

Hamlet: Foucault, Waanzin en Ophelia

Adam HALL

Abstract

While modern critical views of Ophelia often see her as a woman tragically driven into madness, or hysteria, this article offers a Renaissance perspective on madness in order to lend support a more sane view of the character of Ophelia. This alternative view of Ophelia (inspired by Foucault's work on the topic of madness) includes a close reading of the symbolic meaning of Ophelia's herbs, and argues how madness is used in Shakespeare's play to convey specific meaning.



In zijn *Geschiedenis van de waanzin* schrijft Michel Foucault dat het verschil tussen moderne visies op waanzin en die uit het verleden neerkomt op een verschil tussen respectievelijk klinische waanzin, of waanzin met een psychologische oorzaak, en waanzin als een mogelijke stem van waarheid, of zelfs een teken dat op de waarheid zelf wijst. Hij merkte in dat verband naar eigen zeggen een

overgang tussen de middeleeuwse en humanistische ervaring van de waanzin naar de waanzin die de onze is en de waanzin indeelt bij de geestesziekten. In de Middeleeuwen tot in de Renaissance was het gesprek tussen de mens en de geestelijke gestoordheid een dramatisch debat, dat die mens met de geheime wereldmachten confronteerde, en de ervaring van de waanzin werd in die tijd omneveld door beelden waarin het ging om de Zondeval, de Wil van God, om het Beest en de Gedaanteverwisseling en om alle wonderbaarlijke geheimen van de wetenschap. In onze tijd zwijgt de ervaring van de waanzin binnen de rust van een wetenschap die hem al te goed kent en daardoor vergeet.¹

Foucaults uitnodiging om de moderne uitgangspunten van waaruit we waanzin aanschouwen ter discussie te stellen, is tot op heden niet toegepast op Shakespeares *Hamlet*, en al helemaal niet op het personage van Ophelia, dat door veel moderne critici wordt gezien als "the very paradigm of madness".² Een analyse van Ophelia's 'waanzin' in het licht van beelden als "de Zondeval," de "Wil van God," "het Beest" of "de Gedaanteverwisseling" brengt een reli-

¹ Michel Foucault, *Geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*, vertaald door C.P. Heering-Moorman (Amsterdam: Boom, 2013), 12. Ik wil graag Dries Vrijders bedanken die mijn oorspronkelijk in het Engels geschreven tekst naar het Nederlands vertaald heeft.

² Theodore Lidz, *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet* (New York: Basic Books, Inc., 1975), 34.

gieuze beschouwing van waanzin aan het licht die overschaduwd wordt door moderne perspectieven op Ophelia die “waanzin [indelen] bij de geestesziekten”.

Foucault onderzocht in zijn boek ook de gendergerelateerde dynamiek die zijn oorsprong vond in de moderne, klinische visie op waanzin. Hij toont aan hoe het vrouwelijk lichaam in de negentiende eeuw beheerst werd door een “process of hysterization”,³ vooral wat betreft de seksuele machtsrelaties waaraan zowel het fysieke als het sociale lichaam onderhevig is.⁴ Moderne opvattingen over Ophelia als een meelijwekkend creatuur dat lijdt aan een extreme vorm van seksuele frustratie worden niet alleen versterkt door deze klinische visie op vrouwelijke waanzin, maar ook door Ophelia’s zelfmoord. Margaret Higonnet bemerkt een opvallende verschuiving in het negentiende-eeuwse literaire landschap, dat wordt gedomineerd door de “disintegration and social victimization” van vrouwen die suïcidaal zijn, eerder dan door “heroic self-sacrifice” of andere factoren.⁵ Deze negentiende-eeuwse opinies over vrouwen, waanzin en zelfmoord vormden het fundament van een perspectief op de figuur van Ophelia dat zich tot op vandaag stevig verankerd weet in de kritische, poëtische en visuele verbeelding van *Hamlet*.⁶ De gegenderde vooronderstellingen van het negentiende-eeuwse perspectief op vrouwen en waanzin, waarbij in zowel medische als literaire geschriften de tendens zichtbaar werd om vrouwen als vatbaar voor hysterie te beschouwen is goed gedocumenteerd.⁷ Toch heeft een moderne feministische lectuur van Ophelia, niettegenstaande de potentiële beperkingen van een dergelijk gegenderd perspectief, zich nauwelijks verzet tegen het beeld van Ophelia als klinisch waanzinnig. Het heeft zich daarentegen grotendeels achter benaderingen geschaard die

³ Lois McNay, *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self* (Cambridge: Polity Press, 1992), 31.

⁴ Michel Foucault, *De geschiedenis van de seksualiteit, Vol. 1: een introductie* (Nijmegen: Socialistische Uitgeverij, 1984), Deel vier: Het gebruik van de lust, 75-132.

⁵ Margaret Higonnet, “Representations of the Feminine in the Nineteenth Century”, *Poetics Today*, Vol. 6, No. 1&2 (1985), 103-118, 106.

⁶ Het beeld van Ophelia dat gevonden wordt in de canon van de literaire kritiek, als iemand die psychologisch “incapable of her own distress” (4. 7. 178) is, wordt nog versterkt in de afbeeldingen van Ophelia die hun oorsprong vonden in de Prerafaelitische school, met als bekendste voorbeeld het beroemde schilderij *Ophelia* (1852), van John Everett Millais, nu in Tate Britain, Londen. Deze schilderkundige afbeeldingen vormen een breuk met 18^{de}-eeuwse voorstellingen die zich vooral toelegden op een dramatische scène in het stuk: de “dramatische” zelfmoord door verdrinking die nooit werd getoond op het toneel. Een geschiedenis van de visuele verbeelding van Shakespeares *Hamlet* is te vinden in Carol Solomon Kiefer, ed., *The Myth and Madness of Ophelia* (Amherst: Mead Art Museum, 2001); Alan Young, *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900* (Cranbury: Rosemont Publishing, 2002), 279-245; en, met bijzondere aandacht voor de verbeelding van Ophelia en waanzin, Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (New York: Pantheon Books, 1985).

⁷ Zie hiervoor Sander Gilman et al. (eds.), *Hysteria Beyond Freud* (Berkeley: University of California Press, 1993); and Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1996).

Ophelia's waanzin binnen de grenzen van de geestesziekte beschouwen.⁸ In dat opzicht zijn het vooral de feministische critici die het sterkst hebben gea-geerd tegen pogingen om Ophelia een eigen afgelijnde stem te geven (misschien door een agenda die een misogynne Shakespeare naar voren wil schuiven).⁹ Een nauwkeuriger beschouwing van Ophelia's woorden in de context van een Renaissancistische visie op waanzin volgens Foucault stelt ons in staat om de moderne sluier van klinische waanzin die over haar poëtische uitspraken hangt op te lichten, en herstelt de potentiële kracht van haar stem in het stuk.

De inspiratie voor een alternatieve lezing van *Hamlet* komt niet enkel van Foucault, maar ook van Shakespeare en andere literaire figuren die ons helpen de Renaissancistische benadering van waanzin te definiëren. Theseus in *A Midsummer Night's Dream* beschrijft in een bekende passage hoe "The lunatic, the lover and the poet / Are of imagination all compact" (*A Midsummer Night's Dream*, 5. 1. 7-8) en hoe:

The poet's eye, in fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
(*A Midsummer Night's Dream*, 5. 1. 12-18)

"Airy nothing" is een uiterst betekenisvol landschap voor de "waanzin" van de schrijver die deze immateriële plaats haar materialiteit verleent. "Nothing" duidt niet zomaar op een betekenisloze plek, maar op het poëtische landschap dat een wereld voorbij de tastbare realiteit wordt. In Plato's *Phaedrus* stelt

⁸ Zie, bijvoorbeeld, Caroll Camden, "On Ophelia's Madness," *Shakespeare Quarterly*, 15 (1964): 247-255; Carol T. Neely, "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly*, 42 (1991): 315-338; Carol T. Neely, *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 2004), 50-56; Elaine Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism" in *Shakespeare and the Question of Theory*, Patricia Parker and Geoffrey Hartman, eds. (New York: Methuen, 1985), 77-94; Sandra Fischer, "Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in Hamlet", *Renaissance and Reformation*, 26 (1990), 1-10; Nona Feinberg, "Jephthah's Daughter: The Parts Ophelia Plays", in Raymond-Jean Fontain and Jan Wojcik, eds., *Old Testament Women in Western Literature* (Conway: University of Central Arkansas Press, 1991), 128-143.

⁹ Elaine Showalter, bijvoorbeeld, stelt dat "there is no 'true' Ophelia for whom feminist criticism must unambiguously speak, but perhaps only a Cubist Ophelia of multiple perspectives, more than the sum of all her parts." Elaine Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," 92. Gabrielle Dane beweert dat "Ophelia is, in essence, nothing, an empty cipher patiently waiting to be infused with whatever meaning the particular mathematician should require." Gabrielle Dane, "Reading Ophelia's Madness," *Exemplaria*, 10 (Fall, 1998), 405-423, 410. Caroll Camdens advies is dat we "make little or nothing of Ophelia's non sequiturs." Caroll Camden, "On Ophelia's Madness," 251. Zie verder ook Phyllis Rackin, "Misogyny is Everywhere" in Dymphna Callaghan (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare* (Oxford: Blackwell Publishers, Ltd., 2000), 42-58.

Socrates dat “waanzin [...] door de goden wordt geschonken voor ons hoogste geluk.”¹⁰ Socrates heeft het verder over

een soort van bezetenheid en waanzin: die welke van de Muzen voortkomt. Deze grijpt een tedere, maagdelijke ziel aan, wekt haar op en brengt haar in bacchische vervoering, en inspireert haar liederen en alle andere vormen van poëzie, en door 't verheerlijken van der vaderen talloze heldendaden voedt zij de nakomelingschap op. Wie zich echter zonder de waanzin voor de poorten der dichtkunst aanbiedt, in de overtuiging dat technische vaardigheid hem vast tot een bekwaam dichter zal maken, die blijft, persoonlijk, een knoeier, en zijn nuchtere verstandspoëzie verbleekt voor die van de waanzinnig bezetenen.¹¹

Plato's observatie benadrukt de aanwezigheid van Shakespeares dichterlijke Muze als aanvulling op het personage Ophelia als een “tedere, maagdelijke ziel” voor de overdracht van een bepaald type van literaire waanzin voor de opvoeding van komende generaties. De poging van de dichter om “airy nothing” a “local habitation and a name” te geven zonder de gift van “bezettenheid” garandeert dat zulke “nuchtere verstandspoëzie verbleekt voor die van de waanzinnig bezetenen”. Dit citaat uit Plato ondersteunt verder Foucaults premisse dat methodologiën die poëtische waanzin interpreteren volgens de klinische maatstaf van “sanity” weinig geschikt zijn om dit type van poëtische uitdrukking te begrijpen.

In een brief aan Maarten van Dorp (1515) schrijft Erasmus, in een verklaring voor zijn *Lof der zotheid* (waarvan de Latijnse titel, *Encomium Moriae*, een woordspeling bevat op de naam van Thomas More), het volgende:

Ik beoogde met de *Lof der zotheid* niets anders dan wat ik ook met mijn andere werken beoogde, maar langs een andere weg. In het *Handboek van de Christensoldaat* gaf ik op een directe manier aan hoe een christelijk leven er uit moest zien. In het boekje *De vorstenspiegel* maakte ik zonder omwegen duidelijk waarin men de vorsten moet onderrichten. In de *Lofrede op prins Filips* doe ik onder het mom van de lofrede op bedekte wijze wat ik in *De vorstenspiegel* openlijk deed. *De Lof der zotheid* behandelt niets anders dan het *Handboek* deed, maar dan schertsenderwijs. Ik wilde raad geven, niet kritiek leveren, goed doen, niet kwetsen, mensen tonen hoe zij beter konden worden, en hen niet in de weg staan.¹²

Erasmus geeft toe dat hij taal gebruikt op een manier die “langs een andere weg” beoogt wat hij “in [...] andere werken [...] openlijk deed.” Erasmus'

¹⁰ Plato, *Phaedrus*, vertaald door Xaveer De Win. In: *Verzameld Werk*, Vol. IV. Kapellen, Pelckmans, 1978, 32.

¹¹ Plato, *Phaedrus*, 32. Voor meer over de Klassieke opvattingen over waanzin als een gift die religieuze en filosofische waarheden bevat, zie Stephen David Ross, *The Gift of Truth: Gathering the Good* (Albany: State University of New York Press, 1997).

¹² Steens, M.J et al., *De correspondentie van Desiderius Erasmus* (Amsterdam, Ad Donker, 2006). Vol 3, 98.

brief getuigt van het feit dat zulke ambiguïteit doelbewust en doelmatig was. De bedoeling was niet om te verwarren; een dergelijk dubbelzinnig taalgebruik was een middel om “mensen [te] tonen hoe zij beter konden worden” of, zoals Plato hierboven adviseerde, “[de opvoeding] van de nakomelingschap”. Op een soortgelijke manier benadrukt George Puttenham in *The Arte of English Poesie* dat dramatische dichtwerken “containe and enforme morall discipline, for the amendment of mans behaviour.”¹³ Poëtische waanzin was een retorische methode waarbij dergelijke “instruction” dramatisch gerealiseerd kon worden, en die wat Foucault “alle wonderbaarlijke geheimen van de wetenschap” noemt kan uitdragen.

In de Renaissance waren *oratio recta* en *oratio obliqua* gevestigde klassieke vormen van retoriek die in de dichtkunst gebruikt werden om waarheid over te brengen; met waanzin en zothed als specifieke retorische methodes die auteurs gebruikten om de betekenis van hun woorden te verhelleren, eerder dan om ze te verdoezelen – om waarheid te representeren, niet om ze te vervormen. Het moderne Langue/Parole ‘paradigma’¹⁴ laat zich niet zomaar toepassen op de stilistische paradoxen die we vinden in de *oratio obliqua*, of in retorische tropen als zothed of waanzin. Net zoals “een abces de grenzen van een ziekte afbakent”¹⁵ wordt iedere afwijking van een ‘gezonde,’ heldere en functionele taal doorgaans lijnrecht tegenover de *norm* geplaatst. Net zoals Foucault aantoonde dat het moderne klinische perspectief een diagnostische visie op waanzin ontwikkelde, zo wordt retorische ambiguïteit op een soortgelijke manier als ziek gezien. Dit historisch taalkundig onderscheid is niet onopgemerkt gebleven. Roland Barthes vergeleek de “superpositie van een *signifiant* en een *signifié*” in de retoriek van de Renaissance zoals we die vinden in een boek als Erasmus’ *Lof der Zothed* met het moderne “Saussuriaanse paradigma” van *norm* en *afwijking*.¹⁶ Barthes merkt op dat de traditionele tegenstelling tussen *Res* en *Verba* en de verhouding tussen vorm en inhoud een historisch probleem veroorzaakte: “kan Vorm over Inhoud primeren, of moet het er op volgen (zodat er niet langer een ‘gecodeerde’ Vorm kan bestaan)? Het is dit debat dat, doorheen de eeuwen, Aristoteliaanse (later Jezuïtische) en Platoonse (later Pascaliaanse) retoriek tegenover elkaar plaatst.”¹⁷ Deze

¹³ George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1590) STC (2nd ed.) / 20519.5, Edward Arber, ed. (Birmingham: 1869), 53.

¹⁴ Husserl, bijvoorbeeld, was geïnteresseerd in de mogelijkheid van het schrijven om een object te bewaren, en in de materialiteit van het schrijven (Verkörperung) als een zuivere mogelijkheid van belichaming (Verleiblichung), terwijl Derrida stelt dat Verleiblichung en Verkörperung niet van elkaar gescheiden kunnen worden, en dat de “pure intentional act [of an author] can never be protected from the dangers of contingency and catastrophe.” Zie Julian Wolfreys, *The Edinburgh Encyclopedia of Modern Criticism and Theory* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002), 318.

¹⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Vertaald door Richard Howard als *The Rustle of Language* (Berkeley: University of California Press, 1989), 92. [mijn vertaling]

¹⁶ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, 91. [mijn vertaling]

¹⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, 91. [mijn vertaling]

belangrijke historische tweedeling (zoals ze wordt uiteengezet door Foucault en Barthes) kan worden toegepast op de uiteenlopende waardering die waanzin geniet in Renaissancistische en moderne benaderingen van literair taalgebruik. Dit is relevant voor de representatie van waanzin in *Hamlet*, zowel vanuit een fysiek perspectief belichaamd door personages als vanuit een retorisch perspectief belichaamd in taal.

De waardering voor een “poëzie van de waanzin” (*furor poeticus*) in de tijd van Shakespeare was geen “esoterie idee.”¹⁸ Giordano Bruno’s bekende *De gli eroici furori* werd gepubliceerd in Londen in 1585.¹⁹ In Puttinghams *The Arte of English Poesie* valt te lezen hoe “drammatick poems” niet als rol hebben “to counterfeit or represent the rustically manner of loves and communication: but under the vaile of homely persons, and in rude speeches to insinuate and glauance at greater matters, and such as perchance had not bene safe to have beene disclosed in any other sort.”²⁰ Hamlets waanzin, volgens Polonius te begrijpen als de “ecstasy of love,”²¹ (2. 1. 100) lijkt sterk op Puttenham’s “rustically manner of loves” als uitwendig teken van poëtische waanzin.

Puttenham’s beschrijving van de functie van dramatische poëzie om “rude speeches to insinuate and glauance at great matters” weer te geven vindt een echo in Gertrudes beklag tegen Hamlets “noise so rude against me?” (3. 4. 40). Nadat hij Hamlet in Act 3, Scene 1 heeft waargenomen besluit Claudius: “Love? His affections do not that way tend; / Nor what he spake, though it lacked form a little, / Was not like madness” (3. 1. 156-58). Bij nader inzien blijken Hamlets woorden inderdaad “not like madness,” en zijn ze van die aard dat ze “had not bene safe to have beene disclosed in any other sort.” Als gevolg daarvan besluit Claudius om Hamlet naar Engeland te sturen, zijn dood tegemoet. Volgens Hamlet, “Denmark is a prison,” en in deze repressieve omgeving moet Hamlet ofwel “hold his tongue” (1. 2. 159), op een wijze spreken die omfloerst is door een retorische “crafty madness” (3. 1. 8), of, wanneer zijn woorden begrepen worden, een zekere dood tegemoet gaan.²² Net als bij Hamlet ligt de oorzaak van Ophelia’s waanzin schijnbaar bij liefdespijn (*mal d’amour*) – in haar geval door het verlies van haar vader, van Hamlet, of van

¹⁸ Robin Headlam Wells, *Shakespeare’s Humanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 168.

¹⁹ Shakespeare werd waarschijnlijk beïnvloed door Bruno’s werk, en er zijn directe parallellen tussen *De gli eroici furori* en Shakespeares *Phoenix and the Turtle*. Zie Kristen L. Olson, “Semper Eadem: The Paradox on Constance in Shakespeare’s *Phoenix and the Turtle*,” evenals Graham Bradshaw & Tom Bishop, eds., *The Shakespearean International Yearbook, Vol. 7: Special section, Updating Shakespeare* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2007), 92-122.

²⁰ George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 53.

²¹ Alle citaten zijn afkomstig uit *The New Cambridge Shakespeare, Hamlet, Prince of Denmark*, Philip Edwards, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

²² Leo Strauss bestudeerde hoe vervolging, “een bepaalde techniek van schrijven tot ontwikkeling laat komen, en daarmee ook een bepaald type literatuur, waarin de waarheid over alle cruciale elementen tussen de regels te vinden is.” Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (Chicago: University of Chicago Press, 1952), 25.

beiden.²³ Een nauwkeuriger beschouwing leert echter dat ook haar waanzin diepere betekenissen en mogelijkheden vertoont.

OPHELIA'S KRUIDENGIFTEN

In het specifieke geval van Ophelia's eerste kruidengift aan haar broer is haar wens – of, semantisch significant, haar “prayer” – dat dit geschenk zijn vermogen tot “remembrance” and “thoughts” zal prikkelen:

Ophelia: There's rosemary, that's for remembrance – pray you, love,
remember. And there is pansies, that's for thoughts.
Laertes: A document in madness, thoughts and remembrance fitted
(4. 5. 174-176)

J. W. Lever stelt dat rozemarijn voor Laertes “would at once suggest to the audience the death of their common father, whom they would naturally assume Laertes was being enjoined to remember”²⁴ en dat viooltjes “inevitably of the dead Polonius” zou herinneren.²⁵ Hoewel deze interpretatie van fundamenteel belang is gebleken voor de kritische traditie zijn er inherente problemen met een op negentiende-eeuwse opvattingen gebaseerde visie dat vrouwelijke waanzin automatisch en ‘onvermijdelijk’ verbonden is met het verlies van een centrale mannelijke figuur,²⁶ of dat een Elizabethaans publiek dit meteen zou begrijpen. Het is waarschijnlijk dat Laertes op het moment dat hij zijn zusters gift ontvangt aan een *memento mori* voor zijn vader denkt, maar het is zeker niet de ‘onvermijdelijke’ intentie achter het cadeau, en ook niet de enige manier waarop Laertes het kan ontvangen.²⁷

Samen vormen de ideeën van herinnering, gedachte en gebed als de drie centrale elementen van Ophelia's gift een unieke combinatie die, hoewel ze elk apart verwijzen naar een cluster van contextuele ideeën en concepten zonder duidelijke coherentie, samen specifiek naar de driedelige constructie van de Heilige Drievuldigheid verwijzen, vooral dan zoals die uiteengezet werd door Augustinus. In *De Trinitate* voert Augustinus aan dat het geheugen en het

²³ Jane Kromm stelt vast dat “[p]ortrayals of Ophelia as a sufferer from love melancholy include elements ranging from the naïve to the knowledgeable – the innocent flower girl to the close-to-nature erotomaniac”. Jane Kromm, “The Feminization of Madness in Visual Representation,” *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 3 (Autumn, 1994), 507-535, 513.

²⁴ J. W. Lever, “Three Notes on Shakespeare's Plants,” *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 3, No. 10 (April, 1953), 117-129, 124.

²⁵ J. W. Lever, “Three Notes on Shakespeare's Plants,” 125.

²⁶ Zie vooral Carol T. Neely, *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 2004).

²⁷ Vergelijk bijvoorbeeld Hamlets reactie op de *memento mori* in de vorm van Yoricks schedel die hem word aangeboden door de Grafdelver in Act 5, Scene 1. Hamlets reactie op deze gift is zowel een meditatie op de dood van iemand die hij goed kende, als of de vergankelijkheid van het bestaan, maar Laertes geeft niet openlijk uitdrukking aan deze gevoelens.

vermogen tot denken voorafgaande voorwaarden voor het begrip zijn. Samen met de wil vormen ze de basis voor zijn opvatting over de Drievuldigheid. Deze afzonderlijke essentiële elementen vormen van de Drievuldigheid vormen ook de basis voor Ophelia's gift aan haar broer. Beter dan als obscure verwijzingen naar de herinnering, de gedachte of het gebed is het om Ophelia's tekstfragment te zien als een directe verwijzing "dat de drie-eenheid uit het geheugen voortkomt, uit de innerlijke blik, en de wil die hen beiden samsmeedt. Wanneer deze drie worden samengebracht (*coguntur*) tot een eenheid, en vervolgens deze combinatie zelf vormen (*coactu*), dan worden ze gedachte genoemd (*cogitatio*)."²⁸ Samen vormen deze elementen van Ophelia's gift een duidelijk identificeerbaar concept met een hoge retorische functionaliteit.

In *De Trinitate* weidt Augustinus uit over het belang van het geheugen als een onderdeel van het denkproces en de wil die de mens nodig heeft om de Drievuldigheid te begrijpen. Als Laertes het "document" van zijn zuster op een andere manier dan als waanzin wil begrijpen, dan zijn geheugen en gedachte nodig als essentiële elementen van zijn begrip. Ophelia's gift is een uitnodiging tot een waarheid gebaseerd op de Drievuldigheid die een zekere mate van begrip veronderstelt van de ontvanger. Augustinus beschrijft de functie van de Heilige Geest door die te beschrijven als een Gift, en de eigenschappen die iets tot een gift maken helpen Augustinus om de eigenschappen van de Heilige Geest af te bakenen. Ook Thomas van Aquino beschrijft de Heilige Geest door middel van bespiegelingen over de Gift.²⁹ De relatie tussen de gift en de Geest is een inherent deel van de geschiedenis van de Christelijke filosofische theologie en van onderzoek naar de modern giftcultuur die de inherent religieuze aspecten van de gift benadrukt.³⁰ Het idee van Ophelia's kruiden als een gift spoort ons verder aan om ze vanuit een religieuze optiek te lezen, in combinatie met Foucaults beeld van een Renaissancistische opvatting van waanzin in configuratie met de "Wil van God."

Augustinus' Drievuldigheid als een daad van gebed vindt een echo in de uitnodiging tot gebed die Ophelia's gift vergezelt: haar woorden "Pray you," vormen een wens, maar ook een richtlijn voor de handelingen die met haar gift

²⁸ Augustinus van Hippo: *Over de drie-eenheid*; ingeleid en vertaald door T.J. van Bavel. Leuven, Peeters, 2005. Boek 11, hoofdstuk 3 3, 66-67.

²⁹ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, trans. by T. C. O'Brien (London: Blackfriars, 1976) Vol. 7, 91-97. Voor meer over dit onderwerp, cf. Giles Emery, *The Trinitarian Theology of St Thomas Aquinas* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 249-268.

³⁰ Marcel Mauss benadrukt dat de gift een religieus en ritueel doel dient en Maurice Godelier onderzocht de religieuze aspecten die inherent zijn aan het geven van giften. Marcel Mauss, *Essai Sur Le Don*, trans. as *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (New York: Routledge & Kegan Paul, 1969); en Maurice Godelier, *The Enigma of the Gift* (Chicago: University of Chicago Press, 1999). Voor meer over dit onderwerp, cf. Beate Wagner-Hasel, "Egoistic Exchange and Altruistic Gift: On the roots of Marcel Mauss's Theory of the Gift," en Gadi Algazi, Valentin Groebner en Bernhard Jussen, eds., *Negotiating the Gift: Pre-modern Figurations of Exchange* (Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2003), 141-172, 141-142.

gepaard gaan. Deze handelingen houden rechtstreeks verband met hoe haar gift begrepen (exegesis) en gebruikt dient te worden.

Augustinus' metafysica verklaart ook hoe Laertes zo'n gift kan ontvangen. Als reactie op de Geest als "gift," stelt Augustinus dat de wil

[is] necessarily attracted to or repelled by that which it encounters. If so, the response of will either occurs in simple ignorance (inconceivable, one imagines, because of the implied irrationality), or there must be some kind of memory and understanding (and hence thought, *cogitatio*) intrinsic to the will.³¹

Ophelia nodigt Laertes uit om dieper na te denken, maar hij is ofwel onwillig, of niet in staat om die uitnodiging te begrijpen. Wanneer we Laertes' interpretatie van Ophelia's gift in relatie tot Augustinus lezen, dan weerspiegelt die een "naïeve onwetendheid" en een wil die het aan de "herinnering en begrip" ontbreekt die noodzakelijk is om voorbij de "irrationaliteit" te gaan en de ware aard van wat wordt aangeboden te begrijpen. Augustinus' "irrationaliteit" verklaart ook waarom Ophelia's woorden door Laertes als "nauwelijks voorstelbaar" wordt geïnterpreteerd. Dit perspectief helpt de karakters van Laertes en Ophelia definiëren – vooral wat betreft Ophelia's vermogen om een gesofisticeerde retoriek te hanteren om betekenis over te brengen en Laertes' onvermogen om deze retoriek te begrijpen. Laertes' onvermogen om de ware aard van zijn zusters geschenk te bevatten, net als de geest waarin de gift wordt aangekeerd als een vorm van gebed, weerspiegelt ofwel een verschil in religieus perspectief, waarbij een seculier perspectief geen spirituele elementen toelaat, ofwel "naïeve onwetendheid" van de kant van haar broer. Laertes' reactie van "waanzin" is een regelrechte afwijzing van de spirituele gift die ze aanbiedt, maar toont tegelijkertijd zijn nood aan een dergelijke gift.

Toch vermoedt Laertes dat Ophelia's woorden betekenisvol kunnen zijn. Hij merkt op bij haar woorden dat "This nothing's more than matter" (4. 5. 172), maar hij heeft moeite om te begrijpen dat haar gift een uiting van poëtische waanzin is die het materiële overstijgt en "gives to airy nothing a local habitation and a name." Ophelia's "nothing" is niet, zoals sommige onderzoekers hebben gesuggereerd,³² een verwijzing naar de vrouwelijke genitaliën, maar naar een poëtisch landschap dat de materiële werkelijkheid overstijgt en het goddelijke benadert. Zoals Boethius uiteenzet in *De Trinitate* stelt "Nothing" het goddelijke voor, omdat "in het geval van God geen diversiteit

³¹ Lewis Ayres, *Augustine and the Trinity*, 323.

³² Zie bijvoorbeeld Amy Cook, "Staging Nothing: Hamlet and Cognitive Science," in Harold Bloom, ed., *William Shakespeare's Hamlet* (New York: Infobase Publishing, 2009), 55-72; Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 236-37; Thomas Pyles, "Ophelia's 'Nothing,'" *Modern Language Notes* 64 (1949), 322-323.

is, geen pluraliteit die uit diversiteit voortkomt, geen veelheid die voortkomt uit het toeval, en daardoor ook geen aantal.”³³

The Prayse of Nothing (1585), toegeschreven aan Edward Dyer, vermeldt Agrippa's *Over de IJdelheid* en Erasmus' *Lof der Zotheid* als werken die “might have beene a paterne” voor zijn eigen poging tot *oratio recta* en *oratio obliqua*, maar zegt dat hij “clothed with bare garments this treatise.”³⁴ Zijn werk is een voorbeeld van een retorische methodologie gericht op de term “nothing.” In tegenstelling tot het nadrukkelijker gebruik van *oratio obliqua* bij Agrippa en Erasmus, of bij François Rabelais en Teofilo Folengo (die het pseudoniem Merlinus Coccaius gebruikte voor zijn *Opus Macaronicorum*), wier retoriek hij prijst als die van “men greatly traveled in this bussness: which being so wel handled of the both,”³⁵ *The Prayse of Nothing* is een weinig omfloerste lofzang aan God. Dyers boek is een voorbeeld van hoe goed in de Renaissance het woord “nothing” was ingeburgerd als een retorische trope voor spirituele “things” or “matters” die nauwelijks “clothed” waren door *oratio obliqua*. Deze trope zou eenvoudigweg meteen herkend worden door lezers in de Renaissance (in tegenstelling tot de retorisch meer impliciete en complexe werken van Erasmus, Agrippa, Rabelais, or Folengo).³⁶ Tegen deze achtergrond kan Hamlets ‘Nothing’ die “fair thought to lie between maids’ legs” (3. 2. 105) is tegen Ophelia begrepen worden als schuine opmerking die zinspeelt op een referentie aan God die in Ophelia's schoot rust. Hamlet onderstreept deze betekenis een paar verzen later wanneer hij zegt “O God, your only jig-maker” (3. 2. 111), waarmee hij God aanwijst als de inspiratie voor zijn retorische dans. Wanneer we Ophelia of Hamlets gebruik van “nothing”³⁷ lezen als een “familiar Shakespearean euphemism for the female sexual orifice”³⁸ ontdoen we Ophelia's retoriek van alle spirituele betekenis. Een dergelijke lezing is een moderne vooronderstelling – en helemaal het tegengestelde van de “vertrouwde” Renaissance-context van dit woord zoals we die terugvinden in werken als *The Prayse of Nothing* of *De trinitate*. Een dergelijke moderne interpretatie verandert dit woordspel in een reeks grove opmerkingen die retorisch onwaardig zijn en op het randje van het absurde balanceren.

Ophelia's “nothing” dat meer is dan materie, wordt een eucharistische bespiegeling van materie die vervuld wordt van het geestelijke, aangezien dit immateriële aspect als groter, als “meer” dan het materiële wordt gewaar-

³³ Boethius, *De Trinitate*, trans. by Erik C. Kenyon, <pvspade.com/Logic/docs/BoethiusDeTrin.pdf> (15/06/2014), electronic copy, 4. [mijn vertaling]

³⁴ Edward Dyer, *The prayse of Nothing* (London, 1585) STC 218:20, sig. Aiiiv1.

³⁵ Edward Dyer, *The prayse of Nothing*, Finis.

³⁶ Voor meer over dit onderwerp zie Paul A. Jorgensen, *Redeeming Shakespeare's Words* (London: Cambridge University Press, 1962), Chapt. 2.

³⁷ Of zelfs andere personages van Shakespeare, zoals Cordelia in *King Lear*, die de term gebruiken (1. 1. 87-89).

³⁸ Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins*, 236.

deerd. Thomas van Aquino zet dit belangrijke aspect van de Eucharistie uiteen in zijn *Summa Theologiae*, waar hij stelt dat “de essentie van dit sacrament niet het brood en de wijn is.”³⁹ Deze kwesties in verband met immaterialiteit en materialiteit krijgen een belangrijke rol in Shakespeares stuk.⁴⁰ De Gentleman in *Hamlet* zegt over Ophelia dat “Her speech is nothing” (4. 5. 7) en suggereert daarmee dat het haar woorden aan tastbaarheid en materialiteit ontbreekt, maar ook dat ze door het goddelijke geïnspireerd kunnen zijn. Daartegenover staat dat de immaterialiteit van woorden zonder gedachten wordt weerspiegeld in Claudius’ observatie tijdens het gebed: “Words without thoughts never to heaven go” (3. 3. 98). Ophelia’s woorden missen een tastbaar object, terwijl Claudius’ woorden, hoewel ze schijnbaar coherent zijn, het zonder de kracht van de onderliggende gedachte moeten stellen. Voor beide personages brengt het onvermogen om hetzij materialiteit hetzij immaterialiteit aan hun woorden te geven een probleem van overdracht met zich mee, waarbij Ophelia naar een plaats buiten de ratio wordt verwezen en Claudius uit het rijk van de hemelen. Claudius leeft in een “rationele” hel, terwijl Ophelia een plek vindt in het rijk van de “irrationele” hemel. Het morele onderscheid is dat tussen uitwendig vertoon van geestelijk evenwicht (bij personages als Claudius) en uitwendig vertoon van “waanzin” (door Hamlet of Ophelia), waarbij het inwendige heel andere waarden weerspiegelt. Dit ethisch benadrukken van het onderscheid tussen uitwendig vertoon en inwendige waarheid is een van de bepalende karakteristieken van de Renaissance.

Een andere verwijzing naar de Eucharistie is te vinden wanneer Ophelia wijnruit aanbiedt aan de koningin:

[To Gertrude] There’s rue for you, and here’s some for me; we may call it herb of grace a’ Sundays.

You may wear your rue with a difference.

(4. 5. 180-181)

Ophelia geeft niet langer de betekenis of de gebruiksaanwijzing van haar kruidengiften mee – misschien omwille van hun politieke gevoeligheid – maar laat het aan de ontvanger om de bedoeling ervan te achterhalen. De koningin kan, zoals Ophelia suggereert, haar gift van wijnruit gebruiken als iets dat ze kan “dragen” – een begrip dat Gertrude omhult met de dekmantel van Ophelia’s retorisch taalgebruik. Ophelia identificeert haar kruidengift niet alleen

³⁹ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, trans. by William Barden (London: Blackfriars, 1965) Vol. 58, Question 74, 25. [mijn vertaling]

⁴⁰ Aristoteles schrijft over materieel onderscheid in zijn *Metafysica*: “met betrekking tot de materie is een vorm tastbaar, en een ander begripbaar. Tastbare materie is als koper en hout, en bestaat uit dingen die bewogen kunnen worden. Begrijpbare materie, daarentegen, bestaat uit indrukken, maar niet in de mate dat ze zelf indrukken zijn, zoals, bijvoorbeeld, wiskundige entiteiten. Aristotle, *The Metaphysics of Aristotle*, trans. by Thomas Taylor (London: Davis, Wilkes, and Taylor, 1801), Book VII, 175. [mijn vertaling]

als “wijnruit” maar ook als “genadekruid.” Wijnruit werd in kruidenboeken uit de Renaissance als Rembert Dodoens’ *Cruydeboeck* ook “Herbe Grace” genoemd.⁴¹ Ophelia benadrukt het gebruik ervan op zondagen, een ongebruikelijke toevoeging bij het benoemen van dit kruid. Genade op zondag werd geassocieerd met de belichaming ervan in de Eucharistie, aangezien die beschouwd werd als de meest vooraanstaande manier om de genade van God te ontvangen. Ophelia’s toevoeging van het sacrament aan haar gift van Genade is een van de centrale religieuze bespiegelingen in Thomas van Aquino’s *Summa Theologiae* waarbij, “sacramentele genade iets toevoegt bovenop wat we gewoonlijk als genade begrijpen, en ook bovenop de deugden en de Gaven, namelijk een bijzondere vorm van goddelijke hulp bij het bereiken van het doel van het desbetreffende sacrament.”⁴² Ophelia’s beschrijving van wijnruit als “grace a’ Sundays” kan gelezen worden als een verwijzing naar de spirituele nadruk op het belang van de toevoeging van het sacrament “bovenop wat we gewoonlijk als genade begrijpen” en “de Gaven.” Dit onderscheid onderstreept het belang van het sacrament, en de manier waarop sacramentele genade volgens Thomas van Aquino “iets toevoegt bovenop de deugden en de Gaven.”⁴³ Ophelia herinnert de koningin eraan dat als ze inderdaad berouw heeft over de zonde van het vlees, ze er goed aan doet om haar geschenk in acht te nemen als de beste manier om vergiffenis te verkrijgen.

Het begrip ‘vergifenis’ herinnert aan de betekenis van het Engelse woord “rue” as, “het inspireren van (een persoon) met berouw of boetedoening (voor zonden of overtredingen die zijn begaan).”⁴⁴ Hierop ontwikkelden zich bijkomende betekenissen als “verdriet, leed, inkeer, spijt”, en vormt het woord ook de basis voor “ruthless.” Gertrudes wroeging weegt zwaar en, zoals ze zelf toegeeft, haar schuldgevoel welt in die mate over de grenzen van haar “sick soul” dat het “spills itself in fearing to be spilt” (4. 5. 17-20). Het is toepasselijk dat Ophelia in deze context de koningin wijnruit aanbiedt met als betekenis “inkeer.” De kruidengift van wijnruit sluit nauw aan bij het zelfbesef van de koningin over haar door schuld geteisterde persoonlijkheid, en toont het diepe morele inzicht van Ophelia.

Ophelia vertelt Gertrude ook: “You may wear your rue with a difference.” Het woord “difference” was in de context van Shakespeares toneelstuk een

⁴¹ Rembert Dodoens, *A New Herball, or Historie of Plants* (1586) STC (2nd Ed.) / 6985, 294. Wijnruit wordt ook aangeduid als “Ruta, Garden Rue, or Herbe Grace” in John Parkinson (1567-1650), *Paradisus in Sole Paradisus Terrestris* (London: Humfrey Lowmes and Robert Young, 1629), 530.

⁴² St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, trans. by David Bourke (London: Blackfriars, 1975) Vol. 56, 59. [mijn vertaling]

⁴³ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, Vol. 56, 57. [mijn vertaling]

⁴⁴ James A. H. Murray, Henry Bradley, W. A. Graigie, and C. T. Onions, eds., prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, Second Ed. (Oxford: Clarendon Press, 1989), Vol. XIV.

heraldisch begrip dat “an alteration of or addition to a coat of arms, to distinguish a junior member or branch of a family from the chief line” aanduidt.⁴⁵ Steevens merkt op dat Ophelia’s verwijzing “seems to refer to the rules of heraldry, where the younger brothers of a family bear the same arms *with a difference*, or mark of distinction.”⁴⁶ Shakespeare onthult hier een Ophelia die de koningin op een heraldische manier uitdaagt – een Ophelia die de koningin eraan herinnert dat zij, als Hamlets verloofde, nog steeds in de mogelijkheid verkeert om hetzelfde koninklijke wapenschild te hanteren, en benadrukt dat zij zelf naar alle waarschijnlijkheid van een koninklijke bloedlijn afstamt. Shakespeare presenteert in heraldische termen een klassiek onderscheid tussen koninklijke families dat stamt uit de tijd van Richard II.⁴⁷ Dit is een van de manieren waarop Ophelia’s gift een politieke en religieuze lading krijgt. Als de koningin haar gift van wijnruit draagt of bekijkt met een “difference” kan de betekenis ervan als een gift van goddelijke genade verloren gaan, zeker wanneer de koningin een protestants perspectief inneemt dat gebaseerd is op de calvinistische predestinatiegedachte. In dit perspectief van goddelijke uitverkiezing is sacramentele genade niet langer een prominente factor voor het zielenheil. In dit protestantse perspectief bestaat geen bijzondere genade op zondag meer, en “rue” verwordt tot een berouw voor zonden uit het verleden die de zondaar verdoemen zonder hoop op vergiffenis.

Wanneer we het personage Ophelia op deze manier lezen wordt ze, veeleer dan een zwakzinnige, onbekwame gekkin, een extreem intelligent en machtig personage dat in staat is om op te komen tegen de koningin en haar uit te dagen – niet alleen op heraldieke gronden die aan de basis liggen van de constructie van de adel, maar mogelijk zelfs op de ultieme grond van het koningschap. Een blijk van eerbetoon aan een koning of koningin is een universeel symbool van diplomatische tact, doorgaans bedoeld om goede relaties aan te knopen en niet om slechte op te wekken. Terwijl het mogelijk is om de kruidengift van Ophelia te interpreteren als een oprecht bewijs van vriendschap en vredevolle uitwisseling, is het echter ook duidelijk dat deze gift het vermogen heeft om deze traditie te ondergraven en als politieke uitdaging te functioneren.

In deze context verwijderen Ophelia’s kruidengiften zich van de pastorale traditie.⁴⁸ Zoals Thomas van Aquino uiteenzet in zijn *Summa Theologia*, onderscheidt de genade “zich van de natuur, in die zin dat de Gave der genade, die van God afkomstig is, verschilt van de gaven der natuur, die hun oorsprong

⁴⁵ *OED*, Vol. IV. [mijn vertaling]

⁴⁶ Samuel Johnson and George Steevens, eds., *The Plays of William Shakespeare*, Vol. X (London: C. Bathurst, 1773), 298. [mijn vertaling]

⁴⁷ See Hugh Clark, *An Introduction to Heraldry* (London: George Bell & Sons, 1892), 124.

⁴⁸ De modern kritische traditie legt veel nadruk op Ophelia’s gift als een voorstelling van het pastorale. Zie bijvoorbeeld Peter Erickson, *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves* (Berkeley: University of California Press, 1991), 82; en Elaine Showalter, “Representing Ophelia,” 81.

vinden in de mens zelf.”⁴⁹ Ophelia maakt dit spirituele onderscheid bij de kruidengiften die ze aanbiedt, waarbij iedere gift functioneert als een krachtig teken dat op meer dan één mogelijk betekende kan duiden. Deze betekenden vertellen veel over karakter, situatie, en relaties. Haar giften hebben dan ook het potentieel om het semiotisch domein van de tekst uit te breiden, wat op zijn beurt ook de complexiteit van de tekst verhoogt.⁵⁰ Met betrekking tot deze semiotische waardeschaal kan het uitwisselen van giften in dramatische voorstellingen tekstuele complexiteiten onthullen die onvoldoende of zelfs helemaal niet bestudeerd werden in *Hamlet*. Dit is vooral het geval met betrekking tot Ophelia’s rol als gever van giften.

John Sherry stelt dat “[w]e give, receive, and reject gifts strategically, thereby symbolically predicating identity.”⁵¹ De gift geeft daardoor inzicht in een machtsdynamiek, maar kan ook zelf de fysieke en psychologische uitwisseling van macht in deze dynamiek belichamen. Dat laatste is vooral het geval bij blijken van eerbetoen aan personen met een hogere status zoals koningen en koninginnen – een dynamiek die inherent is in Ophelia’s kruidengiften aan de soevereinen van Denemarken in *Hamlet*. De symbolische lading van de giftcultuur, vooral een symbolisch vormen van onze identiteit is onlosmakelijk verbonden met hoe we betekenis geven aan het personage Ophelia en haar woorden.

COPIA

Mogelijk volstaan Ophelia’s retorische giften niet om haar taal van de ‘waan-zin’ vorm te doen krijgen. Wat daarvoor retorisch nodig is, is *overvloed* of wat Erasmus *copia* (Aristoteles: *paradeigma*) noemt in *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*.⁵² Het begrip is ook te vinden in het tiende boek van Quintilianus’ *Institutio* en wordt op een gelijkaardige manier gebruikt door Cicero. Verder is het ook verwant aan de trope van de *amplificatio* zoals we die vinden in werken als Thomas Wilsons *The Arte of Rhetorike* (1563).⁵³ De retorische methode van de *copia* beoogt een bepaalde betekenis vast te leggen die anders verloren dreigt te gaan of over het hoofd kan worden gezien in een enkele retorische trope, en legt ook beperkingen op aan de veelheid van betekenissen die een individuele trope kan oproepen. In tegenstelling tot het onderzoek naar

⁴⁹ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, trans. by R. J. Hennessey (London: Blackfriars, 1976) Vol. 48, 83. [mijn vertaling]

⁵⁰ Rawdon Wilson stelt dat, “fictionele werelden variëren in complexiteit naar gelang het aantal ‘semiotische domeinen’ dat ze bevatten” Rawdon Wilson, *Shakespearean Narrative* (Cranbury: Associated University Presses, 1995), 215. [mijn vertaling]

⁵¹ John F. Sherry, Jr., “Gift Giving in Anthropological Perspective,” 159.

⁵² Desiderius Erasmus, *On Copia of Words and Ideas (De Utraque Verborum ac Rerum Copia)*, trans. by Donald B. King en H. David Rix (Milwaukee: Marquette University Press, 1963).

⁵³ Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorike* (1563) STC (2nd ed.) / 25802.

lokaal-specifieke inhoud en betekenis of naar de onbepaaldheid van semantische grenzen die moderne debatten kenmerken, stelt de Renaissancetraditie van de retorische *copia* ons in staat om betekenseenheden in een specifieke context te onderbouwen door middel van een veelvoud aan transacties die de betekenis ervan steviger verankeren. Het gebruik van *copia* biedt Shakespeare de mogelijkheid om ons een veelvoud aan tropen voor te leggen die alle naar het basisidee van de Drievuldigheid verwijzen, waardoor de onbepaaldheid van deze tropen verdwijnt. Binnen het gebruik van de *copia* zijn individuele *exempla* slechts effectief in de mate waarin ze verband houden met andere *exempla* waaraan ze verwant zijn.

Hamlets verwijzingen naar de Drievuldigheid in zijn “madness” drukken zijn “love of grace” uit en vormen zo een precedent om Ophelia’s woorden te begrijpen. Hamlets verwijzingen zijn *exempla* die een retorische *copia* creëren en ons in staat stellen om Ophelia op dezelfde manier te lezen. In Act 2 vindt de volgende uitwisseling tussen Polonius en Hamlet plaats:

Polonius: What do you read, my lord?

Hamlet: Words, words, words,

Polonius: What is the matter, my lord?

Hamlet: Between who?

Polonius: I mean, the matter that you read, my lord.

Deze “words” van Hamlet lijken op het eerste gezicht onsamenhangende nonsens of speels gescherts zonder veel betekenis. Hamlets woordspeling is gebaseerd op Genesis: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” (King James Version, 1611). Het herhaalde gebruik van “words” (drie keer) herinnert ook aan het concept van het Sanctus (*Sanctus, Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth* (Hebreeuws: *Kadosh Kadosh Kadoah Adonai Tz’vaot*). Verder is het antwoord met het driemaal herhaalde woord het antwoord van één woord – dat van God. Dit vormt een onderdeel van de theorie van predicatie die wordt gebruikt om de doctrine van de Drievuldigheid uiteen te zetten. Deze doctrine was een centrale pijler van de theologie van de Renaissance, en is een fundamentele premisse van Boethius’ *De Trinitate*, een belangrijke inspiratiebron voor Thomas van Aquino. Boethius gebruikt het voorbeeld ‘zon, zon, zon’ om zijn uiteenzetting kracht bij te zetten dat “ik daarmee geen drie zonnen heb gemaakt, maar de zon even zoveel keer heb geprediceerd.”⁵⁴ Het “too much i’th’ sun” (1. 2. 67) van Shakespeares Hamlet bevat de herhaling “words, words, words.” Dit drievoudig herhaalde begrip is van bijzonder belang voor het onderwerp van de predicatie: zoals Thomas van Aquino opmerkt is geen ander woord “dat betrek-

⁵⁴ Boethius, *De Trinitate*, Vertaald door Erik C. Kenyon, 4. [mijn vertaling]

king heeft op het intellect persoonlijk van toepassing op de godheid, behalve het ‘Woord’ alleen, want alleen ‘Woord’ betekent iets dat voortkomt uit iets anders.”⁵⁵ Hamlets woordspeling betekent dat, voor degenen die niet in de Heilige Mis of de Drievuldigheid geloven, dit enkel woorden zijn, terwijl voor gelovigen deze woorden een van de kernen van hun geloof vormen en centraal staan in de eucharistische transformatie van brood en wijn in het lichaam en het bloed van Christus. Het geloof in de invloed van het sacrament op deze transsubstantiatie was een scharnierpunt in het debat tussen de katholieke traditie en de protestantse reformatie tijdens de Renaissance, en was bijgevolg ideologisch en politiek beladen.

Voor het geval deze allusie naar de Drievuldigheid Polonius (of het publiek) zou zijn ontgaan, onderlijnt Hamlet zijn verwijzing in zijn volgende antwoord. De vraag “Between who?” verwijst naar het onderwerp van predicatie en relatie. Dit onderwerp wordt besproken door Boethius’ onderzoek naar de predicatie in *De Trinitate*, waarin materie wordt herwerkt tot een geheel van relatieve verhoudingen. Thomas van Aquino citeert Boethius als inspiratiebron voor zijn eigen geschriften over dit onderwerp: “Er is in Boethius’ tekst iets in de zin dat *als predikaat van de godheid alle categorieën behalve die van de relatie uitdrukkingen zijn van de goddelijke essentie.*”⁵⁶ De eucharistische verwijzing naar materie is die naar het woord dat vlees wordt – het onderwerp is er een dat zowel materie en geest als de relatie tussen mens en God behandelt. Polonius’ vraag naar de materie kan alleen correct beantwoord worden wanneer in acht wordt genomen tot wat, of tot wie, deze materie zich verhoudt – vooral dan met betrekking tot de relatieve verhouding van God tot alle materie. Deze thematiek is zo prominent aanwezig in de teksten van Boethius en Thomas van Aquino dat het niet onwaarschijnlijk is dat de boeken die Hamlet vasthoudt edities van deze beide werken zijn.⁵⁷

Wanneer Hamlet zijn eigen lichaam bekijkt doet hij dat ook in het licht van de Drievuldigheid en de verhouding tussen lichaam en geest:

O that this too too sallied flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew!
(1. 2. 129-130)

Er heeft al een heftig debat gewoed over het begrip “sallied flesh” (dat terug te vinden is in de Second Quarto) en over de kwestie of Shakespeare eigenlijk “sullied” bedoelde (zoals werd beweerd door George Macdonald in 1885) of

⁵⁵ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, Vol. 7, Question 34. De naam ‘Woord’, 31. [mijn vertaling]

⁵⁶ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, Vol. 7, 159. [mijn vertaling]

⁵⁷ Speculaties over het precieze boek dat Hamlet aan het lezen is moeten natuurlijk ook met omvang rekening houden – folio-edities waren te groot om te dragen, en zelfs quarto-edities vielen nauwelijks te hanteren. Shakespeares acteurs droegen waarschijnlijk geen echte boeken, maar decorstukken van hout die boeken dienden voor te stellen.

“solid” (zoals de Folio vermeldt).⁵⁸ De woordspeling hier is een drievoudige verwijzing naar het substantief “a dew”, dat drie mogelijke betekenissen in zich draagt. Wanneer we de passage horen als “solid,” dan roept het woord “dew” het beeld op van een chemische of materiële transformatie: de overgang van een vaste naar een vloeibare stof (Foucaults “Gedaanteverwisseling”). Als we Hamlet “sallied” horen zeggen – wat ‘verdrukt’ of ‘belegerd’ betekent⁵⁹ – dan is hij bezig met een probleem van vastberadenheid door “adieu” (uit het Oudfrans) te zeggen tegen de “thousand natural shocks / That flesh is heir to” (3. 1. 62-63) wanneer materie verandert in geest (Foucault’s “Wil van God” – als tegenhanger van de wil van de mens). Horen we “sullied,” dan verwijst Hamlet naar de zondeval (ook vermeld door Foucault), waardoor hij bezoedeld voor God staat, en een poging doet om zijn schuld af te lossen “a Dieu” of “a Deu”. Het is makkelijker om “solid” af te leiden van “sallied” of “sullied,” daarom lijkt “sallied” (Q2) een betere keuze dan het “solid” uit de Folio (weinig mensen zullen immers “sallied” or “sullied” afleiden uit “solid”). Tezamen vormt dit driedelige woordspel een voorstelling van de Drievuldigheid – de belichaming waarover Hamlet zich buigt houdt direct verband met de geest volgens de categorieën die Michel Foucault in de Renaissance onderscheidt: “Gedaanteverwisseling,” “De Wil van God” en “De Zondeval.” Hamlets woordspel, met de drievoudige klankmogelijkheden, duidt er verder ook op dat ongerijmdheden bij tekstuele variaties – misschien eerder dan op conflictueuze interpretaties – wijzen op de Renaissancistische vaardigheid om meerder betekenissen af te leiden uit een enkel woord.

Copia wordt niet alleen door middel van gelijkenis gecreëerd maar, zoals Erasmus aangeeft in Boek 11 van zijn *Copia Rerum*, ook door middel van vergelijking en contrast. Een vergelijking tussen Ophelia’s plantaardige “document in madness” in Act 4, is te vinden in Act 3, Scene 1, waar Ophelia door haar vader wordt gevraagd “Read on this book”, (3. 1. 44), een opdracht die hij haar klaarblijkelijk geeft om haar meer in Hamlets gratie te brengen. De bedoeling is niet dat ze het boek daadwerkelijk gaat lezen; het boek is vooral bedoeld als uiterlijk vertoon: “That show of such an exercise may colour / Your loneliness” (3. 1. 45-46), dat is hoe Polonius wil dat het boek wordt gebruikt. In tegenstelling tot een echt cadeau dat een behoefte probeert te lenigen is dit boek bedoeld om een iconografisch tableau te creëren dat de veron-

⁵⁸ Samuel A. Weiss, “‘Solid’, ‘Sullied’, and Mutability: A Study in Imagery’, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 2 (Spring, 1959), 219-227, 219. Zie ook Philip Edwards, ed., *The New Cambridge Shakespeare edition of Hamlet*, 88; in zijn lange bespreking van het gebruik van “sallied,” versus “sullied” or “solid” wordt de betekenis “sallied” – onderdrukt of belegerd – niet eens vermeld, hoewel het in deze context zinvoller is dan de keuze voor “solid” die in deze editie wordt gemaakt.

⁵⁹ Als in “to ‘sally’ forth against an enemy.” *OED*, Vol. XIV, citeert Spenser, *Fairie Queene*, ii. iv., “Where gladsome Guyon salied forth to land.” en Sir R. Williams, *Brief Disc. War* (1590), 51, “Hauing an easie entrie into the ditch, the defendants dare not sally.” Hamlet vermeldt verder ook een soort van “sallying forth” in “arms against a sea of troubles.” (3. 1. 58)

derstelde eenzaamheid van Ophelia benadrukt. Polonius probeert opzettelijk om een beeld van haar te vormen “intended to convey an easily readable meaning”,⁶⁰ een beeld dat gebaseerd is op uiterlijke schijn. De meest prominente associatie die hier wordt opgewekt is die van de Heilige Maagd die lezend in een boek wordt afgebeeld wanneer de Engel van de Annunciatie haar bezoekt.⁶¹ Artistieke weergaven van het devotionele beeld van de Heilige Maagd lezend in een boek waren wijdverbreid voor en tijdens de Renaissance.⁶²

Dit iconografische beeld van de Heilige maagd met een devotieel boek verleent Ophelia een schijnbare vroomheid. Het is een zorgvuldig geconstrueerd beeld (of tableau) dat de aandacht van prins Hamlet moet trekken. Het boek functioneert hier niet langer volgens de principes van de gift, maar als een opdracht. Polonius zet zijn werkwijze verder uiteen: “’Tis too much proved that with devotion’s visage / And pious action we do sugar o’er/ The devil himself.” (3. 1. 46-48). De schaamteloosheid van deze bekentenis van misleiding wordt nog verhoogd door Polonius’ plan om Hamlet en Ophelia te bespioneren. Algemeen wordt aangenomen dat het boek dat Polonius aan zijn dochter geeft een gebedenboek is.⁶³ Hoewel het niet om een echt gebedenboek gaat, loont het de moeite om in deze context aan Margaretha van Navarra’s *Heptaméron* te denken, aangezien dat boek uitvoerig het idee behandelt van “devotion’s visage” en daden die devotie voorwenden terwijl ze in werkelijkheid de zonden van degenen die ze uitoefenen “sugar o’er”. De *Heptaméron* is een reeks modern seculiere verhalen die gebaseerd zijn op Boccaccio’s *Decamerone*.⁶⁴ In een exemplarisch verhaal wendt een dienaar voor dat bevroren uitwerpselen een suikerbrood zijn tegenover een gierige, oneerlijke edelman en zijn vriend die “een man was die erg op hem leek.”⁶⁵ De metafoor van “sugar” als de uiterlijke schijn die een inwendige stank maskeert wordt doorheen het boek gebruikt om het ware gelaat van haar persona-

⁶⁰ Voor meer hierover, zie Bridget Gellert Lyons, “The Iconography of Ophelia,” *ELH*, Vol. 44, No. 1 (Spring, 1977), 60-74, 60.

⁶¹ Zie M. T. Clanchy, “Parchment and Paper: Manuscript Culture 100-1500,” en ook Simon Eliot and Jonathan Rose, eds., *A Companion to the History of the Book* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), 194-206, 204; ook Bridget Gellert Lyons, “The Iconography of Ophelia,” 61; Jeffrey F. Hamburger, “Representations of Reading – Reading Representations: The Female Reader from the Hedwig Codex to Châtillon’s Léopoldine au Livre d’Herures,” David Linton, “Reading the Virgin Reader,” en ook Albrecht Classen, ed., *The Book and the Magic of Reading in the Middle Ages* (New York: Routledge, 2012), 253-276.

⁶² Zoals bijvoorbeeld te vinden is in het centrale paneel van de Annunciatietriptiek van het Merode-altaarstuk dat afkomstig is uit het Doornikse atelier van Robert Campin (ca. 1427-1432), Zuidelijke Nederlanden (België).

⁶³ Cf. bijvoorbeeld de tekstaanduiding in *The Arden Shakespeare, Hamlet*, Ann Thompson and Neil Taylor, eds. (London: Arden Shakespeare, 2006), 282.

⁶⁴ Het werd voor het eerst gedrukt in Frankrijk met als titel *Histoires des Amans Fortunez* (1558) en werd vertaald en gedrukt in het Engels in 1599.

⁶⁵ Margaret, Queen of Navarre, *The Heptameron*, trans. by Walter K. Kelly (London: Henry G. Bohn, 1864), Novel LII, 332. [mijn vertaling]

ges te beoordelen, ondanks hun uitwendig vertoon. Het is mogelijk dat Polonius' woorden indirect naar de *Heptaméron* verwijzen, aangezien dit onderwerp zo prominent aanwezig is in het boek; het is zelfs mogelijk dat dit het boek is dat hij aan Ophelia geeft om bij zich te dragen. In deze context worden Polonius' woorden en daden wel heel erg ironisch, aangezien hij de praktijk van "sugaring" openlijk omarmt om er zijn voordeel mee te doen, in plaats van ze af te wijzen.

De *Heptaméron* deelt met Shakespeares tekst de manier waarop voorwerpen of giften "witness textually to their own transformation."⁶⁶ Deze voorwerpen, stelt Catherine Randall in verband met de *Heptaméron*, "refer to the invisible reality of which they are signs and which they invoke in a process analogous to the operation of the Hebrew *dabar*: the creation of the material world through the effect of the dynamic Word." Ze voegt daaraan toe dat "[m]aterial presence in Marguerite's text provides a possible resolution to this dialectic of sinful flesh with spirit. Objects are images, but the text is word testifying to the Logos ("verbum tuum veritas est")."⁶⁷ Ophelia's woorden en giften creëren een dialectiek tussen het "sinful flesh" op de troon van Denemarken, en de kwesties omtrent de Heilige Geest waarnaar haar giften verwijzen in de mate waarin ze "refer to the invisible reality of which they are signs." Deze dialectiek wordt ook vermeld in Foucaults onderscheid tussen Moderniteit en Renaissance, waarin "het gesprek tussen de mens en de geestelijke gestoordheid een dramatisch debat [was], dat die mens met de geheime wereldmachten confronteerde."⁶⁸

In Act 3 van *Hamlet* is Polonius' devotieboek een inauthentieke of 'valse' gift die een zondige daad van misleiding vertegenwoordigt; terwijl in Act 4 Ophelia wanneer ze kruiden uitdeelt aan het hof zonder enig boek in staat is om zonder tekst in haar handen (uit het geheugen of *par coeur*) een potentieel authentiek devotioneel document op te roepen door het gecombineerde gebruik van het giftobject en de Logos. Deze twee scènes uit *Hamlet* houden elkaar een omgekeerde Spiegel voor: in het ene verandert een devotioneel document in een getuige van misleiding en leugens; in het andere kan een getuigenis van waanzin gelezen worden als een theologische waarheid. Deze vergelijking tussen een echte en een valse gift, tussen een mogelijke devotionele en een misleidend laakbare gift helpt om de ware aard van Ophelia's giften vast te leggen.

Wanneer we Shakespeares allusies naar de Drievuldigheid via de "waan-zin" van Hamlet en Ophelia combineren creëren ze een dicht netwerk van

⁶⁶ Catharine Randall, *Earthly Treasures: Material Culture and Metaphysics in the Heptaméron and Evangelical Narrative* (West Lafayette: Purdue University Press, 2007), 13.

⁶⁷ Catharine Randall, *Earthly Treasures*, 13.

⁶⁸ Michel Foucault, *Geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*, page.

tekstuele verwantschap en betekenis. Als we ze apart bekijken lijkt elke interpretatie tangentieel of zelfs speculatief, maar wanneer we ze als geheel beschouwen neemt de kans dat al deze referenties naar de drie-eenheid verwijzen exponentieel toe. Bovendien is deze interpretatie van deze woorden van “waanzin” veel meer dan de interpretatieve analyse van individuele stukken tekst; het is een samenhangende uitdrukking van een gevestigd filosofisch en theologisch gedachtegoed dat de basis vormt voor de waarheid in Ophelia’s en Hamlets “waanzin.” Het debat dat daardoor geopenbaard wordt was een van de belangrijkste in Shakespeares tijd; bovendien stelt het ons in staat om een stem te geven aan personages die het zwijgen werden opgelegd door de beschuldigingen van de moderne, klinische interpretatie van waanzin.

ADDER ONDER HET GRAS

Met betrekking tot Foucaults onderscheid van een eigen Renaissancistisch begrip van waanzin dat verband houdt met beelden van “het Beest” en “de Zondeval” kan een laatste voorbeeld van Ophelia’s giften volstaan. Venkel en akelei zijn de kruidengiften die ze aan de koning geeft.⁶⁹ De Cambridge-uitgave van *Hamlet* verwijst naar Robert Nares’ *Glossary* (1822) wanneer het de symboliek van deze kruiden interpreteert.⁷⁰ Volgens Nares wordt venkel geassocieerd met vleierij en akelei – een “thankless flower” – met ondankbaarheid.⁷¹ Kruidenboeken uit Shakespeares tijd ondersteunen deze attributies. Venkel is te vinden in Greene’s *Quip for an Upstart Courtier* – “Fenell I meane for flatterers” – en ook in de meer klassieke bron van Lyly’s *Sappho* (ii, 4): “Flatter, I mean lie, little things catch light minds, and fancies is a worme that feedeth first upon *fennell*.”⁷² Akelei wordt vermeld in Chapmans *All Fools*. “What’s that? A columbine? No; that thankless flower grows not in my garden.”⁷³ Naast de associaties die Nares, Greene en Chapman vermelden werd venkel ook in verband gebracht met slangen of adders. Plinius schreef dat slangen venkel eten: “wanneer ze hun oude huiden afwerpen en hun gezichtsvermogen aanscherpen met het sap door zich tegen de plant aan te schurken.”⁷⁴ In een Engels berijmd kruidenboek uit die tijd wordt venkel dezelfde goedaardige kwaliteit toegedicht: “Whaune the heddere (adder) is

⁶⁹ Het is niet absoluut zeker aan wie Ophelia elk kruid geeft; uit de context en de betekenis leiden we af – en zo wordt het ook algemeen aanvaard – dat Ophelia venkel aan de koning geeft.

⁷⁰ Philip Edwards, ed., *Hamlet, Prince of Denmark* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 213.

⁷¹ Robert Nares, *A Glossary: or, Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, etc. Which Have Been Thought to Require Illustration, in the Works of English Authors, Particularly Shakespeare, and his Contemporaries* (London: Reeves & Turner, 1888, first published 1822), 181, 302.

⁷² Robert Nares, *Glossary*, 302.

⁷³ Robert Nares, *Glossary*, 181.

⁷⁴ Geciteerd in Maud Grieve and C. F. Leyel, *A Modern Herbal* (Rockland: Courier Dover Publications, 1971), 294. [mijn vertaling]

hurt in the eye / Ye red fenel is hys prey.”⁷⁵ In andere stukken van *Hamlet* wordt het beeld van de slang in verband gebracht met Claudius (*copia*). Hamlet duidt Rosencrantz en Guildenstern, die belast zijn met de opdracht van de koning, openlijk aan als “adders fang’d” (3. 4. 203), en Old Hamlet gebruikt de metafoor van de slang om Claudius als zijn moordenaar aan te duiden: “The serpent that did sting thy father’s life / Now wears his crown” (1. 5. 39-40). In zijn rol als slang doodt Claudius zijn broer door vergif in diens oor te gieten. De verwijzing naar de Bijbelse Tuin van Eden⁷⁶ en “de Zondeval” zijn intentioneel, en de elementen van de tuin, de slang en het verraad vormen samen een zondeval waardoor Denemarken (in Hamlets ogen tenminste) gaat lijken op de Bijbelse zondeval.

Voor Hamlet is zijn vader een icoon van perfect leiderschap, in tegenstelling tot Claudius: “So excellent a king, that was to this Hyperion to a satyr” (1. 2. 138-139). Met andere woorden, zijn vader vergelijkt hij met Hyperion die, als de zoon van Gaia (de Aarde) en de God van de Zon geboren werd uit een huwelijk tussen het hemelse en het aardse – de essentiële elementen van een paradijs tuin. Daartegenover staat de sater Claudius, een beestachtig wezen dat een verwantschap toont met Lucifers val uit een staat van genade en verbanning naar de hel.⁷⁷ Dodoens’ *Cruydt-Boeck* beweert dat “de bladeren en het zaad van venkel, wanneer ze met wijn worden gedronken, goed zijn tegen de steek van de scorpioen en steken van andere boosaardige en giftige dieren.”⁷⁸ Als venkel het beestachtige verdrijft is het een gepast geschenk van Ophelia aan Claudius als beestachtig wezen.

Wanneer Hamlet, en in dit geval ook Ophelia, Claudius beschouwen als een slang of beest, dan weerspiegelt de gift van venkel dit figuratieve instrument. Door venkel en akelei aan de koning te schenken geeft Ophelia mogelijk kritiek op Claudius als een ondankbaar beest dat zich voedt met vleierij. Dit stemt echter niet noodzakelijk overeen met Claudius’ beeld van de gift of van zichzelf. Als venkel in verband wordt gebracht met vleierij, kan de koning zich geveleid voelen door de gift. Lever verdedigt het standpunt dat venkel doorgaans als vleierij werd bedoeld, en beweert dat dit ook is hoe Claudius het geschenk zou interpreteren. Bovendien, schrijft hij, “[h]ad Ophelia intended any particular use for it, she would have had to indicate this to be understood, especially if the use was symbolical, e.g. to make the King ‘see’ more clearly.”

⁷⁵ Maud Grieve and C. F. Leyel, *A Modern Herbal*, 294.

⁷⁶ *Book of Genesis*, chapt. 2, 3.

⁷⁷ Een parallel is te vinden in *The Rape of Lucrece*, dat ook kostbare bloemen, een adder, en een afglijden van deugd naar slechtheid vermeldt – allemaal gegroepeerd in drie opeenvolgende regels:

Unwholesome weeds take root with precious flowers;

The adder hisses where the sweet birds sing;

What virtue breeds, iniquity devours.

(870-872)

⁷⁸ Rembert Dodoens, *A New Herball*, 306. [mijn vertaling]

Ik ga akkoord met Lever wanneer hij stelt dat Claudius waarschijnlijk niet alle betekenislagen van Ophelia's gift kan bevatten, maar dit versterkt enkel diens bestiale karaktertype dat het absolute tegengestelde is van dat van Ophelia, en dat de spirituele dimensies van haar giften niet kan (of wil) herkennen. In deze dynamiek van het uitwisselen van giften kunnen Ophelia's bedoelingen dramatisch verschillen van de manier waarop de koning haar gift ontvangt. Ik verschill van mening met Lever omtrent de bewering dat Ophelia een specifieke bedoeling dient aan te geven zodat haar gift begrepen kan worden; dit zou immers niet alleen de onderliggende dynamiek van het uitwisselen van giften negeren, maar zou ook de hele retorische methodologie waarover deze bijdrage zich buigt ontkennen.

Dit laatste voorbeeld is zeker niet het laatste tekstuele *exemplum* in *Hamlet* dat de interpretatie van een retorische "waanzin" volgens de lijnen van Foucaults historisch onderscheid. Niettemin vormt het gebruik van *copia* in *Hamlet* zoals dat in deze paper werd uiteengezet een alternatief voor de moderne, klinische benadering van literaire waanzin die Foucault als ongeschikt bestempelde voor het begrijpen van een Renaissancistische, poëtische "waanzin" die spirituele betekenissen vooropstelt.