

Marijke Jonker

LE BRUNS EXPRESSION GÉNÉRALE
ET PARTICULIÈRE (1698)
EN DE ACHTTIENDE-EEUWSE ACTEUR

Inleiding

Gedurende de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw namen zowel tragedieacteurs als historieschilders bij het uitbeelden van de in het gezicht tot uitdrukking komende passies, prenten die deze gelaatsexpressies weergaven tot voorbeeld. De bekendste serie voorbeelden op dit gebied werd in de zeventiende eeuw gemaakt door Charles Le Brun, hofschilder van Lodewijk XIV, en gepubliceerd in zijn *Expression générale et particuliere* (1698).¹ Hoewel Le Brun zijn voorbeelden vergezeld liet gaan van een aan Descartes² ontleende theorie over de menselijke passies en de uitdrukking daarvan, werden vooral de voorbeelden, in prentvorm, zonder de bijbehorende theorie, door schilders en toneelspelers geraadpleegd. Ze werden ook door Gérard de Laresse overgenomen in zijn *Groot Schilderboek* (1707).

In dit artikel zal ik trachten een antwoord te geven op de volgende vragen: Hoe is Le Brun, voor schilders, niet voor acteurs, bestemde theorie doorgedrongen in de achttiende-eeuwse toneeltheorie en -praktijk? Worden Le Bruns regels en voorbeelden door toneelspelers en -theoretici als dwingend aanvaard of streven ze juist vrijheid ten opzichte van regel en voorbeeld na? Speelt Le Brun een rol van betekenis in de Nederlandse toneeltheorie?

De Duitse kunsthistoricus Thomas Kirchner geeft in zijn belangrijke studie *L'expression des passions, Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17 und 18 Jahrhunderts*, (Mainz, 1991) een goed beeld van de geschiedenis van de leer der gelaatsexpressies in toneel- en vooral in schilderkunsttheorie gedurende de achttiende eeuw. Hij besteedt aandacht aan de heroplevende belangstelling voor Le Brun aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw, die blijkt uit onder andere het toneeltheoretische werk van de Nederlander Johannes Jelgerhuis. Kirchner gaat niet in op de ontwikkelingen in de Nederlandse

1 De versie uit 1698 na Le Bruns dood uitgegeven door Bernard Picart is de bekendste. J. Montagu heeft deze tekst herdrukt in haar baanbrekende *The expression of the passions: The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression generale et particuliere*, (New Haven, 1994). Zij geeft tevens een overzicht van de andere edities en verwante teksten en dateert de oorspronkelijke tekst. Le Bruns redevoering over de expressie voor de *Académie Royale* in het voorjaar van 1668.

2 R. Descartes *Traite sur les passions* (1649).

toneeltheorie van de achttiende eeuw, waar Jelgerhuis evenzeer door beïnvloed werd als door de theorievorming buiten Nederland. Ook in Nederland zelf is hier weinig onderzoek naar gedaan. Vooral mijn behandeling van de bekende polemiek tussen Simon Stijl en Marten Corver vormt een aanvulling op Kirchners boek.

Le Bruns expressiethorie en het honnête homme ideaal

De Franse zeventiende-eeuwse klassieke tragedie en de historieschilderkunst waren bestemd voor een kleine elite, die zich van de ongeletterde massa wenste te onderscheiden. Deze elite wilde geen slaaf van haar passies zijn, maar ze onder alle omstandigheden onder controle hebben, was trouw aan de koning en ook in het onderling zakelijk en vriendschappelijk verkeer trouw en dienstbaar. Bovendien was zij geïnteresseerd in de verheven cultuur van de Klassieke Oudheid. Door deze houding van *honnête homme* aan te nemen, hoopte de elite Frankrijk de geestelijke en politieke stabiliteit te geven die het land tijdens de zestiende eeuw, de periode van de Godsdienstoorlogen, zo nodig had gemist.³

Beeldend kunstenaars organiseerden zich in academies, waarbij ze de tijdens de Renaissance in Italië ontstane academies en de literaire *Académie française* als voorbeeld namen. Deze organisatievorm maakte het de schilders, die traditioneel tot de ambachtsheden, de ongeletterde massa dus, waren gerekend, mogelijk om zich de status van intellectueel en *honnête homme* aan te meten die de letterkundigen reeds bezaten.

In hun *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) discussieerden kunstenaars vooral over de principes van het hoogste genre, de historieschilderkunst. Zij gaven beschouwingen ten beste over de compositieregels voor historieschilderijen, die ontleend werden aan de tragedie, het belangrijkste literaire genre. Ze tekenden naar de klassieke beeldhouwkunst, om aan de figuren op hun schilderijen de volmaakte lichaamsverhoudingen en de elegante houding (het contrapposto) van deze kunst te kunnen verlenen. In zijn optreden streefde de *honnête homme* zelf ook deze verhevenheid van houding en gebaar na.

Aangezien het Frankrijk van Lodewijk XIV de beheersing der hartstochten zozeer tot centrum van zijn ideeenwereld had gemaakt, is het nauwelijks verwonderlijk dat Charles Le Brun in zijn theorie van de schilderkunstige expressie de gelaatsexpressie tot een categorie apart verhief, de *expression particuliere*. Volgens Descartes, op wiens wetenschappelijke theorieën hij zich baseerde, was de pijnappelklier, gelegen in het centrum van de hersenen,

³ Zie M. Weyl *Passion for reason and reason of passion. Seventeenth century art and theory in France 1648-1683* (New York 1989) voor de relatie van de Franse zeventiende eeuwse kunsttheorie met het *honnête homme* ideaal.

de zetel van de ziel en de passies Omdat van alle lichaamsdelen het aangezicht het dichtst bij de pijnappelklier is gelegen beschouwt Descartes het als de plaats bij uitstek waarop de hartstochten tot uitdrukking komen Vooral de stand der wenkbrauwen, gelegen op dezelfde hoogte als de pijnappelklier, is volgens hem een belangrijke indicator De Cartesiaanse expressietheorie berust niet op observatie van de gelaatsexpressie maar, geheel in overeenstemming met het *honnête homme* ideaal, op een verstandelijke analyse die uitgaat van vooropgestelde principes

Bij Le Brun is de afbeelding van de gelaatsexpressie altijd symmetrisch en schematisch en hij benadrukt, in navolging van Descartes, juist de stand der wenkbrauwen Die zijn vaak gebogen en samengetrokken zodat ze aan weerszijden van de neus omhoog wijzen Soms wordt Le Bruns afbeelding van een passie zo sterk bepaald door bestaande literaire en artistieke interpretaties en door zijn theoretische uitgangspunt dat deze geen enkele relatie meer toont met de werkelijkheid Zo staan de haren van de *Wanhopige* letterlijk recht overeenind van ellende, (afb 1) Duidelijk is hier zichtbaar dat de beweging van de wenkbrauwen, de voorhoofdsspieren en het haar ontspringt uit een punt vlak boven de neuswortel, ter hoogte van de pijnappelklier Bovendien is de expressie van de *Wanhoop* gebonden aan een bijbehorend gezichtstype en in al zijn gruwelijkheid toch geidealiseerd

De elegante en waardige lichamelijke expressie hoort volgens Le Brun ook onder de *expression particuliere*, maar hij beschrijft deze slechts en wijdt er geen afbeeldingen aan Het kostuum en de plaats van een persoon op een schilderij, gebonden aan zijn maatschappelijke status, vallen bij Le Brun onder de *expression generale* De *expression générale* regelt dat alle onderdelen van een schilderij met elkaar harmoniseren, bijdragen aan het begrijpen van het afgebeelde verhaal en stroken met de fatsoensnormen van de beschouwer

In tegenstelling tot de schilder stond de toneelspeler in de zeventiende eeuw in laag aanzien Hij was een *orateur*, zijn dienstbare taak was het tot klank en uitdrukking brengen van de door de tragediedichter geschreven verzen Algemeen was de klacht bij toneelauteurs en toneeltheoretici dat de toneelspeler hier door zijn eenvoudige afkomst, geringe ontwikkeling en bandeloze levenswijze niet toe in staat was In tegenstelling tot de tragediedichter en historieschilder genoot hij niet de status van *honnête homme*

De achttiende-eeuwse expressietheorie

In de achttiende eeuw gaan historieschilders en toneelschrijvers er steeds meer van uit dat ze werken voor personen die juist niet hun passies overwonnen hebben, maar die handelen onder invloed van hun hartstochten Deze worden ook niet meer geacht in toom te worden gehouden door het verstand en het landsbelang, maar door het eigenbelang, lees financieel be-



Afbeelding 1 Charles Le Brun *Le desespoir* (pl 5)

lang⁴ Nog steeds worden echter armen en ongeletterden niet in staat geacht om kunstwerken te waarderen. De belangrijkste uiting van de veranderende opvattingen is, rond 1750, het ontstaan van een nieuw toneelgenre. Het burgerlijk drama heeft als thema het conflict tussen de wensen en hartstochten van het individu en de eisen die de familie en de maatschappij stellen.

Al eerder, aan het eind van de zeventiende eeuw, komen kunsttheoretici en kunstenaars tot het inzicht dat ze de toeschouwer wiens handelen en belangstellingen bepaald worden door zijn belangen en hartstochten niet moeten aanspreken op intellectueel niveau, maar juist in de allereerste plaats op het niveau van de hartstochten. Terwijl de historieschilderkunst uit de begintijd van de *Academie Royale* grote waarde hechtte aan de lijn, dat wil zeggen de duidelijke tekening van de menselijke gestalte en zijn handelen, die een beroep doet op het verstand, verschuift aan het eind van de eeuw de aandacht naar de kleur en het clair-obscur, waarmee de schilder emotioneel aansprekend dramatisch effect kan bereiken.⁵

Ook in de theorievorming rond de tragedie verschuift de nadruk van het beschrijvende karakter van de tragediedichtkunst naar het vermogen van deze kunstvorm om gebeurtenissen te tonen en daarmee een emotionele reactie op te roepen die gelijk is aan de emotie die de beschouwer van dezelfde gebeurtenis in de werkelijkheid zou ondergaan. Dit is de boodschap van de in de achttiende eeuw uiterst invloedrijke kunst- en toneeltheorie van Abbe Du Bos.⁶ De acteur moet volgens hem door inleving in de hartstochten die hij overbrengt zijn publiek boeien. Niet meer het verstand maar de verbeelding is volgens Du Bos de belangrijkste eigenschap van kunstenaars. Het slaafs volgen van vooropgezette theoretische regels en voorbeelden kan volgens Du Bos nooit tot grote kunst leiden.

Welke gevolgen heeft deze ontwikkeling nu gehad voor het acteren en voor het gebruik van Le Bruns theorie en afbeeldingen der gelaatsexpressies door de toneelspeler? In de kunst- en toneeltheorie van de achttiende eeuw wordt langzamerhand de schilderkunst, vanwege haar vermogen om de werkelijkheid te herscheppen, het voorbeeld voor de toneeldichtkunst, in plaats van omgekeerd.

Omdat in deze eeuw vooral in het burgerlijk drama het zuiver beeldende vermogen van het stille spel steeds meer wordt gewaardeerd, ontwikkelt de

⁴ Zie Th. Kirchner *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17 und 18 Jahrhunderts* (Mainz 1991) 78.

⁵ De Querelle des Anciens et des Modernes – die de Academie Royale na de dood van Le Brun gedurende de laatste twintig jaar van de zeventiende eeuw verscheurde was voornamelijk een controverse tussen de voorstanders van de lijn en de kleur.

⁶ J. B. du Bos *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (Paris 1719). Kirchner (n. 4) *L'expression des passions* 62-71 geeft een heldere uiteenzetting van Du Bos' theorie en de implicaties ervan.

toneelspeler zich van een *orateur* tot een *acteur*. Hij oefent zijn vermogen om met behulp van gelaatsexpressie en pantomime de hartstochten uit te drukken. Het toneelspelen wordt een nieuwe kunstvorm en de status van de acteur stijgt. Ook hij neemt Le Brun voorbeelden, ontwikkeld in de klassieke, hoge kunsttheorie, ter harte. In iedere achttiende-eeuwse verhandeling over de kunst van het acteren worden ze genoemd. Beroemde acteurs, zoals de Engelsman Garrick, worden geprezen om hun vermogen om Le Brun passies achter elkaar op hun gezicht te toveren.

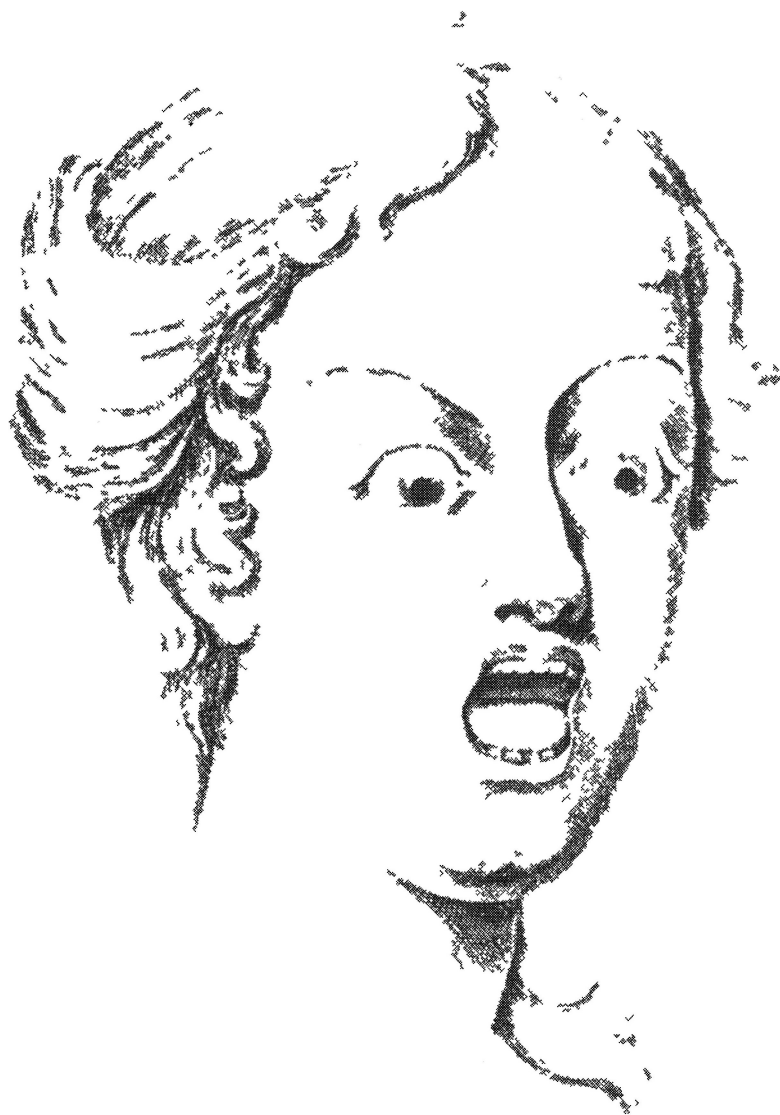
Tegelijkertijd begint de wetenschap echter te twifelen aan de juistheid van Le Brun (en Descartes') verstandelijk-analytische opvattingen over de gelaatsexpressie. In Engeland presenteert de arts James Parsons in 1746 voor de *Royal Society* een eigen, op observatie gebaseerde theorie van de gelaatsexpressies.⁷ Hij bekritiseert met name het schematische en symmetrische karakter van Le Brun's afbeeldingen. Volgens Parsons zijn Le Brun's afbeeldingen van de gelaatsexpressies, met hun vreemd gebogen wenkbrauwen en recht overeind staande haren, anatomisch onjuist. Daarom zijn ze voor de schilder en de acteur niet als voorbeeld bruikbaar. Hij ontwikkelt een alternatieve serie afbeeldingen van de gelaatsexpressies, die gebaseerd zou zijn op observatie van de werking van de gelaatsspieren onder invloed van een bepaalde passie.

Aan Parsons' afbeeldingen valt op dat de passies zich niet meer op verschillende, onverbreeklijk met een passie verbonden gezichten aftekenen. Op iedere afbeelding zien we hetzelfde stereotiepe vrouwengezicht met een andere gelaatsuitdrukking. Bij de *Angst* (afb. 2) gaat de beweging der spieren niet langer uit van het centrale punt boven de neuswortel. De platen kunnen niet meer, zoals die van Le Brun, gerelateerd worden aan voorbeelden uit de kunst van de Oudheid en de Renaissance. Tevens valt op dat op sommige afbeeldingen de beide gezichtshelften een verschillende stand aannemen, zoals bij *Hoon, vermengd met Verachting*. Het afbeelden van gemengde passies op deze bijna karikaturale wijze is nieuw. Ook dit wijst op een groeiende belangstelling voor realistische weergave van de gezichtsuitdrukkingen.

Ook Parsons' theorie en de bijbehorende afbeeldingen waren in de achttiende eeuw zeer invloedrijk. De Franse natuurhistoricus Buffon nam ze op in zijn *Histoire Naturelle* (1749)⁸ en zorgde zo voor de verspreiding. Het ontstaan van een medische discussie over de natuurgetrouwe uitbeelding der

7 J. Parsons, 'Human physiognomy explained. In the Crounian lectures on muscular motion for the year 1746. Read before the Royal Society. *Philosophical Transactions*, vol. 44, part 1 for the year 1746 (London, 1747).

8 G. L. Leclerc Comte de Buffon, *Histoire naturelle generale et particuliere. Avec la description du cabinet du Roy*, 15 t. (Paris, 1749-1767), t. 2 (1749), 532-534.



Afbeelding 2 James Parsons *Fear* (pl 2)

passies in de achttiende eeuw en het afstand nemen van de klassieke kunstregels wijst erop dat de mens die niet een houdings- en gedragsideaal belichaamt inderdaad langzamerhand de norm wordt, niet alleen in de maatschappij- en kunstopvatting, maar ook in het mensbeeld. De artsen en natuurhistorici die Le Brun aanvielen probeerden de mens te analyseren zoals hij is, in plaats van hem een ideaal mensbeeld voor te houden.

In achttiende-eeuwse verhandelingen over het acteren heb ik geen aanwijzingen gevonden waaruit blijkt dat acteurs Buffon en Parsons prefereerden boven Le Brun, of omgekeerd. Ze maakten een keuze uit de in omloop zijnde prenten en leken zich van de fundamentele verschillen in opvatting die eraan ten grondslag lagen niet bewust te zijn. Deze kwestie lijkt pas later actueel te worden. Jelgerhuis gaat in zijn *Theoretische lessen over de gesticulatie en de mimiek* (1827) in op het verschil tussen de theorieën van Le Brun en Buffon en spreekt zijn voorkeur uit voor Le Brun.⁹

Stijl en Corver

Gedurende het grootste deel van de achttiende eeuw lijkt de literatuur over het acteren zich bezig te houden met een heel ander probleem, waarin Le Brun's theorie slechts een ondergeschikte rol speelt. Schrijvers zijn het er over eens dat de acteur vooral de hartstochten en niet het verstand van zijn publiek moet zien te bespelen. Maar hoe moet hij dit voor elkaar krijgen? Moet hij zich inleven in zijn rol en zelf de emoties die hij uitbeeldt, doorleven, zoals Du Bos voorschrijft, of moet hij zelf volstrekt koud en gevoelloos blijven terwijl hij het effect van tekstvoordracht, gelaatsexpressie en gebaar op zijn publiek zorgvuldig berekent. Diderot toonde zich in zijn beroemde *Paradoxe sur le comédien* (1777-1778) voorstander van de laatste 'paradoxale' benadering. Hoewel Diderot's tekst tegenwoordig geldt als een van de belangrijkste verhandelingen over de kunst van het acteren, was hij in de tijd waarin hij geschreven werd niet erg bekend. Hij werd namelijk pas lang na Diderot's dood gedrukt. Andere auteurs die soortgelijke ideeën verspreidden waren in de achttiende eeuw invloedrijker. Van hen noem ik hier F. Riccoboni, *L'art du théâtre* (1750). In het algemeen lijkt de theorie van de zorgvuldige berekening in de achttiende eeuw in zwang te zijn geweest bij de voorstanders van de nieuwe toneelgenres, zoals het burgerlijk drama. De theorie van de inleving wordt vooral aangehangen door de verdedigers van de klassieke tragedie.

In het Nederland van de jaren 1780 wordt de strijd tussen de aanhangers van verbeelding, inleving en klassieke tragedie en die van berekend effect en

⁹ Jelgerhuis prijst Le Brun als het rigtsnoer dat het fijnste onderzoek billijkt. J. Jelgerhuis Rzn. *Theoretische lessen over de gesticulatie en de mimiek* 2 dln. (Amsterdam 1827/1830) dl. 1 30.

Le Bruns 'Expression generale' en de achttiende-eeuwse acteur

burgerlijk drama uitgevochten door Simon Stijl, de biograaf van de beroemde tragedie-acteur Jan Punt, en Marten Corver, die het burgerlijk drama op het Nederlandse toneel introduceerde¹⁰

Jan Punt beoefende naast de toneelspeelkunst ook het schilderen en graveren als beroep en zijn bewonderaar Stijl, (die overigens schreef na Punt's overlijden in 1779), maakt dankbaar gebruik van dit gegeven. In zijn verhandeling over Punt's acteren benadrukt hij de overeenkomst in doel en middelen tussen de historieschilderkunst en de toneelkunst. Stijl toont zich een aanhanger van de achttiende-eeuwse opvatting waarin de schilderkunst het voorbeeld voor het toneel wordt. In zijn beschrijving van Punt's kwaliteiten als acteur stelt Stijl tekstanalyse en tekstvoordracht nauwelijks aan de orde. Wat bij hem telt is het onmiddellijke en volstrekt emotionele effect van de stembuiging, de zangerige, muzikale voordracht, de gelaatsexpressie en houding op het publiek.¹¹

Stijl beschrijft Jan Punt als een 'onhollands' acteur. Het Nederlandse publiek zou volgens hem de voorkeur geven aan de ingetogen acteertrant van Punt's tijdgenoot Isaac Duim. Stijl vergelijkt Duim's acteren met de schilderkunst van Raphael. Punt's acteren doet hem echter denken aan Michelangelo en zijn schildertrant aan Rubens.¹² De controverse over de verdiensten van deze drie schilders neemt in de kunsttheorie van de zeventiende en achttiende eeuw een centrale plaats in. Raphael, met zijn heldere, lineaire schildertrant en zijn lieflijke, ingetogen gelaatsexpressies benaderde zowel in zijn werk als in zijn beminnelijk karakter het zeventiende-eeuwse *honnête homme* ideaal.¹³ De laat-zeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse aanhangers van verbeeldingskracht, emotionaliteit, en het directe effect van het beeld, verlegden hun aandacht naar Michelangelo en Rubens. Volgens hen, en volgens Stijl, vertoonden de werken van deze kunstenaars de grootsheid van opvatting en de brede penseelstreek die bij uitstek geschikt waren voor de historieschilderkunst. Michelangelo en Rubens benaderden het achttiende-eeuwse ideaal van het sublieme, de uitvergoting en het op de spits drijven van gebeurtenissen en emoties die tot grote kunst moest leiden. Michelangelo

10 M. Corver vooral *Tooneel aanteekeningen. Vervat in een omstandigen brief aan de schrijver van het Leven van Jan Punt* (Leyden 1786). S. Stijl *Het leven van Jan Punt* (Amsterdam-Harlingen 1782). Voor de achtergronden van de polemiek tussen Stijl en Corver zie vooral B. Albach *Jan Punt en Marten Corver. Nederlandsch tooneelleven in de 18e eeuw* (Amsterdam 1946).

11 Stijl (n. 10) *Het leven van Jan Punt* 43-48.

12 *Ibid.* 9 en 30. Op p. 30 stelt Stijl dat Jan Punt evenals Rubens schildert naar de Italiaanse smaak, zeer geschikt voor grootse onderwerpen: de gekneusde kop van Goliath of een vallende Lucifer, eisen breder schaduwen, sterker toetsen, krachtiger omtrek en arceringen waar heldenmoed in steekt.

13 Weyl (n. 3) *Passion for reason and reason of passion* 63.

voegt aan deze uitvergroting nog het eenzaamheid zoekende individualisme van de kunstenaar van grote verbeeldingskracht toe¹⁴

Jan Punt is volgens Stijl een acteur van een in Nederland ongekende verbeeldingskracht en grandeur, met soms zelfs demonische kwaliteiten. Deze eigenschappen maken hem bij uitstek geschikt voor het vertolken van de heldenrollen uit de klassieke Franse tragedies en hun Nederlandse navolgingen. Dat Jan Punt zich liet inspireren door Le Bruns afbeeldingen der gelaats-expressies is volgens Stijl buiten kijf. Evenzeer is het voor hem duidelijk dat het navolgen van deze voorbeelden op zich niet voldoende is om een groot acteur te worden. Daar zijn individualisme en verbeeldingskracht voor nodig.

Marten Corver is het met Stijl eens dat verbeeldingskracht en vuur voor de acteur van groot belang zijn. Corver neemt afstand van het klassieke ideaal als hij zegt dat verbeeldingskracht eigenlijk belangrijker is dan een fraaie houding en een fraaie stem.

De theorie van het berekende effect volgend, bestrijdt hij echter dat Punt's succes als acteur gebaseerd was op inleving. Hij schildert Punt af als een wat oppervlakkige persoonlijkheid en ergert zich bovendien aan Punt's zangerige reciteertrant, volgens hem een aanwensel uit diens nadagen. Corver noemt dit de 'Hollandse heldentoon', te pas en te onpas ten beste gegeven¹⁵. Hij bestrijdt dus de opvatting dat de kunst van het stemgebruik op zich expressieve waarde kan hebben. Het geheim van goed acteren schuilt volgens Corver niet in het opentrekken van alle emotionele registers. Hij benadrukt zijn eigen, verstandelijke, benadering van het acteren en looft de ingetogen zeventiende-eeuwse Nederlandse acteerstijl waar de door Stijl bekritiseerde Isaac Dum nog een late vertegenwoordiger van zou zijn. Corver leeft zich niet zozeer in zijn rol in, maar analyseert de te spelen tekst nauwgezet. Als hij een in het Nederlands vertaald stuk moet spelen baseert hij zijn tekstinterpretatie op het origineel, niet op de vertaling. Hiermee zou hij, naar eigen zeggen, de zeventiende-eeuwse Nederlandse acteertrant benaderen, die niets te maken heeft met de acteertrant van Punt in zijn nadagen¹⁶. Deze stijl zou volgens hem ook bij uitstek geschikt zijn voor het spelen van het moderne

14 G. Vasari *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* (gekozen en van een nawoord voorzien door H. van Veen, vertaald door A. Kee, 2 dln. (Amsterdam 1992). Oorspronkelijke titel: *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze 1550-1568). Vasari benadrukt dat de volmaaktheid van Michelangelo's kunstenaarschap het gevolg was van zijn geweldige verbeeldingskracht (dl 2, blz. 281) en dat zijn liefde voor de eenzaamheid die er voor zorgde dat hij niet van zijn werk werd afgeleid, eveneens tot de volmaaktheid van zijn kunst bijdroeg. Laat het niemand bevreemden dat Michelangelo de eenzaamheid zocht: hij was immers verliefd op zijn kunst en deze eist de gehele mens met al zijn gedachten. (dl 2, blz. 282).

15 Corver (n. 10) *Tooneel aantekeningen* 158.

16 *Ibid.* 68 en 157.

Le Bruns 'Expression generale' en de achttiende-eeuwse acteur

burgerlijk drama Corver stelt verstandelijkheid, eruditie en tekstanalyse, verworvenheden van het klassieke Nederlandse toneel, tegenover emotionaliteit, inleving en vertrouwen op de werking van het gebaar en de stem

Zowel Stijl als Corver maakt gebruik van argumenten uit het debat tussen de aanhangers van Du Bos en die van Riccoboni/Diderot Ze voeren echter een 'zuiver-Nederlandse' discussie Welke acteerstijl is authentiek Nederlands en welke elementen uit het buitenlandse toneel zijn geschikt voor Nederland?

Jelgerhuis

Bij zowel Stijl als Corver lijkt de aandacht die zij besteden aan Le Brun niet meer dan plichtmatig Juist dit plichtmatige opduiken van Le Brun in veel toneeltheorieën (niet slechts die van Stijl en Corver) lijkt erop te wijzen dat hij voornamelijk diende ter benadrukking van het feit dat de achttiende-eeuwse acteur een man met smaak en intellect was, ver verheven boven het gewone volk

Zoals ik al even heb aangeduid, staat veertig jaar later, bij Jelgerhuis Le Brun weer volop in de belangstelling Jelgerhuis lijkt hiermee aan te sluiten bij de rond 1800 in heel Europa oplevende belangstelling voor diens opvatting van de gelaatsexpressie De reden hiervoor is duidelijk De opvattingen van Winckelmann en Lessing over de verhevenheid en eenvoud van houding en gelaatsexpressie van de Griekse beelden vonden ingang Steeds meer wordt het denkbeeld aanvaard dat de Griekse kunst de mens uitbeeldt die nog niet lijdt aan de kwalen van de moderne, achttiende-eeuwse, verstedelijkte samenleving Hij leeft in volmaakte harmonie met zichzelf en de natuur en jaagt nog niet zijn eigenbelang na ten koste van anderen en uiteindelijk ook van zijn eigen gemoedsrust Zijn gelaatsexpressie, houding en gebaar zijn daarom van een volmaakte eenvoud, rust en schoonheid

Kunstenaars begonnen zich te verzetten tegen de als onnatuurlijk ervaren ten top gedreven emotionaliteit en expressiviteit die zowel het toneel als de beeldende kunst van de achttiende eeuw zeer lang hadden gekenmerkt Ook verzetten ze zich tegen de vermenging van kunst en wetenschap die het gevolg zou zijn van de toepassing van de achttiende-eeuwse denkbeelden over de gelaatsexpressie in de beeldende kunst De wetenschappelijke pretenties, die ook Le Bruns theorie wel degelijk had, werden niet meer serieus genomen en de afbeeldingen werden opnieuw bewonderd om hun grote kunstzinnige waarde, hun evenwicht en verbondenheid met klassieke voorbeelden¹⁷

Jelgerhuis roemt ze boven alle andere als het voorbeeld voor de acteur die 'welstandig', met ingehouden, verheven expressiviteit, de passies wil verbeelden Hij beschouwt het acteren als een kunst, waarin, met gebruikmaking van door hem precies beschreven en getekende voorbeelden de passies aan een

17 Kirchner (n 4) *L'expression des passions* 362

publiek moeten worden duidelijk gemaakt. Hij keert zich zowel tegen de door Stijl verdedigde inleving als tegen de door Corver gepropageerde, op tekstanalyse gebaseerde subtiliteit. Op het toneel moeten de passies meer dan levensgroot worden uitgebeeld, willen ze het publiek bereiken, stelt Jelgerhuis, te grote psychologische differentiatie werkt averechts. Het door Le Brun gegeven scala van hartstochten met bijbehorende afbeelding is eigenlijk voldoende om ieder gewenst effect te kunnen bereiken.

In de wetenschappelijke theorieën van Parsons *et al.* over de waarneembare inwerking van de passies op de gelaatsspieren is hij niet geïnteresseerd. Hij ziet hierin een ongewenste beïnvloeding van de kunst door de wetenschap. Wel gelooft hij dat schilderkunst en toneel gemeenschappelijke doelen hebben. Hij neemt de vergelijking tussen de twee kunsten letterlijk. Aan de tekstvoordracht besteedt Jelgerhuis nauwelijks aandacht. De acteur moet volgens hem zijn gezicht beschouwen als een schildersdoek. Met behulp van de natuurlijke eigenschappen van zijn gezicht en de mogelijkheden van de toneelschmink moet hij de gelaatsexpressies erop schilderen.¹⁸ Jelgerhuis neemt Le Bruns schematische uitbeeldingen van de gelaatsexpressies over en vult ze aan met aan andere bronnen ontleende afbeeldingen van de bijbehorende houdingen en gebaren, zoals bij de *Vrees* (afb. 3). Aangezien in Le Bruns theorie de verschillende expressies allereerst worden gekenmerkt door de op- of neergaande lijn van de wenkbrauwen en gelaatstrekken, moeten deze lijnen met schmink worden aangezet.¹⁹ Bij de sombere passies geeft Jelgerhuis bijvoorbeeld aan dat de neergaande lijn van de mond met geschminkte donkere lijnen moet worden versterkt.

Jelgerhuis' opvatting over de toneelspeelkunst wordt vaak beschouwd als de samenvatting van drie eeuwen theorievorming over het acteren. Het voert te ver om in dit artikel zijn volledige theorie te analyseren. Jelgerhuis' opvattingen over de gelaatsexpressie zijn in ieder geval zeer tijdgebonden. Hij maakt gebruik van weliswaar reeds lang bekende afbeeldingen en theorieën, maar hij herinterpreteert die en neemt dus uitdrukkelijk stelling in de debatten over de gelaatsexpressie van de achttiende eeuw. Zijn ideeën over de gelaatsexpressie lijken verwant aan die van Humbert de Superville en andere rond 1800 actieve verdedigers van strikte lineariteit in de kunst.²⁰ De

18 Zo merkt Jelgerhuis op over de afbeelding der toorn: de neusvleugels zwellen en rijzen bij de wenkbrauwen ontstaat eene plooi over de neus door het zwellen der wangen. Twee zware plooyen ontstaan op de wangen: de trekken aan de mondhoeken geschilderd (twee naar beneden gerichte schaduw) dienen hier voor het effect. Jelgerhuis (n. 9) *Theoretische lessen over de gesticulatie en de mimiek* dl. 1: 125.

19 *Ibid.* p. 122.

20 Ook Kirchner (n. 4) *L'expression des passions* 362 relateert de rond 1800 oplevende belangstelling voor Le Brun aan de opvatting over de expressie zoals die door o.a. Humbert de Superville werd uitgedragen.



Afbeelding 3 Johannes Jelgerhuis *De vrees* (pl 42)

gelaatsexpressie wordt teruggebracht tot een spel van stijgende en dalende lijnen Deze opvatting over de expressie zal in de negentiende en twintigste eeuw steeds belangrijker worden

Misschien heeft juist de wat bekrompen discussie tussen Stijl en Corver over de 'authentieke' Nederlandse acteerstijl Jelgerhuis ertoe gebracht om aansluiting te zoeken bij internationale kunstzinnige theorieën die een universeel begrijpelijke, klassiek eenvoudige, authentieke, verheven kunst propageren

Conclusie

Le Brun's theorie der gelaatsexpressies, afkomstig uit de, het *honnête homme* ideaal nastrevende *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, berustte op een strikt verstandelijke, normerende opvatting van de menselijke passies Als in de achttiende eeuw de acteur langzamerhand de status van kunstenaar krijgt vanwege zijn vermogen tot het plastisch uitbeelden van emoties, gaat hij inspiratie ontleen aan voorbeelden uit de schilderkunst, waaronder prenten naar Le Brun

De bijbehorende Cartesiaanse leer der passies blijft voor de meeste acteurs een gesloten boek Vanwege zijn sterke verstandelijkheid wordt hij door medici en natuurhistorici trouwens steeds vaker afgewezen Kunst- en toneeltheoretici zijn niet meer gebrand op het mechanisch volgen van regels en voorbeelden Zij eisen grandeur en verbeeldingskracht, of juist diepgaande tekst- en karakteranalyse In Nederland worden deze twee opvattingen over het acteren uitgedragen door respectievelijk Simon Stijl en Marten Corver, in hun debat over een authentiek Nederlandse acteerstijl Beiden lijken nauwelijks in Le Bruns expressietheorie geïnteresseerd te zijn

Na 1800 zien we echter dat Le Bruns leer van de gelaatsexpressie volledig in Jelgerhuis' toneeltheorie is opgenomen Jelgerhuis sluit zich hiermee aan bij de ook buiten Nederland steeds meer oplevende belangstelling voor Le Brun Deze interesse vormt een reactie op het effectbejag en de vermenigving van kunst en wetenschap die Jelgerhuis en anderen waarnamen in het achttiende-eeuwse toneel en de beeldende kunst Zijn opvatting van het toneel is klassiek en schilderachtig Bij zijn toneellessen neemt hij dan ook afbeeldingen ten voorbeeld die in zijn tijd weliswaar gewaardeerd worden vanwege hun eenduidige zeggingskracht en grote artistieke kwaliteit, maar niet meer op grond van hun wetenschappelijke waarde

Le Bruns theorie van de gelaatsexpressies en de bijbehorende afbeeldingen genieten in de achttiende eeuw een hoge status Acteurs en toneeltheoretici gaan er prat op dat ze ermee bekend zijn en de afbeeldingen als voorbeeld nemen

Slechts zelden (Parsons) wordt echter het werkelijke nut ervan voor de acteur besproken Dit lijkt erop te wijzen dat Le Brun voornamelijk moet dienen voor het benadrukken van de goede smaak en het intellect van de acteur Deze verheft zich in de achttiende eeuw boven het gewone volk, zoals de schilder dit in de zeventiende eeuw deed