

Samuel Coster als dramatisch experimentator

door

LIEVEN RENS

Natuurlijk behandelt geen enkele geschiedenis van de Nederlandse literatuur de opkomst van het Renaissance-drama, zonder Samuel Coster te vermelden. Maar anders dan voor Hooft, Bredero, de jonge Vondel, blijft het doorgaans bij vermelding. Coster is het type van de literair-historische, literair dode auteur. Misschien is een verandering op til : de her-editie van *Teeuwis de Boer* in een populaire reeks¹ kan symptomatisch zijn.

Niet ten onrechte wordt veelal de nadruk gelegd op de organisatorische en stimulerende rol van Coster. De stichting van de Nederduitse Academie is een grootse (en Europees vroege) daad en het is duidelijk dat Bredero b.v. voor zijn ontplooiing veel te danken heeft gehad aan de steun van de Amsterdamse geneesheer. Eveneens terecht ziet men Coster verder als polemist, enerzijds tegen de heersende kerk en de kunstvijandige dominees, anderzijds tegen Rodenburg en zijn „vrije” theateropvatting. Deze visie leidt evenwel tot enkele conclusies, die kritischer bekeken dienen te worden : 1. dat in stukken als *Iphigenia* en *Polyxena* vooral de polemist Coster naar voren komt ; 2. dat Coster een voorvechter was van het klassieke toneel² ; 3. dat Coster als scheppend auteur minder belangrijk is dan in die andere kwaliteiten.

Het doel van deze bijdrage is overeenkomstig die punten drievoudig : 1. het aandeel van Costers polemische ader nauwkeuriger vaststellen ; 2. het beeld van Coster als classicist nuanceren ; 3. de creatieve dramaschrijver beter tot zijn recht laten komen.

Een eerste noodzaak is dan wel : niet uitgaan van enkele beroemde stukken en de daarbij horende dooddoeners, maar van de hele reeks van Costers werken. Zijn oeuvre, in 1882 in een nog

1. S. Costers *Boere-klucht* etc. met aantekeningen van Dr. F. A. Stoett. Opnieuw van een inleiding en van aanvullende aantekeningen voorzien door Dr. N. C. H. Wijngaards. NV. W. Thieme & Cie, Zutphen, z.j. (Klassiek Letterkundig Pantheon 172).

2. Een opvatting die niet altijd heeft bestaan ; zie W. A. P. Smit, *Twaalf Studies*, Zwolle 1968, p. 15-17 en 19.

altijd honorabele editie uitgegeven door Kollewijn³, omvat de volgende stukken :

- Klucht van Teewis de Boer*, 1612
- Spel van Tiisken vander Schilden*, 1613⁴
- Spel van de Rijcke-Man*, 1615
- Ithys*, treurspel, 1615
- Iphigenia*, treurspel, 1617
- Isabella*, treurspel, 1618, gedr. 1619
- Ghezelschap der Goden etc.*, 1618⁴
- Polyxena*, treurspel, 1619⁵
- Nederduytsche Academie*, 1619
- Niemant ghenoeemt, niemand gheblameert*, 1620

Wat onmiddellijk opvalt is de korte duur van Costers creatieve periode : acht à negen jaar. Daarvoor is velerlei uitleg mogelijk. De man kan een type van jeugdcreativiteit geweest zijn, die met veertig uitgeschreven was. Hij kan het ook vanaf 1620 als dokter te druk hebben gehad om nog veel te schrijven. Tenslotte is het mogelijk dat hij een zekere mate van tegenkanting nodig had om actief te worden en dat hij die in de *panier de crabes* van de Amsterdamse rederijderskamer vond, maar dat hij zich bij al te sterke en vooral officiële tegenwerking terugtrok : men weet dat hij na klachten van de dominees bij de burgemeesters ter verantwoording geroepen werd, en dat coïncideert verregaand met de datum waarop hij begint te zwijgen. Blijft dan toch het merkwaardige feit dat hij aan *Iphigenia* en *Polyxena*, voor drukken die het licht zagen na Vondels *Palamedes*, passages toevoegt die bijzonder agressief zijn tegen de predikanten. Ons interesseert intussen niet Costers zwijgen, wel zijn spreken, om niet te zeggen zijn schreeuwen, wat het soms werd.

Een tweede punt dat opvalt is de diversiteit in zijn oeuvre. Het omvat op het eerste gezicht een klucht, een vaak bij de kluchten gerekend spel (*Tiisken*), een zinnespel (de *Rijcke-Man*), drie gelegenheidsspelen en vier tragedies. En in één en hetzelfde jaar verschijnen van één en dezelfde auteur een (eerder ouderwets) zinnespel en een (zeer moderne) tragedie. Het beeld wordt nog bonter als men *Tiisken* gaat ontleden en moet vaststellen dat het

3. Al zou een nieuwe grondige bestudering van Coster zeker tot aanpassingen leiden, ook in de teksten.

4. Costers auteurschap van dit stuk is niet bewezen, maar wordt door praktisch alle auteurs aanvaard, m.i. terecht.

5. Volgens Te Winkel zou *Polyxena* Costers oudste tragedie zijn. Ik acht dat zeer onwaarschijnlijk omdat de overeenkomsten met *Iphigenia* gemakkelijker van dit laatste uit te verklaren zijn en omdat *Polyxena* in Costers evolutie, die toch wel naar het klassieke toegaat, alleen de laatste term kan zijn.

hier eigenlijk om een comi-tragedie gaat, en als men binnen de treurspelen gaat differentiëren. Dan blijken daar drie klassieke tragedies (althans naar de stof) naast één romaneske te staan, dan is er een uitgesproken exitus infelix in *Ithys* en *Polyxena*, naast een ontragisch einde in *Iphigenia* en een in verheerlijking omslaande martelaarsdood in *Isabella*, en dan bestaat *Ithys* voor bijna de helft uit pastorale scènes⁶, terwijl *Isabella* er komische en groteske telt. Was Coster een grillige figuur, of zou hij soms zoiets als een experimentator zijn geweest? Een structuuranalyse van de stukken dringt zich op.

Teeuwis de Boer wordt door Coster zelf een klucht genoemd. Maar wanneer we die vergelijken met Bredero's *Koe* uit hetzelfde jaar, dan worden heel sterke verschillen merkbaar. Bredero, met zijn onuitdrukkelijk in enkele scènes verdeelde eenakter, staat nog heel dicht bij pre-renaïssancistische komische vormen. Het werk van Coster daarentegen is formeel niets minder dan een blijspel. Het bevat ruim 1700 verzen, het is ingedeeld in Delen (bedrijven) en Uitkomsten (scènes), de intrige is door neven-intriges vrij gecompliceerd gemaakt, de bezetting is tamelijk talrijk en omvat enkele vaste types als de domme edelman, de mof, de hoorndrager (alle in één persoon), de lompe knecht en de handige meid. Wel is de klucht in vrije verzen geschreven, maar dat geldt ook nog voor de *Warenar*; alexandrijnen in een komisch stuk gebruikt pas Constantijn Huygens met succes in *Trijntje Cornelis*. Deze elementen zijn sinds lang vrij goed bekend, en *Teeuwis* krijgt overal met ere zijn plaats onder de voorlopers van het blijspel.

Een veel minder goed bestudeerd stuk is *Tiïskén vander Schilden*. Toch bestaan er weinig even raadselachtige fenomenen in onze dramatische literatuur. Meestal wordt het stuk met de kluchten geassimileerd en dat is geen wonder, want de toon is bijna doorlopend die van het grof komische spel en de dienaarsfiguren zijn zo mogelijk nog karikaturaler dan in *Teeuwis* zelf. Maar waarover gaat het? Tiïskén is een gewezen krijgsman die in vredestand, om aan zijn behoeften en aan die van zijn vrouw tegemoet te komen, zijn toevlucht moet nemen tot rooftochten. Verstoond worden alleen een paar oplichtersstreken, die niet veel erger zijn dan *practical jokes*, maar Tiïskén is blijkens latere reacties van

6. Bij de eerste opvoering van *Ithys* werd tijdens het eetmaal (!) een kluchtig „Tafelspel” van twee personages opgevoerd, dat in de eerste druk achter het treurspel werd opgenomen. Coster protesteerde daartegen in zijn woord vooraf bij de druk van 1619. We mogen dus aannemen dat noch de klucht noch de idee van de inlassing van hem afkomstig waren (al weet men nooit, men kan van opvatting veranderen). Maar het feit zelf typeert de geest van de tijd, die althans in 1615 zelfs in een „klassiek” treurspel vermenging van tragiek en komiek, beide op de spits gedreven, helemaal niet misplaatst vond.

andere figuren toch de schrik en de plaag van een hele streek geworden, tegen wie de overheid uiteindelijk wel moet ingrijpen. Hij wordt gevangen genomen en hoopt nu dat zijn vrouw hem zal vrijkopen – anders wordt het de galg. De vrouw gaat inderdaad op weg om de gevangene te verlossen, maar wanneer hij haar verwijt dat haar verspilzucht hem zo ver heeft gebracht, laat ze hem aan zijn lot over. Tot opluchting van het volk en als afschrikwekkend voorbeeld wordt Tiisken gehangen. Ongetwijfeld dus een tragisch einde voor de hoofdpersoon, en dat alleen al zou ons recht geven op het gebruik van de vrij unieke genrebenaming „comi-tragedie”. Het stuk is dat evenwel in nog veel ruimere mate. Want zozeer de komische toon overweegt en in het begin het hele stuk draagt, zozeer wordt hij van het midden af door andere toonaarden afgelost. De scène waar de waard een boer doet opdraaien voor Tiiskens gelag, heeft veel kluchtigs, maar is knarsender dan dat. De boer zweert niet zomaar wraak, dat voelt men goed aan. Wanneer hij weer opkomt, is het in een sociaal gevoelige scène, die duidelijk het leed suggereert dat een rover als Tiisken een hele landstreek aandoet, en blijkt de wrok die in hem brandt plotseling een voor Tiisken fataal gegeven te worden. Donker grommend begint het, de Roo Roe (dievenvanger) verschijnt, de boer leent zich tot het stellen van een val, waar de rover inloopt. Uit de commentaar van de gevluchte handlangers blijkt dat het niet goed meer kan aflopen. De mededeling aan de vrouw gebeurt nog in onvervalste kluchtstijl, maar wanneer ze verneemt dat haar man gevangen is, reageert ze plotseling als offervaardige echtgenote, die meteen afreist om hem vrij te kopen. Wanneer ze aankomt aan de vesting waar hij zit, slaat het vrije vers vanaf v. 1479 zowaar om in pathetische alexandrijnen – je reinste verheven tragedietoon, en klaarblijkelijk zonder enige bedoeling van parodie. Tussen die alexandrijnen lopen dan citaten uit het volkslied waar Coster het thema vond, er sterk mee verwant, en toch met kleine metrische afwijkingen die een heel ander ritme teweeg brengen. Wanneer de vrouw zich tenslotte onder de aandrang van haar personeel van Tiisken afkeert, gaat het stuk in vrije verzen zijn einde tegemoet, in een paar van elkaar los staande, maar heel suggestieve scènes. *Tiisken* is in feite een onvoorstelbare mengelmoes, voor drie vierde klucht, voor een klein deeltje romanesk drama, in bepaalde opzichten episch theater van pre-renaissancistische stempel. Het staat aldus in alle opzichten apart, want het is helemaal niet onder te brengen bij de tragicomedie of bij het treurspel met gemengde toon als *Rodd'rick ende Alphonsus*. Het is bijna een sociaal-burgerlijk spel met enerzijds kluchtige, anderzijds moraliserende inslag – maar daar blinkt het

hoofs-romaneske dan weer zo vreemd tussen. In ieder geval kan men eruit besluiten dat er op dat ogenblik voor de schrijver geen vaste toneelwetten bestonden, dat hij op de hoogte was van tal van tradities en mogelijkheden die hij in souvereine vrijheid toepaste naar gelang het bij zijn stof paste. De veeltonigheid zit trouwens niet alleen in het dramatische, maar zelfs in het cultuurhistorische, met zijn laat-middeleeuwse naast barokke elementen. Er wordt overduidelijk naar een eigen vorm gezocht, zonder enig bewustzijn van zich opdringende regels. Een experimentele mengvorm, beter kan men het niet uitdrukken.

Ondanks de klassieke indeling in *Teeuwis* en de alexandrijnen in *Tiisken* lijkt dit allemaal nog sterk in het verleden vast te hangen. Eenzelfde indruk wordt op het eerste gezicht gewekt door het *Spel van de Rijke-Man* van 1615. Dit is inderdaad een zinnespel met praktisch louter allegorieën en typische figuren, rond een zeer concrete inhoud: het is een loterijspel, geschreven ten voordele van een tombola waarvan de opbrengst het oudemannenhuis te goede moest komen. Maar dan toch weer een zinnespel met renaissancistische trekken: het is in optima forma in bedrijven en scènes onderverdeeld, in alexandrijnen geschreven, er komen reien in voor en een vrij Senecaans aandoende Quade Gheest. Toch primeert de moraliserende gedachte. Die is, dat de christen uit zuivere naastenliefde zou moeten geven, maar dat helaas niet doet, en dat juist daarom loterijen zijn uitgevonden: de arme geeft uit hoop op winst en omdat hij later zelf wel eens een tehuis voor oudjes nodig kan hebben, de rijke, eigenlijk helemaal opgegaan in egoïsme, geeft vooral uit eerezucht. Coster is in deze delen allerminst psychologisch propagandist, eerder prediker. De mensen van wie hij voor de loterij geld zou moeten krijgen vleit hij geenszins, integendeel, hij geselt ze onbarmhartig, zeker de rijke man; Ghemene Man, de gewone mens, wordt eerder realistisch en met sociale sympathie benaderd. Na al dat theoretisch discussiëren in het eerste deel, komt dan plotseling in het vierde bedrijf de uitbeelding van de parabel van de rijke man en Lazarus, met alleen de rijke man en de Christusachtige Waarheid als gemeenschappelijke figuren. De feestvierende rijke laat Lazarus creperen, die wordt door de Waarheid naar de hemel meegenomen. De rijke wordt bij zijn feestmaal onwel en sterft; met een parafrase van de bijbelse woorden eindigt het geheel. Een eerste vaststelling: het stuk valt uiteen in twee zeer verschillende delen, die praktisch nergens met elkaar geïntegreerd zijn: een stuk zinnespel en een stuk realistisch toneel met kluchtige en apothetische delen. Wat het eerste betreft krijgt men de indruk dat de vlucht van de goede machten naar de hemel, uit Hoofts *Geeraerd van Velsen*, model

heeft gestaan. Overigens worden hier de onzekerheid en diversiteit in de vormgeving, die we bij *Tiisken* hadden aangetroffen, bevestigd. Ze gaan m.i. gepaard met iets veel ernstigers, nl. dat er bij Coster een meer centrifugaal dan eenheidscheppend principe aan het werk is. Het tweede punt dat opvalt is, hoe Costers persoonlijkheid hier doorschemert. Het is die van een hevig geëngageerd, zich drastisch uitdrukkend temperament, met een sterk belerend en zedenverbeterend ethos. Er steekt iets van een boetpredikant in deze dichter, dezelfde onverschilligheid voor andermans persoonlijke gevoelens, dezelfde hoogstaande motivering, dezelfde psychologische onhandigheid. Daarnaast legt Coster bij het overdenken van het probleem der liefdadigheid een sterk intellect, een sterk rationalistische ingesteldheid aan de dag. Het is niet uitgesloten dat hij hier de vorm van het zinnospel heeft gekozen, omdat de nieuwere vormen nog te zeer beperkt bleven tot het begrip van ingewijden, en onvoldoende tot het volk waren doorgedrongen. Al het voorgaande mag trouwens niet uit het oog doen verliezen dat Coster hier soms enorme toneeleffecten bereikt, zoals bij het verschijnen van Quade Gheest tijdens het kluchtige optreden van de dokter. Een klassiek effect is dit evenwel allerminst!

En dan, in hetzelfde jaar 1615, verschijnt naast het eerder ouderwetse zinnospel het voor de tijd bijzonder vooruitstrevende treurspel *Ithys*. Het is moeilijk zich iets in te denken dat meer met het voorgaande verschilt, dan dit stuk. En de indruk wordt bevestigd dat Coster moeilijk tot de nodige beperking en eenheid kwam, maar zo was aangetrokken door de veelheid van verschijnselen die hem alle tegelijkertijd interesseerden, dat hij in alle richtingen wilde experimenteren. Die indruk komt niet alleen van het verschil tussen de *Rijcke-Man* en *Ithys*. Hij komt ook van de structuur van de tragedie zelf. De eerste twee bedrijven kunnen inderdaad niet anders dan als pastoraal gekenmerkt worden. Zelfs in zijn geheel beschouwd wordt *Ithys* sterker door het pastorale element bepaald dan b.v. Hoofts *Granida*. Het merkwaardige is daarbij dat het pastorale hier minder voorkomt als hoofse travestie, dan als werkelijke weergave van de levensvoorwaarden der landbewoners, die relatief gelukkiger zijn dan de hovelingen. In hun landelijke authenticiteit wijzen ze vooruit naar *Leeuwendalers*, eerder dan aan *Granida* te herinneren. Bij nader toezien is de integratie van herdersspel en treurspel trouwens niet zo slecht geslaagd. Maar eerst nog een woordje over het tragische thema. Het gaat om de geschiedenis van Tereus, die Philomela, de zuster van zijn vrouw Progne, heeft misbruikt en dan, met uitgesneden tong, op het land heeft verborgen om haar bij gelegenheid nog te bezoeken. Philomela weet via een weefstuk Progne te verwittigen. Daarop

slacht Progne Tereus' kind Ithys en zet het hem als maal voor. De stof komt uit de *Metamorfosen* van Ovidius, maar bezit in haar verwantschap met *Thyestes* alle eigenschappen voor een Senecaanse verwerking. Hoe combineert Coster dat nu met het pastorale element? Hij laat het stuk beginnen met toneeltjes uit het onbezorgde leven van de jonge mensen op het land. Kort en geweldig vaart daar een dissonant tussen, wanneer Tereus brutaal een jongen in zijn jacht inschakelt. Uitstekend wordt hier gesuggereerd dat er een machtiger wereld bestaat die aan de donkerste passies offert en voor niets terugdeinst, die van het hof. In een volgend bedrijf wordt het arcadische heldinnetje Gruzella door haar moeder met een kostbaar weefstuk naar het paleis gezonden; het blijkt dat Philomela bij de moeder is ondergebracht. Progne maakt nu van een landelijk feest gebruik om Philomela te verlossen; wanneer het landvolk haar op het hulpgeroep van Gruzella's moeder ter verantwoording roept, maakt ze zich hooghartig bekend als de koningin en nodigt ze allen uit om getuige te zijn van de ontknoping. Ze is inderdaad ten prooi gevallen aan een demonische wraakzucht, die Coster in de hoogste kleuren en schrillste tonen uitbeeldt. Wanneer beide vrouwen Ithys doden en verscheuren, hebben we niets menselijks meer. En het slot, waarin Philomela voor Tereus verschijnt nadat hij Ithys heeft gegeten, en de razende koning de vrouwen beestachtig afmaakt, is nog gruwelijker. De hofwereld heeft nu tenvolle zijn afschuwelijk gelaat getoond en de herders troosten zich met hun bescheiden maar gerust bestaan. *Ithys* heeft vele kwaliteiten. De landelijke scènes zijn geslaagd en voor het eerst weet Coster de hedendaagse lezer van zijn werk esthetisch te treffen. De integratie van hof- en landleven is zeer verdienstelijk, juist omdat er naar een organisch verweven van beide lijnen is gestreefd. De wraakmonologen van Progne en de gruwelbeschrijvingen zijn aan de extreme kant, maar toch het meest gepassioneerde, het vanuit de donkere drift meest overtuigende wat ons renaissance-drama tot dan toe had gepresteerd. De geëngageerde didacticus Coster blijkt hier ook een authentiek driftmens te zijn, ja als zodanig de groten van de Gouden Eeuw te overtreffen. Sommige passages zijn huiveringwekkend sterk. Vóór Coster, b.v. in de *Geeraerd van Velsen*, blijft de Seneca-imitatie formeel; hier gaat ze veel dieper. Daarenboven is *Ithys* wel het eerste stuk in onze klassieke literatuur, waarin de ergste gruwelen op het toneel zelf vertoond worden. De kindermoorden in Duyms *Spiegel des Hoochmoets*, de gevechts- en schendingscènes in Hoofts *Achilles en Polyxena* zijn niet te vergelijken met de slachting, eerst van Ithys, dan van de vrouwen. Ze blijven hoofdzakelijk beperkt tot het gebeuren als zodanig,

terwijl Coster eerst de verschrikkelijke affecten uitbeeldt die tot de gruwelen moeten leiden, en dit niet zonder meesterschap doet. Bij grondige analyse echter geeft ook dit stuk, althans in de geautoriseerde versie van 1619, ergens een onafheid bloot, die het verzwakt. De versie van 1615 vertoont heel wat meer samenhang. De landelijke scènes nemen er m.n. in het vierde bedrijf minder plaats in. De huidige scène IV,4, die nu alleen ergens op het land kan plaats vinden (en daardoor veel onverklaarbaars insluit), gebeurde in het paleis zelf, zoals blijkt uit de aanwezigheid van Ithys en de verzen 1365- :

Neemt Philomela 't hooft, en schuift hier achter 't kleet,
Daer de Tyran aanzit ghemeynlijck als hy eet.

Dit is later bij de uitbreiding van de landelijke scènes uit het oog verloren, zeer tot schade van het stuk. Werkte Coster te haastig ? Is hij een ander voorbeeld van die slordigheid en inconsequentie zoals ze m.n. bij Bredero zo vaak voorkomen ? Liet zijn dokterspraktijk hem niet de tijd om zijn werken naar behoren af te ronden ? We weten het niet. We kunnen alleen maar vaststellen dat de afgeronde eenheid, die voor een renaissancistisch stuk toch voorwaarde van volmaaktheid is, bij Coster ontbreekt en helaas blijft ontbreken. Het is jammer, want Costers creatieve gedrevenheid en veelzijdige verbeeldingskracht waren groot genoeg voor een groot dramaturg.

Zo is *Iphigenia*, het treurspel dat in 1617 verschijnt, alweer iets gans anders. Dit stuk is van Costers tragedies het meest vermelde, maar daarom niet het best gekende, want zelden lijken de literair-historici zich de moeite te hebben getroost het nog eens grondig te lezen. Vandaar dat het doorgaat als een soort tendensstuk, met de spits tegen de predikanten gericht. Mijn kijk op het stuk is wel wat anders. Het thema is het bekende van Iphigenia in Aulis en de imitatio van Euripides is onloochenbaar, ook al begrijpt de moderne vergelijker moeilijk, hoe men op zo'n noodlottige manier van het geniale voorbeeld kon afwijken. Euripides' stuk is een hartstochtdrama, wisselend en klemmend, met een constante spanning en steeds nieuwe verrassende contrasten en omkeringen, waaraan een hoge schoonheid ontvonkt. Bij Coster blijft daar niets van over. Van bij het begin weet men dat Ulysses en Eurypilus een complot tegen Agamemnon op touw hebben gezet. Ze hebben het volk wijs gemaakt dat de goden (van wie ze heel goed weten dat ze niet bestaan) het offer van Iphigenia eisen, omdat ze hopen dat Agamemnon zich daartegen zal verzetten en zich aldus als opperbevelhebber onmogelijk maken. De man die met het probleem zit, is dus Agamemnon. Offert hij zijn dochter of verzaakt hij de

macht en de veldtocht tegen Troje ? Eigenlijk is het probleem niet eens zo klemmend. Calchas kent immers het middel om de tegenstanders beet te nemen : men moet doen alsof men het spel speelt, en een godsverschijsning ensceneren, die het offer van Iphigenia afwijst. Het meisje moet dan weliswaar verwijderd worden, maar haar leven blijft gespaard. Om te beginnen wil Agamemnon zelfs dat niet. Liefst zou hij het complot de kop indrukken ; maar de politieke omstandigheden veroorloven dat niet. Na nog enige aarzeling geeft hij dan ook tenslotte toe aan de politieke wijsheid. Hoe men daarmee vijf bedrijven vult ? Ten eerste door Agamemnon lang en grondig te laten twifelen, door voor- en tegenstanders in lange, soms gepassioneerde redevoeringen aan het woord te laten, door inzake Iphigenia zelf niet onbehandig een kunstmatige spanning te wekken. Eerst : zal ze komen ? Dan : ja, Ulysses is haar gaan halen, zogezegd om met Pyrrhus te huwen. Dan : hoe zal ze reageren, wanneer de ware reden voor haar komst haar onthuld wordt ? Zodra er, na het derde bedrijf, wat actie in het stuk komt, verbetert het zienderogen ; maar de initiale handicap van de lengte, het discussiekarakter, het vroege blootgeven van de uitkomst kan het niet meer te boven komen. Qua eenheid is er intussen vooruitgang geboekt ten opzichte van *Ithys*, het stuk verwerft een klassieke homogeniteit. En daarmee komen we aan het probleem van de tendens. Doorgaans wordt *Iphigenia* beschouwd als een stuk tegen de predikanten die „onder schijn van godsdienst” het volk politiek opruien. Iets daarvan steekt er zeker in, en dat iets heeft Coster fel versterkt bij latere opvoeringen en drukken, die van na Vondels *Palamedes* dateren : in die tijd moet hij b.v. Eurypilus hebben laten uitbeelden als een karikatuur van Trigland. Van zulke excessen is m.i. in het oorspronkelijke stuk niets te vinden. Ik zie er een heel andere, rationele beweegreden in. Coster heeft klaarblijkelijk een imitatio van *Iphigeneia in Aulis* willen leveren. Maar hoe kon hij dat voor zijn 17de-eeuws publiek geloofwaardig maken ? Coster was een modern denkend rationalist, een voorloper van de Verlichting, zou ik durven zeggen. Hij zag dus het probleem als volgt : die goden hebben nooit bestaan, ze kunnen dus nooit zijn verschenen, de antieke dichters moeten dat geweten hebben. Verschijsningen konden ten hoogste geënsce-neerd zijn, en als de dichters dat spel ooit hebben meegespeeld, dan moeten ze daarbij exemplarische bedoelingen hebben gehad. Eenmaal dat inzicht gewonnen, heeft Coster het in zijn *Iphigenia* als zodanig willen uitbeelden ; dat blijkt duidelijk genoeg uit de Inhoudt. Zijn stuk is dus een rationalistische ontmaskering, waarin wordt aangetoond hoe iets, om het met de woorden van Péguy te zeggen, „qui avait commencé en mystique, finit en politique”. En

op die manier belandt de dichter opnieuw in een nefaste tweeslachtigheid, want hij slaat de bodem in waardoor zijn stuk ontroerend was kunnen worden zoals Euripides' model dat ontegensprekelijk is. Wat gaat er nog uit van de gewetensstrijd van Agamemnon, voor wie ten eerste de hele kwestie een politieke aangelegenheid wordt, terwijl ten tweede Iphigenia niet eens zal hoeven te sterven? Of van Iphigenia's offervaardigheid wanneer ze weet dat alles maar comédie is? Of van de *dea ex machina* wanneer men weet dat het om een gespeelde rol gaat? Had Coster er dan nog een satire van gemaakt! Maar daarvoor was hij hier te ernstig. Hij is helemaal bezweken voor de verleiding om het thema alleen te gebruiken als masker voor een *drame à thèse*. Die thesis hebben we intussen nog niet helemaal weergegeven. Enerzijds ging het om rationalistische ontmaskering van de waan der antieke godenwereld, om ontmaskering ook van clericaal gedoe dat van het bijgeloof misbruik maakt. Maar Coster was, in tegenstelling met wat men soms zou kunnen menen, geen negatieve geest. Hij was een „aufklärerisch” opbouwer. En dus moest hij iets positiefs in de plaats zetten. Dat positieve was het natuurlijke, de mens ingeschapen gevoel voor goed en kwaad, voor echt of onecht, zijn natuurlijke intuïtie voor wat er echt goddelijk is. Coster richt zich helemaal tegen de „eenzygheid”, tegen de godsdienstige partijdigheid, die de ware godsdienst vervalst. Hij hangt dan ook van die partijdigheid een karikaturaal, maar ernstig gemeend schrikbeeld op, dat de lezer of kijker vanzelf de ogen moet openen voor de ware godsdienstigheid. Die godsdienstigheid ligt ergens op de lijn die van Erasmus over Coornhert naar Grotius voert, met toch een heel eigen karakter. Coster is christen, maar zonder enige confessionele beperking. De natuur speelt een heel grote rol in de godsdienstigheid; wanneer de mens maar die stem van de natuur in hem kan beluisteren, zal hij religieus juist oordelen. Dan komt daar nog dat sterk rationalistische element bij, dat ik als „aufklärerisch” aanvoel, ook al in de aanzet tot strijdvaardige getuigenis. Ik geloof dus dat de predikanten slechts onrechtstreeks het mikpunt van het stuk zijn geworden. In ieder geval vindt men van heel de constellatie Maurits-Contraremonstranten niets in *Iphigenia* terug. En eerder dan in Coster een fanatiek polemist te zien, zie ik hem hier als een vrij gematigd aanwijzer van wat in de ware godsdienst verenigt i.p.v. te verdelen.

Het gaat m.i. niet op, Costers dramatische activiteit hier te scheiden van zijn werkzaamheid voor de Nederduytsche Academie, een werkzaamheid waarmee de gelegenheidsstukken samenhangen. Niet dat die gelegenheidsstukken zo belangrijk zijn. Maar ze laten enkele voor Coster typische trekken nog sterker uitkomen. Zo het

engagement van de man : hij staat helemaal achter die Academie van hem, een eigenaardige instelling waar in de volkstaal alle belangrijke wetenschappen onderwezen worden en men de verschillende soorten poëzie beoefenen kan. Dan zijn psychologische aanpak : deze gelegenheidsstukken verbinden telkens een aantal thema's, zo het laten optreden van alle medewerkers, het vertonen van het hele bezit (een soort controle door inventarisatie), een pleidooi voor de doelstellingen van de Academie, een excuus voor hetgeen niet verwezenlijkt kon worden, een afwijzing van de tegenstanders, een verzoenende houding tegenover de bestaande rederijerskamers – dit alles in een vrij boeiend kijkstuk. Ten derde, in samenhang daarmee, zijn fantastische inventiviteit : wat hij ook wil zeggen, telkens zal hij er de passende allegorische inkleding voor vinden, met een tikje relativering, een tikje geestigheid, een tikje venijn en toch altijd aan de basis zijn eigen grote goede wil. Ten vierde, zijn humor, die tot zelfspot gaat (wat moeten de dokters het ontgelden !) en in weinige van zijn spelen ontbreekt. Ten vijfde, zijn wijsheid – maar ook de grenzen daarvan. Zijn wijsheid : waar hij aanvalt, is het niet om door persoonlijke aanvallen te kwetsen ; zijn stelregel is : hekel het gebrek in het algemeen, wie het schoentje past zal het wel aantrekken. Dit is een vaak voorkomend thema bij Coster, zo vaak dat het argwaan gaat wekken. En inderdaad, juist deze wijsheid is hem niet in vlees en bloed opgegaan, voortdurend springt zijn temperament uit de band. En zo ontbreken juist in de stukken van de laatste jaren de zeer herkenbaar persoonlijke aanvallen op Rodenburg niet : deze moet als een rode lap op de stier Coster hebben gewerkt. Anderzijds heeft de gematigheid, de verzoenende houding toch altijd het laatste woord. De verdediging van de Academie wordt nergens proselytisme. De bestaansreden van de traditionele kamers wordt ten volle erkend ; Coster ijvert alleen opdat ze niet helemaal in de handen van zijn vijanden terecht zouden komen. Dus, wat ons van de auteur van *Iphigenia* niet moet verwonderen, een bewuste politieke kijk.

De antipathie tegen Rodenburg enerzijds, de klassieke inspiratie van Coster anderzijds lijken nergens duidelijker tot uiting te komen dan in het beroemde voorwoord bij de *Isabella*. Coster valt hier heftig degenen aan die er maar op los schrijven zonder zich te richten naar de regels die door de Ouden zijn vastgelegd en die men kan putten uit Aristoteles, Horatius, Scaliger en Heinsius. Hola ! wat een nadruk op de theorie en, blijkbaar, welk een kennis van die theorie ! Het minste wat men kan verwachten is dan ook dat Coster zelf zich nauwkeurig aan die klassieke regels zal houden. Nu, tot die regels behoren o.m. de eenheden van handeling, tijd en

plaats, en we hebben gezien dat zowel *Ithys* als ook *Iphigenia* daar zwaar tegen zondigen. Misschien heeft hij in het jaar dat *Isabella* van *Iphigenia* scheidt daar veel over bijgeleerd? Misschien is hier de invloed van Hooft, reeds altijd in de overname van details merkbaar, beslissend geworden – is *Isabella* toch door Hooft zelf op het getouw gezet en diende het toch om op Muiden te worden opgevoerd bij een bezoek van Prins Maurits? Helaas, wie naar een klassiek treurspel zoekt, zal ontgoocheld worden, ook al past Coster voor eenmaal de voormelde regels formeel toe. En als *Isabella* een van de boeiendste verschijnselen van het renaissance-drama bij ons is geworden, dan eerder door zijn afwijkingen van het klassieke. Er ware ook wel duivelskunst mee gemoeid indien iemand erin slaagde op dit door en door romaneske thema, dat recht uit de *Orlando furioso* komt, een echte klassieke tragedie te maken. De romaneske stof heeft, zeker in de vroege 17de eeuw, veel meer aanleiding gegeven tot tragicomedies of treurspelen in de vrije stijl. En dat is ook normaal. Van nature is dit een avonturenstof, waarvoor wisseling van tijd en van plaats en veelvuldigheid van handeling a.h.w. natuurnoodzakelijk zijn; komt daarbij de middeleeuwse fantasie, die zo weinig te maken heeft met de antieke geest, en de mengeling van toon, die voor het genre zelf en zeker voor Ariosto typisch is. De stof van *Isabella*, Zerbiin en Rodomont is dan ook in de Franse literatuur⁷ en bij ons door Rodenburg (in datzelfde jaar 1618)⁸ op vrije wijze verwerkt. Eigenlijk kon Coster dus moeilijk een minder geschikte stof uitzoeken om er de waarde van de klassieke regels aan te demonstreren. Waarover gaat het in *Isabella*? *Isabella* en Zerbiin, koningskinderen bij wie het lot de liefde voortdurend is komen dwarsbomen, genieten eindelijk in een idyllische omgeving elkaars aanwezigheid. Plotseling ontdekt *Isabella* stukken van de wapenrusting van Roeland, die deze later blijkt in waanzin te hebben verspreid. Ter ere van de held, wie beiden dank verschuldigd zijn, richt Zerbiin de wapenen tot een soort monument op. Komt daar Mandricard voorbij, die zopas de geliefde van Rodomont heeft ontvoerd, hij eigent zich de wapens toe en als Zerbin ze hem wil ontnemen, doodt hij deze. *Isabella* begraaft haar geliefde met de hulp van een kluizenaar. Die tracht haar tot het geestelijke leven te overhalen. Maar dan treedt de dronken Rodomont op, die in een hevige begeerte tot *Isabella* ontvlamt en de kluizenaar doodslaagt.

7. Zie de Liste bibliographique des tragédies in Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille etc.*, Parijs 1962 (b.v. de nummers XCIX en CLI, resp. p. 449 en 456).

8. Nader onderzoek zal moeten uitmaken of *Isabella* soms niet opzettelijk als concurrerend „klassiek” stuk tegen dat van Rodenburg is geschreven.

Het meisje weet de woesteling even op het spoor van Mandricard af te leiden, maar hij laat haar bewaken en zij begrijpt dat haar eer in gevaar is. Wanhopig zoekt ze een uitweg, tot Zerbiin haar verschijnt en haar een reddende raad geeft. Ze smeekt Rodomont haar liefde te eerbiedigen ; in dat geval zal ze hem een tovermiddel aan de hand doen dat hem onkwetsbaar zal maken. Hij belooft het. Zij gaat nu kruiden zoeken, maakt er een brouwsel van, strijkt het aan haar hals en zet Rodomont ertoe aan, met zijn zwaard de proef te nemen. Natuurlijk onthoofd hij haar en hij barst in de bitterste jammerklachten uit. Maar nu verschijnen engelen met Zerbiin, ze jagen Rodomont weg en het minnaarspaar wordt in de hemel opgenomen. Dit allemaal in één dag en op één plaats samenpersen is al fameus. Maar Coster maakt het zichzelf nog moeilijker. Alsof hij een tragicomedie aan het schrijven was, laat hij in het gevolg van Rodomont onvervalste komische figuren optreden, een kluchtig paar en een krompratende dokter. Zeer zeker wendt hij ze functioneel aan : de man uit het kluchtige koppel heeft de wijn gestolen waar Rodomont en de zijnen zich aan bedrinken – zodat de passie voor Isabella verklaarbaar wordt ; en de dokter moet Isabella begeleiden om haar te controleren en om notitie te nemen van de gebruikte kruiden. Maar in Coster stak teveel van de kluchtschrijver om aan deze figuren niet enig auto-noom leven te verlenen. En in hun zog wordt Rodomont meegesleept, die daardoor een groteske figuur wordt. Reeds in *Iphigenia* had Coster niet overal de lapsus in een minder ernstige of verheven toon kunnen vermijden, m.n. bij de figuren Thersites en Protesilaus. Maar nu komt het tot een echte groteske. Dit element op zichzelf al brengt het stuk als tragedie in gevaar. Maar het tragische wordt nog verder opgeheven, doordat Isabella en Zerbiin a.h.w. verrijzen en in een apotheose ten hemel varen. Eigenlijk zijn alleen de formeel toegepaste eenheden „klassiek” in dit stuk, voor al het overige verraadt het zijn karakter van gelegenheidsspel, waarbij de dichter van de meest verschillende ingrediënten gebruik maakte, opdat de aandacht van de hoge gast toch maar voortdurend gespannen zou blijven. Met de indeling in bedrijven b.v. gaat het helemaal niet, de z gezegde scheiding tussen IV en V valt in het midden van een doorlopende kluchtige passage. Het stuk is natuurlijk in alexandrijnen geschreven, maar de kluchtige passages staan in vrije verzen. Anders gezegd, op een wezenlijk romaneske soort tragicomedie, zoals Bredero en Rodenburg er schreven, wringt Coster enkele formeel-klassieke trekken, die er slecht bij passen. Maar juist op die manier wordt het een typisch stuk voor zijn maker, een stuk waarvan de disparate elementen zo fantastisch worden samengebracht, dat men aan een

staalkaart van Elizabethaanse theatermogelijkheden gaat denken. Daarbij brengt Coster op een nagenoeg unieke manier in ons drama het groteske binnen. De stukken van Bredero en De Koning die kluchtige intermezzi bevatten, hebben niets van die aard. Bij hen is er een dubbele toon, ja, maar het kluchtige en het tragische blijven vrij streng gescheiden, zelfs daar waar, als in *Rodd'rick ende Alphonsus*, in een en dezelfde scène de romaneske ridder en de hem parodiërende gracioso optreden. Coster echter maakt een van de dragers van het tragische gebeuren zelf belachelijk, in zijn gesnoef, zijn dronken verliefdheid, zijn domheid, zijn entourage⁹, maar zonder dat die daarom een komische figuur wordt. De Rodomont die Isabella de wereld belooft, is ergens niet komisch, maar alleen grotesk. De Rodomont die Isabella doodt en daarna in weeklachten uitbarst, heeft zelfs helemaal niets komisch. En de louter komische scènes zijn zo intiem met de rest verweven, dat ze nauwelijks enige autonome komiek vertonen. Een tweede vrij unieke prestatie van Coster lijkt me hier de apotheose, veel barokker, veel meer beklemtoond dan de analoge passages bij Hooft, die hem eventueel konden inspireren: slot van *Ariadne*, slot van *Granida*, vlucht van de goede allegorieën in *Geeraerd van Velsen*. Het is een verheerlijking van gestorven martelaars geworden, autonomer maar tevens gratuiter zo dan b.v. in Vondels latere *Maeghden*; het doet zelfs even aan opera denken. Als durvend experimentator-door-vermenging verschijnt Coster nergens typischer dan hier en het verleent hem een vreemd soort grootheid. Alleen niet die van een succesvol klassiek tragicus... Een woord nog over de louter literaire kwaliteit van Costers aandeel vergeleken met dat van Hooft. Niet dat de eerste verzen, die van Hooft, zo bijzonder veel roem verdienen, maar gewoonlijk worden ze om hun verfijning en muzikaliteit toch gunstig tegen die van Coster geprofileerd. Ik ben het daar maar heel gedeeltelijk mee eens. Die van Coster zijn onbetwistbaar grover, ja, maar ze hebben veel meer karakter en dramatische kracht. Hooft gaat nergens uit boven de fijnzinnige, maar soms lichtjes lachwekkende parafrase van Ariosto; zijn hoofsheid is hier helemaal onnatuurlijk, zoals in de expositio, waar beide figuren elkaars herinneringen met fraaie tussenpozen onderbreken. Je ziet zo de precieus acteurs aan het werk, het is op een ontstellende wijze toneel gebleven. Coster daarentegen maakt de fantasiewereld waarin zijn stuk speelt geloofwaardig en authentiek aanwezig, al mochten vers en smaak minder grof zijn.

9. Reeds bij Ariosto is daarvoor wel enige aanleiding te vinden.

En alweer het volgende jaar verschijnt er een nieuw treurspel van de Amsterdamse dokter – het is meteen zijn laatste : *Polyxena*. Heeft hij uit de vorige klassieke tragedies en uit het vreemde experiment van de *Isabella* genoeg geleerd om nu eindelijk een volwaardig klassiek treurspel te schrijven ? Helaas neen, al meen ik met Smit¹⁰ dat dit Costers sterkste drama is geworden. En waarom niet ? Altijd om dezelfde reden : het unificerende principe bij Coster is niet beperking en organisatie, maar menging. Zijn fantasie, zijn inventiviteit zijn gewoonlijk te rijk en veelzijdig om die *Beschränkung* te demonstrenen waaraan de ware meester zich laat kennen. *Polyxena* is andermaal een experiment geworden, al valt een zekere zelfimitatie hier niet te loochenen. Het Polyxena-thema op zichzelf is sterk verwant met het Iphigenia-thema. Weer gaat het om een mensenoffer dat terwille van politieke redenen geëist wordt door een als afgod fungerende clericale bedrieger. Maar ditmaal gebeurt het offer echt, ditmaal ontplooit zich de offervaardigheid van de fiere onschuld in optima forma, ditmaal aarzelt niet alleen de politiek verantwoordelijke, maar kent de voltrekker van het offer de hevigste gewetensstrijd en achteraf het diepste berouw. Dit zouden dus evenveel verbeteringen zijn t.o.v. het vorige stuk. Helaas, zo was het naar Costers zin allicht onvoldoende gestoffeerd. En hij brengt er niet minder dan twee, om niet te zeggen drie nieuwe elementen bij¹¹. Ten eerste de Troades-sfeer van de overwonnen Trojaanse vrouwen rond Hecuba ; ten tweede het Troades-motief van de ontdekking en doding van Astianax ; ten derde de geschiedenis van Polydoor. Polydoor, een Trojaanse prins, is toevertrouwd aan de hoede van de Thracische koning Polymnestor ; wanneer de Grieken de zege behalen, vreest de Thraciër voor zijn rijk ; hij doodt dan ook de jongen. Deze komt als schim wraak eisen van Hecuba. Door een list verkrijgt zij met haar vrouwen toegang tot Polymnestor en ze lynchen hem, wat onmiddellijk bloedig gewroken wordt. De eenheid tussen het Polyxena-, het Hecuba- en het Polydoorthema is niet kwalijk geslaagd : Coster kon beginnen met de onzekerheid omtrent Trojes lot ; eerst laat hij Polydoor vermoorden, dan treden samen met de Grieken de klagende Trojaanse vrouwen op, Polyxena wordt geofferd, Polydoors lijk gevonden, Hecuba neemt wraak. Maar om een of andere duistere reden heeft hij deze organische eenheid bedorven door eerst, in vier scènes, het conflict tussen Andromache en Ulysses om Astianax uit te beelden. Andermaal : Coster kon zich niet beperken. In zekere zin was dit een

10. *Twaalf studies*, p. 35.

11. Wel komt reeds in Seneca's *Troades* de koppeling van het Polyxena-thema met dat van Astianax en dat van Hecuba voor.

felix culpa, want het begin is uitstekend geslaagd, en het twist-gesprek tussen Andromache en de Griek een meesterlijke scène, zoals ons Renaissancedrama er niet te veel telt. Maar voor het geheel wordt dit voorvoegsel (waar ik het althans voor houd) nefast: de onzekerheid in Thracië omtrent Trojes lot wordt a priori ontkracht, weer hebben we valse bedrijfsscheidingen na I en II en de organische eenheid van het overige wordt verstoord. Afgezien daarvan kunnen we alleen weer het hevig Senecaanse karakter constateren. Coster is een beter dichter dan Jan Vos, maar hij preludeert toch soms op diens toon, b.v. daar waar Hecuba als een furie Polymnestor de ogen uit het hoofd krabt. En ook hij zorgt voor het zien en het zeggen tegelijk.

Na dit onderzoek van het dramatische werk kunnen we pogen de positie van Coster in onze letteren te bepalen. En daarbij moet ik denken aan een soort negatief van het Vondel-beeld van W. A. P. Smit. Bij Vondel gaat een zeer hoge letterkundige waarde samen met een verwaarloosbare invloed op tijdgenoten en navolgers – althans wat de dramatische conceptie betreft. Bij Coster moet de literaire beperktheid worden geconstateerd – al blijft hij groot ook als schrijver – maar ik heb de indruk dat de omvang en de duur van zijn invloed niet onderschat mag worden. Het is een traditie in onze letterkundige geschiedschrijving het Senecaanse toneel bij ons van Hooft af te leiden. Zonder over het hoofd te zien wat Coster zelf aan Hooft heeft te danken, geloof ik dat ook Coster hier een aanzienlijke, misschien nog aanzienlijker rol heeft gespeeld. Dat toneel vertoont constant „barokke” trekken van volkse grofheid, overdrijving, gretige uitwerking van wreedheden, onbeheerste uiting van sterke affecten; en het heeft niet genoeg aan het zeggen, het wil het zien. Dat vindt men niet bij Hooft, wel, en ruimschoots, bij Coster. Natuurlijk moet die affiliatie nog zorgvuldig en concreet worden nagegaan, maar intussen mag de Coster-hypothese toch naar voren worden gebracht, al was het maar omdat geen ander belangrijk auteur die typische combinatie van trekken vertoont¹². Daarnaast moeten natuurlijk ook de eigen spelen van Coster eerst nog grondiger worden geanalyseerd dan in dit bestek is kunnen gebeuren, en moeten ze vooral aan hun mogelijke bronnen worden getoetst. Zo zal b.v. bij een nauwkeurige inventarisatie van de Hooft-invloeden (ik noemde ze talrijk) het eigene van Coster nog duidelijker naar voren komen. Toch durf ik, als besluit, reeds een beeld van onze auteur te ontwerpen.

12. Een eerste aanloop is misschien al bij Duym aan te treffen; zo is ook de affectgeladen stijl al aanwezig in bepaalde passages uit Heinsius' Nederlandse lyriek. Maar Coster blijft, dunkt mij, de essentiële schakel.

Coster was een geëngageerde figuur vanuit een christelijk, maar vooral rationalistisch ethos. Om kunst en kennis in Amsterdam en geheel Nederland te verspreiden, zette hij zich totaal in als organisator en als gangmaker van kunstenaars. Zijn eigen letterkundig werk is gekenmerkt door sterke affecten en een moeilijk aan banden te leggen fantasie. Hij was allerm minst een slaafs navolger van vooraf gegeven voorbeelden, veeleer een oorspronkelijk combinator van soms zeer vreemdsoortige elementen. Elk van zijn werken, behalve misschien de klucht van *Teeuwis*, is aldus een combinatie geworden en in ieder werk wordt een andere combinatie geprobeerd. Juist dit combinatorische en experimentele zou voor volslagen réussites een sterke eenheidscheppende vormkracht hebben geleverd. Coster bezat die vormkracht niet in de vereiste mate. Kon hij verschillende combinaties overtuigend realiseren, nooit kwam het tot volledige integratie. Op die manier vermocht hij, naar klassieke maatstaven gemeten, geen enkel meesterwerk te scheppen; wel bestaat zijn oeuvre uit een reeks mijlpalen, waarvan geen enkele de tijdgenoten onverschillig liet of de huidige literair-historicus onverschillig kan laten. Had Coster als constructeur sterker mogen zijn, als uitbeelder van hevige, maar echte passies vindt hij in dezelfde 17de eeuw zijns gelijke niet. Vooral aan de wraakzucht heeft hij accenten verleend die niet moeten onderdoen voor die van de Senecaanse en eventuele Franse voorbeelden. Zodra de passie vrije loop krijgt, wordt de tragedie van Coster geïnspireerd. Wat zijn taal betreft mag hij inderdaad niet ten volle vergeleken worden met zijn grote tijdgenoten. Hij is geen lyricus als Hooft, Bredero en Vondel; toch heeft hij mooie reizangen geschreven. Voor het overige beschikt hij over een direct en krachtig uitdrukkingsvermogen, zoals het vele artsen eigen is. Terwille van zijn radicalisme, zijn directheid, zijn kernachtigheid zou ik het „drastisch” willen noemen. Samuel Coster spreekt drastisch door, waar hij spot, hekelt, preekt, beleert, betoogt, gepassioneerd uitbarst. Overeenkomstig zijn tijd doet hij dat meestal oratorisch en pathetisch, maar altijd beziel, uit het hart, en eerder demo- dan aristocratisch. De barok heeft een affectieve geladenheid nodig om niet gezwollen te klinken en een rationele of spirituele verfijning om de grofheid van b.v. een Jan Vos te vermijden. Coster bezit die affectieve geladenheid, sterker dan Hooft en dan de Bredero van het dramatische werk, zij het op een minder verheven niveau dan Vondel. Zijn verfijning is eerder van rationele dan van spirituele aard, maar geloofend kan ze niet worden. Alles samen vormt Costers oeuvre wellicht – afgezien van Vondel natuurlijk – de meest eigen-aardige en omvattende bijdrage van ons hele 17de eeuwse toneel.