleine groepering zijn eigen belang had. Objectieve rechtspraak had in deze gefragmenteerde samenleving dan ook geen zin: een eerlijk gevallen strijder in het gevecht valt dezelfde vorm van vergelding door zijn familieleden ten deel als de onschuldige vermoorde man: er is niemand die de mate van misdadigheid van de moord objectief kan bepalen.

Tijdens de Middeleeuwen stond de 'lex talionis' aan de basis van het recht, dat nog altijd van toepassing was op een gedecentraliseerd Engels volk. Met de komst van de Tudor-dynastie aan het hof in Engeland, van Hendrik VII in 1485 tot de dood van Elizabeth I in 1603, veranderde de verhouding tussen het volk en de machthebbers drastisch. Hendrik VII was de laatste Engelse koning die de kroon op het slagveld veroverde op zijn voorganger, in dit geval Richard III. De 'Wars of the Roses', de verzamelnaam van de veldslagen tussen verschillende nobele machtswellustelingen, waarin deze beslissende slag viel, betekende de ommekeer in de traditionele rolpatronen. Hendrik VII beperkte na zijn troonsbestijging de feodale macht die de adel onder de huizen Plantagenet en York had genoten en versterkte de positie van de koopmannen. Dit leidde tot een afbrokkeling van de feodale familiestructuren en de monarch zette hiermee de toon voor de samenstelling van één Engels volk onder zijn bewind, in plaats van de vele verschillende families onder feodale heersers.

Toch waren Hendrik en zijn gelijknamige zoon niet bij machte om de eeuwenlange traditie van zelfbestuur en de ongeschreven wet van 'lex talionis' van de ene op de andere dag te veranderen. De theorie van de Tudors keurde het autonoom handelen na een delict af door de

²⁴ Van Den Haag, E. 'Lex Talionis before and after criminal law', In: *Criminal Justice Ethics* 11 (1992).

antisociale aard van de misdaad te benadrukken en te onderstrepen hoe barbaars deze vorm van recht was.²⁵ Hendrik VII stelde daarom een gecentraliseerde rechtspraak door middel van een jury in. De koning wees personen van naam aan om in een bepaald graafschap als een soort combinatie van officier van justitie en rechter te fungeren: deze mocht zowel misdadigers oppakken als een rechtszaak tegen hen leiden. In zijn studie naar de constitutionele geschiedenis van Engeland schrijft F.W. Maitland:

“Now at the period with which we are dealing these are the main duties of the justices of peace: -(1) they are to keep the peace by putting down riots, arresting offenders and so forth, and (2) in their quarter sessions they are to try indicted persons – the trial is a formal trial by jury. Their power extends over pretty well all indictable offences [...]”²⁶

Niet langer kon het volk het recht in eigen hand nemen. De door Hendrik VII aangestelde rechters fungeerden nu als vertegenwoordiger van de absolute vorst met zijn absolute wetgevende macht.

De transformaties die de regenten van de Tudor-dynastie wilden doorvoeren binnen de Engelse sociaaljuridische instituties kwamen voort uit het belang om hun eigen absolute macht te verstevigen door een centraal bestuur op te stellen dat sterk genoeg was om de machtswellust van onderkoningen en baronnen, die halverwege de 15^e eeuw had geleid tot de Wars of the Roses, te kunnen weerstaan.²⁷ Als rechtvaardiging voor hun nieuwe theorie over wetgeving droegen de Tudors niemand minder dan God aan, die hen in Zijn goddelijke alwetendheid had meegedeeld dat een dergelijke bloedige strijd tussen verschillende sociale groepen voorgoed tot het verleden zou moeten behoren. De Tudors “extolled the virtues of peace and order, condemning out of hand all actions, no matter what their justification, which might disturb civil harmony.”²⁸ Door hun koninklijke wetgeving te koppelen aan een goddelijke, betekende elke misdaad tegen een landgenoot tegelijk een misdaad tegen God. Hij was dan ook degene die met Zijn eigen wetten Zijn straf op Zijn schepsels kon botvieren. In de bijbel staat: “Mijn is de wraak en de vergelding, ten tijde als hunlieder voet zal wankelen; want de dag huns ondergangs is nabij, en de dingen, die hun zullen gebeuren, haasten.”²⁹

²⁵ Guy, J.A. *Politics, Law and Counsel in Tudor and Early Stuart England*. (Aldershot [etc.]: Ashgate/Variorum, 2000).

²⁶ Maitland, F.W. *The Constitutional History of England*. (Cambridge: Cambridge UP, 1919), 207.

²⁷ Voor recente uitgaven over de heerschappij van de Tudors: Sharpe, K. *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-century England*. (New Haven [etc.]: Yale UP 2009); Archer, I.W. et al. (red.) *Religion, Politics and Society in Sixteenth-century England*. (Cambridge: Cambridge UP, 2003).

²⁸ Broude, R. ‘Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England’. In: *Renaissance Quarterly* 28 (1975), 47.

²⁹ Deuteronomium 32:35. <http://www.statenvertaling.net>

Gedurende de Renaissance hebben de primitieve vorm van vergelding en de nieuw ontwikkelde rechtspraak echter min of meer naast elkaar gefunctioneerd. Een bijkomend probleem voor de Tudors was dan ook de wijze waarop ze om moesten gaan met de nog altijd bestaande persoonlijke wraakacties. Deze beschouwden de koningen dan ook als politieke wanorde in de categorie “rebellion and riot” en ze behandelden het als “an impious infringement of the divine patent granted the king and magistrates.”³⁰ Hiermee werden wraakhandelingen in de privésfeer behandeld volgens het nieuw ontwikkelde concept van publieke wraak als onderdeel van het goddelijke mandaat van de absolute vorst. De wreker werd via de vertegenwoordiger van God op aarde door de Heer zelf gewroken. De wetsstructuur opgesteld door Hendrik VII werd gedurende de 16^e eeuw grotendeels gehandhaafd door zijn troonopvolgers Hendrik VIII, Edward VI en Maria I. Tijdens het bewind van Elizabeth waren Hendrik VII’s ‘Justices of Peace’ nog altijd de gangbare norm voor het vervolgen van misdadigers.

Ruim drie eeuwen later kunnen wij het onderscheid tussen de sociaaljuridische wetgeving en het primitieve zelfrecht (‘self-government’) in de Elizabethaanse tijd eenvoudig maken. Zelfs zo vroeg als 1572³¹ schreef Sir Francis Bacon al:

“Revenge is a kind of wild justice, which the more man’s nature runs to, the more ought law to weed it out. For as for the first wrong, it does but offend the law; but the revenge of that law puts the law out of office. Certainly, in taking revenge, a man is but even with his enemy, but in passing it over, he is superior; for it’s a prince’s part to pardon: and Salomon, I am sure, said, *It is the glory of a man to pass by an offence.*”³²

Hoe het ook zij, we kunnen er niet zonder meer vanuit gaan dat de gemiddelde Engelsman in de Renaissance, die geconfronteerd werd met een nog altijd onsamenhangend en onvoldoende uitgewerkt rechtssysteem, zonder protest meeging in de juridische veranderingen tijdens het Tudor-regime. Waar men enerzijds gewezen werd op de mogelijke gevaren van het recht in eigen hand nemen, werd anderzijds duidelijk hoe inefficiënt de juridische autoriteiten nog opereerden en “their inability in many cases to identify and apprehend criminals, and to see them convicted and punished.”³³

De godvrezende Elizabethaan werd in een paradoxale situatie gedwongen om de

³⁰ Broude (1975), 48.

³¹ Bij citaten uit prozateksten uit de 16e en 17e eeuw zal ik ten bate van het leesgemak de hedendaagse spelling van de Engelse woorden gebruiken.

³² Spedding, J. [et al.] (red.) *The Works of Francis Bacon Vol. 6.* (Londen: Longman and Co. [etc.], 1838), 384.

³³ Broude (1975), 51.

oudtestamentische wetten die bloedwraak billijkten aan de kant te schuiven en, uit angst voor de nu benadrukte toorn van God, wraak aan de regenten over te laten. De essayist Daniel Tuvil schreef in 1609:

“Jerusalem is new erected; among their citizens, there is now no thirsting for revenge. The law of Retribution [has disappeared] amongst them. It is not a *dictum est antiquis*, but a *dico vobis* which they follow. An eye no longer for an eye: a tooth no longer for a tooth.”³⁴

Nu de Tudorvorsten in iets meer dan een eeuw de interpretatie van het woord van God honderdtachtig graden gedraaid hadden (voornamelijk ten bate van hun eigen macht als representant van God op Aarde), wachtte degene die bloedwraak nog bezigde dan ook een fikse straf namens de Heer. Immers, “God would never have assumed the power of revenge as a parcel of his own prerogative in case his purpose had been to leave all men to the revenge of their own particularities.”³⁵

Niet iedereen legde zich echter zomaar neer bij de nieuwe staatsverordeningen. De middeleeuwse adel die tijdens de Wars of the Roses het onderspit had moeten delven en door Hendrik VII was beteugeld, hield in de eigen sfeer de bloedwraak levend.³⁶ Bovendien hadden de baronnen nog wat rekeningen te vereffenen voor gevallen familieleden in die veldslagen en namen ze het recht liever in eigen hand dan dit over te laten aan de door hun gehate Tudors. En hiermee stond de oude landadel symbool voor de Elizabethaanse samenleving als geheel. Aan de ene kant was het massale stammengeweld van de 15^e en eerste helft van de 16^e eeuw ingeperkt door centrale wetgeving, aan de andere kant kon het persoonlijke gewelddadige karakter van de Engelsman niet gecontroleerd worden. De idee van wraak in de privésfeer was, met name binnen de aristocratie die zich graag als eenheid presenteerde, nog altijd levendig. Een fenomeen waarin deze drang tot persoonlijke vergelding tot uiting kwam is bijvoorbeeld het duel of steekspel, waarbij twee edellieden binnen een gereguleerde situatie elkaar bekampen tot de dood van een van beiden erop volgt.³⁷ Ook Hamlet en Laertes strijden in Shakespeares wraaktragedie om leven en dood in het laatste bedrijf in een officiële en gereguleerde degenstrijd.

Naast deze ene vorm van getheatraliseerde wraak is er nog een ander belangrijk cultureel

³⁴ Tuvil, D. *Essayes, Morall and Theologicall* (1609). Op. cit. Bowers (1940), 13.

³⁵ Cotton, M.S. Op. cit. Bowers (1940), 13.

³⁶ Starkey, D. *The English Court: from the Wars of the Roses to the Civil War*. (Londen [etc.]: Longman, 1987).

³⁷ Zie voor een recente uitgave over het duel in Renaissance Engeland: Peltonen, M. *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour*. (Cambridge: Cambridge UP, 2003).

fenomeen in Elizabethaans Engeland dat ook zo nu en dan in de wraaktragedie terugkeert: de publieke executies. Bowers schrijft:

“The Elizabethan who attended public executions as an amusement was used to the sight of blood and would scarcely flinch from it on the stage. Rather, he would demand it, for he was keenly interested in murders for any other motive than simple robbery.”³⁸

De straffen die de rechters toekenden aan misdadigers waren dan ook fors en waar God de ziel van een crimineel nog zou kunnen vergeven, “[He] could not save his neck from the hangman’s rope.”³⁹ Het verhangen van de crimineel op een centraal punt in de stad had naast het straffen zelf dan ook een dubbele publieke functie: enerzijds leverde het een bron van vermaak op, anderzijds zorgde het openbare aspect ervoor dat de Elizabethaan zich wel twee keer bedacht voor hij zelf de wet zou overtreden.⁴⁰

In zijn invloedrijke werk over de wraaktragedie onderscheidt F. Bowers drie emoties die de Elizabethanen aanwezen als oorzaak van wraakzucht. Ten eerste is dit woede: “Hatred, in the eyes of another, was to be defined as natural wrath which had endured too long and had turned to unnatural malice.”⁴¹ Daarnaast kon trots of ambitie leiden tot wraakhandelingen en ten derde zag de Elizabethaan jaloezie als oorzaak. Gekeken naar het aantal overgeleverde documenten omtrent het thema wraak blijkt dit laatste de grootste ondeugd van de Engelsman rond 1600 en een van de meest krachtige stimulansen voor wraak. In *The Anatomy of Melancholy* (1621) noemt Robert Burton wraakgevoelens al het voornaamste gevolg van jaloezie:

“Out of these two arise those mixed affections and passions of anger, which is a desire of revenge; hatred, which is inveterate anger; zeal, which is offended with him who hurts that he loves [...]”⁴²

Het probleem van de jaloerse man was volgens de Elizabethaanse intellectuelen het feit dat hij vanuit zijn nijldige inborst niet terughoudend was als het op bloed vergieten aankwam, zelfs zonder uitlokking. Maar wanneer de jaloerse man daadwerkelijk ook iets werd aangedaan werd hij tienmaal zo woedend en “mad, that [he] will not spare friend, to wreak vengeance on foes.”⁴³

³⁸ Bowers (1940), 16.

³⁹ Broude (1975), 50.

⁴⁰ Voor publieke executies in Londen, zie: Cawthorne, N. *Public Executions*. (Edison: Chartwell Books, 2006), 72-98.

⁴¹ Bowers (1940), 20.

⁴² Burton, R. *The Anatomy of Melancholy*. (New York: Sheldon, 1862), 214.

⁴³ Adams, T. *The Diuells Banket* (1616). Op. cit. Bowers (1940), 22.

Wraak in de literatuurgeschiedenis

Woede als basis voor wraak is een tijdloos gegeven, zo is te zien in de literatuur. In de openingsregels van de *ILIAS*, schrijft Homeros in de achtste eeuw voor onze jaartelling al over de wraakgevoelens van Achilles:

“Muze, bezing ons de wrok van de zoon van Peleus, Achilles,
die ongenadige wrok die de Achaeërs grenzeloos leed bracht,
tal van krachtige zielen van helden prijs gaf aan Hades
[...]
Zing vanaf het begin, toen twist tot vijanden maakte
Atreus’ zoon, de koning van ’t volk, en de grote Achilles.”
(Boek I, 1-7)⁴⁴

Een bloediger vorm van bloedwraak in de wereldliteratuur is nauwelijks te vinden. De Thessalische held Achilles weigert mee te vechten met de Grieken in de oorlog tegen Troje, tot het moment dat de Trojaanse held Hektor zijn beste vriend Patroklos op brute wijze doodt op het slagveld. De wraakgevoelens (het eerste woord van het epos, μῆτιν) die dit bij Achilles aanwakkert, bepalen niet alleen de uitkomst van de Trojaanse oorlog, maar zijn bovendien het leidmotief in het epos van Homeros. De woede van Achilles gaat ook pas liggen wanneer hij zijn vriend heeft gewroken door diens moordenaar Hektor te doden en te vernederen voor diens volk.

Ondanks dat het thema wraak volgens velen inmiddels min of meer een cultureel cliché is geworden, volgt het vanaf Homeros een enorm lange lijn door de geschiedenis waarlangs vele bekende schrijvers passeren. Bloedwraak geeft dan ook inhoud aan menig hoogtepunt uit de literatuurgeschiedenis. In het *NIBELUNGENLIED* van rond 1200, waarvan het auteurschap tot op de dag van vandaag onbekend is, maar in het verdere verloop der eeuwen door onder andere Richard Wagner gebruikt is in de kunst, is wraak eveneens het hoofdmotief. Kriemhild, de zuster van de koning van de Bourgondiërs, ziet haar echtgenoot Siegfried op oneervolle wijze vermoord worden door Hagen, waarna ze door waanzin gedreven op wraakexpeditie gaat. Tijdens een door Kriemhild georganiseerd feest ontstaat er een ware oorlog tussen de Hunnen en de Bourgondiërs, waarbij Hagen de zoon van Kriemhild voor haar ogen onthoofd en zij, wanneer haar volk de Hunnen heeft overmeesterd, door waanzin gedreven met een zwaard het hoofd van Hagen afhakt, waarna zij op

⁴⁴ Homeros. *Ilias*. Vert. H.J. de Roy van Zuydewijn. (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1993).

haar beurt wordt afgeslacht door handlangers van de Hunnen.⁴⁵

Twee grote romans uit de geschiedenis, het 15^e-eeuwse *LE MORTE D'ARTHUR* van Sir Thomas Malory en *MOBY DICK* van Herman Melville uit de 19^e eeuw, gebruiken bovendien het thema wraak als leidmotief. Een gecompliceerde verhouding tussen de verschillende ridders van de ronde tafel die Malory in meerdere boekdelen beschrijft, leidt tot een complot van de broers Mordred en Agravaine om de geheime verhouding tussen ridder Lancelot en de vrouw van koning Arthur, Guinevere, te ontmaskeren. Wanneer Agravaine de waarheid onthult, doodt Lancelot hem en veroordeelt Arthur zijn overspelige vrouw tot de brandstapel. Bij een wraaktocht van Arthur om zowel de corrupte Mordred als Lancelot te doen boeten voor hun misdaden, sterft hij zelf.

De hoofdpersoon Ahab uit *MOBY DICK* is niet uit op wraak op een persoon, maar hij zeilt uit met zijn schip om een grote walvis te doden, die hem eens heeft verwond op een eerdere zeetocht. Waar zijn scheepsmaten hem proberen te overtuigen van het feit dat de walvisjacht bedoeld is voor het verzamelen van de olie van de dieren en ze zeker niet het gevaar moeten opzoeken door specifiek één walvis op te jagen, is ook kapitein Ahab gedreven door wraakgevoelens en niet van zijn lijn af te brengen tot de vergelding voltooid is, zij het op een dier.

Wraak in narratief is echter bij uitstek geschikt voor drama, "its natural habitat is the stage."⁴⁶ De lijst met toneelstukken met als thema wraak is dan ook vele malen langer en uitgebreider dan die van sagen en romans. De oude Atheense toneelschrijvers verwerkten in de 5^e eeuw voor onze jaartelling in vele verschillende vormen het verhaal van Orestes en Elektra tot drama, de mythes van de wrekende vrouwen Medea en Hekabe zijn bovendien tot tragedie bewerkt. Ongeveer vier eeuwen later schreef Seneca zijn tragedie *THYESTES*, waarin de wraak van diens broer Atreus op de titelfiguur wordt gedramatiseerd. Hij laat Thyestes zijn eigen kinderen eten, nadat die was vreemdgegaan met de vrouw van Atreus. Wraak floreert op het toneel in 16^e en 17^e-eeuws Engeland – onderwerp van deze studie – maar gelijktijdig beschrijven de Spanjaarden (Vega, Calderón) en de Fransen (Racine, Corneille) hetzelfde thema. Vanaf de 19^e eeuw verhuist het wraakmotief voornamelijk naar het melodrama en de opera, zoals in Verdi's *DON GIOVANNI*. Maar de meest geconcentreerde hoeveelheid dramatische teksten met wraak als hoofdthema is onweerlegbaar terug te vinden in Elizabethaans en Jacobijns Engeland.

De uitstekende relatie tussen wraak en drama is duidelijk verklaarbaar. Wraak – in het dramatische geval altijd bloedwraak – biedt de toneelschrijver een veelvoud aan mogelijkheden. Niet

⁴⁵ De gelijkenis met de slotscènes wat betreft heen en weer gaande slachtpartijen tussen de 'good guys' en 'bad guys' in bijvoorbeeld *Hamlet* en *The Spanish Tragedy* is treffend en niet toevallig.

⁴⁶ Kerrigan (1996), 3.

alleen kan hij de toeschouwer aan het denken zetten over ethische dilemma's, ook kan hij zijn personages het totale spectrum aan mogelijke menselijke emoties laten ontplooiën, van jaloezie tot woede en verdriet. De auteur kan zijn personages tot heroïsche proporties laten groeien, maar ook de antipathie van het publiek op de hals laten halen. En bovendien biedt het thema alle ruimte om het theater te vullen met gewelddadigheden en bloedvergieten.

Aristoteles en de Grieken

De wraaktragedie is wat structuur betreft te definiëren als exemplarisch voor de dramatisering van conflict. De meest basale vorm van de wraakhandeling zit in de kiem van het theatrale 'handelen', in de oorspronkelijke betekenis van 'drama' naar het Griekse 'δραμα'. Wanneer een schrijver of regisseur twee acteurs op een open toneel, zonder rekwisieten of decor, zonder personageomschrijving, zonder tekst, tot conflict wil aanzetten, is de meest voor de hand liggende manier om dit te doen door de een de ander fysiek laten kwetsen. Wanneer acteur A acteur B een klap geeft ontstaat er een initieel conflict tussen de twee lege personages. Enerzijds hebben ze nu een (vijandige) relatie met elkaar, anderzijds is de gelijke machtsverhouding tussen de twee scheefgetrokken. Met andere woorden: acteur A is nu machtiger dan acteur B. Vanaf een theatraal lege situatie is nu een dramatische situatie ontstaan met een emotionele asymmetrie. De situatie noopt tot een oplossing; de handeling die met de klap in gang is gezet, kan niet meer stoppen zonder conflictsolutie. Wanneer acteur B de vergelding voor de kwetsuur op zich neemt, namelijk door het terugslaan van acteur A, is de theatrale situatie veranderd in een dramatische handeling en de lege toneelruimte gevuld met betekenis. De acteurs zijn 'reacteurs' geworden, van waaruit verder conflict kan ontstaan. Elke regisseur kan bevestigen dat het eenvoudiger is acteurs op iets te laten reageren, dan ze zelf een situatie te laten creëren *ex nihilo*. Hier ontstaat de oervorm van de wraaktragedie, die door de toneelschrijver in zijn persoonlijke dramaturgie ontwikkeld kan worden tot een spannend plot. En dit is exact de prestatie van de schrijvers van grote, complexere werken als ELEKTRA, HAMLET en WOYZECK. Het enige waarmee de auteur rekening moet houden is het *denouement* van het verhaal: de situatie van 'oog om oog, tand om tand' kan niet eindeloos doorgaan; Orestes moet zijn moeder doden, Hamlet moet zijn oom vermoorden en Woyzeck moet zijn minnares Marie neersteken en daar vervolgens zelf de (fatale) consequenties van ondervinden.

De oude Griekse tragedieschrijvers waren de eersten die de dramatische kracht van dit oerconflict ontdekten en, ingevuld met de bekende mythen, tot speelbaar theater bewerkten. In het traktaat

Poetica beschrijft Aristoteles niet alleen als eerste de regels voor het schrijven van tragedie, bovendien wijst hij in zijn werk regelmatig naar de tragedies met wraak als hoofdthema. Over de wraaktragedie als genre spreekt Aristoteles nog niet, maar wanneer hij schrijft dat de *μῦθος* de *μιμησις* van de *πράξις* moet zijn – de tragedie die nabootsing van menselijk handelen – helpt hij te verklaren waarom Aischulos, Sophokles en Euripides hun mythische personages met graagte door wraak gedreven lieten worden. Wraak werd ook in Aristoteles' maatschappij gezien als een menselijke drift, een oervorm van emotionele reactie. In zijn *Retorica* wijdt Aristoteles uit over woede als emotie die de mannelijke heldhaftigheid kan aanwakkeren. Hij is dan ook niet van mening dat bloedwraak een onrechtvaardige daad is:

“[...] for it is felt that next to no wrong is done to people when it is the same wrong as they have often themselves done to others: if, for instance, you assault a man who has been accustomed to behave with violence to others. So too with those who have done wrong to others, or have meant to, or mean to, or are likely to do so; there is something fine and pleasant in wronging such persons, it seems as though almost no wrong were done.” (1373a)⁴⁷

Wraakgevoelens zijn voor Aristoteles dan ook wezenlijk anders dan haatgevoelens, die hij – eveneens in *Retorica* – beschouwt als gevaarlijk voor de polis omdat die eenvoudigweg menselijke agressie oproepen (1380b). Wraak is voor Aristoteles een zelfstandige en retrospectieve handeling die om privéredenen wordt ondernomen tegen een gelijke die iemands eer heeft aangetast. Het doel van wraak is volgens Aristoteles niet om eenvoudigweg iemand uit de weg te ruimen, maar om de kromgetrokken verhouding tussen twee klassen te herstellen.⁴⁸

De meeste tragische helden zijn zelf verantwoordelijk voor hun lijden en ondergang. Aristoteles noemt niet voor niets overduidelijk Sophokles' *OIDIPOUS BASILEUS* als ideaaltypisch voorbeeld van een tragisch drama. Hun uiteindelijke herkennen van de situatie waarin ze zich bevinden, de zogenaamde Aristotelische *ἀναγνωρισις*, bepaalt grotendeels het tragische karakter van de tekst. De positie van een wreker is echter anders. Hij is niet zelf verantwoordelijk voor zijn situatie, maar wordt in een situatie gedwongen door een conflict dat zich buiten zijn persoonlijke sfeer, in een verleden tijd heeft afgespeeld. De tragische wreker wordt onvrijwillig in een rol gedwongen en hij beseft dit. Het is Orestes die door eergevoel gedwongen wordt de moord op zijn vader te wreken en die geen keus heeft aan dit dilemma deel te nemen:

⁴⁷ Aristoteles. *Rhetoric*. Vert. W. Rhys Roberts. (New York: Dover Publ., 2004).

⁴⁸ Murray, O. 'Solonian Law of Hybris' in *Nomos: Essays in Athenian Law and Society*, red. P.A. Cartledge et al. (Cambridge: Cambridge UP, 1990), 139-145.

“Hermes van de Doden, die op mijn vaders macht toeziet, weest u mijn bondgenoot en redder, vraag ik u, nu ik dit land bereikt heb en ben teruggekeerd. [...] O Zeus, geef dat ik mijn vaders dood kan wreken, toon u voor mij een welwillend bondgenoot.”

(Aischulos, DODENOFFER)⁴⁹

“[Ik ben] door Aigisthos in de ellende [...] gestort die, met mijn vervloekte moeder, mijn vader heeft gedood. In opdracht van het orakel ben ik op Argos’ grond gekomen – niemand weet ervan – om de moord op mijn vader met moord te vergelden.”

(Euripides, ELEKTRA)⁵⁰

Koning Oedipus is daarentegen zelf zowel de najager van zijn lot als de veroorzaker van zijn eigen lijden. Hij beseft pas aan het einde van zijn zoektocht naar de moordenaar van zijn vader, dat hij dit zelf is. De protagonist Oedipus wordt dus in tegenstelling tot Orestes niet gedreven door wraakgevoelens.

Dit is eveneens niet het geval bij de barbaarse prinses Medea. Ondanks dat ook zij onrecht tracht te vergelden, is haar verhaal geen klassieke wraaktragedie. Zij wordt niet door een externe omstandigheid gedwongen tot wraak over te gaan, maar is zelf de katalysator van de vergelding op het vreemdgaan van haar man Jason. Haar plan is vanaf het begin uitgesproken, hoewel de daadwerkelijke retributie pas in de slotakte aan de toeschouwer duidelijk wordt: ze doodt de kinderen van haar en haar man. Ondanks dat de uitkomst van de tragedie een daad van vergelding is, is wraak niet de aanjager van de handeling bij Medea. Zij wordt noch door ‘lex talionis’ gedwongen om iemand te wreken, noch heeft zij als primaire (en enige) doel de wraak te voltrekken. Dit is een uiteindelijke uitkomst van mislukte verzoeningspogingen.

De Orestes van Aischulos, in tegenstelling tot Euripides’ Medea en Sophokles’ Oedipus, erft de wraak al bij zijn geboorte in zijn bloedlijn. In zijn status en in zijn opvoeding wordt hij gewezen op de taak om als oudste zoon de moordenaar van zijn vader, de koning, te wreken. Dit is de mythe, en de tragedieschrijver kan de dramaturgie van de tekst dusdanig vormgeven dat de *μυθος* verloopt aan de hand van de verplichtingen die de wrekende zoon heeft. In de woorden van J. Kerrigan is Orestes “the dead man who kills the living.”⁵¹ Aischulos beeldt Orestes in zijn drieluik af als de enige juiste persoon voor de wraak, die bovendien zelf niets meer te verliezen heeft, door van hem zowel onderwerp als lijdend voorwerp te maken van de familietragedie:

⁴⁹ Koolschijn, G., vert., *Eén Familie, Acht Tragedies. Aischylos, Sofokles, Euripides*. (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennip, 2004).

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Kerrigan, J. (1996), 14.

“Nee, Apollo’s machtige orakel zal mij niet verraden [...] als ik mijn vaders moordenaars niet vervolg. Ik moet hen, zegt de god, op mijn beurt net zo doden, woedend als een stier om het verlies van mijn bezit. Anders, vertelde hij, zou ik met mijn eigen leven boeten, na veel akelig lijden. [...] Nog andere aanvallen van de Wrekende Geesten noemde hij mij, veroorzaakt door het bloed van een vader, want de duistere pijlen uit de onderwereld, afkomstig van doden in de familie [...] smeken om wraak.” (Aischulos, DODENOFFER)⁵²

Het is van groot belang om de Atheense toneeldichters en toeschouwers niet dezelfde morele waarden toe te schrijven als de onze. De neiging ligt voor de hand om van de oude Grieken te stellen dat ze persoonlijke wraak afkeurden; de Atheense samenleving rond 500 v.C. staat immers model voor de ideale democratie. De Franse filosoof René Girard bespreekt in zijn invloedrijke boek *La Violence et le Sacré* (*The Violence and the Sacred*, 1972) het thema geweld in de oud-Griekse samenleving, ook in combinatie met het drama. Volgens Girard was het in Athene gebruikelijk wraak te nemen niet op de moordenaar, maar op een verwante van hem, om zo een exacte vereffening te bewerkstelligen:

“By killing, not the murderer himself, but someone close to him, an act of perfect reciprocity is avoided and the necessity for revenge by-passed. If the counter violence were inflicted on the aggressor himself, it would by this very act participate in, and become indistinguishable from, the original act of violence. [...] Only violence can put an end to violence, and that is why violence is self-propagating.”⁵³

Girard is van mening dat uit het Griekse drama niet een algemeenheid afgeleid kan worden van hoe de Athener in die tijd tegen wraak aankeek: “For in tragedy each character passionately embraces or rejects vengeance depending on the position he occupies at any given moment in the scheme of the drama.”⁵⁴ Met andere woorden, het Attische drama biedt geen standaard maatschappelijke visie op het wraakthema.

Van het Attische toneel wordt over het algemeen verondersteld dat – omdat het door staatsmecenassen gefinancierd was – de opgevoerde tragedies een vormelijke les waren voor de Atheense burger en dat ze dus een tegenovergesteld beeld gaven van de Atheense kijk op wraak. Waar veel historici het over eens zijn is het feit dat de tragediedichters met hun wraakverhalen de toeschouwer een morele les willen geven, zowel op het gebied van gehoorzaamheid aan de goden als op het gebied van persoonlijke wraak. De gerespecteerde classicus E.R. Dodds, schrijft in zijn

⁵² Zie noot 49.

⁵³ Girard, R. *Violence and the Sacred*. (Londen [etc.]: Johns Hopkins UP, 1977), 27.

⁵⁴ *Ibid.* 15.

commentaar bij de passage in Euripides' BACCHANTEN waarin het koor commentaar geeft op de wraakhandeling van Dionysos:

“So by quoting two traditional maxims, they argue themselves, not without a hint of uneasiness [...], into the position which we shall find then attempting to sustain, against their natural feelings, in the latter part of the play. It is certainly not the poet's own position, as his revenge-plays sufficiently prove.”⁵⁵

Dodds is duidelijk van mening dat Euripides met het verhaal van Dionysos die wraak neemt op Pentheus en de ongelovige Thebanen dit wraakthema niet aansnijdt om de Atheense toeschouwer te onderwijzen in het bloedig wreken van ongelovige en respectloze mensen, maar juist een tegengestelde houding aanneemt en toont wat moreel onjuist is in het licht van de nieuwe democratie.⁵⁶ Ook J. Winkler en F. Zeitlin menen in hun boek over de sociale context van het Atheense drama dat de tragediefestivals “were the occasion for elaborate symbolic play on themes of proper and improper civic behavior [...]”⁵⁷ Zij zijn dan ook de mening toegedaan dat wanneer een dichter gewelddadige wraakhandelingen laat zien in zijn drama, de zaak met een zekere ironie bekeken (of gespeeld) moet worden; wanneer op het Atheense toneel wraak te zien is, is dit een toonbeeld van hoe het niet moet.

A.P. Burnett is een tegenovergestelde mening toegedaan. Zij ziet het drama echter niet als een morele les, maar als een kritiek op het perikleïsche rechtssysteem, waarin bloedwraak als misdaad werd gezien. In de Attische tragedies is er veelvuldig sprake van gewelddadig handelen, met name door de goden. Dit is een stijfgevoerd enerzijds vergelijkbaar met de goddelijke straf uit dramatische moraliteiten van andere tijden, met de vergelijkbare boodschap ‘god is de hoogste rechter’. Anderzijds stuurt de gewelddadige wraak van de goden de sympathie van de toeschouwer voor de goede personages: “[It's not only] the god's condign punishment of the impious, it in fact leaves us with the sympathy for the victims.”⁵⁸ Burnett stelt de houding van de Atheense toeschouwer tegenover bloedwraak op het toneel gelijk met die van de Engelse burger ten tijde van het Tudor-regime. Het Atheense toneel leverde noch rechtstreeks, noch met ironie, een wijze levensles, maar veeleer een kunstenaarsplatform voor maatschappijkritiek. Volgens haar waren de Atheense burgers eerder bang dat de nieuwe sociale orde onder Perikles en zijn opvolgers hun

⁵⁵ Euripides, *Bacchae*, vert. E.R. Dodds. (Oxford: Oxford UP, 1960), 187.

⁵⁶ Voor een uitgebreide dramaturgische analyse van het wraakthema in Euripides' BACCHANTEN, zie: Oranje, J. 'De Bacchae van Euripides: het stuk en de toeschouwers.' (Proefschrift UvA, Academische Pers, 1979).

⁵⁷ Winkler, J. en F. Zeitlin, red., *Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*. (Princeton: Princeton UP, 1990), 20.

⁵⁸ Segal, C. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. (Princeton: Princeton UP, 1982), 385.

primitieve anarchistische omgang met wraak zou onderdrukken en uitroeien: “The theater did not lead the Attic audience, either toward subversion or toward obedience.”⁵⁹ Dit overigens in tegenstelling tot wat Perikles zelf in zijn beroemde grafrede stelt:

“We hebben ook gezorgd dat we geestelijk kunnen bijkomen van alle vermoedenissen door alle mogelijke vormen van ontspanning. We houden wedstrijden en offerfeesten, verspreid door het jaar, en we richten onze huizen aantrekkelijk in. Dat geeft ons vreugde en zo verdrijven we onze zorgen.”⁶⁰

Hoe het ook zij, vele Atheense tragedies gebruiken wraak als hoofdmotief. Ajax ontsteekt in woede, wanneer hij hoort dat de wapenrusting van Achilles aan Odysseus wordt gegeven en niet aan hem. Uit wraak wil hij zoveel mogelijk Griekse medestrijders afslachten (Sophokles). Medea neemt wraak op haar schuinsmarcherende echtgenoot Jason door hun beider kinderen te doden (Euripides). Hekabe neemt wraak op Polymestor, die haar zoon Polydorus heeft vermoord, door zijn ogen uit te steken (Euripides). En alle drie de tragedieschrijvers hebben zich beziggehouden met het ultieme wraakverhaal in de Griekse mythologie, de moord van Klytaimnestra op haar man Agamemnon en de familiale wraak van hun door de goden gesteunde kinderen.

Van welke visie er ook uitgegaan wordt – of stukken met het thema bloedwraak eerder een (religieuze) levensles boden aan de Atheense toeschouwers of dat ze een kritisch platform vormden – langs beide wegen is het begrijpelijk waarom de grote tragedieschrijvers van Athene vele wraakmythes gebruikten om te dramatiseren en daarmee hun prijzen wonnen.⁶¹ Sterker nog, Aischulos en in meerdere mate Sophokles en Euripides maakten van wraak een bloedig tafereel, waarin ook naaste familieleden het moesten ontgelden. En er vanuit gaande dat de toeschouwer genoot van het thema wraak op het toneel, of hij hier nu een afkeer van of sympathie voor had, legt dit de scheppende kwaliteiten van de dichter aan de dag. Hun gedramatiseerde afbeeldingen van succesvolle wraakacties (Dionysos verwoest het huis van Pentheus, Orestes doodt zijn moeder en haar vrijer, enz.) tonen aan dat bloedwraak allesvernietigend is en dat de Olympische godenwereld waakt om op zijn beurt een goddelijke wraak te voltooien. Een groot onderscheid met de latere Elizabethaanse wraaktragedie, zoals verderop nog besproken wordt, is het feit dat de Atheense wreker geen geest en waanzin nodig heeft om zijn eigen wraakzuchtige plan te trekken. Daarnaast beloonden de Attische dichters hun vergeldende protagonisten altijd met overleven - Medea verliest

⁵⁹ Burnett, A.P. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. (Berkeley [etc.]: Univ. of California Press, 1997), xiv.

⁶⁰ Thucydides. *De Laatste Eer. Pericles' Grafrede*, vert. J.A.E. Bons. (Groningen: Historische Uitgeverij, 2005).

⁶¹ Zelf zou ik willen stellen dat het niet zozeer tekenend is dat deze schrijvers dit thema benutten, ze beheersten het hele spectrum, maar dus eerder dat wij van de overgeleverde teksten juist zoveel wraaktragedies overgeleverd hebben gekregen.

haar gezin, Orestes wordt opgejaagd door de wraakgodinnen en eindigt als balling bij zijn zuster Iphigeneia (althans, in Euripides' *IPHIGENEIA IN TAURIS*) en Dionysos krijgt zijn goddelijke erkenning ten koste van het Thebaanse volk (als voorbeeld van een geslaagde goddelijke wraak). Dit in tegenstelling tot latere Westerse toneelwrekers die hun eigen dood doorgaans niet kunnen voorkomen.

De Grieken hebben het thema wraak in de tragedie gebracht, maar dat wil nog niet zeggen dat de Grieken ook wraaktragedies schreven. Waar Euripides en zijn tijdgenoten mythen met het thema wraak dramatiseerden, ontstond pas in de traditie van Seneca drama met vastgestelde wraakstructuren waaraan (deels fictieve) verhalen werden opgehangen. In de wat obscure periode tussen de klassieken en de Renaissance verdwijnt de tragedie als zodanig buiten beeld, om in de 16^e eeuw weer te verschijnen met de gedweeë navolging van Seneca en de oude Grieken.

Seneca en de invloed op de Renaissance

In zijn *Palladis Tamia* uit 1598, het beroemde overzicht van de literaire wereld in Elizabethaans Engeland, schrijft Francis Meres:

“As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latins, so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage.”⁶²

Deze frase wordt maar al te vaak aangehaald wanneer de grootsheid van Shakespeare aangeduid moet worden. Deze behoeft hier echter geen verdere nadruk. Hier gaat het om het eerste gedeelte van het citaat. Ondanks dat Meres voorbijgaat aan het feit dat Plautus maar één andere Romeinse komedieschrijver als concurrent had in de tekstoverlevering en Seneca de enige bekende tragedieschrijver uit keizerlijk Rome is, zegt Meres veel over het belang van Seneca voor de Elizabethaanse toneelschrijfcultuur. Seneca gold in belangrijke mate als een richtsnoer voor de vormgeving en inhoud van de Elizabethaanse tragedies. Thomas Newton schrijft in zijn voorwoord van *The Tenne Tragedies*:

⁶² Onder vele andere geciteerd in: Ackroyd, P. *Shakespeare: The Biography*. (Londen: Chatto & Windus, 2005), 313.

"[...] the reading of these tragedies [by Seneca, constructed by] many phrases and sentences literally tending (at first sight) sometime to the praise of ambition, sometime the maintenance of cruelty, now and then to the ratification of tyranny, cannot be digested without great danger of infection; to omit all other reasons, if it might please them with no forestalled judgment, to mark and consider the circumstances, why, where, and by what manner of persons such sentences are pronounced, they cannot in any equity otherwise choose but find good cause enough to lead them to a more favourable and mild resolution."⁶³

De drie belangrijkste thema's die Seneca in zijn tragedies – vaak bewerkingen van de oude Griekse mythes zoals we die kennen van de grote drie, al is niet onomstotelijk vast te stellen dat juist die toneelbewerkingen van Aischulos, Sophokles en Euripides model hebben gestaan voor de tragedies van Seneca – gebruikt, zijn noodlottigheid (TROADES, OEDIPUS), grote misdaden en moorden (THYESTES, MEDEA, AGAMEMNON) en het eenvoudige, kuise leven (HERCULES OETAEUS, HIPPOLYTUS). Wat ongetwijfeld de grootste indruk maakte op de Elizabethanen was het geweldsthema en deze senecaanse tragedies waren dan ook de eerste die vertaald werden tussen 1559 en 1581.⁶⁴

G. Braden schrijft in zijn boek over de senecaanse traditie in Renaissance Engeland dat wanneer er niet zorgvuldig gekeken wordt naar de motivatie van de wreker, "Senecan tragedy will remain simply an unfortunate accident of literary history."⁶⁵ Een groot voordeel in dit onderzoek is dat Seneca zelf in het jaar 41 een verhandeling schreef over de consequenties van en de controle over menselijke woede, *De Ira*. Aristoteles schreef enkele eeuwen eerder dan Seneca nog dat woede de wreker de kracht kon geven om een misdadiger te straffen en dat wanneer deze wraakhandeling juist werd uitgevoerd, het prijzenswaardig was:

"The excess might called a sort of 'irascibility'. For the passion is anger, while its causes are many and diverse. The man who is angry at the right things and with the right people, and, further, as he ought, when he ought, and as long as he ought, is praised. This will be the good-tempered man, then, since good temper is praised." (Boek IV, 1125b)⁶⁶

Maar waar de Griekse wijsgeer beweert dat woede de wreker de energie kon geven om persoonlijk onrecht te vergelden, nuanceert Seneca als volgt:

⁶³ Newton, T. *The Tenne Tragedies of Seneca*. (New York: Burt Franklin, 1967), 2.

⁶⁴ Steenbergh, K. *Wild Justice: The Dynamics of Gender and Revenge in Early Modern English Drama*. (Proefschrift Universiteit Utrecht, 2007), 42-43.

⁶⁵ Braden, G. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*. (New Haven [etc.]: Yale UP, 1985), 28.

⁶⁶ Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, vert. W.D. Ross. (Oxford: Clarendon Press, 1908).

“Man's nature, then, does not crave vengeance; neither, therefore, does anger accord with man's nature, because anger craves vengeance. [...] Therefore punishment is not consistent with good, nor, for the same reason, is anger, since punishment is consistent with anger. If the good man rejoices not in punishment, neither will he rejoice in that mood which takes pleasure in punishment; therefore anger is contrary to nature.” (1.7.2) ⁶⁷

Als leerling van de stoïsche school is Seneca van mening dat alle niet-rationele menselijke reacties verwerpelijk zijn, omdat dan de ziel in een verkeerde verhouding met de werkelijkheid zou komen te staan. ⁶⁸ De door Aristoteles beschreven woede die de basis moest vormen van de rechtvaardige bloedwraak is dus een verkeerde en immorele passie, zelfs een vorm van gekte. Seneca geeft hier als tragisch voorbeeld Ajax:

“There is no quicker road to madness. Many, therefore, have continued in the frenzy of anger, and have never recovered the reason that had been unseated. It was frenzy that drove Ajax to his death and anger drove him into frenzy.” (2.36.5) ⁶⁹

Toch beweert F. Bowers dat “Senecan tragedy strongly emphasizes blood-revenge for murder or flagrant injury, or else a serious revenge from motives of jealousy.” ⁷⁰ Gekeken naar de politieke context waarin de tragedies werden opgevoerd, is het verklaarbaar dat Seneca populair werd in Renaissance Engeland. Vanaf halverwege de 16^e eeuw begon men nieuw vertaalde tragedies van Seneca of nieuw geschreven (op Seneca gebaseerde) tragedies op te voeren om op het toneel het contrast te scheppen tussen de emotie en de ratio wanneer het op woede en wraak aankomt. De eerste wraaktragedies speelden een cruciale rol in het maatschappelijke discours over de rechtvaardigheid van bloedwraak. De stukken dwongen de toeschouwer om na te denken over dit zeer actuele thema en de keuze voor de wraaktragedies van Seneca ten koste van die van de oude Grieken was dus afhankelijk van het morele standpunt dat de schrijver al in de tekst inneemt. Want waar de Grieken de bloedwraak van hun tragische held in de dramaturgie rechtvaardigen, toont Seneca de irrationaliteit van het wreken, meer in lijn met de gangbare Christelijke notie van goddelijke vergelding. ⁷¹ En waar de toeschouwer in de Renaissance van mening was dat God woede

⁶⁷ Seneca, L.A. *Moral Essays* Vol I., vert. J.W. Basore. (Londen: W. Heinemann, 1928-1935).

⁶⁸ Braden (1985), 5-27.

⁶⁹ Seneca, L.A., Idem.

⁷⁰ Bowers (1940), 43.

⁷¹ Een zeer vrome vertaler van Seneca's *THYESTES*, ene Jasper Heywood, was echter nog niet tevreden genoeg en schreef een nieuwe laatste scène, waarin hij Thyestes, nadat deze is gewroken door zijn broer Atreus, laat opbiechten dat hij een crimineel is en gestraft dient te worden door de goden. Zie voor een uitgebreidere beschrijving hiervan: Kerrigan (1996), 111-113.

afkeurt, vond Seneca dat de mens dit zelf ook zou moeten doen.

Op dit punt stond de kerk tegenover zowel Seneca als Aristoteles. Menselijke wraak was per definitie iets antichristelijks. John Eliot schrijft in 1591 in *Discourses of Warre and Single Combat*: “Whoever does revenge himself, commits sacrilege.”⁷² Volgens de Bijbelse normen werd bloedwraak niet gezien als een emotie veroorzaakt door woede, zoals Aristoteles beweert, noch als een error in het menselijke karakter, wat Seneca betoogt, maar als een zonde, als heiligschennis met eeuwig branden in de hel als straf. En terwijl er in de meer rurale gebieden nog altijd een seculiere, meer aristotelische kijk op bloedwraak bestond, probeerde de kerk in Londen de menselijke wraakemotie te reguleren. De stoïcijnse visie op woede en wraak van Seneca werd door de christelijke leiders niet getolereerd. En dat maakte het bij uitstek zo geschikt om in de tragediestof te verwerken; wraak was voor de Engelse renaissance-mens zowel een verwerpelijke daad als een aantrekkelijk onderwerp van gedachte, een doodzonde voor de vrome man en een menselijke fout in de ogen van de senecaanse humanist en daardoor een uiterst interessant onderwerp voor de tragedie.

De interesse voor Seneca ontstaat in de jaren 1560, wanneer studenten aan de universiteiten en de zogenaamde Inns of Court (de private rechtenopleiding) hun eigen vertalingen van de tragedies van Seneca verspreiden en uitgeven. Over de exacte invloed van Seneca op het vroegmoderne Engelse toneel lopen de meningen uiteen.⁷³ De negentiende-eeuwse literatuurwetenschapper J.W. Cunliffe schrijft:

“The influence of Seneca (or, to speak more correctly, of the tragedies ascribed to him) upon the Elizabethan drama is so plainly marked that no competent historian of our literature could fail to notice it.”⁷⁴

Cunliffe, en ook F.L. Lucas, erkennen een breed scala aan formele, stilistische en tekstinhoudelijke elementen in het vroegmoderne drama die te herleiden zijn naar Seneca. Zij wijzen op de structuur van vijf bedrijven, een aantal standaardpersonages zoals de geest, de voedster, de bode en het koor en vele retorische middelen als de stichomythie, de agon en het bodeverhaal. Ook de voornaamste thema's die Seneca gebruikt – waanzin, passie, wraak – worden door de vroegmoderne Engelse schrijvers overgenomen.⁷⁵

Latere analyses tonen aan dat de Elizabethanen hun wraaktragedies aan meerdere bronnen

⁷² Eliot, J. *Discourses of Warre and Single Combat* (1591). Op.Cit. Bowers (1940), 44.

⁷³ Zie voor een overzicht van de verschillende perspectieven op de invloed van Seneca: Miola, R.S. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. (Oxford: Clarendon Press, 1992).

⁷⁴ Cunliffe, J.W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy: An Essay*. (Hamden: Archon Books, 1965), 1.

⁷⁵ Lucas, F.L. *Seneca and the Elizabethan Tragedy*. (Cambridge: Cambridge UP, 1922).

ontleenden. Naast de middeleeuwse moraliteiten en Ovidius' *Metamorfosen*, geeft F. Bowers als zeer waarschijnlijke bron de Italiaanse novelle uit de 15^e eeuw en de Franse en Engelse vertalingen die daarvan bestonden.⁷⁶ Deze werden in de tweede helft van de 16^e eeuw in Engeland verspreid door François de Belleforest, die de gebundelde verhalen van Matteo Bandello – bron voor menig tragedie van Shakespeare - vertaalde en uitgaf. Vele van deze verhalen behandelden het thema moord en bloedwraak en illustreerden de Italiaanse reputatie wat betreft familie-eer en eerwraak. Deze bestaande vertellingen over wraak boden niet alleen een uitstekende dramatische bron voor de Elizabethaanse schrijver, maar bovendien zorgden ze ervoor dat het publiek al via andere media dan enkel het theater bekend was met wraak in narratief.

De gedramatiseerde verhalen van de Italiaanse en Franse novellen beïnvloedden bovendien de Engelse opinie over buitenlanders. De personages in de wraaktragedies – niet zelden spelen deze zich af in andere Europese landen – zijn vaak gemodelleerd naar het idee dat de Engelsman van de buitenlander in kwestie had. Andersom werd door de personages in deze tragedies het vooroordeel ook juist gevoed bij de toeschouwer. De Italiaan werd bijvoorbeeld dikwijls gezien als een slechterik met een jaloeze en wraakzuchtige inborst. De historicus Peter Heylyn schreef in zijn *Microcosmus* uit 1621 dat “in their lusts they are unnatural, in their malice unappeasable [and] in their actions deceitful, to which might be added, they will blaspheme sooner than swear, and murder a man rather than slander him.”⁷⁷ De Engelsman zag tijdens de Renaissance de Italianen als volk gepersonifieerd door Niccolò Machiavelli, wiens naam in het Engels dan ook synoniem was voor slechterik.⁷⁸

Ook deze andere literaire bronnen zijn deels schatplichtig aan Seneca. Hij biedt de toneelschrijver in de 16^e en 17^e eeuw niet alleen een handleiding voor het klassiek schrijven van een tragedie, bovendien voldoet zijn thematiek aan de nieuw ontwikkelde smaak van de toeschouwer. Zijn gedramatiseerde kijk op woede en wraak raakt op verschillende niveaus aan de toestand van de Elizabethaanse samenleving.

⁷⁶ Bowers (1940), 57-61.

⁷⁷ Heylyn, P. *Microcosmus, or A Little Description of the Great World* (1621). Op. Cit. Bowers (1940), 48.

⁷⁸ Zie voor een uitgebreider overzicht van de Engelse kijk op de Italianen in de Renaissance: Bowers (1940), 47-57.

De positie van de Elizabethaanse toeschouwer

Voor een goed begrip van de sociaal-culturele context van de wraaktragedie is het van belang zorgvuldig te kijken naar de toeschouwer: wat vond hij van dit soort stukken? In hoeverre kon hij zich inleven in de wraakmotieven van de personages en deze vergoelijken? Hoe herkenbaar was het wraakthema in het dagelijks leven van de toeschouwer?

De term 'wraaktragedie' was in de Renaissance totaal niet bekend – de Elizabethaan (er)kende deze dramatische vorm niet als wraaktragedie - maar is rond het begin van de 20^e eeuw opgeworpen door A.H. Thorndike ⁷⁹, inmiddels ook al weer meer dan een eeuw geleden, en later opgepakt door de zelfverkleerde autoriteit F. Bowers. De dramatische variant van het wraakverhaal – het onderwerp van deze thesis – kan voor een deel gezien worden als een theatrale illustratie van het vergelden van misdaden door God. Want in de christelijke cultuur van de Elizabethanen zijn degene die de uiteindelijke richtlijnen opstellen niet de wraakgodinnen, niet de furiën die zorgen voor de allesvernietigende waanzin, maar een monotheïstische God, die niet de “abrogator of rational order” is, maar “its guarantor.” ⁸⁰ De wraaktragedie, met daarin “a set of diverse customs united by the principle of retributive justice but differentiated by their several origins, definitions of offense, and modes of response” ⁸¹, was bij uitstek een geschikt medium om verschillende kanten van het maatschappelijke vraagstuk 'wraak' te belichten. Naast het goddelijke aspect bestaan er de verschillende vormen van menselijke vergeldingsdrang – 'divine vengeance' gaat in de wraaktragedie hand in hand met 'human vengeance' – waardoor zowel de waarde van God als de waarde van de mens wordt bevraagd, een kenmerk van de Renaissance als periode in het algemeen. ⁸²

Waar het voor de hand ligt dat de wraaktragedie onder de mantel van de orthodoxe Tudor-doctrine fungeert als een middel om te tonen dat politieke orde belangrijker is dan familiebanden en persoonlijk eergevoel, en dat elke misdaad door God bestraft zal worden, biedt het drama juist een openbaar platform voor maatschappelijke reflectie. Want ondanks de afhankelijkheid van de conservatiefchristelijke kijk op goddelijke en menselijke wraak is de wraaktragedie geenszins het dramatische propagandavehikel van de Tudors. In tegendeel: ze biedt eerder een podium om de uiteenlopende visies op het thema wraak in de Renaissance te onderzoeken. Slechts een klein gedeelte van alle overgeleverde wraaktragedies uit de periode die in deze thesis behandeld wordt,

⁷⁹ Thorndike, A.H. 'The Relations of *Hamlet* to the Contemporary Revenge Play'. In: *PMLA* 17 (1902), 125-220.

⁸⁰ Hunter, G.K. *Dramatic Identities and Cultural Tradition*. (Liverpool: Liverpool UP, 1978), 185.

⁸¹ Broude (1975), 55.

⁸² Zie voor een uitgebreide beschrijving van het goddelijke aspect van de wraaktragedie: Campbell, L.B. 'Theories of Revenge in Renaissance England'. In: *Modern Philology* 38 (1931), 281-296.

voert God als belangrijkste rechter op. Het thema wraak op het Engelse renaissance-toneel vormde als het ware een metafoor voor de sociale spanning die er in de tweede helft van de 16^e eeuw nog heerste tussen de staatsautoriteit en een persoonlijk rechtsgevoel. De schrijvers van de wraaktragedies presenteerden dit dilemma aan hun toeschouwers en boden bovendien een formele oplossing voor het probleem vanuit hun eigen optiek. Deze sociale betekenislaag van de wraaktragedie droeg dan ook in grote mate bij tot de ongekennde populariteit ervan.

Hoewel er geen twijfel bestond over het officiële verbod op bloedwraak, wordt de dramaturg hier geconfronteerd met een essentiële vraag: keurde de Engelsman tijdens de Renaissance persoonlijke wraak goed wanneer het staatsstelsel kennelijk tekort schoot in het bieden van een oplossing? En wat gebeurde er als dit dilemma op het toneel – de spiegel van de samenleving – werd gepresenteerd? In een uitgave van *HAMLET* uit 1929 schrijft de samensteller, Professor Adams hierover:

“The notion that it was morally wrong for a son to avenge his father’s murder – especially a murder committed under such circumstances as represented in the play – was not entertained in *Hamlet’s* time.”⁸³

In tegendeel, wraak werd volgens Adams gezien als een noodzakelijkheid om de eeuwige rust van de vermoorde persoon - Hamlet Sr. in het geval van Adams - te garanderen, omdat diens geest volgens de Elizabethanen zonder vergelding van de nabestaanden gedoemd was voor eeuwig in pijn rond te zwerven door het hiernamaals: “[T]o the audience of the Elizabethan age, Hamlet was called upon to perform ‘dread’ [sacred - MvB] duty.”⁸⁴ Met andere woorden, de Elizabethaan was van mening dat de wreker op het toneel, in dit specifieke geval een Deense prins, alle recht had om zelf bloedwraak te nemen, aangezien dit zijn heilige plicht was.

Want hoewel het staatsbestuur de persoonlijke uitvoering van wraak veroordeelde, wordt over het algemeen aangenomen dat deze campagne weinig indruk maakte op de onderdanen. De diep gewortelde geschiedenis van familievetes en persoonlijke vergelding in de Elizabethaanse bevolking was vele malen invloedrijker dan de orthodoxe codes van het establishment. En het theater werd voor het grootste gedeelte bevolkt door het volk en dus schreven de auteurs van de wraaktragedies naar de populaire smaak en houding, niet naar de officiële. De Elizabethaan in het theater rechtvaardigde vanuit een eergevoel diep van binnen nog altijd de bloedwraak, ondanks de

⁸³ Shakespeare, W. *Hamlet*. J.Q. Adams (red.) (Boston, 1929), 211.

⁸⁴ *Ibid.*, 212.

streng christelijke moraal die deze verbod. De tumultueuze tijden van familievetes waren immers nog niet al te lang geleden. Met name de veroordeling van “treacherous rape and murder”⁸⁵ zou volgens de kritische beschouwers van de wetgeving van God en Zijn representanten aan het hof vaak te maken hebben met gebrek aan bewijslast en daardoor de vernederden het recht geven het recht in eigen hand te nemen.

Naast het feit dat de Engelse traditie van bloedwraak nog zo vers in het geheugen lag en nog altijd sluimerde in de ethiek gedurende de renaissance, waren het tevens buitenlandse, met name Italiaanse, bronnen die repton over hoe de (Italiaanse) burger om moest gaan met aangedaan onrecht. Een Engelse vertaling van een werk van Graaf Romei, *The Courtiers Academie* uit ca. 1598, geeft een Italiaanse kijk op persoonlijke wraak. De essentie is dat bloedwraak gerechtvaardigd is voor diegenen wier vader, zoon, broer of vriend lichamelijk letsel is aangedaan, wanneer de gekwetste de aanvaller niet eerst zelf iets heeft berokkend. De gewonde persoon moet echter zelf niet in staat zijn wraak te voltrekken, anders zou het eerverlies betekenen om iemand anders te laten instaan voor de wraak. Dus de sterke bloedverwant mag altijd instaan voor de zwakkere, want het letsel wordt beschouwd als het gevolg van een aanval op iemand die daarna zelf nog in staat is dit te vergelden.⁸⁶

Van de interesse van de Elizabethaanse burger voor buitenlandse visies op bloedwraak werd door de toneelschrijvers handig gebruik gemaakt, door hun wraaktragedies zich aan buitenlandse hoven af te laten spelen en zo niet alleen de exotische zinnen van de toeschouwer te prikkelen, maar ook te refereren aan een juridisch feit dat voor waar werd gehouden. De Elizabethaan ging er dan ook vanuit dat zijn land het enige was dat een wetgeving hanteerde die bloedwraak per decreet verbod en dat de Italiaan (of de Deen, of de Fransman) nog altijd toestemming had van de machthebbers om zelf familieleden te wreken. Deze interesse geeft blijk van een sterk aanwezige onderhuidse voorkeur voor privaatrecht in plaats van de Tudor-rechtspraak.

Dit heeft alles te maken met de demografie van het publiek van de wraaktragedies. Voor Shakespeare en zijn tijdgenoten was de intimiteit van het theatermaken een nouveauté. Voor het eerst in de geschiedenis van Londen waren mensen bereid te betalen om dichtwerk voorgedragen te horen worden. En de dichters kregen door de oprichting van de publieke theaters de mogelijkheid hun werk live aan een grote en geïnteresseerde schare toehoorders te laten horen. De toneelschrijvers konden het volk manipuleren, hun smaak beïnvloeden, hun meningen kleuren en daarnaast nieuwe technieken in zowel vorm als inhoud onderzoeken. Ook de wraaktragedie biedt voor de toneeldichter een eindeloos scala aan mogelijkheden om zijn publiek te bespelen. R.

⁸⁵ Saviolo, V. *Vincentio Saviolo his Practise* (1595). Op. cit. Bowers (1929), 38.

⁸⁶ Romei, A. *The Courtiers Academie*, vert: J. Kepers. (Jeruzalem: Israel Univ. Press, 1968), 103.

Weimann schrijft: “Thus, the playgoers did not determine the nature of the plays, for although the latter certainly responded to the assumptions and expectations of the spectators, the audience itself was shaped and educated by the quality of what it viewed.”⁸⁷

Er waren twee verschillende soorten van commerciële theaters in Londen in Elizabeths tijd. De ene, het zogenaamde ‘public playhouse’ was een open amfitheater, gebaseerd op de gebouwen uit eerdere decennia waarin de populaire diereengevechten werden bezocht. Het eerste permanente publieke theater, met als enige doel het opvoeren van toneel, was The Theatre, gebouwd door de ondernemer James Burbage in 1576. Daarna volgden nog The Rose, The Swan en de beroemde Globe uit 1599, gebouwd van het materiaal van The Theatre, waar Shakespeare zijn grote successen heeft geboekt. De ‘private playhouses’, zoals Blackfriars in London City, werden in dezelfde periode gebouwd in al bestaande grote ruimten, gemodelleerd naar de enorme banketzalen in de paleizen van de adel. Ze verschilden van de publieke theaters in toeschouwerscapaciteit, entreprijzen en in de programmering: het waren de koorknappen van St. Pauls die in de privétheaters materiaal van kokette schrijvers als John Lyly opvoerden voor een beperkt publiek van genereus betalende toeschouwers. De termen ‘public’ en ‘private’ zeggen meer over de sociale condities van de twee typen dan over een verschil in commercialiteit. Beide theatervormen waren in handen van mannen als Burbage en Philip Henslowe, ook Blackfriars, en zij programmeerden teksten van commerciële schrijvers voor een betalend publiek. Volgens A. Gurr ligt het verschil “chiefly in the way they indicate the social snobbery which separated the two kinds.”⁸⁸

Ondanks de postfeodale, postpatriarchale normen en waarden onder Elizabeth Tudor, die deze commerciële exploitatie van de grote amfiteaters mogelijk maakte, waren ze voor het vullen van de plaatsen nog altijd sterk afhankelijk van grote plebejische groepen toeschouwers – de mensen die nog hingen naar de ouderwetse festivaltradities en vormen van volksvermaak, ver verwijderd van de puriteinse moraal. De ‘private theatres’ waren de plaatsen waar commerciële stervehikels als Thomas Kyds *THE SPANISH TRAGEDY*, oervorm van de wraaktragedie (en qua attitude en toeschouwersamenstelling vergelijkbaar met de hedendaagse Joop van den Ende-musical), werden opgevoerd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat publieke theaters in Halliwell, ten noorden en buiten de muren van de London City (The Theatre, The Curtain), en op de Bankside, de zuidoever van de Theems (The Globe, The Swan) werden gebouwd. Hier stonden ze zowel buiten de jurisdictie van de autoriteiten als met beide voeten in de lokale tradities. Op de Bankside kwam - lang voordat de

⁸⁷ Weimann, R. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. (Londen [etc]: Johns Hopkins UP, 1978), xii.

⁸⁸ Gurr, A. *Playgoing in Shakespeares London*. (Cambridge: Cambridge UP, 1996), 13.

theaters er werden opgericht - het Londense volk bijeen om kermisattracties als worstelpartijen en berengevechten te zien. Het waren de gewone mensen die daar bij elkaar kwamen en er de middeleeuwse mysterie- en mimespelen en komedieshows van Richard Tarlton en Will Kempe zagen. Volgens Weimann was het eenvoudige Londense publiek hierdoor later “well able to bring a surprising amount of intelligence and understanding to the theatre.”⁸⁹ Hoe het ook zij, nadat de grote amfiteaters uit de grond waren geschoten, was men maar al te graag bereid om te betalen voor het theater. Doordat het zich afspeelde midden tussen het gewone Londense volk, kon de wraaktragedie als kritische afbeelding van de New Monarchy floreren in de publieke theaters:

“[W]hile growing capitalism and its related asceticism had *not yet* become a way of life for the masses, the new economy and corresponding social changes had *already* created conditions whereby a permanent public theater independent of the controlling influence of clergy and conservative guilds, could develop.”⁹⁰

Waar alle literatuur over de wraaktragedie overeenstemming in vindt, is dat er bij het bestuderen van de teksten in dit genre gekeken moet worden naar de thematiek en dramaturgie in de periode van schrijven en niet in de periode waarin een toneeltekst zich afspeelt. De toeschouwer van HAMLET projecteert dus de wetgeving in de Elizabethaanse tijd op wat hij ziet, en niet die van 12^e-eeuws Denemarken, waar hij ongetwijfeld niet eens kennis van had. Dit betekent dat het onvermijdelijk is dat de toeschouwer zijn eigen culturele en maatschappelijke bagage aan een aanschouwd toneelstuk verbindt. E. Prosser schrijft:

“We cannot doubt that the average Elizabethan sympathized strongly with a revenger, but we cannot assume that he therefore disregarded all the ethical and religious precepts with which he was daily bombarded, and with which, according to all evidence, he was in general agreement.”⁹¹

De toeschouwer worstelde dus met zijn eigen Engelse moraal bij het zien van een wraaktragedie. Een moordenaar ongestraft weg zien komen met zijn daad wekt een gevoel van onrecht op, maar om mensen het recht in eigen hand te zien nemen is eenvoudigweg angstaanjagend en bovendien wettelijk strafbaar, stelt E. Prosser.⁹² De maatschappelijke relevantie van een wraaktragedie zal in de Renaissance groter zijn geweest dan dat deze nu is – zowel in de actualiteit van een nieuw opgesteld staatsrechtssysteem als in een christelijk gevoel van goddelijke vergelding – maar het ethische

⁸⁹ Weimann (1978), 171.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Prosser, E. (1971), 34.

⁹² Op haar boek is nog eindeloos veel kritiek verschenen van historici, omdat Prosser beweert dat de Elizabethaan geen enkele sympathie had voor wrekers als Hamlet.

dilemma waar de toeschouwer mee geconfronteerd wordt, verschilt niet veel van de onze nu: hoe kun je het verlangen naar wraak terzijde schuiven ten bate van een verlangen naar een goed werkend staatsysteem? Of: in hoeverre vertrouwt je op de staat als zijnde de officiële wreker van een jou persoonlijk aangedane misdaad?

Deze frictie tussen orde en chaos wordt op het toneel gerepresenteerd door de staat (orde) en de individuele wreker (chaos), wanneer in de loop van het stuk de wrekende protagonist het schijnbaar ordentelijke hoofse leven vernietigt. Dit is de dramaturgische innovatie van de schrijvers uit de Renaissance, die hier de wraakstructuur van Seneca (van chaos naar orde) omkeren (van orde naar chaos). Waar het er de wreker in Seneca's wraaktragedies om te doen is "to replicate the act of another and by so doing restore his own state to what he once knew as normalcy"⁹³, is de enige uitweg voor de Elizabethaanse wreker de complete destructie van de heersende orde voor een uiteindelijke "emergence of more solid foundations for state authority."⁹⁴

De wraaktragedie was dus niet alleen een bloedig visueel spektakel over een wraakactie, maar ook een vehikel voor de schrijvers om staatsrechtelijke problemen te dramatiseren. De wreker kiest er in alle gevallen duidelijk voor om niet afhankelijk te zijn van rechtspraak van staatswege, die in de Tudortijd juist ontwikkeld was om wraakzaken uit de privésfeer te trekken. De wraaktragedies tonen hier de twijfels van de samenleving over de overheid, zonder dat dit echter rebellie in de hand werkte. Het recht in eigen hand nemen, zoals Hamlet, Hieronimo en hun theatrale equivalenten doen, is geen optie, aangezien dit zou leiden tot anarchie in een in wezen relatief veilige samenleving. De Engelse predikant Robert Bolton zei in 1621 al:

"Take sovereignty from the face of the earth, and you turn it into a cockpit. Men would become cut-throats and cannibals unto another. Murder, adulteries, incests, rapes, robberies, perjuries, witchcrafts, blasphemies, all kinds of villainies, outrages, and savage cruelty would overflow all countries."⁹⁵

De wraaktragedies spelen zich dan ook niet meer dan eens af aan een fictief hof, geïnspireerd op de Italiaanse en Franse hoven uit de overgeleverde novellen, in de ogen van de Elizabethaan open voor corruptie en kwaadaardige praktijken. De wreker zelf is vaak een aristocraat, die op de een of andere manier niet volledig in het hoofse leven betrokken wordt. Hij, een intimus op basis van geboorte, wordt door een misdaad op zijn familie uitgesloten van de binnenste kringen en keert terug om de

⁹³ Burnett (1998), 5.

⁹⁴ Griswold, W. *Renaissance Revivals*. (Chicago [etc.]: Univ. of Chicago Press, 1986), 66.

⁹⁵ Bolton, R. (1621). Op. cit. Lamont, W. *Godly Rule: Politics and Religion 1603-1660*. (Londen: Macmillan, 1969), 36.

rechtmatige orde te herstellen. Dat kan echter niet wanneer hij zelf, volgens de oudtestamentische oog-om-oog-regels, blijft leven en enkel degene die gewroken moet worden doodt. Dit zou de corruptie niet volledig uitroeien. Deze formule moet de toeschouwer tevreden stellen: het recht heeft gezegevierd, de slechteriken zijn van het veld verdreven, anarchie is afgewend en een nieuwe, rechtvaardige leider kan opstaan.

De houding van het Elizabethaanse publiek ten opzichte van de wraaktragedie is dus opgebouwd uit twee tradities: de ene een in het recente verleden nog aanwezige vorm van familiaal recht, nu voortlevend in de beschikbare buitenlandse literatuur, de andere een van goddelijke wetgeving, met Tudor-rechtbanken als representant van God. Het zou daarom ook te kort door de bocht zijn om te stellen dat de Elizabethanen vonden dat elke moord gewroken moest worden door de zoon, broer of neef van het slachtoffer. Aan de andere kant is het ook niet correct om te denken dat de wreker volgens de burgers zelf ook gezien werd als crimineel. Bowers schrijft: “The truth lies somewhere between these two extremes.”⁹⁶ Feit is dat deze voormoderne traditie enkel nog als zichtbaar tafereel voortleefde op het toneel – de enige plek waar het volk deze sentimenten nog met elkaar kon beleven – en dat is ook de reden voor de enorme afzet van teksten met bloedwraak als thema.

Het publiek in de theaters lijkt dus een compromis te hebben gevonden tussen de juridische en historische ethiek. Het was dus aan de schrijver van de wraaktragedie om via zijn hoofdpersonage de toeschouwer te laten nadenken over dit morele dilemma. De dramatische wreker kon de sympathie van het publiek al snel winnen of verliezen. Dat de meesten van hen hun dood tegemoet gaan, kan, afhankelijk van de visie van de toeschouwer, ofwel gezien worden als hun straf voor het niet gehoorzamen aan de goddelijke regels, ofwel als hoogtepunt van een gerechtvaardigde wraakactie, stervend in het harnas. De wijze waarop de toneelschrijver de tekst vormgeeft, bepaalt hier in grote mate het oordeel van de toeschouwer. L. Campbell eindigt haar artikel met een vervolgvraag, waar het volgende hoofdstuk deels een antwoord op zal proberen te bieden: “Does the dialogue make clear whether the avenger has the right to take upon himself the prerogative of public avenger [...]?”⁹⁷ Wat in de dramaturgie van de tekst geeft de protagonist in de wraaktragedie toestemming om voor eigen rechter te spelen?

⁹⁶ Bowers (1929), 39.

⁹⁷ Campbell (1931), 296.

Dramaturgie

In het Elizabethaans (en Jacobijns) drama tot 1607 zijn ten minste vijftien niet-Shakespeareaanse tragedies aan te wijzen waarin de personages voor een vergelijkbare situatie komen te staan als Hamlet; een in wezen goedaardig persoon wordt een dermate groot onrecht binnen de familiale kring aangedaan dat de misdadiger in principe door de staat gestraft zou moeten worden voor de moord (of verkrachting, of mutilatie). De in principe goedaardige wreker vertrouwt echter niet in een staatsrechtelijke oplossing van de vorst (door diens corruptie of directe betrokkenheid bij de misdaad) en wordt, vaak door een geest, aangespoord de wraakhandeling zelf te voltrekken.

Door het gros van de historici wordt als eerste wraaktragedie in de Londense theaterwereld GORBUDUC (1562) genoemd. De gelijknamige koning verdeelt – als een soort vroege King Lear – zijn koninkrijk gelijkmatig over zijn twee zoons. Zijn oudste zoon Ferrex weigert echter afstand te doen van de helft, omdat hij volgens de erfopvolging recht heeft op het hele rijk. Ondanks dat hij hier nog geen wraak neemt, wapent Ferrex zich tegen een mogelijke aanval van zijn broer Porrex, die hieruit afleidt dat zijn oudere broer de aanval op hem wil openen. Wanneer Gorboduc hoort dat zijn zoons de wapens oppakken tegen elkaar, verliest hij de controle en roept hij Jupiter aan de jongens te vervloeken. Een bode deelt mee dat Ferrex zijn broer heeft gedood, en Gorboduc roept alle hemelgoden op tot wraak. Ook zijn vrouw, koningin Videna, wil bloed zien, en neemt het recht in eigen hand door hun overgebleven zoon Ferrex in zijn slaap neer te steken. Alle wraak is hiermee nog niet afgelopen, want het lijdende volk grijpt dit moment van familiale ongeregelheden aan om zelf moorddadig wraak te nemen op de vorst en zijn vrouw. Wraak, de tragedie van Gorboduc staat er vol mee.

De wraaktragedie is beroemd en berucht geworden om haar extreme theatraliteit. Beroemd door enkele meesterwerken zoals HAMLET van Shakespeare, artistiek hoogtepunt van de wraaktragediecanon, en de in zijn tijd zeer populaire SPANISH TRAGEDY van Thomas Kyd, paradigma van de wraaktragedie, berucht door haar extreme kitscherigheid, overdreven gewelddadigheid en onrealistische scènes. Bovendien werd de wereld van de wraaktragedie geregeerd door na-aperij en plagiaat. Enkele middelmatige broodschrijvers zoals Hendrik Chettle en Thomas Goffe bekwaamden zich zelfs in het genre, en produceerden wraakplot na wraakplot van zeer belabberde kwaliteit

volgens dezelfde vaststaande formules.⁹⁸ In een ongeautoriseerde uitgave uit 1599 van het toneelstuk *A WARNING FOR FAIR WOMEN* (vermoedelijk ca. tien jaar eerder geschreven) neemt het allegorische personage Comedy in een dialoog met Tragedy het genre op de hak:

Comedy How some damned tyrant, to obtain a crown,
 Stabs, hangs, imprisons, smothers, cuts throats,
 And then a Chorus too comes howling in,
 And tells us of the worrying of a cat,
 Then of a filthy whining ghost,
 Lapped in some fowl sheet, or a leather pelch,
 Comes screaming like a pig half-sticked,
 And cries *Vindicta*, revenge, revenge.

Tragedy [...] O this filthy sound
 Stifles my ears. [...]
 I'll cut your fiddle strings,
 If you stand scraping thus to anger me.⁹⁹

Desalniettemin heeft het genre de hoogtijdagen van het Elizabethaanse en Jacobijnse toneel in Londen overleefd tot het parlementaire verbod op theater in 1642.

Een aantal titels wordt praktisch altijd opgevoerd als kwalitatief waardevol in de literatuur over de wraaktragedie en beslaan Shakespeares *HAMLET* en *TITUS ANDRONICUS*, John Marstons *ANTONIO'S REVENGE*, het qua auteurschap discutabele *THE REVENGER'S TRAGEDY*, George Chapmans *THE REVENGE OF BUSSY D'AMBOIS*, maar beginnen altijd met Thomas Kyds *SPANISH TRAGEDY* uit vermoedelijk 1587. Historici lopen in de reikwijdte van het fenomeen wraaktragedie nogal uiteen. Naast deze kern van teksten met relatief veel raakvlakken, is het niet eensluidend of later werk van onder meer John Ford en John Webster ook binnen de canon van wraaktragedies past. Deze balanceren op de rand van het genre, behandelen inhoudelijk een wraakthema, maar dit heeft in de loop der jaren dermate veel modificaties ondergaan dat de consensus heerst om een onderscheid te maken tussen de hierboven genoemde 'Kyidian plays' en de latere 'tragedies of blood', ook wel 'jacobean tragedy', naar de verschijningsjaren onder koning Jacobus I (1603-1625). F. Bowers trekt het genre

⁹⁸ Hier ligt een anachronisme met de hedendaagse talentenjacht op tv voor de hand: elke commerciële zender verzint enkel een nieuwe titel en ander decor voor het programma, terwijl de allerbelabberdste vorm en smakeloze inhoud overal hetzelfde is. Ook de B-schrijvers van wraaktragedies molken hetzelfde concept volledig uit voor een paar centen en de almaar slinkende aandacht van de massa's.

⁹⁹ Gurr (1996), 221.

decennia breed, van Kyd tot de vroege Carolingische periode in Engeland (1625-1643). Deze thesis behandelt uitsluitend de wraaktragedies onder heerschappij van Elizabeth en de eerste jaren van Jacobus, tot in 1613 The Globe afbrandt, Shakespeares groep The King's Men gaat spelen in Blackfriars en het onderscheid tussen 'public' en 'private' theaters vervaagt, en de wraaktragedie meer en meer een grote maatschappelijke betekenis verliest.

Zoals reeds beschreven waren de Elizabethanen buiten de muren van London City in hoge mate geïnteresseerd in wraak als "criminal passion", met de behandeling van hun helden, "normal persons caught up by demands often too strong for their powers and forced into a course of action which warps and twists their characters and may lead even to the disintegration of insanity."¹⁰⁰ Uitgaande van de conventies van het theater in hun tijd, creëerden de Elizabethaanse toneelschrijvers een soort drama dat uiting gaf aan de archetypische vorm van wraak. De karakteristieke kenmerken van de wraaktragedie zijn dan ook niet zelden conventionele elementen van het theater in het algemeen, zeer herkenbaar voor de toeschouwer in de renaissance: de geest, de waanzin, het uitstel, de *play-within-a-play*, de meervoudige moordpartij en de dood van de protagonist. Doordat de schrijvers in hun wraaktragedies een universele betekenis aan deze elementen gaven, werden ze van louter theatraal nu ook symbolisch. Mannen als Shakespeare, Marston en Middleton combineerden hun inzicht in het concept wraak met dramatische kracht en theatertechnieken en "in doing so forged a configuration that has exercised immense power over the imagination for more than three hundred years."¹⁰¹

De formule van Kyd

Thomas Kyds SPANISH TRAGEDY wordt als het prototype van de wraaktragedie gezien, omdat hierin als eerste de dramatische formule herkenbaar is waarmee ook de schrijvers van latere wraaktragedies hebben gewerkt. Het is de bloedwraak die het belangrijkste thema van de tekst vormt, in zoverre dat de toeschouwer, aldus F. Bowers, "is chiefly interested in the events which lead to the necessary revenge for murder, and then in the revenger's actions in accordance with his vow."¹⁰² De tekst begint met de oproep tot wraak en eindigt met de voltrekking ervan. Volgens de formule van Kyd begint de wraaktragedie met de verschijning van een geest, zijn opdracht, vervolgens de twijfel bij de wreker, een vertraging in de voltrekking van de bloedwraak en een geveinsde of waarachtige

¹⁰⁰ Bowers (1940), 107-110.

¹⁰¹ Hallett, C.S. & E.S. Hallett (1980), 8.

¹⁰² Bowers (1940), 63.

waanzin van de hoofdpersoon. Doorgaans krijgt de antagonist een tegenovergestelde plotlijn, waarin ofwel de corruptie van het hof duidelijk wordt (Lorenzo in *THE SPANISH TRAGEDY*), ofwel hij zelf een wraakcampagne begint tegen de initiële wreker (Laertes in *HAMLET*).

Deze definitie als zodanig geldt in principe enkel voor de tragedie van Kyd en de puurste vorm van *HAMLET* (vermoedelijk zoals de niet-overgeleverde oer-*HAMLET* was, waarschijnlijk ook van Thomas Kyd). De latere gemodificeerde wraaktragedies zoals *ANTONIO'S REVENGE* en *THE ATHEIST'S TRAGEDY* hebben een iets bredere definitie nodig. Hierin is de wreker niet noodzakelijk de 'good guy' (Piero in *ANTONIO'S REVENGE* is bijvoorbeeld een zogenaamde 'villain revenger') en een moord is niet noodzakelijk de aanleiding tot bloedwraak; jaloezie of een geschonden eer zijn tevens redenen om te wreken. Het aantal doden op het wraaktoneel is vaak nauwelijks te tellen en de moorden zijn – naar de smaak van het publiek – wreed en bloedig. In latere wraaktragedies beperkt de geest zich niet enkel tot de aanvankelijke oproep tot wraak, maar verschijnt hij zo nu en dan terug tussen de personages om nogmaals te benadrukken dat er gemoord moet worden.

De jaren 1587-1588 markeren het begin van een periode waarin de wraaktragedie uitermate populair was op het Elizabethaanse toneel. In dit seizoen werden zowel de oerversie van *HAMLET* opgevoerd als *THE SPANISH TRAGEDY*. Na ongeveer 1610 is het genre aan grote veranderingen onderhevig. J.A. Symonds schrijft over de breuk met de eens zo succesvolle 'Kylian formula' dat "playwrights now used every conceivable means to stir the passion and excite the feeling of their audience. [...] Hence arose a special kind of play, which may be stiled the Tragedy of Blood."¹⁰³ Maar de ca. twintig jaar na het startschot van Kyd worden over het algemeen gezien als de periode waarin de wraaktragedie in zijn paradigmatische vorm floreerde.

Toneelschrijvers na Kyd werden uiteraard wel gedwongen om een eigen variatie te maken op het verhaal van *THE SPANISH TRAGEDY*. In de eerste jaren na 1588 lukte het velen niet om ver van het perfecte plot en de personages van Kyd af te wijken.¹⁰⁴ Shakespeare waagt in 1594 al een poging om een wraaktragedie van het standaardtype te schrijven met *TITUS ANDRONICUS*. Deze lijkt in grote mate op *THE SPANISH TRAGEDY* en is er duidelijk door beïnvloed, al laat Shakespeare het bovennatuurlijke aspect – de opkomst van de geest uit de hel – nadrukkelijk weg. Maar evenals in Kyd wordt de protagonist - hier Titus - gedwongen tot bloedwraak door misdaden van de antagonist Tamora. Shakespeare culmineert echter het verhaal van Kyd, door Tamora een rechtmatigere reden tot wraak te geven (de moord op haar zoon Alarbus) dan Lorenzo en Balthazar, de slechteriken in *THE SPANISH*

¹⁰³ Symonds, J.A. *Shakespeares Predecessors in English Drama*. (Londen: Adamant, 2006), 486.

¹⁰⁴ Deze teksten zijn ook niet overgeleverd. Wel weten we van een korte en weinig succesvolle opvoeringsgeschiedenis. Zie: E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*. Vol. I-IV (Oxford: Oxford UP, 1978).

TRAGEDY, die onrechtmatig wreken uit liefde en afgunst.

TITUS ANDRONICUS moet volgens F. Bowers gezien worden als een “experimental play, uniting in an imperfect form two wholly dissimilar methods of plotting and theories of tragedy”¹⁰⁵ en kan dus beter beschouwd worden als een invloed op latere wraaktragedies – met een ‘villain revenger’ als protagonist – dan als een element in de wraaktragediecanon. De aanwezigheid van TITUS ANDRONICUS - en Christopher Marlowes JEW OF MALTA, die om uiteenlopende redenen ook niet in de formule van Kyd past¹⁰⁶ - in de opvoeringsgeschiedenis is echter wel van belang, omdat de eerstvolgende kydiaanse wraaktragedie pas in 1599 verschijnt. John Marstons ANTONIO’S REVENGE is wel beïnvloed door Shakespeares en Marlowes structuren, maar past qua formule beter in die van Kyd; de moord is gepleegd voor de speelttekst begint, maar juist door de aanvankelijke hoofdpersoon, de kwade Hertog Piero. Hij wreekt uit onbeantwoorde liefde, niet uit fysiek onrecht en is een echte ‘villain revenger’, waarna later de ‘hero revenger’ Antonio opstaat, om zich te wreken voor onder andere zijn door Piero vermoorde vader.

Cyril Tourneurs of Thomas Middletons¹⁰⁷ THE REVENGER’S TRAGEDY verschijnt rond 1606 en is twintig jaar na de eerste opvoering van THE SPANISH TRAGEDY eerder beïnvloed door diens opvolgers – Marston, maar ook Hendrik Chettles HOFFMAN uit ca. 1602 – dan door de eerste grote wraaktragedie zelf. Toch volgt Tourneurs/Middletons tekst nog altijd de kydiaanse richtlijnen. Chettles wraaktragedie, in deze thesis niet besproken, verschilt van de andere met name in het feit dat hij een ‘villain revenger’ toont die de rechtvaardige wraakmotieven van een kydiaanse ‘hero revenger’ bezit. Tourneurs hoofdpersoon, Vindici, heeft de twijfelachtige eer om te laveren tussen wrekende held en wrekende slechterik. In de opening van het stuk wordt hij neergezet als een gekwetste wreker die de ‘lex talionis’ mag hanteren: zijn vrouw is vermoord. Later duwt Tourneur/Middleton zijn hoofdpersonage toch naar de kant van ‘villain revenger’, een zeldzaam gegeven in het Elizabethaanse drama, door hem los van wraak vanuit verschillende motieven te laten moorden.

William Shakespeare heeft naast Titus Andronicus een wraaktragedie geschreven die meer aansluit bij de formule van Kyd, maar in complexiteit en diepgang vele malen sterker is dan menig andere tragedie in het wraakgenre. HAMLET is echter zo waardevol als tragedie als zodanig dat de tekst het bijna kitscherige genre van wraaktragedie overstijgt. Het thema bloedwraak in HAMLET kan echter niet genegeerd worden; het is de basis van de structuur van het stuk, die alle

¹⁰⁵ Bowers (1940), 118.

¹⁰⁶ Zie voor een uitgebreide analyse van het machiavelliaanse karakter van THE JEW OF MALTA o.a.: Zunder, W. *Elizabethan Marlowe* (Cottingham: Unity Press Ltd., 1994), 31-43.

¹⁰⁷ Dunkel, W.B. ‘The Authorship of the Revenger’s Tragedy’, in: *PMLA* 46 vol. 3 (1931), 781-785.

standaardelementen van Kyd huisvest: de oproep tot wraak, de waanzin, de vertraging en de vele moorden. In HAMLET verenigt Shakespeare alle kwaliteiten van de andere wraaktragedies, en laat de veelvoorkomende vulgariteiten en slordigheden van anderen vakkundig weg. Niet voor niets blijft prins Hamlet in de loop der eeuwen op het toneel verschijnen, waar Hieronimo, Piero en Vindice het grotendeels moeten stellen met een plek in de bibliotheek.

Thomas Kyd en zijn opvolgers hadden als kunstenaars zelf natuurlijk bepaalde opvattingen over maatschappelijke issues, wat zijn weerslag had op zowel de vorm als de inhoud van hun toneelstukken. In het schrijven voor de gezelschappen die speelden in de grote amfiteaters buiten de Londense jurisdictie moesten ze echter voldoen aan de smaak van het volk en inspelen op de populaire visie op – in dit geval – bloedwraak. Voor de schrijvers was het volkstoneel een “ever changing phenomenon in which the imprint of the past and the impact of [the] present constantly interacted.”¹⁰⁸ Dus de wraaktragedies moesten zowel een collectief geheugen aanspreken als raken aan de tegenwoordige maatschappelijke situatie. De Elizabethaanse toneelschrijver kreeg met het door Kyd onbewust tot formule gemaakte thema de mogelijkheid een pastorale gedachte over familie-eer en zelfbescherming te combineren met de sores omtrent de nieuwe Tudor-rechtspraak. En dat in een kunstvorm die het grootste gedeelte van de Engelse bevolking kon bereiken.

Wraak als een diepgewortelde, fundamentele menselijke behoefte, als “elementair gevoel van rechtvaardigheid”, zoals psycholoog Nico Frijda het beschrijft, komt het best tot uiting in de dramatisering van de ‘villain-revenger’. Waar de goede wreker een rechtmatige reden heeft tot wraak nemen, handelt de slechte wreker vanuit persoonlijke motieven en een antistoïcijnse woede. Als een symbool representeert hij de gevoelens van wraak die in ieder mens op kunnen komen, onhandelbaar zijn, veel schade teweeg brengen, maar die uiteindelijk ook niet leiden tot een betere situatie. In de senecaanse traditie is dit een vorm van onrechtmatige wraak, waarbij de enige motivatie het niet kunnen bedrukken van persoonlijke woede is. De slechte wreker bereikt niet voor niets zijn uiteindelijke doel nooit – ondanks dat er wat onschuldige personages sneuvelen door zijn furieuze handelen – en hij stelt de goede wreker in staat sympathieker gevonden te worden, vandaar de contradictoire termen ‘hero revenger’ en ‘villain revenger’.

F. Bowers reduceert de wraaktragedie tot het gekende begin – de oproep van de geest – en de uiteindelijke moordpartij duizenden versregels later. Dat de wreker niet direct een eind maakt aan de ongelijke verhouding heeft volgens hem een praktische reden: “For there to be any play at all, the

¹⁰⁸ Weimann (1978), xvii.

revenger must delay.”¹⁰⁹ Zo naïef als hij het publiek voorstelt is het echter niet. Geen enkele toeschouwer reageert zo eenzijdig bij het zien van een wraaktragedie. De toneelervaring van de gemiddelde Elizabethaan in *The Rose of The Swan* was tweeledig: enerzijds kon hij genieten van het spektakel – wat betreft de wraaktragedie in een bekende vorm –, anderzijds was het theater een kunstvorm die aan het moreel besef appelleerde. Het zou dus onheus zijn om te beweren dat ethiek los stond van de ‘experience’ van een tragedie, voor de personages noch voor de toeschouwer. Volgens G.K. Hunter is voor de toeschouwer het theaterbezoek “far more complex [...], and the more complex form of the Elizabethan play reflects it.”¹¹⁰ Dus, hoewel wraak in onze tijd in het gebied van de juridische ethiek is beland, is het voor de protagonist in de wraaktragedie een noodlottigheid, los van moraal. Hij wordt voor een taak gesteld waar hij niet onderuit komt, die raakt aan de kern van het menselijk handelen, een door Seneca gevreesd appèl aan passionele oeremoties. En dit is exact die eigenschap van de mens waar de Elizabethaanse toeschouwer bij het zien van een theatrale representatie ervan op moest reflecteren.

Deze maatschappelijke issues worden in de wraaktragedie al bevraagd middels de structuur. De protagonist wordt geconfronteerd met een vervelende situatie waarvoor hij zelf niet verantwoordelijk is. Deze onschuld wordt door de schrijvers sterk benadrukt. In *THE SPANISH TRAGEDY* is de ondertitelfiguur, Hieronimo, geenszins betrokken bij de moord op zijn zoon Horatio en ook die is zelf vrij van enige vorm van misdadigheid. In *THE REVENGER’S TRAGEDY* zijn de hoofdpersoon Vindice en zijn familie slachtoffers van het wanbeleid van de Duke en worden ze door hem onterecht slecht behandeld.

Hoe moeten de wraakacties van deze personages dan bekeken worden? In de wraaktragedies wordt het vergeldende personage voor hetzelfde dilemma gesteld als zijn toeschouwer: is het gerechtvaardigd om bloedwraak te nemen en zal deze daad het natuurlijke evenwicht herstellen? Dit dilemma brengt Hieronimo aan het twijfelen en in *THE REVENGE OF BUSSY D’AMBOIS* van George Chapman wordt dit conflict zelfs door twee personages, Clermont en Charlotte uitgesproken:

¹⁰⁹ Bowers (1940), 89.

¹¹⁰ Hunter (1978), 185.

Clermont Shall we revenge a villainy with villainy?
Charlotte Is it not equal?
Clermont Shall we equal be with villains? Is that your reason?
Charlotte Cowardice ever more flies to the shield of reason.
Clermont Naught that is approved by reason can be cowardice.
Charlotte Dispute, when you should fight! Wrong, wreakless sleeping, makes men die
 honourless: one borne, another leaps on our shoulders.
Clermont We must wreak our wrongs so as we take not more.
Charlotte One wreaked in time prevents all other. [...]
 (3.2 ; 96-105)

Sterker nog, een wraak die in eerste instantie begint als een oog-om-oog-vergelding, mondt in de kydiaanse wraaktragedie vaak uit in een grenzeloos exces van bloedvergieten. Vindice en Hieronimo halen vergelding bij de moordenaars van hun geliefden, maar overtreden de 'lex talionis' door met een waas van bloed voor hun ogen onschuldige aanwezigen mee te nemen in het massagraf. Ook Hamlets wraak heeft zijn weerslag op meer personages dan enkel Claudius. Ook de familie Polonius en zijn eigen moeder worden betrokken in de zuivering. De wreker wil de wereld ontdoen van een verschrikkelijk kwaad en lijkt vastberaden alle rotte elementen te verwijderen. En de enige wijze om dit te doen overstijgt in grote mate het oorspronkelijke wrede, maar persoonlijke, besluit.

De klassieke wraaktragedie plaatst een onschuldig individu voor een voldongen feit zonder bevredigende uitweg. Vanuit zijn perspectief is hij dan ook het slachtoffer van een vreselijk ongeluk. Vindice, die geen geest nodig heeft om tot wreken aangezet te worden, maar de schedel van zijn gedode vrouw in zijn hand houdt, spreekt in THE REVENGER'S TRAGEDY dan ook van een gedetermineerd feit:

Vindice [...] Vengeance, thou murder's quit-rent, and whereby thou show'st thyself tenant to
 Tragedy, o keep thy day, hour, minute, I beseech, for those thou hast determined.
 Hum, who e'er knew murder unpaid? Faith, give Revenge her due, sh'as kept touch
 hitherto.
 (1.1 ; 38-44)

In de formule van Kyd is het nooit de protagonist zelf die de moord ontdekt en zichzelf aanzet tot wraak, maar er wordt door de schrijvers een extern instrument ingezet: de geestverschijning. De geest, niet zelden die van degene die gewroken moet worden, verschijnt aan het familielid dat (zoals het in voormoderne samenlevingen gebruikelijk was) het meest mannelijk, dus het meest bij machte

was de vergelding te voltrekken. De geest eist wraak voor zijn dood, moedigt de wreker aan die te voltrekken en geeft hem cruciale en unieke informatie over de moord. Wanneer Antonio 's nachts bidt voor zijn overleden vader, verschijnt die postuum. De geest van Andrugio windt er geen doekjes om:

Ghost Antonio, revenge! I was empoisoned by Piero's hand;
 Revenge my blood! - take spirit, gentle boy –
 Revenge my blood!
 (3.1 ; 35-37)

Dit is de katalysator die Antonio nodig had om de wraakhandeling te beginnen, "seize on revenge, grasp the stern-bended front of frowning vengeance with unpeisèd clutch." (3.1 ; 45-46).

Opmerkelijk is dat wijlen Hamlet sr. nergens zo uitgesproken oproept tot wraak, al is dit voor de getrainde wraaktragedie-kijker natuurlijk tussen de regels door wel te begrijpen. De geest van Hamlets vader dient om duidelijk te maken aan Hamlet en de toeschouwer wat voor vreselijke dingen er aan het hof van Elsinore zijn gebeurd en dat wraak dit verstoorde evenwicht kan herstellen, maar in plaats van alle aandacht en emotie te vestigen op die angstaanjagende daad, focust de geest in Hamlet op de aard van de twee misdaden: zijn eigen snelle dood en de incestueuze lust van weduwe Gertrude. De geest vertrouwt op de natuurlijke respons van Hamlet:

Ghost With all my imperfections on my head:
 O, horrible! O, horrible! Most horrible!
 If thou hast nature in thee, bear it not;
 (1.5 ; 79-81)

De Senecaanse geest op het Elizabethaans toneel

De geest als spirituele personificatie van de aanzet tot wraak is geen uitvinding van de Elizabethaanse toneelschrijvers maar een van Seneca overgenomen mechanisme. In zijn enige twee tragedies waar de geest een daadwerkelijk zichtbaar personage is, THYESTES en AGAMEMNON, verschijnt deze echter niet aan de personages, maar spreken ze in een proloog over hun getormenteerde bestaan in de hel en de voorgevallen gebeurtenissen buiten de begrenzing van de speelttekst en roepen hiermee indirect op tot wraak. De geest van Tantalus, grootvader van de broers Atreus en Thyestes, vader van

Pelops, verschijnt bij de opening van THYESTES vanuit zijn lijdzaam wonen in de hel met eindeloze honger en dorst, omdat hij net niet kan reiken tot het voedsel boven en het water beneden hem ¹¹¹:

Tantalus Who from the accursed regions of the dead hales me forth, snatching at food which ever flees from my hungry lips? What god for his undoing shows again to Tantalus the abodes of the living? (1-4) ¹¹²

Het klagen over het vreselijke lijden in de onderwereld is een standaardgegeven in Seneca's tragedies, maar dient voor meer dan enkel het bieden van exposé. De geest staat symbool voor het kwaad dat op de loer ligt zelfs buiten het menselijke leven om. Het kwaad in de mens heeft een diepere grond dan de menselijke ratio, en wordt hen opgedragen door de hel zelf. De Elizabethaanse vertalers van de Latijnse tragedies waren zelfs zo onder de indruk van de prologische beschrijvingen van de hel en het bijbehorende lijden dat ze zelfs geesten vanuit de onderwereld introduceerden waar Seneca deze zelf niet had geschreven. ¹¹³

De Tantalus-geest in THYESTES is het meest ideale model voor de latere Elizabethaanse toneelgeest. Hij bespreekt in uitgebreide frasen de misdaad die tot wraak zou moeten oproepen: Thyestes heeft geslapen met de vrouw van Atreus, Aeropè, en bovendien zijn geliefde broer Chrysippus vermoord. Dit noopt tot een wrede wraak van Atreus op Thyestes door hem zijn eigen kinderen te laten eten. Tantalus roept hier echter niet zelf toe op. Hiervoor heeft hij de furie Megaera meegenomen, die voor hem de noodzaak tot wraak uitspreekt:

Megaera Let there be naught which passion deems unallowed; let brother brother fear, father fear son, and son father; let children vilely perish and be yet more vilely born; let a murderous wife lift hand against her husband [...]” (40-44)

De wrekende Atreus weet echter niets van de verschijning van Tantalus en de wraakgodin. Hij kan de aanzet tot wraak zelf wel bepalen vanuit het lijden dat hij heeft moeten ondergaan (zijn broer is vermoord, zijn vrouw is verleid). Het tonen van de geest uit de hel heeft echter wel een relevante functie; de toeschouwer wordt er door dat personage op gewezen dat wraakgevoelens in wezen niet in de mens zelf oprijzen, maar vanuit een wereld van het kwaad die niet de zijne is, de hel vol martelingen en boosaardige duivels. Atreus heeft geen rationeel besef van wraak, maar is als het ware bezeten door de kwade geesten uit de onderwereld. De geest van Tantalus en de furie

¹¹¹ Hierop is onze huidige term 'tantaluskwelling' gebaseerd.

¹¹² Seneca, L.A. *Thyestes*. Vert. F.J. Miller. (Londen: Heinemann, 1927).

¹¹³ De al eerder genoemde Jasper Heywood voegt in zijn vertaling van Seneca's *TROADES* de geest van Achilles zelf toe, waar er in de originele tekst enkel over zijn verschijning wordt gesproken.

herinneren de toeschouwer eraan dat de mens in woede niet handelt vanuit de ratio, maar dat degenen die de menselijke handeling bepalen de schikgodinnen zijn. Een visie die de Elizabethaanse toeschouwer eenvoudig kon verbinden met de idee van de allesomvattende God, beweger van hemel en aarde. De senecaanse geest is een medium tussen “certain supernatural forces and mankind.”¹¹⁴

Thomas Kyds geest, Andrea genaamd, is de eerste directe afstammeling van die van Seneca. Hij komt uit een klassieke hel tevoorschijn (hij wijdt 80 versregels aan de beschrijving van de reis door de onderwereld) en wordt eveneens begeleid door een allegorisch personage met de ondubbelzinnige naam Revenge, die aankondigt dat Andrea en Revenge gedurende het verloop van de tragedie als een soort koor zullen fungeren:

Revenge [...] Here sit we down to see the mystery,
 And serve for Chorus in this tragedy.
 (1.1 ; 90-91)

Revenge is in tegenstelling tot de senecaanse wraakgodinnen stukken minder zelfstandig en spraakzaam en vergeet zelfs duidelijk te maken voor het publiek wat exact de relatie is tussen Andrea en de personages in de tragedie. Hij noemt Don Balthazar, de prins van Portugal “the author of [his] death” (87), maar Andrea lijkt zelf nauwelijks te weten waarom hij meedoet in het verhaal. Hij is bovendien niet van mening dat zijn dood met iets anders te maken zou hebben dan met een eenvoudige verloren slag in de oorlog. Ook voor de toeschouwer, die toch naar THE SPANISH TRAGEDY kijkt om een wraaktragedie te zien, is het in de proloog nog nauwelijks duidelijk waarom de dood van Andrea gewroken moet worden. Er is nog een kleinere wraakverhaallijn voor nodig om het daadwerkelijke plot, Hieronimo’s wraak, te ontluiken; prins Balthazars woede over de keus van Andrea’s weduwe, Bel-imperia, om verliefd te worden op Horatio. Zijn wraak, gemotiveerd door enkel liefdesjaloerie, leidt tot de moord op Horatio en vervolgens tot de wraak van diens vader.

In eerste instantie komt het dus raadselachtig voor waarom Andrea aanwezig is en waarom Hieronimo uiteindelijk de grote wreker zal worden en wat hun onderlinge verhouding is. Voer voor dramaturgen: een interpretatie zou kunnen zijn dat Andrea’s dood helemaal geen ‘chance of war’ was, maar een duidelijk georkestreerde moord van de Hertog van Castilië, zijn zoon Lorenzo en prins Balthazar om Bel-imperia te ontdoen van haar minnaar. Datgene waar Andrea en Revenge nu als “Chorus” naar kijken is dus uiteindelijk een ongeplande wraak van hem als hellegeest op zijn

¹¹⁴ Hallett, C.S. & E.S. Hallett (1980), 21.

ongekende moordenaars.¹¹⁵

Hoe logisch deze gevolgtrekking ook lijkt, de geest van Andrea is nog altijd letterlijk en figuurlijk een buitenstaander in het stuk. Geen van de andere personages ziet hem, laat staan dat ze met hem praten. Kyd heeft er dus niet voor niets voor gekozen om hen als een “Chorus” op te voeren, een klassieke representant van de toeschouwer op het toneel. Hij ziet voor het eerst wat wij als toeschouwers ook nog niet weten. Dat verklaart waarom Kyd Andrea geen functie heeft gegeven in het plot: ook hij zal, evenals de toeschouwers, gaandeweg ontdekken waarom hij is teruggeroepen uit de hel om te kijken naar hoe het met zijn nabestaanden gaat, en waarom er een allegorische wraakfiguur met hem mee is gekomen. Het is van belang dat de geest zelf geen wraakmotieven kent: hij voerde oorlog, heeft daar mensen gedood, en daarvoor verantwoording afgelegd aan Pluto en Proserpine. Andrea’s verlangen naar het bloed van zijn moordenaars wordt ook pas gedurende het stuk aangewakkerd, parallel aan dat van de toeschouwer. Aan het einde van het eerste bedrijf is het Andrea nog altijd niet duidelijk waarom hij moet kijken naar het leven van zijn oorlogsvijanden, die nu door zijn bondgenoten worden gefêteerd:

Ghost	Come we for this from depth of underground To see him feast that gave me my death’s wound? [...]
Revenge	Be still, Andrea; ere we go from hence, I’ll turn their friendship into fell despite, Their love to mortal hate, their day to night, Their hope into despair, their peace to war, Their joys to pain, their bliss to misery. (1.5 ; 1-10)

Zodra de woorden van Revenge zijn uitgekomen, zal Andrea veranderd zijn in een ware senecaanse wraakgeest.

De relatie tussen de geest in *THE SPANISH TRAGEDY* en de allegorische figuur is grotendeels symbolisch. Als de teruggekeerde ziel van een op valse wijze vermoorde edelman belichaamt Andrea de geboorte van het wraakmechanisme bij de eerste klap in de oorlog en het verlangen naar de voltrekking ervan. Na het eerste bedrijf gezien te hebben wil Andrea dan ook dat zijn moordenaar Balthazar (“the author of [his] death”) gedood wordt om het verstoorde evenwicht te herstellen. Dit eenduidige verlangen blijft het hele stuk de drijfveer van het wraakverhaal. Andrea, overrompeld

¹¹⁵ Empson, W. ‘The Spanish Tragedy’ in *Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism*, red. R.J. Kaufmann (New York: Oxford UP, 1961), 60-80.

door zijn terugkeer in de nabijheid van de levenden, heeft echter geen idee hoe deze bloedwraak uitgevoerd moet worden. Ook hier staat hij op het niveau van de toeschouwer; gaandeweg het drama leert Andrea samen met de toeschouwers wat de consequenties van wraakgevoelens zijn. Daarnaast fungeert Revenge als de symbolisering van de gevolgen van dat verlangen. In tegenstelling tot Andrea, die emotioneel betrokken is bij de handeling op het toneel, lijkt Revenge hier los van te staan (“Content thyself, and do not trouble me.” (3.15 ; 10)). Waar Andrea zo nu en dan in paniek raakt omdat de gebeurtenissen op het toneel niet de juiste richting op lijken te gaan, is Revenge er telkens vast van overtuigd dat alles uiteindelijk voor Andrea bevredigend af zal lopen.

De geest ziet echter in de eerste bedrijven van het drama zijn naasten ten onder gaan en zijn moordenaar steeds de dans ontspringen. In het tweede bedrijf wordt zijn landgenoot Horatio op beestachtige wijze vermoord – opgehangen aan een boom en met een mes bewerkt – en zijn ex-vriendin Bel-imperia misbruikt door zijn vijanden:

Ghost I looked that Balthazar should have been slain,
 But 'tis my friend Horatio that is slain;
 And they abuse fair Bel-imperia,
 On whom I doted more than all the world [...]
 (2.5 ; 2-5)

Het schijnt het personage Revenge te zijn en niet Andrea die uiteindelijk bepaalt dat voor de uiteindelijke dood van Balthazar eerst de volkomen onschuldige Horatio, Bel-imperia, Hieronimo en de Hertog van Castilië hun levens verliezen. Hoe onaangenaam verrast Andrea ook is door de methodes van Revenge (“Broughtst thou me hither to increase my pain?” (2.5 ; 1)), het was zijn verlangen tot wraak dat Revenge de aanzet gaf om dit toneelstuk zo voor zijn ogen vorm te geven. Aan het einde van het derde bedrijf is de wraakzucht bij Andrea inmiddels dan ook zo ver aangewakkerd dat hij Revenge dwingt om verder te gaan met zijn vertelling (“Awake, Revenge, reveal this mystery.” (3.15 ; 27)).

Een kwaad complot en verantwoordelijkheid in THE SPANISH TRAGEDY

De wraak doet zijn intrede in het hoofdverhaal met de woorden van Bel-imperia, nadat ze vernomen heeft dat haar geliefde Andrea is gesneuveld op het slagveld. Ze vraagt Horatio, die ze ogenschijnlijk vanuit wrekermotieven als nieuwe geliefde aanneemt:

Bel-imperia But how can love find harbour in my breast,
 Till I revenge the death of my beloved?
(1.4 ; 64-65)

Horatio heeft hier echter geen benul dat Andrea's dood een moord was en dus gewroken mag worden; hij is immers een eenvoudig oorlogsslachtoffer. Bel-imperia is hier dus het enige personage in het eerste bedrijf van THE SPANISH TRAGEDY dat wraakgevoelens koestert, niet vanuit een 'lex talionis' maar vanuit liefde voor Andrea. Bel-imperia is echter als vrouw niet geschikt om de wreker van deze wraaktragedie te zijn en dus heeft ze een mannelijk verlengstuk nodig. Hiervoor lijkt Horatio als meest geschikt. Dit zou van Bel-imperia echter een 'villainess revenger' maken. De slechteriken moeten echter bewezen degenen zijn die de moord op Andrea hebben beraamd: de uiteindelijke wraakvoltrekking moet volgens de formule van de wraaktragedie namelijk de corrupte machthebber(s) uitroeien. Thomas Kyd maakt Balthazar dus de verpersoonlijking van het kwaad. Maar als de Portugese prins de enige is, zou het Spaanse hof niet corrupt zijn en bovendien zijn dood van het stuk geen tragedie maken. De voor de hand liggende dramaturgische oplossing is om het netwerk van slechteriken uit te breiden. Lorenzo, de zoon van de Hertog van Castilië en degene die Balthazar als krijgsgevangene krijgt toegewezen, krijgt van Kyd dan ook bijna het hele tweede bedrijf de mogelijkheid om zijn slechtheid te tonen. De koning heeft Balthazar als nieuwe huisgenoot gegeven aan hem, waar Horatio hem volgens de oorlogswetten eigenlijk zou mogen opeisen als krijgsgevangene; hij heeft hem immers gevangen genomen op het slagveld. Terwijl Bel-imperia haar liefde voor Horatio uit, krijgt Balthazar liefdesverdriet. Het is zijn nieuwe vriend Lorenzo, die zijn zus eerder gunt aan de Portugese prins dan aan de zoon van de Spaanse maarschalk, die spreekt van bloedige daden. Hij wil het liefst Horatio uit de weg ruimen:

Lorenzo Let's go, my lord; your staying stays revenge.
 Do you but follow me and gain your love:
 Her favour must be won by his remove.
(2.2 ; 134-136)

Het tweede bedrijf eindigt dan ook met de brute moord van Lorenzo en zijn handlangers op Horatio, die hem en zijn nieuwe geliefde overvallen tijdens een vrijpartij in de open lucht. In tien versregels is Horatio neergestoken en opgehangen en Bel-imperia meegenomen. De eerste bloedige slachtpartij is verricht. Lorenzo vertoont kenmerken van de senecaanse wreker, maar is onomstotelijk een prototype van de Elizabethaanse machiavellist: "cynical, cunning, sardonic, and devoted to self-

interest.”¹¹⁶ Lorenzo is de ultieme slechterik; om zichzelf niet verdacht te maken, ruimt hij ook al zijn handlangers uit de weg:

Lorenzo Thus hopeful men that mean to hold their own
 Must look like fowlers to their dearest friends.
 He runs to kill whom I have [helped] to catch,
 And no man knows it was my reaching fatch.
(3.4 ; 43-46)

Nu is *THE SPANISH TRAGEDY* het verst verwijderd van het daadwerkelijke wraakverlangen van Andrea op het zijtoneel. Er is een echte wreker opgestaan, zij het een ‘villain revenger’ die nauwelijks handelt vanuit wraak maar eerder vanuit een persoonlijke kwade inborst. Maar aan het slot van het tweede bedrijf staat het personage dat Revenge voor ogen heeft om Andrea te wreken op. Hieronimo ontdekt het levenloze lijk van zijn zoon en zweert wraak op de moordenaars, waarvan hij op dat moment nog niet weet wie het zijn:

Hieronimo Seest thou this handkercher besmeared with blood?
 It shall not from me till I take revenge.
 Seest thou those wounds that yet are bleeding fresh?
 I’ll not entomb them till I have revenged.
(2.4 ; 113-116)

Op dit moment in het verhaal is Bel-imperia opgesloten en staat er een nieuwe ‘hero revenger’ op. Kyd schuift de wraak voor de dood van Andrea even aan de kant en toont de wraak bij levende personen op het toneel voor een moord die eveneens geënceneerd is, en niet langer een wraak voor een geest die eigenlijk zelf nauwelijks weet waarom hij betrokken wordt in de dramaturgie, laat staan dat de toeschouwer dat nog weet.

Het derde bedrijf draait om de handelingen van de wreker Hieronimo aan de goede kant van de publiekssympathie en de pogingen van Lorenzo om te ontsnappen aan rechtsvervolging wegens meervoudige moord aan de andere kant. Kyd staat hier echter voor een probleem: de wreker is bekend, zijn motief en rechtvaardiging voor de wraak eveneens, maar het object van de vergelding nog niet, aangezien Hieronimo de moordenaar van zijn zoon nog niet kent. Hier creëert Kyd na de geest het tweede standaardelement in de dramaturgie van de wraaktragedie: het uitstel van de voltrekking van de wraak. Een wreker die alle informatie al compleet had, zou meteen tot vergelden

¹¹⁶ Mercer, P. *Hamlet and the Acting of Revenge*. (Londen: Macmillan, 1987), 40.

overgaan, maar Hieronimo zal eerst op onderzoek uit moeten gaan. Via enkele brieven komt hij er uiteindelijk achter dat Lorenzo de dader is en onmiddellijk spoedt Hieronimo zich naar de Koning van Spanje om het recht te laten zegevieren:

Hieronimo I will go plain me to my lord the king,
 And cry aloud for justice through the court,
 [...]
 And either purchase justice by entreats,
 Or tire them all with my revenging threats.
(3.8 ; 69-73)

De maarschalk komt er echter al snel en in één versregel achter dat wraakvoltagekking via de rechtspraak van de koning niet het doel dient dat hij voor ogen heeft en besluit zelf tot actie over te gaan:

Hieronimo The King sees me and fain would hear my suit.
 [...]
 Away, Hieronimo, to him [hell's fury] be gone:
 He'll do thee justice for Horatio's death.
(3.12 ; 2-13)

Op dit moment voert Kyd het element van de waanzin in. Isabella, de vrouw van Hieronimo, is waanzinnig geworden van rouw om haar vermoorde zoon, en de aanblik van haar verdriet en de gedachte aan zijn zoon wordt ook Hieronimo teveel. In een vraaggesprek met twee Portugezen geeft Hieronimo verbaal blijk van zulke waanzin ("Ha, ha, ha! Why ha, ha, ha, ha! Farewell, good, ha, ha, ha!" (3.11 ; 33)) zodat de koning zijn maarschalk nooit meer zal geloven als hij Lorenzo, zoon van de Hertog van Castilië, aanwijst als de moordenaar van Horatio. Het besef van zijn eigen waanzin (en daaruit volgende impotentie) doen Hieronimo het recht in eigen hand nemen.

In het vierde bedrijf beschuldigt Bel-imperia, die Andrea nu volledig vergeten lijkt, Hieronimo van laksheid als het op wraak nemen aankomt:

Bel-imperia Is this the love thou bear'st Horatio?
 [...]

 Hieronimo, are these thy passions,
 Thy protestations and thy deep laments,
 That thou wert wont to weary men withal?
 (4.1 ; 1-6)
 [...]

Bel-imperia Hieronimo, I will consent, conceal,
 And aught that may effect for thine avail,
 Join with thee to revenge Horatio's death.
 (4.1 ; 45-47)

Inmiddels heeft Isabella zelfmoord gepleegd en heeft Hieronimo niets meer om voor te leven. Gelukkig wil Lorenzo in deze heikele periode een toneelspel zien, Kyds laatste element van de formule van de wraaktragedie. Dit geeft Hieronimo een platform om alle vijanden te vermoorden. In tegenstelling tot in HAMLET, waar Shakespeare het play-within-the-play in het derde bedrijf opvoert, besluit Kyd THE SPANISH TRAGEDY ermee. Het toneelspel dient voor Hieronimo als een direct middel voor wraak, waar Hamlet het als bewijsmateriaal inzet. Wanneer Hieronimo zijn vijanden zo ver heeft gekregen deel te nemen aan het stuk, gebruikt hij de toneelwereld om zijn wraak te voltrekken. De acterende Hieronimo doodt zijn tegenspeler Lorenzo en de actrice Bel-imperia krijgt in haar rol de kans Balthazar met een echt mes te doden, waarna ze ook zichzelf van het leven berooft. Hieronimo ontsnapt, maar wordt gevangen door de koning, waarna ook hij zelfmoord pleegt en in zijn dood de compleet onschuldige Hertog van Castilië meeneemt.

Terug naar de geest van Andrea en Revenge, die het stuk afsluiten. Ondanks dat zij niet betrokken zijn in het daadwerkelijke wraakverhaal zijn ze wel telkens aanwezig op het zijtoneel en zetten zij de handeling in gang; Andrea schreeuwt om wraak en Revenge zet de marionetten op hun plaats. Waar de wrekende Hieronimo fungeert als een fictief toneelpersonage, doet de wrekende Andrea als intermediair tussen het publiek en Hieronimo een appèl aan de morele standpunten ten opzichte van het concept wraak bij de toeschouwer. De geest, die in THE SPANISH TRAGEDY handelt vanuit een impuls – hij wordt immers onverwacht opgevoerd – introduceert wraak als emotionele passie van de mens in het algemeen, om er gaandeweg achter te komen dat deze, zoals het passies betaamt, eenvoudiger op te roepen is dan weer te stoppen. De wraakhandelingen zoals Kyd ze

beschrijft “take the shape they do through [the Ghost’s] authorization.”¹¹⁷ Kyd moet er echter wel voor zorgen dat het karakter van de geest de handelwijze van de wreker autoriseert.

De hoofdpersonages in de wraaktragedies van Thomas Kyd en zijn navolgers zijn van mening dat ze wreken in opdracht van een autoriteit van buiten het menselijk bestaan. En de verpersoonlijking van deze spirituele kracht verschijnt op het toneel in de gedaante van een geest. In elke wraaktragedie is het echter verschillend waar deze geest vandaan komt en wat zijn relatie is tot de wreker. In *THE SPANISH TRAGEDY* is Andrea rechtstreeks uit de hel naar de wereld der levenden gekomen, in opdracht van Proserpine, vrouw van Hades. Ongeacht de woonplaats van de godheid die de geest naar de levenden stuurt, zij het hemel of hel, de oproep is een goddelijke. De wraak “is in a sense raised to that level by the sanction of the Ghost, and the allocation, by whatever Gods may be, of appropriate punishments in Hades for the offenders.”¹¹⁸ De geest en Revenge zijn dus onderdeel van een goddelijke voorzienigheid en werden door de christelijke Elizabethaanse toeschouwer niet gezien als “the independent, self-willed individuals they suppose themselves to be, but in fact only as the puppets of a predetermined and omniscient justice that they [the characters] cannot see and never really understand.”¹¹⁹ Er ligt kortom een goddelijke opdracht ten grondslag aan de opdracht van de geest:

Ghost I showed my passport, humbled on my knee;
 Whereat fair Proserpine began to smile,
 And begged that only she might give my doom.
(1.1 ; 77-79)

Totdat het Spaanse hof in de persoon van de corrupte Lorenzo aan het moorden slaat, zet Kyd Hieronimo neer als een eerbiedwaardig man, maar vooral als de trotse vader van oorlogsheld Horatio:

Hieronimo That was my son, my gracious sovereign,
 Of whom though from his tender infancy
 My loving thoughts did never hope but well,
 [...]
(1.2 ; 116-118)

¹¹⁷ Hallett, C.S. & E.S. Hallett (1980), 23.

¹¹⁸ Kyd, T. *The Spanish Tragedy*. A.S. Cairncross (red.) (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1967), xxvi.

¹¹⁹ Hunter, G.K. ‘Ironies of Justice in *The Spanish Tragedy*’. In: *Renaissance Drama* 8 (1965), 92-93.

In het derde bedrijf echter geeft Hieronimo toe aan zijn wraaklust, nadat hij de hoop op een juridische oplossing heeft zien vervliegen. Hier schakelt Kyds wreker van vertrouwen in de tudoriaanse 'Justices of Peace' naar de voormoderne 'lex talionis', van beschaving naar verwildering. Hieronimo "will forego the socially recognized channels of retribution and take matters into his own hands."¹²⁰ In plaats van vertrouwen te leggen in de officiële juridische kanalen – het hof van de Spaanse koning – legt hij zijn vertrouwen in een andere, hogere macht, de onderwereldgodin Proserpine. Vanaf halfweg het derde bedrijf, de climax van het stuk, zoekt Hieronimo enkel nog rechtvaardigheid van de Hades:

Hieronimo Though on this earth justice will not be found,
 I'll down to hell, and in its passion
 Knock at the dismal gates of Pluto's court,
 Getting by force, as once Alcides did,
 A troop of Furies and tormenting hags
 To torture Don Lorenzo and the rest.
 [...]
 Till we do gain that Proserpine may grant
 Revenge on them that murdered my son.
 (3.13 ; 108-121)

Het is duidelijk dat hier de invloed van Andrea op Hieronimo begint te werken. Andrea, rechtstreeks uit de krochten van de hel gekomen, heeft er voor gezorgd dat zijn wreker uit naam van dezelfde goden handelt als hijzelf:

Ghost Awake, Erichtho! Cerberus, awake!
 Solicit Pluto, gentle Proserpine!
 To combat, Acheron and Erebus!
 For ne'er, by Styx and Phlegethon in hell,
 O'er-ferried Charon to the fiery lakes
 Such fearful sights, as poor as Andrea sees.
 Revenge, awake!
 (3.15 ; 1-7)

¹²⁰ Hallett, C.S. & E.S. Hallett (1980), 25.

Ondanks dat de geest op het zijtoneel blijft staan en niet in direct contact komt met Hieronimo, neemt de laatste steeds meer eigenschappen van hem over. De plotselinge passionele wraakzucht die aangewakkerd wordt in de brave man komen rechtstreeks uit de hel van Andrea:

Hieronimo And art thou come, Horatio, from the depth,
 To ask for justice in this upper earth?
 To tell thy father thou art unrevenged?
(3.13 ; 132-134)

Hieronimo, teleurgesteld in het officiële staatsapparaat, is gedoemd terug te grijpen op de meest primitieve instincten. Zijn persoonlijke lust voor bloedwraak wordt ingegeven door dezelfde bron als de wraaklust van Andrea. Zowel de geest als Hieronimo worden hier gedreven door dezelfde passie. Bovendien hebben beide wrekers een gemeenschappelijke menselijke aanjager: Bel-imperia. Als weduwe van Andrea dwingt zij de geest van haar vermoorde vriend tot wraak over te gaan en als weduwe van Horatio doet zij ditzelfde bij diens vader; beide volgens de wetten van de 'lex talionis':

Bel-imperia For here I swear, in sight of heaven and earth,
 Shouldst thou neglect the love thou shouldst retain,
 And give it over and devise no more,
 Myself should send their hateful souls to hell
 That wrought his downfall with extremest death.
(4.1 ; 24-28)

De goede Hieronimo zal voor zijn wraak dus slechte elementen van zijn vijanden moeten overnemen, zijn goede karakter ten bate van de wraak aan de kant schuiven, "for in a pitched battle between good and evil, good will lose if it plays by the rules of goodness, and good cannot be defeated here if the justice established by the supernatural powers is to be preserved."¹²¹ De bloeddorst van Hieronimo komt echter niet voort uit zijn karakter, maar wordt gedreven door bovennatuurlijke machten. Dit in tegenstelling tot zijn vijand Lorenzo, die juist de verpersoonlijking van egoïstisch kwaad is.

Thomas Kyd bespreekt met deze tegenstelling in *THE SPANISH TRAGEDY* de onontkoombaarheid van het recht. Als de staat er niet garant voor kan staan, dan sluimert er in de burger nog wel een gevoel van rechtvaardigheid. Want zelfs op het moment dat Hieronimo zijn impotentie belangrijker lijkt te vinden dan het wreken van zijn zoon en Bel-imperia gevangen zit achter de tralies van de

¹²¹ Levin, M.H. 'Vindicta mihi!: Meaning, Morality and Motivation in The Spanish Tragedy'. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 4 Nr. 2 (1964), 322.

slechteriken aan het Spaanse hof, weten de wraakgeesten op het zijtoneel het stuk te leiden in de richting van een moreel juiste ontknoping:

Ghost Aye, these were spectacles to please my soul!
Now I will beg at lovely Proserpine
That by the virtue of her princely doom
I may consort my friends in pleasing sort,
And on my foes work just and sharp revenge.
[...]
I'll lead Hieronimo where Orpheus plays,
Adding sweet pleasure to eternal days.
(4.5 ; 12-24)

Aangezien Kyd het personage Revenge als een soort presentator van het stuk heeft neergezet, hechtte hij kennelijk waarde aan de primitieve vorm van rechtvaardigheid die deze allegorische persoon predikt. De schrijver blijkt in hoge mate geïnteresseerd in het wraakthema, en er wordt gespeculeerd dat Kyd ook de schrijver was van een oerversie van HAMLET. De enorme populariteit van THE SPANISH TRAGEDY wijst erop dat ook de toeschouwer er dus waarde aan hechtte wat Kyd over wraak te vertellen had.

Een eerste noodzakelijkheid om het wraakmotief te rechtvaardigen bij de toeschouwer is het geloofwaardig maken van de aanwezigheid van de geest. Andrea fungeert als een uit de senecaanse traditie; een geest die rusteloos in de onderwereld rondzweeft en vervolgens over de aarde komt spoken om zijn dood gewroken te zien. Kyd gaat echter nog een stapje verder terug; Andrea wordt bij hem een contemporaine versie van de oud-Griekse furiën. Kyd doet er verstandig aan de hel in THE SPANISH TRAGEDY niet neer te zetten als een christelijk oord van verdoemenis, maar met verwijzingen naar personen uit de Griekse mythologie het geheel een humanistisch tintje te geven. Hierdoor wordt de persoon van Andrea niet een door Satan gestuurde – en dus per definitie slechte – wreker, maar een bovennatuurlijke autoriteit, die het publiek herinnert aan de geesten uit de tragedies van Seneca, eerder dan aan de christelijke hellefiguren uit de middeleeuwse moraliteiten. Revenge dient tegelijk als een aanwijzing dat Andrea niet handelt vanuit een eigen motivatie, maar dat in het stuk het noodlot aan het werk is en dat de handelwijze van Andrea / Hieronimo volgens een voorspelbaar en onontkoombaar patroon zal verlopen.

Ten tweede motiveert Kyd het uiteindelijke bloedbad door Hieronimo te laten weigeren de corrupte wereld waarin hij leeft te accepteren. Lorenzo is hier de verpersoonlijking van dit kwaad.

Hieronimo's verlangen naar wraak is tegelijk een verlangen naar rechtvaardigheid en zijn uiteindelijke waanzin komt dan ook voort uit zijn onvermogen om de bestaande wereld te zien als rechtvaardig. Kyd verbindt hier de twee vormen van wraak uit het dagelijks leven van de Elizabethaan; de woede van Hieronimo (de ondertitel van het stuk luidt niet voor niets 'Hieronimo is mad again'¹²²) is juist dat primitieve mechanisme waar de rechtspraak ingevoerd door de Tudorvorsten een einde aan probeert te maken. Kyd gebruikt de samenleving waarbinnen hij *THE SPANISH TRAGEDY* schrijft als het thematische kader voor zijn tekst.

Hieronimo's geluk in het begin van het stuk en zijn sympathieke karakter zorgen ervoor dat hij – en met hem de toeschouwer – gelooft in een rechtvaardige wereld en dat iedereen beloond of gestraft zal worden voor de dingen die hij doet:

Hieronimo But that I know your grace for just and wise,
 And might seem partial in this difference,
 Enforced by nature and by law of arms,
 [...]
 (1.2 ; 166-168)

Kyd zorgt er voor dat Hieronimo tot in het diepste van zijn wezen geconfronteerd wordt met de corruptie in de wereld waarin hij leeft en dient als maarschalk, iets waarmee hij eerder nog niet in aanraking is gekomen. De moord op zijn zoon Horatio is het eerste trauma dat de vader te verwerken krijgt en de eerste gewaarwording van onrecht in zijn nabijheid:

Hieronimo What savage monster, not of human kind,
 Hath here been glutted with thy harmless blood,
 [...]
 O heavens, why made you night to cover sin?
 By day this deed of darkness had not been.
 [...]
 O wicked butcher, whatsoe'er thou wert,
 How could thou strangle virtue and desert?
 (2.4 ; 81-93)

Deze confrontatie met de slechtheid in de wereld vernietigt alles waarin de brave Hieronimo gelooft en zijn leven stort in:

¹²² Hier komt de tweeledige betekenis van het Engelse woord *mad* goed van pas: *mad* kan zowel 'gek' als 'kwaad' betekenen.

Hieronimo O life, no life, but lively form of death;
 O world, no world, but mass of public wrongs,
 Confused and filled with murder and misdeeds;
 (3.2 ; 2-4)

In de staat van waanzin waarin Hieronimo nu vervalt, ziet hij dat de samenleving zoals hij die voor ogen heeft een fantasie is. De koning wijst zijn verzoek om rechtspraak tegen de moordenaars van zijn zoon af en blijkt hiermee een incapabele vorst te zijn, althans in de ogen van de rechtschapen Hieronimo. Zijn ontdekking van Lorenzo als de dader, diens vriendschap met Balthazar en hun poging om Bel-imperia uit te huwelijken aan de Portugese prins, werpen bovendien nog een ander licht op de corruptie van het hof: zowel zijn zoon als de oorlogsheld Andrea zijn vermoord om een politiek huwelijk mogelijk te kunnen maken. En de koning zelf, of hij nu betrokken is bij dit schandaal of niet, grijpt als representant van God op aarde niet in:

Hieronimo O false Lorenzo, are these thy flattering looks?
 is this the honour that thou didst my son?
 And Balthazar, bane to thy soul and me,
 Was this the ransom he reserved thee for?
 Woe to the cause of these constrained wars!
 Woe to thy baseness and captivity!
 Woe to thy birth, thy body, and thy soul,
 Thy cursed father, and thy conquered self!
 (3.7 ; 57-64)

Kyd heeft van Hieronimo een personage gemaakt dat handelt vanuit menselijke rede in een wereld die onzuiver blijkt. Hieronimo is degene die de corruptie aan het hof kan uitbannen. Kyd toont een noodzaak voor een gestructureerde samenleving met formele methodes om misdaden te straffen en wanneer deze rechtspraak faalt, het sluimerende maar gepassioneerde rechtvaardigheidsgevoel in de menselijke psyche. De wreker Hieronimo overstijgt in zijn emotionele handeling de 'lex talionis', maar neemt alle corrupte personages mee in zijn dood, waardoor de samenleving opnieuw vormgegeven kan worden, op een gedegen juridische en rechtschapen basis. Het hof in THE SPANISH TRAGEDY krijgt van Hieronimo de kans om te beseffen dat het rotte elementen in zijn kringen heeft toegelaten en om een nieuwe start te maken, terwijl hij in de hemel vertoeft bij zijn zoon, en zijn vijanden eeuwig zullen lijden in de hel.

De wrekende slechterik wreken in ANTONIO'S REVENGE

In tegenstelling tot in THE SPANISH TRAGEDY verschijnt de kwade genius in John Marstons ANTONIO'S REVENGE in het eerste bedrijf direct op het toneel. Piero, de Hertog van Venetië, is vanaf de eerste minuut ontegenzeggelijk slecht, wat blijkt uit de regieaanwijzing van Marston:

Enter PIERO unbraced, his arms bare, smeared in blood, a poniard in one hand, bloody, and a torch in the other. (1.1)

Piero heeft zoveel gereedschap nodig dat bij een toneelwreker hoort, dat hij zelfs een handlanger bij zich heeft om het kenmerkende touw te dragen. Een decennium na Kyds wraaktragedie is de verwijzing naar THE SPANISH TRAGEDY evident; daarin verschijnt in het derde bedrijf Hieronimo op het toneel, *“with a poniard in one hand and a rope in the other”* (Sp. Tr. 3.12). Uit vele elementen in ANTONIO'S REVENGE blijkt dat Marston er van uit gaat dat zijn publiek bekend was met het wraakgenre op het toneel, naast uiteraard het feit dat de schrijver de standaardelementen hanteert.¹²³ Ook de eerste woorden van Piero getuigen van een zeer kwade inborst:

Piero No breath disturbs the quiet of the air,
 No spirit moves upon the breast of earth,
 Save howling dogs, nightcrows, and screeching owls,
 Save meagre ghosts, Piero, and black thoughts.
(1.1 ; 5-8)

Deze duistere taal past eveneens bij de goedaardige wreker: ook Hieronimo in de wraaktragedie van Kyd gebruikte beschrijvingen van de onderwereld om zichzelf aan te zetten tot wraak. Het verschil is echter dat Piero zichzelf met deze woorden niet oppept om te wreken, maar een reeds uitgevoerde misdaad bejubelt; zojuist heeft hij Antonio's vader Andrugio vermoord en Feliche, de zoon van Pandulpho, een Venetiaanse hoveling, opgehangen en met messen bewerkt, een daad vergelijkbaar met Lorenzo's moord op Horatio in THE SPANISH TRAGEDY. De kwade Piero geniet overduidelijk van zijn misdaden:

¹²³ Bovendien vraagt Marston kennis van de toeschouwer over het contemporaine theater in het algemeen, met verwijzingen naar onder andere Shakespeares ROMEO & JULIA en RICHARD III.

Piero ‘One, two.’ Lord, in two hours what a topless Mount
 Of unprecedented mischief have these hands cast up!
 I can scarce coop triumphing Vengeance up
 From bursting forth in braggart passion.
 (1.1 ; 9-12)

Van alle slechteriken in de wraaktragedies in de Elizabethaanse tijd, lijkt Piero het meest op Lorenzo (meer dan op bijvoorbeeld Marlowe’s Barabas uit THE JEW OF MALTA) al is Piero - door zijn aard van protagonist en het feit dat ANTONIO’S REVENGE een tragisch vervolg is op het komische ANTONIO AND MELLIDA - een ronder personage dan Lorenzo: “Piero not only plans, he also performs; while Lorenzo, except for his unavoidable part in the murder of Horatio, makes a fetish of secrecy and merely pulls the strings.”¹²⁴ Maar ongeacht zijn hoofdrol in deze wraaktragedie, het stuk heet niet ‘Piero’s Revenge’. De uiteindelijke wreker waar het publiek sympathie voor moet hebben zal Antonio zijn en Piero, los van het feit dat hij ook wel degelijk wraak neemt, is de slechterik. Antonio zal, evenals Hieronimo, zijn goede karakter moeten inperken om zijn kwade kant de ruimte te geven tot een gepassioneerde daad van wraak te komen; bij zijn vijand Piero heeft deze alle voorrang al gekregen en bepaalt deze zijn persoonlijkheid. Marston geeft zijn slechterik geen enkele vorm van menselijkheid mee, want Piero heeft nooit zijn eigen karakter moeten veranderen om misdaden te plegen:

Piero I am great in blood, / Unequaled in revenge.
 [...]
 Hell, Night, / Give loud applause to my hypocrisy.
 (1.1 ; 17-31)

Piero is niet alleen een moorddadige slechterik, hij is bovendien een intelligente. Zijn “unpeered mischief” zijn een toonbeeld van theatraliteit, nauwkeurig uitgewerkte toneelstukjes. In de derde scène, de feestelijke bruiloft tussen Antonio en Mellida, wacht de bruidegom op zijn bruid om tevoorschijn te komen, maar achter het gordijn waar hij haar vermoedt, heeft Piero het verminkte lichaam van Feliche opgehangen. Een horrorscenario van het beste soort, nauwkeurig geënceneerd door de kwade Hertog. Wanneer hij zelf verschijnt, wil Antonio hem te lijf gaan, maar Piero heeft zijn zorgvuldig uitgedachte plan al gereed; hij heeft Feliche betrappt toen hij de liefde bedreef met de aanstaande bruid Mellida. Nu is zijn moord gerechtvaardigd (hij is immers de Hertog en de vader van

¹²⁴ Bowers (1940), 121.

de bruid), heeft hij weer een vijand uit de weg geruimd en heeft hij Antonio persoonlijk geraakt, aangezien die nu onterecht denkt dat zijn vrouw is vreemdgegaan:

Piero [...] I have stabbed thy son;
 [...]
 Suppose I saw not that incestuous slave
 Clipping the strumpet with luxurious twines!
 [...]
 Her wedding eve, linked to the noble blood
 Of my most firmly reconciled friend,
 And found even clinged in sensuality!
 [...] I would rend her off.
 (1.4 ; 11-33)

Zijn plan om het leven van Antonio in één oogwenk compleet tot een hel te maken wordt gecompleteerd door de opkomst van Piero's handlanger Strotzo, die met een zorgvuldig ingestudeerde melding van de dood van Antonio's vader Andrugio komt. De geveinsde emotionele reactie van Piero wordt door Marston zelfs in de neventekst benadrukt:

Strotzo [...] Andrugio is dead.
Piero Dead?
Maria O me most miserable!
Piero Dead! Alas, how dead?
 (aside) Fut, weep, act, feign.
 (Gives seeming passion)
 Dead! Alas, how dead?
 (1.5 ; 5-8)

Zijn volgende stap is dat Strotzo na het tweede bedrijf vertelt dat hij Andrugio heeft vermoord in opdracht van diens zoon Antonio. Evenals Lorenzo in THE SPANISH TRAGEDY blijkt Piero hier niet alleen belust op moorden, maar bovendien een uitstekende acteur en een meester in het niet verdacht maken van zichzelf. Zowel hij als Lorenzo hebben het voordeel dat ze een zeer hooggeplaatst persoon aan het hof zijn: Lorenzo de zoon van de Hertog, hij de Hertog zelf. Piero vertelt Strotzo hoe hij deze leugen geloofwaardig kan vertellen:

Piero Do it with rare passion, and present thy guilt.
 As if 'twere wrung out with thy conscience gripe.
 [...]

Strotzo I'll weep.

Piero Ay, ay, fall on thy face and cry, 'Why suffer you
 So lewd a slave as Strotzo is to breathe?'
 (2.5 ; 6-21)

Het toneelspel van Piero en Strotzo wordt nu naast verbaal ook fysiek; de Hertog wil zijn handlanger ogenschijnlijk aanvallen:

Piero [...] then I / Catch straight the cord's end, and, as much incensed
 With thy damned mischiefs, offer a rude hand
 As ready to gird in thy pipe of breath ;
 But on the sudden straight I'll stand amazed,
 And fall in exclamations of thy virtues.
 (2.5 ; 23-28)

Antonio zal door dit plan beschuldigd worden van de moord op zijn vader en ter dood veroordeeld. Er kan immers niet getwijfeld worden aan de juistheid van de hertogelijke jurisdictie. Piero is door zijn status de ultieme 'villain revenger': niemand zal hem verdenken en zijn beschuldigingen aan het adres van Antonio en zijn familie zijn onweerlegbaar. Piero staat nu in het centrum van de handeling:

Piero [...] Swell plump, bold heart,
 For now thy tide of vengeance rolleth in.
 O now *Tragoedia Cothurnata* mounts;
 Piero's thoughts are fixed on dire exploits;
 Pell mell! Confusion and black murder guides
 The organs of my spirit. Shrink not, heart:
 Capienda rebus in malis praeceps via est.
 (2.5 ; 43-46)

Piero heeft van zichzelf een heuse senecaanse wreker gemaakt, inclusief de gepassioneerde lichamelijke drang tot wraak ("swell plump, bold heart"), de oproep tot "black murder" en een citaat in Latijn uit AGAMEMNON van Seneca zelf. Waar in THE SPANISH TRAGEDY Lorenzo en Balthazar slechteriken zijn in de rol van antagonist tegenover Hieronimo (en de sturende geest van Andrea), heeft in de eerste twee bedrijven van ANTONIO'S REVENGE Piero zich gepresenteerd als protagonist. En

de hovelingen in Marstons stuk hebben evenals de hovelingen van Kyd niet in de gaten dat ze onderdeel zijn van een wraaktragedie geregisseerd door de Hertog zelf.

Het is Antonio die alle ellende over zich heen krijgt: zijn vader is dood en zijn vriendin wordt op zijn huwelijksdag beschuldigd van vreemdgaan met Feliche, die voor zijn neus aan een strop hing. Hoewel inmiddels Piero de rol van wreker op zich heeft genomen, schreeuwt ook Antonio nu om wraak. Hij kan niet geloven dat zijn vrouw ontrouw zou zijn, en vermoedt een plot tegen zijn familie:

Antonio My father dead, my love attaint of lust,
 (That's a large lie, as vast as spacious hell!),
 Poor guiltless lady – O accursed lie!
 (1.5 ; 27-29)

Er kan er uiteraard maar één zijn die zowel de macht als de slechtheid heeft om deze misdaden te begaan, zo begrijpt ook Antonio:

Piero Good evening to the fair Antonio,
 Most happy fortune, sweet succeeding time,
 Rich hope; think not thy fate a bankrout though –
Antonio [*Aside*] Umh, the devil in his good time and tide forsake thee!
Piero How now? Hark ye, prince.
Antonio God be with you.
Piero Nay, noble blood, I hope ye not suspect –
Antonio ‘Suspect’? I scorn’t. Here’s cap and leg, good night.
 [*Aside*] Thou that wants power, with dissemblance fight.
 (2.4 ; 20-27)

In tegenstelling tot in THE SPANISH TRAGEDY heeft Antonio nog geen geest nodig gehad om te beseffen dat er wraak genomen moet worden. Hij vindt zich terug te midden van een poel des verderfs, een corrupte samenleving geleid door een corrupte vorst, waarin misdaden tegen onschuldige personen worden gepleegd. Het zijn in eerste instantie dan ook zijn gekwetste naasten die hem de rol van wreker op zich laten nemen:

Alberto [*Within*] O me most miserable!

Pandulpho [*Within*] Woe for my dear, dear son!

Maria [*Within*] Woe for my dear, dear husband!

Mellida [*Within*] Woe for my dead, dear love!

Antonio Woe for me all; close all your woes in me,
 In me, Antonio. Ha! Where live these sounds?
 I can see nothing; grief's invisible,
 And lurks in secret angles of the heart.
 Come, sigh again, Antonio bears his part.
 (2.3 ; 62-74)

Mellida stelt Antonio - wanneer ze haar onschuld bepleit en Piero beschuldigt van een aandeel in alle zojuist ontstane ellende - in staat over te gaan tot de volgende kydiaanse stap naar het einde: het starten van de rollercoaster van wraakhandelingen. Vanaf dit moment zal Antonio niet enkel namens zichzelf handelen, maar namens de gehele gemeenschap die lijdt onder de corruptie van het hof: zijn vrouw die ter dood gebracht zal worden, zijn moeder die haar man verloor en nu de liefde verklaard is door Piero en Pandulpho die zijn onschuldige zoon heeft zien hangen. De wraak is nu noodzakelijk, voordat nog meer mensen slachtoffer worden van Piero's egoïstische slechtheid. (Antonio staat hier uiteraard in schril contrast met Hamlet, die volkomen alleen is in zijn wraak tegen de vorst, aangezien zelfs zijn moeder en zijn vroegere vrienden betrokken zijn in het schandaal.)

Het derde bedrijf begint met Antonio die het graf van zijn vader opzoekt. Evenals Hieronimo bij Kyd is Antonio hier nog altijd alleen maar woedend, niet een gepassioneerde wreker. Maar evenals Hieronimo heeft ook hij een bijna fysieke aanraking met het dodenrijk nodig om de benodigde passie in zijn lichaam opgewekt te krijgen:

Antonio O, in what orb thy mighty spirit soars,
 Stoop and beat down this rising fog of shame
 That strives to blur thy blood and girt defame
 About my innocent and spotless brows.
 Non est mori miserum, sed misere mori.

Op dat moment verschijnt eindelijk de geest van zijn vader Andrugio, die in een monoloog onomwonden oproept om hem te wreken en verklaart dat hij dodelijk vergiftigd is door Piero. En voordat Antonio de kans krijgt om te reageren is de scène alweer afgelopen; de oproep van Andrugio is kortom onweerlegbaar: "Seize on revenge, grasp the stern-bended front of frowning vengeance

with unpeisèd clutch.” (3.1 ; 45-46). Voor even slaat Antonio de melancholische taal die ook Hamlet niet vreemd is, maar even later wijzen de geesten van zijn vader en Feliche hem op zijn taak:

Ghost of And.	Murder.
Ghost of Fel.	Murder.
Antonio	Ay, I will murder; graves and ghosts Fright me no more; I'll suck red vengeance Out of Piero's wounds, Piero's wounds. [<i>Withdraws</i>] (3.2 ; 74-79)

Voor de daadwerkelijke wraak van Antonio laat Marston zich inspireren door Seneca's tragedie van Atreus en Thyestes. Deze zal niet direct op Piero zelf neerslaan, maar eerst op diens zoon Julio. Maar wanneer Julio zijn zwager wijst op hun nieuw ontstane familieband – hij is immers de broer van Mellida – heeft Antonio nog eenmaal de opkomst van zijn vaders geest nodig om daadwerkelijk toe te slaan. En omdat Andrugio enkel het eenduidige “Revenge!” roept, is Antonio – om niet als een totale ziellose wreker over te komen – genoodzaakt om Julio voordat hij hem neersteekt nog te vertellen dat het niet om hem te doen is maar om zijn vader. Evenals bij Hieronimo is de eerste brute moord genoeg om Antonio totaal bloedbelust te maken:

Antonio	Ghost of my poisoned sire, suck this fume; To sweet revenge, perfume thy circling air With smoke of blood. I sprinkle round his gore And dew thy hearse with these fresh-reeking drops. [...] Blood cries for blood, and murder murder craves! (3.3 ; 63-71)
---------	--

Nu is Antonio exact die roekeloze wreker die Piero in het eerste bedrijf nog verlangde te zijn. Maar waar de eerste eerst veel onrecht is aangedaan en door zijn vader is opgeroepen tot wraak, was Piero zonder deze elementen al een misdadig man. Met andere woorden, Antonio kan zich beroepen op de ‘lex talionis’, Piero niet. Wanneer Antonio bij zijn moeder in de kamer binnenkomt, trekt Marston een doeltreffende parallel met Piero in het eerste bedrijf: “*his arms bloody, [bearing] a torch and a poniard*”. De geest van Andrugio is nog eenmaal verschenen, ditmaal ook aan zijn weduwe. Niet alleen vertelt hij haar van zijn dood door Piero, bovendien waarschuwt hij haar niet verder op diens avances in te gaan (“Hast thou so soon forgot Andrugio?”) maar Antonio te helpen met het voltrekken van de wraak op Piero. Marston vindt hier een eenvoudige oplossing voor de

ontrouwe moeder: de fout ligt niet bij haar, maar bij Piero, want de vrouw is van nature zwak (“thy sex is weak”). Waar Shakespeare Hamlet ook nog de frustraties over de kwaadaardigheid en het seksuele verlangen van zijn moeder geeft, blijft Marstons Antonio hiervan geschoond, doordat de geest verlangt dat zij samenwerken en bovendien Maria tot op dit moment nog niet wist dat Piero haar man had vermoord.

Er lijkt nu niets meer tussen Antonio en de moord op Piero in te staan, maar de geest van Andrugio laat zijn zoon niet regelrecht met een mes naar de Hertog gaan; hij moet “[o]nce more assume disguise, and dog the court” (3.5 ; 25). De kydiaanse vertraging in de wraak lijkt wederom slechts een schijnbaar oppervlakkige reden te hebben: wanneer Piero er achter komt dat zijn zoon is verdwenen, zou hij Antonio kunnen verdenken. Echter in de dramaturgie van de tekst is de vertraging noodzakelijk. In *THE SPANISH TRAGEDY* wacht Hieronimo het juiste moment af om vanuit het niets toe te kunnen slaan, in *ANTONIO’S REVENGE* moet Antonio er voor zorgen dat hij buiten beeld van de Hertog komt; hij moet verdwijnen. Hij meet zich geen latente waanzin van Hieronimo of waanzinnige melancholie van Hamlet aan, maar na zijn brute moord op Julio verschijnt Antonio in het vierde bedrijf *“into a fool’s habit, with a little toy of a walnut shell and soap to make bubbles”*. Wanneer Strotzo opkomt om het eerder met Piero voorbereide toneelspel te spelen waarin hij Antonio beschuldigt, en Piero oproept om hem te zoeken, is hij al aanwezig vermomd als clown. Evenals Hamlet en Hieronimo is Antonio in het vierde bedrijf het verst verwijderd van wie hij wenst te zijn, namelijk een goede wreker, maar is de misleiding noodzakelijk om het doel te bereiken. Zijn vijand staat voor zijn neus, maar hij blaast bellen. Het verzonnen nieuws van Antonio’s verdrinking dat volgt is een succesvolle misleiding van Piero, maar heeft zijn weerslag, omdat ook Mellida hiervan hoort. Marston stelt Antonio voor een voldongen feit; zijn lot is het om zijn vader te wreken, maar daarvoor zal hij zijn vrouw verliezen.

Antonio [...] the path is lost;
 My very self am gone, my way is fled;
 Ay, all is lost if Mellida is dead.
 (4.3 ; 104-106)

De tijding van de dood van Mellida werpt Antonio naar een absoluut dramatisch dieptepunt. Zijn misleiding heeft zijn vrouw ter dood gebracht en hij heeft nog geen succes geboekt. Antonio *“puts off his cap and lieth just upon his back”* en geeft geen blijk meer een meedogenloze wreker te zijn:

Antonio I am a poor, poor orphan; a weak, weak child,
 [...]
 Then death, like to a stifling incubus,
 Lie on my bosom. Lo, sir, I am sped:
 My breast is Golgotha, grave for the dead.
 (4.4 ; 14-24)

Antonio bevindt zich hier in eenzelfde latentie als Hamlet wanneer die bij de grafdelvers komt; er ontbreekt een nieuwe onthulling om de rollercoaster van de wreker weer op de rails te krijgen. Hamlet ziet de uitvaart van zijn vriendin Ophelia, en Antonio ontmoet Pandulpho met zijn dode zoon Feliche, beiden onvrijwillige slachtoffers van het corrupte hof. Pandulpho sluit zich aan bij de wrekende hoofdpersoon van ANTONIO'S REVENGE. Het leek er even op of een ware wreker was opgestaan na de moord op Julio, maar nu is een medestander nodig om het laatste bedrijf te betreden.

De slotakte wordt ingeleid door de opkomst van de geest van Andrugio, een teken dat het uur van de wraak is aangebroken:

Ghost of And. [...] O, now triumphs my ghost,
 Exclaiming, 'Heavens's just; for I shall see
 The scourge of murder and impiety.
 (5.1 ; 23-25)

De geest verbindt het plan van zijn zoon aan een goddelijke voorzienigheid en benadrukt nogmaals het corrupte karakter van het Venetiaanse hof:

Ghost of And. [...] Now down looks providence
 T'attend the last act of my son's revenge.
 [...]
 The States of Venice are so swoll'n in hate
 Against the Duke for his accursed deeds
 [...]
 That they can scarce retain from bursting forth
 In plain revolt. [...]
 (5.1 ; 10-23)

Antonio's wraak overstijgt hier het familiale belang. Samen met zijn medestanders, die inmiddels door Pandulpho zijn verzameld, plant hij een coup tegen de tirannieke hertog. De wraak krijgt naast

een persoonlijke nu ook een morele en politieke laag. Niet alleen Antonio, maar het hele stuk komt nu in beweging tegen de corrupte heerser:

Pandulpho The rumour's got 'mong troop of citizens
 Making loud murmur with confused din:
 One shakes his head and sighs, 'O ill-used power!'
 Another frets and sets his grinding teeth
 Foaming with rage, and swears, 'This must not be!':
 Here one complots and on a sudden starts,
 And cries, 'O monstrous, o deep villainy!'
 (5.3 ; 28-34)

Waar Hieronimo nog alleen stond in zijn uiteindelijke vergeldingsdaad, heeft Antonio een volledige meute op de been gebracht om hem te helpen, gebonden door een gezamenlijk ideaal ("The Venice States join hearts unto your hands." (5.5 ; 7)). Wanneer de groep gemaskerde samenzweerders naar het huwelijksfeest van Piero en Maria gaat, begint er een maatschappelijke actie tegen een gemeenschappelijk gehate tiran. Piero is hier alleen in zijn onwetendheid; zelfs zijn aanstaande vrouw weet wat hem staat te wachten. Ook de geest van Andrugio is aanwezig om de wraak voltooid te zien. Het onrecht wat de Venetianen zolang is aangedaan, wordt op excessieve wijze vergolden; allereerst wordt Piero de tong uitgesneden, waarna hij naar voorbeeld van Thyestes de ledematen van zijn zoon krijgt voorgeschoteld. Deze brutaliteiten gaan overduidelijk voorbij aan de 'lex talionis', Antonio en zijn handlangers zijn verblind door woede. Als ze Piero aanvallen en doden met hun rapieren is de tragedie van Antonio veranderd in een melodramatische horror.

Wanneer in de laatste scène een groep senatoren opkomt om orde op zaken te stellen, zijn ze niet verontrust over het bloedbad en de oorzaak, maar feliciteren ze de samenzweerders:

2nd. Sen. Blest be you all, and may your honours live
 Religiously held sacred, even for ever and ever.
 (5.6 ; 10-11)

Schijnbaar zijn ook de Venetiaanse senatoren lange tijd onderdrukt door een tirannieke Hertog, die hierdoor in de slotakte als een Elizabethaanse equivalent van de Romeinse keizer Nero wordt afgeschilderd. De edelmannen en senatoren roemen Antonio om het feit dat hij heeft gezorgd voor de verwijdering van een "huge pollution from our state." (5.6 ; 13). Antonio en Pandulpho worden neergezet als maatschappelijke helden, de "chiefest fortunes of the Venice state" (5.6 ; 24), maar Antonio ziet zichzelf in de slotmonoloog als een speelbal van het lot. Hij heeft zijn taak als wreker

volbracht; hij heeft Venetië afgeholpen van een tirannieke heerser en zijn eigen naasten gewroken, en hoopt tot slot dat zijn verhaal van het publiek “instead of claps, may it obtain but tears.” (5.6 ; 70).

Geilheid en corruptie in THE REVENGER'S TRAGEDY

THE REVENGER'S TRAGEDY van Cyril Tourneur of Thomas Middleton, de twee voornaamste kandidaten als vermoedelijke auteur ¹²⁵, lijkt zoals alle wraaktragedies in vele opzichten op THE SPANISH TRAGEDY, maar ook op HAMLET, waar het ongeveer vijf jaar na verscheen. Middleton, zo lijkt het, “has treated the revenge tragedy motifs like juggling balls; he has tossed them up in the air, flung them over and around one another, dropped a few, and caught the rest as they landed.” ¹²⁶ De auteur laat de senecaanse geest achterwege en beperkt ook de waanzin van de hoofdpersoon Vindice tot een minimum. Het hele stuk lijkt zeer chaotisch, met als voornaamste wraakplot die van Vindice op de naamloze Hertog die zijn vrouw Gloriana negen jaar eerder (!) vermoord heeft. In tegenstelling tot eerdere kydiaanse tragedies heeft de ‘lex talionis’ dus geen betrekking op een bloedverwant (Hieronimo / Horatio, Andrugio / Antonio, Hamlet sr. / Hamlet jr.), maar op een geliefde. Een ander dramaturgisch verschil met eerdere wraaktragedies komt voort uit een veranderde situatie aan het Engelse hof in 1607; Elizabeth I is overleden en Jacobus V van Schotland, de eerste telg in de Stuart-dynastie, is aan de macht. De wraaktragedies uit de Jacobijnse periode, waarvan THE REVENGER'S TRAGEDY een van de laatste volgens de kydiaanse formules is, tonen een nog groter ongenoegen met de Engelse samenleving als geheel. Middletons wraakhandeling is dan ook veel meer gefocust op de slechtheid van de mensheid in het algemeen dan bijvoorbeeld de actie van Antonio, bij wie het kwaad enkel een kenmerk van zijn vijand Piero is en die van Hieronimo, die betrokken raakt in een oorlogsschandaal.

Middleton gebruikt elementen uit de erfenis van Thomas Kyd, maar niet meer uit die van Seneca. Vindice heeft geen oproep van een hellegeest of spirituele verschijning nodig om tot wraak over te gaan. Wraak is voor Vindice geen opdracht, maar een karaktertrek, waar zijn eigen naam al naar verwijst. In de stukken van Kyd en Marston, maar ook in HAMLET, wordt een ogenschijnlijk normale wereld geschapen, met een verborgen laag van moord en intrige: de dood van Andrea bleek een vooropgezet plan om de banden tussen Spanje en Portugal aan te halen, de moord op Andrugio

¹²⁵ Sinds de jaren '90 lijkt het literatuurhistorisch discours in de richting van Thomas Middleton te wijzen, nadat Cyril Tourneur lange tijd de voornaamste kandidaatschrijver was. Ik houd me in het kader van deze thesis even buiten de breed gevoerde discussie en noem de schrijver in het vervolg Middleton.

¹²⁶ Hallett, C.A. & E.S. Hallett (1980), 223.

was een vorm van machtsmisbruik door de boosaardige hertog met als doel een vrouw te schaken. Maar in THE REVENGER'S TRAGEDY is er vanaf de eerste minuut al geen normale wereld:

Vindice Duke – Royal lecher! Go, grey-haired adultery;
 And thou his son, as impious steeped as he;
 And thou his bastard true-begot in evil;
 And thou his duchess that will do with devil;
 Four ex'lent characters.
(1.1 ; 1-5)

In de eerste vijf regels van het stuk is al duidelijk dat de hele hertogelijke familie kwaadaardig is: de hertog, zijn vrouw, zijn zoon en bastaardzoon. In tegenstelling tot Hamlet en andere wrekers is Vindice niet de enige die weet of weet krijgt van de corruptie aan het hof, maar is het een algemeen aanvaarde situatie.

Vindice heeft een reden tot wraak op de machthebbers: zijn vrouw, waarvan hij de schedel in de hand draagt, is jaren geleden vergiftigd door de Hertog, omdat zij niet op diens avances wilde ingaan:

Vindice But O, accursed palace!
 Thee when thou wert appareled in thy flesh
 The old duke poisoned,
 Because thy purer part would not consent
 Unto his palsy-lust; [...]
(1.1 ; 30-34)

Vindice verafschuwt het feit dat de Hertog door zijn positie aan het hof zomaar denkt te kunnen doen wat hij wil, met het proberen te versieren van zijn vrouw als seksueel dieptepunt. Zijn besluit om wraak te nemen – al is het na negen jaar – hoeft hij dan ook niet te krijgen van een geest, omdat hij weet wat er gebeurd is, er over na heeft kunnen denken, en de moord onweerlegbaar kwaadaardig is. Alleen Vindice kan Vindice aanzetten tot wraak:

Vindice Vengeance, thou murder's quit-rent, and whereby,
 Thou show'st thyself tenant to Tragedy,
 [...] who'er knew
 Murder unpaid? Faith, give Revenge her due,
 Sh'as kept touch hitherto.
(1.1 ; 39-43)

Vindice ontmoet zijn broer, moeder en zuster, en de toeschouwer leert dat ook hun vader onlangs is gestorven. En hoewel de wreker hier geen concreet bewijs voor heeft, vermoedt hij dat de Hertog vanuit zijn slechtheid ook hier wel iets mee te maken zou kunnen hebben:

Gratiana Indeed, he was a worthy gentleman,
 Had his estate been fellow to his mind.

Vindice The duke did much deject him.

Gratiana Much!

Vindice Too much. [...]

(1.1 ; 120-124)

Wanneer Vindice een baan aangeboden krijgt aan het hof van de Hertog, krijgt hij spontaan de kans om in de nabijheid van het object van zijn wraakgevoelens te komen. Hiervoor moet hij echter wel de schuilnaam Piato aannemen; vermoedelijk is Vindice te opvallend. Als hij door de zoon van de Hertog gevraagd wordt voor hem een gewillige maagd te vinden en dit Vindices eigen zuster blijkt te zijn, komen de herinneringen aan de moord op zijn vrouw boven en wordt eens te meer de corrupte geilheid van de Hertog bevestigd:

Vindice O! Now let me burst, I've eaten noble poison.
 We are made strange fellows, brother: innocent villains.
 Wilt not be angry when thou hear'st on't, think'st thou?
 I 'faith, thou shalt. Swear me to foul my sister!

(1.3 ; 164-167)

Door zijn aanstelling aan het hof wordt Vindice gedwongen een rol te gaan spelen: als bestrijder van het kwaad moet hij nu spelen alsof hij zelf even corrupt is als de mensen waarvoor hij werkt; datgene wat hij probeert te bestrijden wordt nu zijn eigen motief. Opmerkelijk is het dat – in tegenstelling tot eerdere wraaktragedies – de 'hero revenger' in *THE REVENGER'S TRAGEDY* niet in de minste mate gezien wordt als vijand door de slechte vorst. In tegendeel, hij mag zelfs in zijn naaste omgeving gedijen. In Middletons stuk ontbreekt het dus aan een contraoffensief. Waar Lorenzo, Piero en Claudius op hun beurt ook af willen van de goedaardige wreker, geeft de Hertog hier geen blijk van interesse. Immers, iedereen is corrumpeerbaar. Deze unieke situatie geeft Vindice alle tijd om zijn moord rustig te beramen, tijdsdruk is hem onbekend (hij heeft immers al negen jaar langer kunnen wachten). Deze tijd benut Middleton door nog enkele subplots aan het hof uit te werken, waarin wat achterdocht ontstaat bij de Hertogin over de handelwijze van haar man wanneer haar zoon wordt verdacht van verkrachting maar niet wordt beschermd door de rechtsprekende Hertog, voor wie Spurio slechts

een bastaardzoon is. Spurio wordt hier op zijn eigen beurt een wreker tegen de Hertog, waardoor Vindice het gevaar loopt dat iemand hem voor is in het vermoorden van zijn vijand. Zijn vermomming als Piato geeft Vindice hier dus eigenlijk eerder een beperking dan mogelijkheden; hoewel hij niet verdacht wordt, kan hij ook niet vrijelijk bewegen, aangezien hij bezig is met het beschermen van zijn eigen zuster en moeder. De oplossing voor deze patstelling komt wanneer Vindice verneemt van Spurio's wraakgedachten:

Spurio Sweet word, sweeter occasion! Faith then, brother,
 I'll disinherit you in as short time
 As I was when I was begot in haste;
 I'll damn you at your pleasure. Precious deed!
 After your lust, O, 'twill be fine to bleed.
 Come, let our passing out be soft and wary.

Exeunt [Spurio and Servants]

Vindice Mark! There, there, that step, now to the duchess.
 This, their second meeting, writes the duke cuckold
 With new additions, his horns newly revived.
 [...] Now cuckolds are
 A-coining, apace, apace, apace, apace!
 (2.2 ; 122-141)

Door deze toevalstreffer verschilt Vindice op nog een andere wijze van wrekers als Hamlet; nog altijd bevindt hij zich in de marge van de handeling, niet in het centrum. Vindice vertelt Lussurioso, de corrupte zoon van de Hertog over dit plot, maar wanneer deze (samen met Vindice) de kamer van de Hertog binnenkomt om een eventuele moord te verijdelen, treft hij zijn vader aan in bed met de Hertogin en wordt hij gearresteerd voor een poging tot patricide. Op een wijze die doet denken aan het misleidende vernuft van Lorenzo schakelt Vindice vanuit de periferie van de Hertog één vijand uit zonder zelf verdacht te worden. Bovendien is zijn zuster nu bevrijd van het seksuele gevaar dat Lussurioso vormde. En dat zonder dat Vindice werkelijk voorzag hoe zijn opzet zou eindigen:

Ambitioso That was not so well done, brother.

Lussurioso I am abused – I know there's no excuse can do me good.

Vidice [*aside to Hippolito*] / 'Tis now good policy to be from sight.
 His vicious purpose to our sister's honour
 Is crossed, beyond our thought.

Hippolito [*aside to Vindice*] You little dreamt / His father slept here.

Vindice [*aside to Hippolito*] O, 'twas far beyond me.
 But since it fell so – without frightful words,
 Would he had killed him; 'twould have eased our swords.

[*Exeunt Vindice and Hippolito furtively*]

(2.3 ; 26-33)

Na zijn ontdekking van het door Vindice (bewuste of onbewuste) georkestreerde verraad van zijn zoon, ontpopt de Hertog zich nu als de door Vindice in het eerste bedrijf beschreven wellustige slechterik:

Duke It well becomes that judge to nod at crimes
 That does commit greater himself, and lives.
 I may forgive a disobedient error
 That expect pardon for adultery
 And in my old days am a youth in lust.
 Many a beauty have I turned into poison
 In the denial, covetous of all.
 Age hot is like a monster to be seen:
 My hairs are white, and yet my sins are green.

(2.3 ; 124-132)

Uit deze boosaardige monoloog van de Hertog blijkt niet alleen de specifieke moord op de vriendin van Vindice, maar dat het bij hem een structureel mentaal defect is; hij is niet slechts in één geval corrupt, maar door en door slecht. En bovendien door en door machtig, aangezien geen juridisch stelsel hem als absoluut heerser kan aanpakken. Vindice staat nu toch alleen in zijn wraak en er moet gehandeld worden.

Het plan dat Vindice nu bedenkt om toe te slaan is een fraai voorbeeld van ironie en horror gecombineerd: de Hertog zal de vergiftigde schedel kussen van Vindices negen jaar geleden overleden vrouw en sterven:

Vindice Now, to my tragic business. Look you, brother,
 I have not fashioned this only for show
 And useless property; no, it shall bear a part
 E'en in it own revenge. This very skull,
 Whose mistress the duke poisoned with this drug,
 The mortal curse of the earth, shall be revenged
 In the like strain, and kiss his lips to death.
 (3.5 ; 98-104)

De enige manier waarop de totale corruptie uitgeroeid kan worden is door de dood zelf, en de schedel van de vermoorde vrouw vormt een ironisch symbool hiervan. Vindice gebruikt niet zoals zijn voorgangers een dolk, maar een tastbaar object van zijn wraaklust zelf als moordwapen. En bovendien wordt de zonde van de Hertog – zijn constante drang om vrouwen te zoenen – zijn ondergang. Dat de Hertog zelfs zo geil is dat hij niet herkent dat de schedel geen levende vrouw is, moet de toeschouwer maar even door de vingers zien ten bate van het morbide beeld:

Duke How sweet can a duke breathe? Age has no fault;
 Pleasure should meet in a perfumed mist. –
 Lady, sweetly encountered. I came from court,
 I must be bold with you.
 [*Kisses the skull*]
 O, what's this! O!
 (3.5 ; 141-145)

Wanneer de Hertog tijdens het sterven ook nog gedwongen wordt te kijken naar hoe de Hertogin met haar bastaardzoon naar bed gaat, is de meervoudige ironie compleet. En het corrupte hof is aan het eind van het derde bedrijf al onthoofd.

Middleton maakt van zijn hoofdpersoon een persoon die handelt namens de rechtvaardigheid van de mens tegen het alomtegenwoordige kwaad. Kyd en Shakespeare deden hetzelfde, maar de ware horror voor de toeschouwer wordt bij hen pas gecreëerd wanneer ook de wrekende held zelf op brute wijze ten onder gaat. In tegenstelling tot Hieronimo en Antonio is Vindice als persoon niet veranderd tijdens zijn proces van wraak. De wreker was al vanaf de eerste seconde een wreker en nu de verloren geliefde is gewroken is hij dat nog altijd. En de kwade Hertog was vanaf minuut één kwaad, en heeft nu zijn verdiende loon gehad. Dit maakt van Vindice een redelijk tweedimensionale uitvoerder van de wraak, zijn eigen lot is nauwelijks tragisch te noemen.

Evenals in ANTONIO'S REVENGE bevindt de climax voor de wreker zich in het derde bedrijf; Antonio werd daar een moordende wreker toen hij Julio vermoordde, Vindice pleegt nu ook pas zijn eerste moord, maar hij heeft het eindstation al bereikt. Middleton heeft echter nog twee bedrijven op te vullen, dus moet Vindice op zoek naar een volgend slachtoffer van zijn wraakrollercoaster: Lussurioso, die zijn zuster wilde bepotelen. De zoon van de dode Hertog heeft zelf geen bloed aan de handen, maar is in de ogen van Vindice even corrupt als zijn vader. Dit is het moment waarop het concept van 'lex talionis' gaat schuiven bij Middleton: de moord op de Hertog past daarin, maar een eventuele moord op Lussurioso dient enkel om de corruptie volledig uit te rotten.

Het vierde en vijfde bedrijf spiegelen vanaf nu het eerste en tweede, enkel het wraakobject is een generatie jonger. Vindice heeft een nieuwe vermomming nodig om Lussurioso uit de tent te lokken en kan nu als zichzelf doorgaan, aangezien de zoon van de Hertog hem alleen kende als Piato. De absurde parallel met het eerste bedrijf is dat Lussurioso nu Vindice inhuurt om Piato te doden. Wederom komt de hoofdpersoon voor een onmogelijke missie te staan, zelfs een nog onmogelijkere: eerst moest hij zijn zuster omleggen, nu zichzelf:

Lussurioso	Yet for my hate's sake, go, wind him [Piato] this way; I'll see him bleed myself.
Hippolito	[<i>aside to Vindice</i>] What now, brother?
Vindice	[<i>aside to Hippolito</i>] Nay, e'en what you will; y'are put to 't, brother!
Hippolito	[<i>aside</i>] An impossible task, I'll swear, To bring him hither that's already here. (4.2 ; 163-168)

De horror wordt almaar absurder, wanneer de broeders besluiten om de niet bestaande Piato te maken door het lichaam van Lussurioso's vader – zijn lichaam nog warm na de moord van Vindice – aan te kleden met de kleding van Vindice-als-Piato. En wederom bevindt Vindice zich als wreker in de marge van het plot en de slechte Lussurioso in het centrum, wanneer hij het lichaam vindt en ontdekt dat het zijn vader is en denkt dat het Piato is die een grap met hem uithaalt. Weer blijft Vindice buiten verdenking en weer kan hij niet toeslaan. De parallel gaat verder wanneer Vindice wederom stuit op een plot binnen het hof om de man die hij wil vermoorden te doden: nu wil de Hertogin af van Lussurioso. Waar Vindice de grote wreker zou moeten zijn volgens de kydiaanse formule, verzint Middleton allerlei kleinere wrekers die de ontwikkeling van de hoofdpersoon tot 'hero revenger' in de weg staan.

Middelton maakt uiteindelijk toch gebruik van een kenmerkend kydiaans element om alles

tot een zeer bloedig einde te brengen. Vindice krijgt alle edelmannen samen om een toneelstuk te spelen. Wanneer ze opkomen, treffen ze hun tegenspelers, collega-edelmannen, dood aan een tafel aan en verdenkt ieder een ander van de moord met als motief de vacante plek als Hertog. Dit leidt tot steekpartijen over en weer, waarbij ook Lussurioso dodelijk getroffen wordt. Vlak voor hij sterft biecht Vindice, die de dodendans met zijn broer ontsprongen is, aan hem op dat hij zowel zijn vader als hem heeft gedood, althans indirect. Vindice en Hippolito worden opgepakt door bewakers en een personage genaamd Antonio (die eerder al samen op was met een personage genaamd Piero) blijft over om het slotwoord uit te spreken:

Antonio How subtly was that murder closed! Bear up
 Those tragic bodies; 'tis a heavy season.
 Pray heaven their blood may wash away all treason.
 (5.3 ; 126-128)

HAMLET en de weg naar rechtvaardigheid

In de periode dat William Shakespeare met HAMLET begon, zo rond de eeuwwisseling, bevond hij zich midden in een traditie van wraak op het toneel en een discours over vergeldingsrechten in het maatschappelijk leven. Het is onwaarschijnlijk dat Shakespeare de Griekse teksten van Aischulos en Euripides gelezen heeft – enerzijds omdat hij niet naar de Universiteit van Cambridge was geweest om zijn MA-titel te halen zoals Marlowe en Kyd, anderzijds omdat hun tragedies niet meer gespeeld werden. Rond 1600 was ook Seneca inmiddels geen vast onderdeel meer van het toneelrepertoire, maar domineerden Engelse schrijvers met tragedies over wraak, zij het in grote mate gebaseerd op Kyd, die dan weer geïnspireerd was door Seneca.

Het verhaal over Hamlet vindt zijn oorsprong in een legende over ene Amleth, opgetekend door de Deense historicus Saxo Grammaticus aan het begin van de 13^e eeuw. De overeenkomsten en verschillen tussen HAMLET en AMLETH zijn in het licht van deze thesis niet relevant. Waarschijnlijk is het dat Shakespeare niet de daadwerkelijke versie van Saxo gelezen heeft, maar een latere bewerking van het thema door Belleforest. Als daadwerkelijke primaire bron voor de structuur van Shakespeares HAMLET wordt een oer-Hamlet verondersteld, waarschijnlijk een Engelstalige vertaling en bewerking van het verhaal van Belleforest en zonder echt harde bewijzen toegeschreven aan Thomas Kyd. De enige bekende feiten zijn dat de oer-HAMLET op het repertoire stond in 1589/1590 en dat het een geest toevoegde aan Belleforests tekst. Kyd is een goede kandidaat voor het

schrijverschap van de oer-HAMLET, omdat hij genoemd wordt door collega-schrijver Thomas Nashe als de auteur en hij twee jaar na het schrijven van THE SPANISH TRAGEDY zich uitstekend had bekwaamd in het genre wraaktragedie. Shakespeares HAMLET, maar ook Marstons ANTONIO'S REVENGE en Middletons REVENGER'S TRAGEDY worden door de vele gelijkenissen onderling gezien als een bewerking van de oer-HAMLET. Mocht Kyd daadwerkelijk de auteur ervan zijn, dan is hij zowel qua tragediestructuur als thematiek de oervader van de wraaktragedie.

Shakespeares tragische bewerking van het wraakthema is verreweg de populairste en bekendste in zijn tijd en de onze. HAMLET ligt niet alleen chronologisch tussen Kyds senecaanse SPANISH TRAGEDY en de latere, minder op Seneca gestoelde, Jacobijnse wraaktragedies (waar THE REVENGER'S TRAGEDY van Middleton een eerste exemplaar van was), bovendien bevindt het zich in het centrum van het ethische vraagstuk over wraak en staat, aan de vooravond van de overgang van een Tudor- naar een Stuart-dynastie op de Engelse troon. In nog hogere mate dan Kyd, Marston en collega's vormt de behandeling van corruptie aan het hof als thema in Shakespeares wraaktragedie de structuur van de tekst. Bibliotheken zijn vol geschreven over het verband tussen HAMLET en de situatie van Engeland rond 1600, met de kinderloosheid van de oude Elizabeth en de oorlog met de Spaanse armada als voornaamste problematiek. In het kader van deze thesis is het echter relevant te zien hoe ook de grote Shakespeare omgaat met een personage dat geconfronteerd wordt met corruptie aan het hof en de wraak die daarop volgt. Shakespeare maakt dit element vele malen persoonlijker voor Hamlet dan door andere auteurs voor Hieronimo, Antonio of Vindice gedaan is, door Hamlet zelf te laten huizen in deze kern van kwaad en zijn naaste familie de vijand te maken. Nog meer dan de andere wrekers staat Hamlet hierdoor alleen in zijn strijd en nog minder dan de anderen heeft hij een toekomstperspectief voor een nieuw leven na de strijd.

De wraakactie van Hamlet combineert alle elementen uit de eerdere wraaktragedies: Hieronimo's waanzin, de seksuele corruptie waar Vindice mee geconfronteerd wordt en de slechte vorst waar Antonio mee te kampen heeft. Shakespeare maakt, evenals Kyd en Marston, gebruik van de senecaanse geestverschijning, maar wederom als een ander mechanisme. De werelden van THE SPANISH TRAGEDY en ANTONIO'S REVENGE waar de geest binnenkomt, geven blijk van een harmonieus geheel, van een normaal sociaal karakter. Andrea staat aan de zijlijn te schreeuwen om wraak, maar in de wereld waarnaar hij kijkt wordt gefeest en gegeten door de gezamenlijke Spanjaarden en Portugezen. En de geest van Andrugio verschijnt in eerste instantie in een droom aan zijn zoon, terwijl de wereld van de levenden een huwelijk voor de deur staat, nota bene van de latere wreker zelf: beide blijde werelden in afwachting van het tragische kwaad. Ook in HAMLET creëert Shakespeare een ogenschijnlijk normale wereld aan een buitenlands hof, al ligt er een oorlog met

een buurland op de loer; enkele soldaten houden de wacht in de eerste scène, de koning doet wat koninklijke zaken in de tweede en in de derde scène verlaat een zoon zijn vader en zus om te gaan studeren in het buitenland. De tijd verstrijkt als in een normale wereld, maar de Geest staat te popelen om zijn opwachting te maken en dit lieflijke familietafereel te verstoren. Het is pas in de vijfde scène dat de wreker en de geest de dialoog met elkaar aangaan.

De voornaamste dramaturgische functie van de geest bij Kyd was het dienen als “chorus in this tragedy”: Andrea spreekt als koor onder meer de proloog. Waar de geest in *THE SPANISH TRAGEDY* een middelende functie heeft met een zeer indirect effect op de gebeurtenissen op het toneel, verandert Marston de geest al in een personage met directe invloed op de handelwijze van de wreker. Marston laat eerst de slechterik van het stuk zijn kwade inborst uitgebreid tonen aan het publiek om halverwege het stuk de geest van Andrugio te laten beslissen dat de tijd rijp is voor Antonio om te leren wat de toeschouwer al een tijdlang weet: Piero is de kwade genius van het stuk. Shakespeares geest vervult echter een dubbelrol ten opzichte van het publiek en Hamlet; hij vertelt zoals Andrea van verleden gebeurtenissen en als Andrugio van de corruptie van de vorst. Hierdoor staat Hamlet in het eerste bedrijf al in het centrum van de wraakhandeling, zonder, als in Marston, twee bedrijven te spenderen aan exposé, of, zoals Middleton later, de vergelding al bijna voltooid te hebben, waarna de laatste twee bedrijven nog geforceerd inhoud krijgen. Door exact in het midden te gaan zitten, stelt Shakespeare het juiste dilemma voor aan de toeschouwer: wat gaat Hamlet de komende vier bedrijven doen met de informatie die hij van zijn vader (de geest) krijgt? De geest wordt bij Shakespeare een personage in de handeling, geen toeschouwer of figurant:

Hamlet	Say, why is this? Wherefore? What should we do? <i>Ghost beckons Hamlet</i>
Horatio	It beckons you to go away with it, As if it some impartment did desire To you alone.
Marcellus	Look, with what courteous action It waves you to a more removed ground. (1.4 ; 61-66)

De vrienden van Hamlet beschrijven de geest zowel als een menselijke gestalte in “fair and warlike form” (1.1 ; 58), als als een geest, “as the air, invulnerable” (1.1 ; 168). De geest zelf presenteert zich als de vader van Hamlet, “I am thy father’s spirit” (1.5 ; 9), maar ook als een bewoner van de onderwereld:

Ghost Doom'd for a certain term to walk the night,
 And for the day confin'd to fast in fires,
 Till the foul crimes done in my days of nature
 Are burnt and purg'd away. [...]
 (1.5 ; 10-13)

Hamlet sr. vertelt over zijn verschrikkelijke lijden in de hel en zijn “prison house” is even weerzinwekkend als de misdaad die hem daar heeft gebracht, namelijk de moord van zijn broer op hem. De scène met de dialoog tussen Hamlet en zijn overleden vader, waarin de oproep tot wraak vorm krijgt, zet niet alleen de handeling in actie, maar Shakespeare maakt hier van de geest een menselijk figuur; waar Marstons geest Andrugio een eenvoudig symbool is van wraaklust, is Shakespeares geest dat ook, maar bovendien een figuur met menselijke emoties. Feit is dat de geest van Hamlets vader in elk geval een bestaande aanwezigheid is en geen hallucinatie van Hamlet.¹²⁷

De kortstondige terugkeer van Hamlet sr. naar het aardse leven om de ware reden van zijn dood aan zijn zoon te vertellen komt in grote lijnen overeen met de functie van de andere wraaktragediegeesten: er moet wraak genomen worden namens hem. En ditmaal wederom op de corrupte machthebbers. Echter, het verschil met de oproep in *THE SPANISH TRAGEDY*, *ANTONIO'S REVENGE* en *THE REVENGER'S TRAGEDY* schuilt in het feit dat zowel de geest als de wreker nauw verbonden zijn aan het lijdend voorwerp van de komende wraak. De misdadiger is niet zomaar een corrupte vorst zoals Piero of het voltallige Spaanse hof onder leiding van de Hertog van Castilië of het Venetiaanse hof van een andere Hertog, maar de broer van de geest en de oom van de wreker. Hamlet sr. en jr. bevinden zich nog voor de wraak begint in de directe periferie van het kwaad zonder zelf boosaardig te zijn. Hamlet sr. wordt gepresenteerd als een rechtvaardige koning, een heldhaftige strijder, een liefhebbende echtgenoot en een goede vader:

Hamlet A combination and a form indeed
 Where every god did seem to set his seal
 To give the world assurance of a man.
 (3.4 ; 61-63)

Shakespeare maakt van Hamlet sr. het exacte tegenovergestelde van de huidige koning Claudius. De dode koning wordt geassocieerd met een gouden verleden, met Claudius op de troon is Denemarken

¹²⁷ De laatste stuiptrekking van deze dramaturgische opvatting dateert uit het begin van de vorige eeuw en komt van W.W. Greg in zijn artikel “Hamlet’s Hallucination”, *MLA* 12 (1917).

een “prison” en “rotten”. Claudius’ opkomst in de tweede scène doet echter niets van dit alles vermoeden; zijn presentatie van zijn hof scheidt een beeld van ideale harmonie:

Claudius Why, 'tis a loving and a fair reply.
 Be as ourself in Denmark. Madam, come.
 This gentle and unforc'd accord of Hamlet
 Sits smiling to my heart; in grace whereof,
 No jocund health that Denmark drinks to-day
 But the great cannon to the clouds shall tell,
 And the King's rouse the heaven shall bruit again,
 Respeaking earthly thunder. Come away.
(1.2 ; 121-128)

In de mal van de wraaktragedie vormt dit optreden van Claudius het startschot voor de tegenovergestelde handeling: Hamlet gaat strijden tegen de koning, en de koning gaat terugstrijden tegen Hamlet. Marston begon zijn wraaktragedie met de opkomst van de slechterik en maakte van Piero een moordend monster, bewust van zijn rol als vijand van de titelheld, maar Shakespeare maakt van Claudius niets dat lijkt op een slechterik, totdat de geest opkomt om uiteen te zetten op welke corrupte wijze de huidige koning de troon heeft veroverd, op een dermate gesmeerde wijze waar Macbeth enkel over kon fantaseren. Claudius heeft wat hij wilde, de macht over Denemarken en de ideale vrouw, en denkt de enige te zijn die weet op welke valse manier hij zijn doelen bereikt heeft. In feite is Claudius hier eenzelfde antiheld als Piero, maar in zijn valse retoriek toont hij zichzelf als goedaardig. Claudius bevindt zich in de ideale situatie; hij wordt niet gezien als een wrede tiran – sterker nog, hij betoont zich een ware diplomaat door de dialoog met de Noorse koning aan te gaan – en zijn misdaad lijkt veilig verborgen te blijven. Hierdoor hoeft hij bovendien niet af te rekenen met personen die zijn geheim zouden kunnen onthullen, een handeling waar Piero en Lorenzo veel energie aan hadden te verspillen en waar ze zichzelf verdacht mee maakten. Niets aan het hof van Elsinore lijkt op de hoven in de andere wraaktragedies: er hangt geen lichaam aan een boom zoals in *THE SPANISH TRAGEDY* of achter een gordijn zoals in *ANTONIO'S REVENGE*, er is geen levenloos object om te wreken zichtbaar.

Hamlet is echter al overtuigd van het kwade karakter van Claudius, niet door de moord waarvan hij nog niet weet, maar door diens snelle huwelijk met zijn moeder, “with such dexterity to incestuous sheets.” (1.2 ; 156) Maar voor Hamlet is de wereld als geheel corrupt:

Hamlet Denmark's a prison.
 Rosencrantz Then is the world one.
 Hamlet A goodly one; in which there are many confines, wards,
 And dungeons, Denmark being one o' th' worst.
 (2.2 ; 245-249)

Het latere bericht van zijn vader stort Hamlet enerzijds in een zware depressie en anderzijds verandert hij nu in een kenmerkende wreker. Hamlets dilemma ("to be or not to be") vormt de basis van het wraakplot van Shakespeare en hiervoor is het noodzakelijk dat de geest zowel een menselijk figuur is als een klassieke katalysator van de wraakhandeling. Hamlets *Weltschmerz* in combinatie met het bericht van de geest en zijn walging van het snelle huwelijk van zijn moeder, overtuigen Hamlet om de klassieke rol van wreker op zich te nemen met Claudius als slachtoffer.

In een Denemarken zonder rechtvaardigheid en met een juridisch onbetrouwbare vorst is het aan de wreker zelf om de morele richtlijnen van de vergelding te bepalen. Eerder konden wrekers als Hieronimo en Antonio ook al niet rekenen op de rechtspraak, omdat deze zich in het centrum van het kwaad bevond. Het betaamt een ware theatrale wreker om de moord die de wraak voltooit zowel de oorspronkelijke misdaad te laten vereffenen en vernietigend genoeg te laten zijn om de staat, gezuiverd van het kwaad, weer op te laten staan. Problematisch voor de toeschouwer is het dan ook dat Hamlet niet toeslaat op het moment dat hij Claudius alleen en biddend aantreft, hoewel hij zich realiseert dat hij "might do it pat" (3.4 ; 73). Nooit eerder in de geschiedenis van de wraaktragedie heeft een wreker de mogelijkheid gehad in het tweede bedrijf al toe te slaan; Vindice is al extreem vroeg met de moord op de Hertog, maar slaat pas toe in het derde bedrijf. In praktisch opzicht zou gesteld kunnen worden dat Shakespeare, evenals Middleton later met *THE REVENGER'S TRAGEDY* nu eenmaal vijf bedrijven moet vullen om de toegangsprijs voor de toeschouwer rendabel te maken. Maar dramaturgisch gezien is de tijd voor Hamlet nog niet rijp om toe te slaan, ook al lijkt de beschrijving van de kwaadaardigheid van Claudius door zijn overleden broer als "murther most foul, as in the best it is" (1.5 ; 27) een regelrechte aanzet tot vergelding. Hamlet weet als wreker echter niet binnen het stereotype te blijven en is zelfs niet kordaat genoeg om het charmeoffensief van Claudius tegen de toeschouwer te voorkomen. Hamlets twijfel komt niet zozeer voort vanuit een angst om te veranderen in de theatrale wreker of om Gods toorn op de hals te halen door iemand tijdens een gebed te vermoorden, maar veeleer omdat Claudius zich hier door het bidden historisch gezien buiten de categorie van de machiavelliaanse slechterik uit de eerdere wraaktragedies plaatst. Hoe langer Claudius op het toneel is, hoe meer hij zichzelf verwijderd van de kwaadaardige

hovelingen als Piero en Lorenzo. In de traditie van de toneelwrekers, waar Hamlet zichzelf inmiddels bij heeft gevoegd, kan er pas gewroken worden wanneer er een corrupte vorst heerst, en Claudius heeft zich in twee bedrijven aan de toeschouwer gepresenteerd als goede koning en alleen de melancholische Hamlet ziet in hem een verpersoonlijking van het kwaad. Shakespeare laat Hamlet zijn wraak uitstellen door hem te laten beseffen dat dit niet wraak is zoals het hoort: een eenvoudige messteek zou Claudius naar de hemel sturen,

Hamlet [...] and am I then reveng'd,
 To take him in the purging of his soul,
 When he is fit and seasoned for his passage?
 No.
 (4.3 ; 84-87)

Nee. Claudius moet lijden in de hel, evenals zijn vader. En in navolging van Hieronimo, Antonio en alle anderen zal Hamlet toe moeten slaan in “a more horrid hent” (4.3 ; 88). Des te problematischer wordt dus het karakter van Claudius – niet alleen zijn presentatie maar ook zijn relatieve veiligheid voor gevaar van zijn naasten, aangezien enkel de nog latente Hamlet en een geest in de hel weten van zijn corruptie. Hamlet worstelt met een probleem meer dan de eerdere toneelwrekers: niet alleen kost het hem ogenschijnlijk grotere moeite om de rol van nietsontziende wreker op zich te nemen, ook heeft hij af te rekenen met een personage dat bij lange na niet zo kwaadaardig is als Lorenzo, laat staan als Piero.

Het eerste defect wordt snel na de gemiste kans verholpen. In de scène in de kamer van zijn moeder pleegt de jonge Hamlet zijn eerste moord. In niets is deze vergissing overeenkomstig met de weldoordachte moorden van een wreker, maar de dood van Polonius schuift de wraakhandeling wel een stuk naar voren, ondanks dat het lot hier nog altijd overheerst boven een rationele keuze.

Dit is het ideale moment voor de geest om terug te keren en de tragische gebeurtenis te overzien. Hamlet heeft een eerste stap gezet in de richting van meedogenloosheid, en Hamlet sr. keert voor een moment terug om hem nog een stukje verder in de juiste richting te duwen:

Enter the Ghost in his nightgown.
 [...]
Ghost Do not forget. This visitation
 Is but to whet thy almost blunted purpose.
 (3.4 ; 111-112)

Zo zoon, zo vader, want ook Hamlet sr. komt in weinig overeen met de angstaanjagende geesten in de tragedies van Kyd, Marston en collega's. Bij de tweede opkomst van de geest in ANTONIO'S REVENGE trof hij zijn zoon aan na de bloedige moord op Julio en sprak hij de opgewonden woorden "Look how I smoke in blood, reeking the steam / Of foaming vengeance" (AR 3.2 ; 79-80), maar de geest in HAMLET treft een vertwijfelde wreker aan:

Hamlet Do you not come your tardy son to chide,
 That, laps'd in time and passion, let's go by
 Th' important acting of your dread command?
 O, say!
 (3.4 ; 107-110)

De opdracht van de geest van Andrugio aan zijn wrekende zoon was duidelijk. Na zijn initiële moordpartij was Antonio geschikt bevonden om via een schijnbeweging naar zijn einddoel te gaan, "to dog the court". Hamlet heeft nu ook zijn eerste moord gepleegd, is tegenover zijn moeder eindelijk in oprechte woede ontstoken. Bovendien heeft Hamlet nu de harde bewijzen, los van de aanwijzingen van zijn vader, vergaard tijdens zijn opvoering van THE MOUSETRAP.

Waar het play-within-the-play in de conventionele wraaktragedie een middel was om het kwaad te verdrijven, plaatst Shakespeare het tafereel in het cruciale derde bedrijf, vlak voor de eerste moord van de jonge Hamlet. De titel die de prins verzint voor zijn bewerkte MURDER OF GONZAGO duidt niet zozeer op het lichamelijk vangen van Claudius - zoals Hieronimo bijvoorbeeld met Lorenzo en Balthazar deed binnen zijn vier theatrale wanden – maar eerder op het vangen van zijn verradende blik, "[to] catch the conscience of the king" (2.2 ; 615). Hamlet gebruikt het toneelstuk op originele wijze, als middel om de waarachtigheid van de geest van zijn vader te bevestigen en niet om de vorst de beslissende slag toe te brengen. Want waar Hieronimo, Antonio en Vindice (maar ook Shakespeares Titus) zichzelf als acteur laten spelen in het spel en binnen de theatrale werkelijkheid bovendien de rol van moordenaar quasiveilig kunnen aannemen, blijft Hamlet buiten het spel. Maar ook Claudius kijkt als publiek toe en loopt dus geen gevaar om vermoord te worden. Het enige wat hij hoeft te doen is met zijn ogen knipperen en de weg is vrij voor Hamlet om toe te gaan slaan. Zeker wanneer hij later in het bedrijf het moordenaarskleed aantrekt.

HAMLET zit vol met spiegelsituaties binnen de wraakstructuur: Claudius wreekt zich op de wijze van de Hertog in THE REVENGER'S TRAGEDY – hij wil de vrouw van een ander - op zijn broer, Hamlet jr. wreekt zich op Claudius, Polonius wreekt namens Claudius, Laertes wreekt Polonius mede namens Ophelia op Hamlet en de Noorse prins Fortinbras spiegelt in oorlogszucht met Hamlet sr. En

hierdoor is het juist Fortinbras die Hamlet nodig heeft om terug op de rails van de wreker te komen, waar hij door zijn verbanning naar Engeland door Claudius af was geraakt: “Hamlet, outmanoeuvred by Claudius, off to England to be executed, crosses the path of Fortinbras, who has also been outmanoeuvred by Claudius (working through his uncle), and is off to Poland to make mouths at the invisible event”, schrijft M. Mack.¹²⁸ Bij het zien van de marcherende troepen krijgt Hamlet inzicht in zijn eigen situatie:

Hamlet [...] Rightly to be great
 Is not to stir without great argument,
 But greatly to find quarrel in a straw
 When honour's at the stake. How stand I then,
 That have a father kill'd, a mother stain'd,
 Excitements of my reason and my blood,
 And let all sleep, while to my shame I see
 The imminent death of twenty thousand men
 That for a fantasy and trick of fame
 Go to their graves like beds, fight for a plot
 Whereon the numbers cannot try the cause,
 Which is not tomb enough and continent
 To hide the slain? O, from this time forth,
 My thoughts be bloody, or be nothing worth!
(4.4 ; 53-66)

In deze soliloquy krijgt Hamlet, die nu alle bagage heeft om te wreken, inzicht in zijn eigen latentie. Als Fortinbras al met een gemotiveerde troep mannen op kan trekken om een klein, nietsbetekenend stukje Polen te veroveren, waarom staat hij dan nog steeds stil op weg naar zijn doel, hij die vader én moeder verloren heeft? Hamlet heeft het pad der wraak een moment verlaten toen hij naar Engeland was, maar keert met extra inzichten – de brief van Claudius met de opdracht aan Rosencrantz en Guildenstern om hem te doden – terug naar Denemarken, om er vervolgens achter te komen dat tijdens zijn afwezigheid Ophelia waanzinnig is geworden. Nu heeft Hamlet “cause, and will, and strength, and means, / To do't.” (4.4 ; 45-46)

Maar op het moment van Hamlets openen van de brief op het schip, de eerste echt bewust

¹²⁸ Mack, M. 'The Jacobean Shakespeare'. In: J.R. Brown & B. Harris (red.) *Jacobean Drama*. (Londen: XXX, 1960), 34.

rebelse daad tegen de koning, keert de veilige situatie waarin Claudius zich vier bedrijven lang bevond tegen hem:

Claudius First, her [Ophelia's] father slain;
Next, your son gone, and he most violent author
Of his own just remove; the people muddied,
Thick and unwholesome in their thoughts and whispers
For good Polonius' death, and we have done but greenly
In hugger-mugger to inter him; poor Ophelia
Divided from herself and her fair judgment,
Without the which we are pictures or mere beasts;
Last, and as much containing as all these,
Her brother is in secret come from France;
(4.5 ; 78-88)

Met de terugkeer van Hamlet op Elsinore is de situatie dus volledig veranderd: Claudius heeft niet alleen zijn eigen status als moorddadig man bevestigd door Hamlet te laten vermoorden, ook is hij zijn veilige omgeving kwijt doordat iedereen om hem heen wegvalt, inclusief zijn radeloze vrouw.

En op dit fragiele moment keert Laertes terug, de enige kydiaanse wreker onder de *dramatis personae*. Zijn woede om de dood van zijn vader en behoefte om zijn gram te halen op de koning, doet zich beter vergelijken met die van Antonio ("blood cries for blood, and murder murder craves!") dan met die van Hamlet. Laertes presenteert zich hier als een personage uit het tragedieverleden, waar Hamlet gedurende vier bedrijven zorgvuldig heeft vermeden zichzelf deze rol aan te meten:

Laertes And so have I a noble father lost;
A sister driven into desp'rate terms,
Whose worth, if praises may go back again,
Stood challenger on mount of all the age
For her perfections. But my revenge will come.
(4.7 ; 25-29)

En samen met Laertes kiest ook Claudius er eindelijk voor om zich de rol van slechterik aan te meten:

Claudius No place indeed should murther sanctuarize;
Revenge should have no bounds.
(4.7 ; 127)

Uit het feit dat Claudius nu Laertes inzet als zijn middel om van Hamlet af te komen blijkt plots weer de corruptie van de koning. Het is niet langer Hamlet die het wraakplot smeedt, maar de 'villain revenger' Claudius, met diens zorgvuldig uitgedachte en waterdichte plan om Hamlet tijdens het steekspel met en door Laertes te laten vermoorden. En in dezelfde moeite door plaatsen ze Hamlet weer buiten het centrum van de tragedie en buiten de muren van het koninklijk paleis zelf, waar hij zijn ontmoeting met de grafdelvers heeft en verneemt van de dood van Ophelia. Hamlet is weer een speelbal van het lot geworden, veel meer dan een van zijn eigen wraakplot. En op dit moment toont Hamlet zich sterker dan Antonio, die na de dood van Mellida machteloos op zijn rug ligt als een "weak, weak child." Hamlet springt samen met Laertes in het graf van Ophelia:

Hamlet What is he whose grief
 Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
 Conjures the wand'ring stars, and makes them stand
 Like wonder-wounded hearers? This is I,
 Hamlet the Dane.
(5.1 ; 263-267)

Hamlet staat nu los van zijn eigen controle, los van het leven. Hij legt zijn toekomst en het einde van deze wraaktragedie in de handen van het lot:

Hamlet Our indiscretion sometime serves us well
 When our deep plots do pall; and that should learn us
 There's a divinity that shapes our ends,
 Rough-hew them how we will-
(5.2 ; 8-11)

In het steekspel waar de corrupte Osric in opdracht van Claudius verantwoordelijk voor is, zorgt Shakespeare ervoor dat de sympathie bij Hamlet blijft en Claudius eens te meer als een vileine vorst wordt getoond. In eerdere bedrijven kwam de koning over als een rechtvaardig man; het was ondankbaar van Hamlet hem niet als nieuwe vader te accepteren. Zolang Hamlet bezig was met zijn eigen zaken op orde te krijgen, kon Claudius zijn rol als goede koning handhaven. Maar wanneer Claudius in het vijfde bedrijf zelf weer de regels bepaalt, komen de kwaadaardigheden boven drijven. In het eindspel blijkt de vorst corrupt, zoals Hamlet al die tijd beweerd heeft, en blijkt de wreker zelf opeens in staat tot rechtvaardig handelen.

De volgorde waarin de doden vallen in de slotscène spreekt ook in Hamlets voordeel. Laertes

is de eerste wreker die een ander een dodelijke klap toebrengt: hij steekt Hamlet met de vergiftigde degen om Polonius te wreken. Vervolgens doet Hamlet hetzelfde met hetzelfde wapen bij Laertes, waarop die sterft nadat hij heeft gezegd dat de koning slecht is en Hamlet ook zal sterven aan het gif. Dit maakt de weg vrij voor Hamlet om eindelijk af te rekenen met Claudius, nadat ook zijn moeder al gestorven is door het drinken van het gif. De laatste van de wrekers die ten onder gaat is Hamlet zelf:

Hamlet O, I die, Horatio!
 The potent poison quite o'ercrows my spirit.
 I cannot live to hear the news from England,
 But I do prophesy th' election lights
 On Fortinbras. He has my dying voice.
 So tell him, with th' occurrents, more and less,
 Which have solicited- the rest is silence.
 (5.2 ; 360-366)

De Noorse koning Fortinbras arriveert om het vernietigde corrupte hof van Denemarken opnieuw op te bouwen met de postume zegen van Hamlet zelf. De rotte appels zijn verwijderd, met enkele onschuldige slachtoffers tot gevolg, evenals in *THE SPANISH TRAGEDY*, waar de koning net als Fortinbras een slagveld bezaaid met lijken aantrof en de senatoren in *ANTONIO'S REVENGE*, die vol goede moed zullen beginnen aan de wederopbouw van het Venetiaanse hof. Hamlet bevindt zich tijdens zijn sterven weer in het middelpunt van de wraaktragedie, evenals Hieronimo bij Kyd en Antonio bij Marston. Het grote verschil is echter dat Hamlet zijn wraak heeft voltrokken zonder ooit ergens een echte wreker te zijn: al zijn successen zijn voortgekomen uit de handelingen van de slechterik waarop hij wraak moest nemen en waarop hij uiteindelijk ook wraak nam. Hieronimo, Antonio, Vindice, allen zijn ze zelf de schrijver van hun wraaktragedie. Maar Hamlet schrijft deze niet zelf, dat laat hij Shakespeare doen.

Conclusie

De wreker op het toneel is geen waanzinnige moordenaar. Hij is een klassieke tragische held, die heeft te kampen met krachten die buiten hemzelf staan. Maar het ware dilemma ligt echter bij de toeschouwer: kan het uiteindelijke exces van moorden door deze tragische held gerechtvaardigd worden door de dramaturgische mechanismen van de toneelschrijver? Doorheen de verschillende tijdsgewrichten waarin wraaktragedies zijn opgevoerd, zal het publiek een andere houding ten opzichte van de wraakhandeling op het toneel hebben aangenomen. Feit is echter dat deze houding ergens op een glijdende schaal van waardering tot afkeer ligt. Wat ik in bovenstaande heb proberen te doen is te analyseren op welke wijze de Elizabethaanse toneel auteur het proces van wraak nemen heeft gestructureerd volgens bepaalde dramatische gegevens en vanuit een bepaalde sociaal-maatschappelijke context. Deze analyse kan een dramaturgisch advies zijn als inkijk in de motivatie van de schrijver binnen het kader van de periode van schrijven en een eerste aanzet om na te denken over de invloed die een wraaktragedie op hedendaagse toeschouwers kan hebben in contrast met de betekenis vierhonderd jaar geleden.

Een onderzoek naar de dramaturgische structuur van de tekst en de vermoedelijke houding van de Elizabethaanse toeschouwer tegenover het thema wraak is relevant voor een hedendaagse theatermaker die aan de slag wil gaan met een wraaktragedie – hetzij HAMLET, hetzij een obscuurdere tekst zoals THE REVENGER'S TRAGEDY – omdat het ons helpt te begrijpen welke universele en tijdloze ethische dilemma's een wraaktragedie aansnijdt. Niet voor niets blijft Hamlet de zinnen van menig theatermaker in onze tijd prikkelen; niet omdat regiekeuzes onweerlegbaar zijn, maar juist omdat HAMLET een breed spectrum aan multi-interpretabele ethische vraagstukken aan de dag legt.

De kern van het dilemma van de wraaktragedie schuilt niet in het feit dat de wreker verandert in een gewetenloze moordenaar na het nieuws over de moord op zijn vader, vrouw, zoon of andere naaste. De woede is uiteindelijk een emotionele noodzakelijkheid om de moordenaar van zijn geliefde een passende vergelding te kunnen bieden. Het persoonlijke gevecht van de wreker staat echter symbool voor de grotere problemen van de gehele maatschappij; moord en verkrachting zijn een bedreiging voor de orde in de samenleving, die gecorrumpeerd is door een kwade heerser. De enige manier om de maatschappij te zuiveren van de kwade elementen is door een persoonlijk wraakmotief te genereren dat zich richt op de spil van de corruptie. De handelwijze van (in

bovenstaand geval) Hamlet, Hieronimo, Antonio en Vindice heeft dus een tweeledig belang: een persoonlijke en een gemeenschappelijke.

Hamlet benoemt beide. Hij is “so poor a man as Hamlet is”, en binnen de staat Denemarken is er “something [...] rotten”. Een toeschouwer die onbekend is met de tekst van HAMLET – wat uiteraard ooit het geval geweest moet zijn – zal in koning Claudius na het eerste bedrijf niet de kwaadaardige oorzaak van de verrotting van de Deense staat zien. Pas bij het binnentreden van de geest van Hamlet sr. en diens boodschap aan zijn zoon wordt Claudius de bron van het kwaad, zowel in de persoonlijke sfeer (hij heeft Hamlets vader vermoord) als in een gemeenschappelijke (hij is een usurpator van de troon).

In de wraaktragedie geldt het feit dat de staat in oorlog is – soms met een andere staat, zoals in THE SPANISH TRAGEDY, waar Spanje en Portugal strijden op het slagveld en in HAMLET, waar Denemarken en Noorwegen in oorlog verkeren – maar de samenleving in de wraaktragedie is bovenal in oorlog met zichzelf. De verrotting waar Hamlet over spreekt komt van binnenuit, zelfs vanuit de kern van de staat: de vorst, waarvan juist geacht wordt dat hij als middelpunt rust en orde bewaart. De koning, de representant van God op aarde, toont zich hier disrespectvol tegenover zijn goddelijke aanstelling en corrumpert daarmee zijn eigen functie. Wanneer de vorst tirannie betracht, ondermijnt hij het gezag van God en dus de symbolische structuur van zijn volk als samenleving onder God. Een volk dat de gebruikelijke orde ondermijnd ziet door de vorst, voelt zich bedreigd in zijn bestaan en heeft een representant nodig om de scheefgetrokken verhoudingen recht te trekken.

Waar de God boven de aarde in zijn hemd wordt gezet, is er een godheid uit de onderwereld nodig om een begin te maken met het herstellen van de goddelijke orde. Seneca maakte nog gebruik van de furiën als onderwereldse machten die de mens tot wraak konden aanzetten, de christelijke Elizabethaanse auteur had behoefte aan een menselijke intermediair als representant van de hellemacht. Andrea, Andrugio, en Hamlet sr. zijn de geesten die sinds hun dood hebben rondgewaard in de krochten van de hel, “through dreadful shades of ever-glooming light” (*Sp. Tr.* 1.1 ; 56). Vanuit zijn lijdzaam bestaan brengt de geest een cruciale boodschap aan de (vanaf dan) tragische held, die door de kennis die de geest brengt wordt afgezonderd van de andere individuen uit de onderdrukte samenleving: “this knowledge is not common among men, it is a gift.”¹²⁹

De oproep van de geest en de daardoor bij de toeschouwer ontstane kennis van corruptie van de samenleving waarin de tragische held leeft, werpt bij hem een bepaald licht op de

¹²⁹ Hallett, C.A. & E.S. Hallett (1980), 105.

werkelijkheid waarin hij zich bevindt. De wreker op het toneel staat symbool voor de ethische vraagstukken waarmee ook de Elizabethaanse toeschouwer worstelde in een tijd waarin rechtspraak een snelle evolutie doormaakte onder de laatste Tudor-vorsten. Want hoewel het christelijke geloof nog altijd gold als gemeenschappelijk in de Elizabethaanse samenleving, de wijze waarop Hendrik VIII, Maria en Elizabeth hun zogenaamd goddelijke positie met betrekking tot de rechtspraak vormgaven, was voor veel burgers in de 16^e eeuw een heikel punt. De Engelse samenleving bevond zich indertijd overduidelijk in een juridische crisis, omdat het rechtssysteem van de machthebbers lijnrecht indruiste tegen het gevoel van familie-eer en rechtvaardigheid zoals dit gedurende de middeleeuwen was verworven.

Nog sterker dan vandaag waren de tragediedichters in de 16^e eeuw verantwoordelijk voor het dramatiseren van een weerspiegeling van de maatschappij, met een duidelijke overeenkomst tussen gebeurtenissen in de werkelijkheid en de ontwikkelingen van de tragische held. De auteur kon dan ook zijn visie kracht bijzetten door het publiek wel of niet te doen geloven in de handelwijze van de held en deze goed- of af te laten keuren. Het handelen van de wreker op het toneel moet dus op een min of meer symbolisch niveau refereren aan een actueel gevoel bij de toeschouwer.

Ironisch genoeg was het een in onze tijd minder populaire schrijver die het concept wraaktragedie op een hoger plan tilde, juist in de tijd dat de toeschouwer behoefte had aan een getheatraliseerde verhandeling over een actueel thema. Thomas Kyd was niet de bedenker van de theatrale wreker als zodanig; het doorgewinterde toneelpubliek was al bekend met tragedies en bewerkingen van Seneca zoals HORESTES van John Pickering uit 1567, in de volgende decennia nog veelvuldig opgevoerd. Kyd ontwikkelde het wraakverhaal als concept, als een helder gestructureerd verloop van de oplossing van een zowel persoonlijk als maatschappelijk probleem. In Kyds tragedie en de daarop gebaseerde varianten – met HAMLET als overduidelijke culminatie van het genre – worstelt een tragische held waarmee de toeschouwer zich kan identificeren met een probleem waar de toeschouwer ook over nadenkt en volgt hij in heldere stappen een lijn naar het denouement. Op een dramatisch niveau zoekt Hieronimo naar gerechtigheid voor de moord op zijn zoon, maar op het symbolisch niveau dwingt THE SPANISH TRAGEDY tot een beschouwing over de rechtspraak, over de autoriteit die de goddelijke vorst heeft als het gaat om het vergelden van een persoonlijk onrecht.

De door Kyd ontwikkelde structuur laat een helder verloop zien in de gedachtegang van een gekwetst persoon. Slechte wrekers als Piero uit de wraaktragedie van John Marston bestaan, maar die presenteert zich vanaf versregel 1 als zodanig, om vervolgens gecounterd te worden door een goedaardige wreker, die gewelddadig handelt vanuit een hernieuwd inzicht. De wraaktragedie reikt verder dan een eenvoudige één-op-één-situatie, met de 'good guy' tegenover de 'bad guy'. De

woede van de 'good guy' ontwikkelt zich gaandeweg en onderzoekt gedurende het proces van wraak het universele vraagstuk over wraak in een samenleving waarin dit relevant en actueel was. Het karakter van de wreker is dan ook niet zomaar dat van een brute moordenaar. De wraak waartoe de tragische held door de geest wordt opgeroepen is altijd waarachtig, zijn emoties zijn gegrond doordat er een groter onrecht met een relatief kleinere actie kan worden verholpen. Tragisch wordt de held doordat hij in een situatie wordt geplaatst waar hij niet zelf verantwoordelijk voor is, maar waarvan hij nu wel de last draagt. Hij is het die bepaalt hoe het verhaal afloopt. Hieronimo, Antonio, Hamlet en Vindice zijn degenen die de maatschappij kunnen zuiveren van het kwaad, zij dragen door een onvoorziene gebeurtenis, waarvoor ze niet zelf verantwoordelijk zijn, de last van de medemens, maar ook die van de toeschouwer. Hun beslissingen raken telkens aan een visie van de toeschouwer en verlangen een actuele gedachte over rechtvaardigheid.

In elke wraaktragedie wordt een wrede misdaad gepleegd, maar de vorstelijke jurisdictie is vervolgens ontoereikend. Hieronimo wordt geconfronteerd met een vorst die weigert recht te spreken ("the King sees me and fain would hear my suit." *Sp. Tr.* 3.12 ; 2), voor Hamlet en Antonio is er niet eens een verzoek tot rechtspraak mogelijk, omdat de vorst in beide gevallen zelf de bron van corruptie is. De corruptie van de rechtspraak in de wraaktragedie noopt de tragische held tot zelf handelen, met andere woorden, er wordt in het theater een beroep gedaan op de herinnering aan de middeleeuwse 'lex talionis' in plaats van op de tudoriaanse 'Justices of Peace'. Een natuurlijke orde is afwezig, koning Claudius is in plaats van een rechtschapen representant van God op aarde een "remorseless, trecherous, lecherous, kindless villain!" (*Hamlet* 2.2 ; 590). Piero vraagt vanaf het begin al om "loud applause to my hypocrisy" (*Ant. Rev.* 1.1 ; 31). In alle exemplarische gevallen bevinden zich de titelhelden in een ogenschijnlijk goedwerkende samenleving, maar waarvan zij weten dat dit slechts een façade is. De wreker zal alleen moeten handelen, ten bate van iedereen. Zoals Hamlet zegt: "readiness is all". Bereidheid is alles.

Het unieke aan de wraaktragedie is dat de toeschouwer na het laatste bloedbad veel meer te weten is gekomen over het hoe en waarom van de wraak dan de tragische held zelf. De tekst gaat dan ook over veel meer dan enkel de beslommingen van de wreker. Kyd, Shakespeare en de anderen hebben met hun wraaktragedies symbolen gemaakt van de ethische dilemma's waarmee de mensheid worstelt. Hamlet, Hieronimo, Antonio en Vindice zijn allen op zoek naar rechtvaardigheid en orde in de samenleving en representeren een universeel humaan verlangen naar deze zaken. Het gewelddadige karakter van de wraak is dan ook geen *sine qua non*, maar brutaliteiten zijn vaak noodzakelijk om een hoger doel te bereiken. Het systeem is corrupt, het gemeenschappelijke probleem wordt persoonlijk gemaakt, de 'lex talionis' kan in werking gesteld worden en de tragiek

van de wreker wordt de oplossing van de corruptie. In de wraaktragedie gelden geen persoonlijke belangen, louter universele en tijdloze. De drang van Hamlet om een belang te hebben in het leven is vierhonderd jaar later ook nog de onze. Of zoals Nico Frijda ¹³⁰ zegt: “de erkenning van wraakzucht als legitiem gevoel en het nut van wraak als herstel van bepaalde ongelijkheden [is] belangrijk. Het geeft aan: ik neem mijn bestaan en dat van de mijnen serieus.” •

¹³⁰ Zie noot 1.

Bibliografie

Gebruikte uitgaven theaterteksten

- Eisaman Maus, K. (red.) *Four Revenge Tragedies*. (Oxford: Oxford UP, 1995).
[Kyd, T. *The Spanish Tragedy* & Middleton, T. *The Revenger's Tragedy*.]
- Reavley Gair, W. (red.) *Antonio's Revenge*. (Manchester: Manchester UP, 1978).
[Marston, J. *Antonio's Revenge*]
- Thompson, A. & Taylor, N. (red.) *Hamlet* [Arden Shakespeare]. (Londen: Thompson Learning, 2006).
[Shakespeare, W. *Hamlet*.]

Wetenschappelijke literatuur

Psychologie, biologie en ethiek

- Burton, R. *The Anatomy of Melancholy*. New York: Sheldon (1862).
- Girard, R. *Violence and the Sacred*. Londen [etc.]: Johns Hopkins UP (1977).
- Gollwitzer, M. et al. (red.) *Social Psychology of Punishment of Crime*. New York: John Wiley and Sons Ltd. (2009).
- Govier, T. *Forgiveness and Revenge*. Londen: Routledge (2002).
- Kant, I. *The Metaphysics of Morals*. Cambridge: Cambridge UP (1996).
- Montesquieu, C. *Over de Geest van de Wetten*. Vert. J. Holierhoek. Amsterdam: Boom (2006).
- Murphy, J.G. *Getting Even: Forgiveness and its Limits*. Oxford: Oxford UP (2003).
- Richerson, P. & Boyd, R. *Not by Genes Alone*. Chicago: University of Chicago Press (2005).
- Seneca, L.A. *Moral Essays Vol I.*, vert. J.W. Basore. Londen: W. Heinemann (1928-1935).
- Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea Vol. 1.* vert. J. Berman. Londen: Everyman (1995).
- Solomon, R.C. *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis: Hackett Publishing Company (1993).
- _____ *A Passion for Justice*. Lanham: Rowland & Littlefield Publishers (1995).
- Strang, H. *Repair or Revenge: Victims and Restorative Justice*. Oxford: Clarendon Press (2002).

Historie

Archer, I.W. et al. (red.) *Religion, Politics and Society in Sixteenth-century England*. Cambridge: Cambridge UP (2003).

Braden, G. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*. New Haven [etc.]: Yale UP (1985).

Cawthorne, N. *Public Executions*. Edison: Chartwell Books (2006).

Cunliffe, J.W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. Hamden: Archon Books (1965).

Griswold, W. *Renaissance Revivals*. Chicago [etc.]: Univ. of Chicago Press (1986).

Gurr, A. *Playgoing in Shakespeares London*. Cambridge: Cambridge UP (1996).

Guy, J.A. *Politics, Law and Counsel in Tudor and Early Stuart England*. Aldershot [etc.]: Ashgate/Variorum (2000).

Hunter, G.K. *Dramatic Identities and Cultural Tradition*. Liverpool: Liverpool UP (1978).

Lucas, F.L. *Seneca and the Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP (1922).

Maitland, F.W. *The Constitutional History of England*. Cambridge: Cambridge UP (1919).

Miola, R.S. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press (1992).

Ornstein, R. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. Milwaukee [etc.]: Univ. of Wisconsin Press (1965).

Peltonen, M. *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour*. Cambridge: Cambridge UP (2003).

Phillipotts, B. *Kindred and Clan in the Middle Ages and After*. Cambridge: Cambridge UP (1913).

Ribner, I. *Jacobean Tragedy: the Quest for Moral Order*. Londen: Methuen (1962).

Segal, C. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton UP (1982).

Sharpe, K. *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-century England*. New Haven [etc.]: Yale UP (2009).

Starkey, D. *The English Court: from the Wars of the Roses to the Civil War*. Londen [etc.]: Longman (1987).

Symonds, J.A. *Shakespeares Predecessors in English Drama*. Londen: Adamant (2006).

Weimann, R. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Londen [etc.]: Johns Hopkins UP (1978).

Winkler, J. & F. Zeitlin (red.) *Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton UP (1990).

Zunder, W. *Elizabethan Marlowe*. Cottingham: Unity Press Ltd. (1994).

Wraaktragedie

Bowers, F. *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton: Princeton UP (1940).

Braden, G. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*. New Haven [etc.]: Yale UP (1985).

Burnett, A.P. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley [etc.]: Univ. of California Press (1997).

Hallett, C.A. & E.S. Hallett, *The Revenger's Madness. A Study of Revenge Tragedy Motifs*. Lincoln [etc.]: Univ. of Nebraska Press (1980).

Mercer, P. *Hamlet and the Acting of Revenge*. Londen: Macmillan (1987).

Kerrigan, J. *Revenge Tragedy: From Aeschylus to Armageddon*. Oxford: Oxford UP (1996).

Prosser, E. *Hamlet and Revenge*. Stanford: Stanford UP (1971).

Steenbergh, K. *Wild Justice: The Dynamics of Gender and Revenge in Early Modern English Drama*. (Proefschrift Universiteit Utrecht, 2007).

Wetenschappelijke artikelen

Broude, R. 'Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England'. In: *Renaissance Quarterly* 28 (1975).

Campbell, L.B. 'Theories of Revenge in Renaissance England'. In: *Modern Philology* 38 (1931).

Dunkel, W.B. 'The Authorship of the Revenger's Tragedy'. In: *PMLA* 46 vol. 3 (1931).

Empson, W. 'The Spanish Tragedy'. In: R.J. Kaufmann (red.) *Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford UP (1961).

Hunter, G.K. 'Ironies of Justice in *The Spanish Tragedy*'. In: *Renaissance Drama* 8 (1965).

Keller, S.D. 'Shakespeare's Rhetorical Fingerprint. New Evidence on the Authorship of *Titus Andronicus*'. In: *English Studies* 2 (2003).

Levin, M.H. 'Vindicta mihi!: Meaning, Morality and Motivation in The Spanish Tragedy'. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 4 Nr. 2 (1964).

Thorndike, A.H. 'The Relations of *Hamlet* to the Contemporary Revenge Play'. In: *PMLA* 17 (1902).

Van Den Haag, E. 'lex talionis before and after criminal law'. In: *Criminal Justice Ethics* 11 (1992).

Journalistieke artikelen

Lo Galbo, C. 'Berechten is een morele plicht.' *Vrij Nederland*. 31-10-2009.

Overzichtswerken en biografieën

Ackroyd, P. *Shakespeare: The Biography*. Londen: Chatto & Windus (2005).

Brown J.R. & B. Harris (red.) *Jacobean Drama*. Londen: Edward Arnold Publishers (1960).

Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*. Vol. I-IV. Oxford: Oxford UP (1978).

Ford, B. (red.) *The New Pelican Guide to English Literature. II: The Age of Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin Books (1983-1985).

Lamont, W. *Godly Rule: Politics and Religion 1603-1660*. Londen: Macmillan (1969).

Romei, A. *The Courtiers Academie*, vert: J. Keper. Jeruzalem: Israel Univ. Press (1968).

Spedding, J. et al. (red.) *The Works of Francis Bacon Vol. 6*. Londen: Longman and Co. [etc.] (1838).

Primaire literatuur

Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, vert. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press (1908).

_____, *Rhetoric*. Vert. W. Rhys Roberts. New York: Dover Publ. (2004).

Euripides, *Bacchae*. Vert. E.R. Dodds. Oxford: Oxford UP (1960).

Homeros. *Ilias*. Vert. H.J. de Roy van Zuydewijn. Amsterdam: De Arbeiderspers (1993).

Kyd, T. *The Spanish Tragedy*. A.S. Cairncross (red.) Lincoln: Univ. of Nebraska Press (1967).

Newton, T. *The Tenne Tragedies of Seneca*. New York: Burt Franklin (1967).

Seneca, L.A. *Thyestes*. Vert. F.J. Miller. Londen: Heinemann (1927).

Thucydides. *De Laatste Eer. Pericles' Grafrede*. Vert. J.A.E. Bons. Groningen: Historische Uitgeverij (2005).