

Een levende schoon-verwighe schilderije

De tragedie als historiestuk*

JAN KONST

Hoewel elke Kunst haer eige bepalinge heeft, nochtans worden zommighe Kunsten door eenerhanden bant van onderlinge gemeenschap verknocht, en gelijk vermaeghschap; hoedanige zijn Poëzy [en] Schilderkunst¹

Met deze beroemde woorden richt Vondel zich in de opdracht bij zijn 'rijmeloze' vertaling van Horatius' *Lierzangen en dichtkunst* (1654) tot de leden van het Amsterdamse Sint-Lucas-gilde. Iedere kunstvorm heeft zijn typische kenmerken en 'eige bepalinge', maar – zegt Vondel – sommige kunsten vallen op door een speciale onderlinge verwantschap. In het bijzonder geldt dat voor de dicht- en de schilderkunst. Beide, zo legt Vondel bijvoorbeeld uit, zijn 'op maet en getal' gebaseerd.² Een dichter moet immers vóór alles het metrische karakter van zijn werk waarborgen en een schilder dient in ieder geval een grondige kennis te hebben van de proportieeler. In feite zijn het vooral de uitdrukkingsmiddelen die verschillen. De pen staat tegenover het penseel, of, zoals Vondel dat onder verwijzing naar Plutarchus formuleert: het 'schildery [is] stomme Poëzy, de Poëzy [is een] spreekende schildery ... want de Schilder beelt zijne gedachten met streken en verwen, de Dichter zijne bespiegelingen met woorden uit ...'.³

Dit soort overdenkingen staat in het oeuvre van Vondel allerminst op zichzelf. Van meet af aan heeft hij zich namelijk bezonnen op de specifieke relatie tussen literatuur en schilderkunst. Karakteristiek zijn in dit licht de vele gedichten op schilderijen, in het bijzonder op portretten en historiestukken. In deze beeldpoëzie toont de Amsterdamse dichter zich doorgaans goed vertrouwd met kunsttheoretische denkbeelden, zoals die zijn verwoord in het *Schilder-boeck* (1604) van Karel van Mander of in *De pictura veterum* (1637) van Franciscus Junius.⁴ Illustratief is ook dat Vondel zich ten behoeve van een nauwkeurige, visualiserende beschrijving nogal eens van een schilderkunstig jargon bedient. Hij spreekt bijvoorbeeld over 'hooghsels' en 'diepsels', wanneer verwezen wordt naar het oplichten van een gelaat, en het in elkaar overlopen van kleuren duidt Vondel aan met

*. Mijn dank gaat uit naar Drs. Manfred Sellink. Hij is zo vriendelijk geweest een eerdere versie van dit artikel van deskundig commentaar te voorzien.

1. Vondel-WB: dl. 7, p. 261, r. 1-3.

2. Vondel-WB: dl. 7, p. 261, r. 4.

3. Vondel-WB: dl. 7, p. 261, r. 9-12. Deze woorden stammen oorspronkelijk van de Griekse dichter Simonides. Zie ook in deze bundel de bijdrage van H. Miedema, p. 73, noot 2.

4. Zie bijvoorbeeld Emmens 1981a, Emmens 1981b, Becker 1972-1973 en Porteman 1986.

termen als 'dommelen' en 'verdrijven'.⁵ Met het oog op deze aan de schilderkunst ontleende terminologie heeft Porteman recentelijk het begrip *pictorialisme* geïntroduceerd.⁶

Schilderkunst en drama bij Vondel

Een vergelijking die met name ver is doorgevoerd in het werk van Vondel, heeft betrekking op de schilderkunst enerzijds en de dramatische dichtkunst anderzijds. Vanaf zijn eerste optreden als toneelacteur heeft Vondel het treurspel en het schilderij namelijk op één lijn gesteld.⁷ In 1612 prijst hij *Het Pascha* in de opdracht reeds aan als een 'levende schoon-verwighde schilderije'.⁸ Dezelfde beeldspraak hanteert hij in 1647 bij het verschijnen van het 'lantspel' *Leeuwendalers*, dat in de slotregels van de toewijding als een 'tooneelschildery' gekarakteriseerd wordt.⁹ Zo ook introduceert Vondel *Adam in ballingschap* (1664), wanneer zijn literaire carrière na vele jaren op haar einde loopt, juist met een verwijzing naar 'een overoude historischildery, van eenen doorluchtigen Apelles getekent en geschildert'.¹⁰ In deze context is het eveneens intrigerend dat Vondel een werk van Jan Pynas opvoert als de directe aanleiding voor zijn *Joseph in Dothan* (1640):

Iosephs verkooping schoot ons in den zin, door het tafereel van Ian Pinas, hangende, neffens meer kunstige stucken van Peter Lastman, ten huise van den hooghgeleerden en ervaren Dokter Robbert Verhoeven; daer de bloedige rock den Vader verthoont wort: gelijk wy in't sluiten van dit werck, ten naesten by, met woorden des schilders verwen, teickeningen, en hartstoghten, pooghden na te volghen.¹¹

De parallellen tussen de tragedie en het schilderij spitsen zich bij Vondel in eerste instantie toe op de mimetische intenties van zowel de dichter als de schilder. Met de middelen die hun gegeven zijn – een onderscheid waaraan ook de voorgaande *passus* weer refereert – werken beiden 'naer 't leven' en pogen zij een zo overtuigend mogelijke weergave van de werkelijkheid te creëren.¹² De formulering 'naer

5. Zie voor deze voorbeelden *De Amsteldamsche Hecuba*, v. 1575; *Joseph in Dothan*, v. 812. Porteman 1984:96-7 bespreekt de plaats uit *Joseph in Dothan* eveneens.

6. Zie Porteman 1984.

7. Bij het traceren van de betreffende plaatsen is een nuttig hulpmiddel gebleken Salemans & Schaars 1990.

8. Vondel-WB: dl. 1, p. 164, r. 38. Zie voor deze passage Smit 1956-1962: dl. 1, p. 43-6.

9. Vondel-WB: dl. 5, p. 266, r. 94-5. Evenzo heet Vondels *Koning David in ballingschap* (1660) 'eene spreekende tooneelschildery' (Vondel-WB: dl. 9, p. 26, r. 37).

10. Vondel-WB: dl. 10, p. 99, r. 1-2.

11. Vondel-WB: dl. 4, p. 74, r. 23-8. Het bewuste schilderij is in 1618 door Pynas geschilderd en bevindt zich thans in het Hermitage te St. Petersburg (tot voor kort Leningrad). Vergelijk Smit 1956-1962: dl. 1, p. 303-5.

12. Vergelijk bijvoorbeeld de opdracht bij *Joseph in Egypten*, Vondel-WB: dl. 4, p. 153, r. 87; en het 'Berecht' bij *Salmeoneus*, Vondel-WB: dl. 5, p. 715, r. 139-40.

't leven' heeft in de 17e eeuw overigens een relatief neutrale betekenis: niet alleen Vondels eigen idealiserende voorstelling van de werkelijkheid valt eronder, maar bijvoorbeeld ook het rauwe realisme in de drama's van Jan Vos.¹³ Een tweede centrale overeenkomst is gelegen in de gelijkaardigheid van de uitgebeelde onderwerpen. Als tragediedichter heeft Vondel mythologische, geschiedkundige en vooral bijbelse onderwerpen op de planken gebracht. Daarmee weet hij zich in het bijzonder verwant met de schilder van historiestukken, die zijn themata immers uit dezelfde stofcomplexen put. In zijn *Tooneelschildt*, een verhandeling uit 1661 die voor een belangrijk deel gewijd is aan het maatschappelijk nut van het drama, onderstreept Vondel dit nog eens nadrukkelijk: 'zy [de tragedie] deelt mede in [staat in een nauw verband met] de tafereelen der historischilderkunste'.¹⁴

In het overwegend poëticaal getinte voorwerk bij zijn treurspelen wijst Vondel regelmatig op verdere raakpunten tussen de toneel- en schilderkunst. Voor een belangrijk deel worden deze ingegeven door het feit dat in zijn optiek zowel de literaire als de schilderkunstige theorievorming door de klassieke rhetorica is beïnvloed. Zo kunnen de werkzaamheden van de toneeldichter evenzeer als die van de schilder uitgelegd worden tegen de achtergrond van de rhetorische trits *inventio*, *dispositio* en *elocutio*, ofwel stofvinding, ordening en verwoording. Een dichter dient zich immers eerst te bezinnen op de te behandelen geschiedenis, vervolgens moet hij een rangorde aanbrengen in de afzonderlijke verhaalmotieven, om zich tenslotte op het metrum en allerhande stijffiguren te richten. Evenzo is het noodzakelijk dat een historieschilder zich eerst verdiept in de uit te beelden vertelling, alvorens hij zich kan bezighouden met – in de tweede plaats – de verdeling van de figuren en objecten over het vlak, en – in de derde plaats – zaken als stilering en kleurgebruik. Op deze manier zijn voor Vondel het literaire en het schilderkunstige scheppingsproces in de grond van de zaak gelijk: er is een fase van stofinventarisatie, een fase van ordening of ordonnantie en een fase van verwoording of vormgeving.

Het valt niet zwaar in de voorwoorden van Vondel plaatsen te vinden waar de overeenkomsten tussen toneel- en schilderkunst juist worden toegespitst op *inventio*, *dispositio* of *elocutio*. Onder de invalshoek van het eerste begrip functioneert bijvoorbeeld Vondels bij herhaling verwoorde pleidooi voor enige vrijheid in de literaire verwerking van oudtestamentische verhalen. Een van de argumenten die hij ter ondersteuning aanvoert, is dat zowel een drama als een schilderij aan kwaliteit wint, wanneer een kunstenaar de bronnen tot op zekere hoogte naar eigen inzicht mag interpreteren. Kenmerkend is in dit verband een passage in de opdracht bij *Gebroeders* (1640):

Men moet haer [de dichtkunst] inwilligen een voegelijck misbruick, of liever een noodige vryheid; gelijk die in meer kunsten, zonderling in Schilderijns ... vereischt word. De Schilder,

13. Vergelijk in dit verband De Pauw-de Veen 1969:214. Zie ook Meijer Drees 1986.

14. Vondel-WB: dl. 9, p. 383, r. 52.

hoewel hy niet anders als een nabootser van de Natuur zy, verziert nochtans dickwils eenige byvallende schaduwe, daerze natuur weigert, om 't ander werck bet te doen voortkomen: of maelt naeckten en andere cieraeden, die de historie eenen welstand byzetten.¹⁵

Een schilder, zo redeneert Vondel hier, kan eigener beweging elementen aan een historie toevoegen, of dat nu 'schaduwten', 'naeckten' of 'andere cieraeden' zijn. Zeer tegen de zin van de calvinistische predikanten eist de bijbeldichter Vondel een vergelijkbaar recht voor zichzelf op.¹⁶ Hij doet dat niet alleen in het zojuist aangehaalde fragment, maar onder andere ook in het 'Berecht' bij zijn *Lucifer* (1654). Met een citaat uit Horatius' *Ars poetica* heet daar een zelfstandige omgang met de te verbeelden stof zelfs het kenmerk bij uitstek van schilder én dichter:

De Schilder en Poëet ontvingen beide een maght
Van alles te bestaen wat elck zich dienstigh acht.¹⁷

Een fraai voorbeeld van de correspondentie tusschen treurspel en historiestuk voor zover het de *dispositio* betreft, verschaft een zinsnede uit het 'Berecht' bij *Jeptha* (1659). Vondel betoogt:

Aristoteles heeft zijne leerlingen ingescherpt hoe veel gelegen zy aen eene eenige schickelijcke stelling, in de voorbeelden der leeringen en kunsten, by overoude wijzen, ten hoogste waergenomen, en in zijn onderwijs van de dichtkunst by den gemelden niet overgeslagen. Zoo plaghten de doorluchtigste Italiaensche schilders, in hunne historischilderyen, byzonder op het wel schicken, de kroon van hunne wercken, te passen.¹⁸

Uit deze en andere plaatsen in het genoemde 'Berecht' mag worden opgemaakt dat Vondel van een kunstwerk vóór alles een heldere ordening van verhaalmotieven dan wel beeldelementen verlangt. Voor de toneeldichtkunst impliceert een 'schickelijcke stelling', zoals uit het voorgaande citaat blijkt, dat de plot naar aristotelische maatstaven is opgebouwd. Dit betekent *in concreto* dat de afzonderlijke verhaalmomenten zich aaneenrijgen tot een lange keten, waaruit geen enkele schakel gemist kan worden. Voor de schilderkunst verwijst Vondel in dit kader naar Italiaanse historieschilderijen, die in de 16e en 17e eeuw met name geroemd worden vanwege de inzichtelijke opbouw van hun composities.¹⁹

Ook op het gebied van de *elocutio* bevat het 'Berecht' bij *Jeptha* een analogie

15. Vondel-WB: dl. 3, p. 803-4, r. 162-8. Een vergelijkbare redenering treffen we aan in de voorrede bij *Medea* (1648) van Jan Six. De auteur verantwoordt dat ook hij gekozen heeft voor de Medea-stof, 'vvelckers geschiedenis, by verscheyde seer verscheylijck verhandelt, ende meest al met schaduvven en schorsen bedeckt sijnde, de vryicheydt gelaeten heeft, om het vvaerschiynelijckste en gevoeghelijckste daer van te verkiesen; gelijk de schilders plegen, vvanneer sy een saeck, elck nae eygen sinlijckheydt, op bysondere vvijsse uytbeelden.' (Six 1648:[2]r).

16. Vondel heeft zijn omgang met de bijbel nader gedefinieerd in drie, aan Vossius ontleende, 'goude regels': 't Geen Gods boeck zeit noodzaeckelijck, 't geen het niet zeit spaerzaam, 't geen hier tegens stryd geensins te zeggen' (Vondel-WB: dl. 3, p. 804-5, r. 192-3).

17. Vondel-WB: dl. 5, p. 610, r. 111-2. De betreffende plaats bij Horatius luidt: 'pictoribus atque poetis // quidlibet audendi semper fuit aequa potestas' (*Ars poetica*, v. 9-10).

18. Vondel-WB: dl. 8, p. 774, r. 27-34.

19. Vergelijk Miedema 1984:67-71.

tussen de twee kunstvormen die hier centraal staan. Op zeker moment bespreekt Vondel namelijk het meest geschikte metrum voor de tragedie. Hij waarschuwt voor het gevaar dat de in de goudeneeuwse toneelpraktijk gangbare alexandrijn – zeker bij minder vaardige dramaturgen – al snel een slepend en krachteloos karakter krijgt, dat niet past bij de beklemmende atmosfeer van het treurspel. Getalenteerde dichters evenwel vermijden iedere eentonigheid en leggen juist spanning in hun versregels. Vondel vergelijkt dergelijke ‘gespierde’ verzen met – en dat is voor ons interessant – ‘uitheffende schilderyen’, of, zoals de Wereldbibliotheek-uitgave annoteert, reliëfschilderingen.²⁰ Te denken valt in dit verband wellicht aan voorstellingen in bas-reliëf boven deuren of op schoorsteenmantels.²¹

Schilderkunst en drama bij andere auteurs

Op grond van de voorbeelden in het voorafgaande, die met vele andere zouden kunnen worden aangevuld, geloof ik dat we mogen stellen dat het beroep op de analogie van het drama en de schilderkunst een wezenlijk onderdeel uitmaakt van het theoretisch discours van Vondel. Maar Vondel is natuurlijk niet de enige auteur die wijst op de parallellen tussen deze twee zusterkunsten. Om een indruk te krijgen van de frequentie waarmee andere toneeldichters datzelfde doen, heb ik het voorwerk van een kleine honderdvijftig drama's bestudeerd. Dit aantal behelst slechts – bij benadering – een kwart van de 17e-eeuwse toneelproductie, maar omvat wél het overgrote deel van de dramateksten die voorafgegaan worden door een min of meer poëtische voorrede of opdracht.²² Het aantal toneeltheoretische verhandelingen is in de 17e eeuw op de vingers van één hand te tellen, zodat we voor de bestudering van dramaopvattingen veelal op het voorwerk in toneeluitgaven zijn aangewezen. Het is dan ook op die plaats dat we moeten zoeken naar mogelijke uitspraken over de relatie tussen de schilderkunst en de toneelkunst.

Vergelijkingen blijken op de nodige terreinen mogelijk. Zo wordt de voor de tragedie verlangde eenheid van tijd en plaats zo nu en dan verdedigd met een beroep op de schilderpraktijk. In het uit 1618 daterende voorwoord bij *Isabella*, een stuk dat in oorsprong door P.C. Hooft is opgezet, stelt Samuel Coster bijvoorbeeld:

20. Vondel-WB: dl. 8, p. 778, r. 153.

21. Dergelijke stucco-reliëfs bevinden zich bijvoorbeeld in het uit 1654 stammende stadhuis van Amsterdam. Ze komen ter sprake in Fremantle 1959.

22. Een belangrijk hulpmiddel bij de selectie van de drama's bestond uit een collectie kopieën van literair-theoretische teksten. Dit bestand wordt beheerd door het Instituut voor Neerlandistiek aan de Universiteit van Amsterdam en is samengesteld op basis van onder meer Van Hamel 1918. Ik dank drs. Jeroen Jansen die mij het genoemde materiaal ter beschikking heeft gesteld.

[Het drama] speelt op een Toneel, en op een tijdt, vwant die dat niet en doet, begaat even grooten misslach als een Schilder, die de Stadt van Amsterdam in't voor-verck van een stuck ghestelt heeft, ende in't verschiet Haarlem zo sterck uytghemaact [gedetailleerd], datmen de luyden aan de vvangen by de Sparrevvouwer poort met de droncke voer-luyden om de vracht ziet staan krackeelen.²³

Het botst, met andere woorden, met de realiteit, wanneer een schilder het doet voorkomen dat iemand op een en hetzelfde moment twee ver uit elkaar gelegen locaties gedetailleerd kan waarnemen. Zowel de dichter als de schilder moet daarom naar concentratie streven. Een soortgelijke redenering geeft ook Jan Vos in de voorrede bij *Medea* ten beste (1667):

... al wat'er in een Spel verthoont wordt, moet in twee of drie uren gebeurt zijn ... hier by moet het ook op de zelfde plaats ... daar het eerst begint, weeder endigen Een schilder die oordeel heeft, zal niet meer op een pannel uitbeelden dan 'er op een plaats en op een zelfde tijdt gebeurt is. Een Spel dat een spreekende schildery verstrekt, vereischt de zelfde eigenschap.²⁴

Een ander voorbeeld. Er bestaat een wijd verbreide hiërarchische ordening van zowel literaire als schilderkunstige genres. Treurspel en historieschilderij worden enerzijds het hoogst gewaardeerd, terwijl anderzijds het korte gelegenheidsgedicht en het portret of het genrestuk nauwelijks enig aanzien genieten. In het voorwoord van het uit 1681 daterende treurspel *Roderik, of de verkrachte Florinde* redeneert Ludolph Smids vanuit eenzelfde visie:

... gelyk een welgeöfent Schilder zeer te verachten is ... die zyn konst en goeden handel ontlustert, met niet als kroegen, winkels, kermessen, en andere slegte [alledaagse] dingen aftemalen, zoo doet een Dichter zyn ryke en vloeiende rym-pen grotelyks te kort, met het opstellen van geringe rymen, slordige stekeldigten [schimpdichten], of dertele gezangen; schoon die meer gelden, en beter aan den man willen, als wat deftigs²⁵

Zelfs al zijn de lage genres dus populair bij een breed publiek, toch dienen dichter en schilder zich in de ogen van Smids op zuiver ideële gronden te richten op het artistiek hoogst haalbare.

Een derde, en voorlopig laatste voorbeeld. In de opdracht bij zijn *Vervolgde Laura* (1645) bedient de toneelacteur en -dichter Adam Karelz van Germez zich van een aantal bescheidenheidsfrases die op de moderne lezer misschien een wat overdreven indruk maken. Hij betoogt onder meer:

Ik heb my altijd ingebeelt dat deze Laura gelijken zoude die schilderyen, die maer van verre, en niet van naby, bezien willen zijn: maer t'zedert dat ik haer door den druk gemeen gemaect [heb], en ... de Hoofden van de Schouburg, die 't oordeel van zulke werken aenbevoelen is, het zelfde geprezen, en verscheide malen herhaelt hebben, heb ik my verbeeldt dat ik aen haere waarde niet langer behoorde te twijfelen²⁶

23. In: Hooft 1972: dl. 2, p. 395.

24. In: Vos 1975:360-1, r. 181-9.

25. Geciteerd naar Smids 1744:[A7]r.

26. Geciteerd naar Van Germez 1666:A3r-A3v.

In zijn al dan niet geveinsde onzekerheid meende Van Germez aanvankelijk kennelijk dat zijn drama even weinig waarde bezat als een schilderij dat men slechts op enige afstand kan bezien. Lijkt het op het eerste gehoor nog heel wat, wie zijn verzen thuis nog eens rustig naleest, zou wel eens op allerlei onduidelijkheden en tekortkomingen kunnen stuiten. Nu de loftrumpet echter van verschillende kanten geklonken heeft, is Van Germez alsnog van de kwaliteit van zijn treurspel overtuigd geraakt. Zo bezien past deze redenering binnen de gangbare topiek van de toneelopdracht, maar de vraag is wat Van Germez precies bedoelt met schilderen die 'maer van verre' bekeken kunnen worden. Ik heb mij afgevraagd of hij zou kunnen doelen op doeken met een zeer grove penseelvoering, die van dichtbij inderdaad een fragmentaire indruk maken. Misschien meet Van Germez zich als dichter het liefst met de fijnschilder, die de werkelijkheid met precisie en oog voor detail weergeeft.²⁷ Een fijnschilder nodigt de kijker als het ware uit de voorstelling van nabij in zich op te nemen, zoals Van Germez zich gelukkig prijst dat zijn *Vervolgde Laura* óók bij een nadere beschouwing haar kwaliteiten toont.

Het is in principe mogelijk dit citatenlijstje uit te breiden, maar ik geloof niet dat dat nodig is om tot enkele algemene conclusies te komen. Wie het materiaal buiten Vondel om overziet, moet namelijk vaststellen dat het toch wat mager is. In de eerste plaats zijn uitgewerkte vergelijkingen, zoals in de drie bovenstaande gevallen, betrekkelijk schaars. Ik heb er op het totale tekstbestand niet meer dan een vijftiental gevonden. In de tweede plaats hebben de opgetekende uitspraken een incidenteel karakter. Terwijl de talrijke passages bij Vondel een zonder meer samenhangend beeld verschaffen, heeft het er de schijn van dat de overige hier behandelde auteurs de correspondentie tussen drama en historieschilderij tot op zekere hoogte toevallig opvoeren: de een heeft het over de eenheid van plaats en tijd, een ander over de genretheorie, en weer een derde spreekt zich uit over – wellicht – de schildertoets. Daardoor geven de inzichten van deze auteurs een diffuus beeld te zien.

De uitwerking van drama en schilderkunst

Toch is er één aspect waaronder de parallel tussen toneel- en schilderkunst wel degelijk tot een groot aantal consistente uitspraken heeft geleid. Het betreft het beoogde effect van beide kunstvormen, dat algemeen wordt geduid in het licht van de retorische drieslag *docere*, *delectare* en *movere*. Toneeldichters zowel als schilders, zo valt steeds weer te beluisteren, proberen hun publiek te onderwijzen, te behagen dan wel te ontroeren, of ze streven naar een bepaalde combinatie van deze drie werkingscategorieën. Dat drama en schilderkunst beleren, is voor

27. Vergelijk in dit verband bijvoorbeeld Sluijter 1988 en Hecht 1989.

bijvoorbeeld Guiliam van Nieuwelandt in de opdracht bij het *Treur-spel, van Sophonisba Africana* (1625), een belangrijk argument tegen kunsthaters, die 'de Poëtische Leeringen noch de Schilder-konst niet en beminnen, noch in weerden en houden'. Zij hebben ongelijk, omdat 'dese Gesusters' – zo noemt ook Van Nieuwelandt ze – 'beyde tot gelijken eynde strecken, ons voorbeeldende, ende beschrijvende d'eyenschappen ende daden van de deuchtsaemste ende vermaer-
 tste Mannen'.²⁸ Het vermaak van beide kunsten wordt meestal gezocht in een aansprekende nabootsing van de realiteit.²⁹ Zo betoogt het *Onderwys in de tooneel-poëzy* (c. 1670), de poëtica van het Frans-classicistisch georiënteerde genootschap Nil Volentibus Arduum, dat schilder en toneeldichter het publiek vooral dankzij een natuurlijke weergave van de werkelijkheid voor zich winnen, omdat '... men met grooter genoegen een beeldt of schildery [bezie] dat een mensch, beest of iets anders, natuurlijk en als leevendigh voor oogen vertoont en uitbeeldt, als de menschen zelve'.³⁰

Het valt in het oog dat bij de vergelijkende bespreking van de werking van treurspel en historiestuk vooral het *movere* nogal eens op de voorgrond treedt. Intrigerend is in dit kader een drempelsonnet van Hans Roelandt bij het *Nederlants treurspel* (1616) van Jan Siewertsz Kolm. Roelandt introduceert in de eerste twee kwatrijnen een schilderij dat het offer van Iphigenia voorstelt:

De welbedreven hant die rontom den Altaer
 Van d'opgheofferd' *Ipigenia* [*sic*] hadt gheschildert
Ulissem heel bedroeft, *Aiacem* als verwildert.
Menalum schreyende, *Calchanta* vol beswaer,
 En *Agamemnon*s Hooft bewonde om 't ghevaer.
 Heeft de aenschouwers al doen in haer tranen swemmen
 Die zy door meghedoogh niet en costen betemmen,
 Want hier door wert 't verderf van *Troyen* openbaer.³¹

Roelandt beschrijft hoe het tafereel precies het moment toont waarop Iphigenia aan de goden dreigt te worden afgestaan. In het verleden heeft Smits-Veldt het aannemelijk gemaakt dat hij daarbij speciaal denkt aan een vermaard schilderij van de legendarische Griekse kunstenaar Timanthes.³² In de weergave van Roelandt laten de verbijsterde aanwezigen rondom het altaar hun emoties de vrije loop, terwijl Agamemnon zijn handen, nu de dood van zijn dochter nabij is, uit afgrijzen voor het gezicht slaat. Deze voorstelling blijkt de toeschouwers heftig te hebben aangegrepen, want zij 'zwommen' in tranen en voelden een allesoverstemmend medelijden. Roelandt beziet het schilderij zodoende in het perspectief

28. Uit: Van Nieuwelandt 1639:A2r.

29. Zie in dit verband Konst 1994.

30. Harmsen 1989:67.

31. Kolm 1616:*3r. Het sonnet is ondertekend met Roelandts kenspreuk 'Non omnia possimus omnes'. Zie voor de identificatie van dit devies: Hummelen 1982:245-6.

32. Zie Smits-Veldt 1984-1985.

van
 waar
 hij e
 is ge
 voltr
 'pass
 moge
 van d
 me, c
 word
 Kol
 Horn
 Tima
 deze
 Tree
 Sien
 Oran
 Egm
 Onse
 Van

Het p
 Kolm
 dat he
 is de u
 kan n
 leed. V
 aange
 maar
 Dez
 evene
 (1615)

33. Ver
 ontleen
 belangst
 ling me
 het geb
 geniet
 34. Van
 35. Ver
 36. Zie
 37. Kol
 38. Voo
 Emmen

van het *movere* en refereert bovendien aan de twee belangrijkste voorwaarden waaraan een schilder in dit verband heeft te voldoen. In de eerste plaats moet hij een geschiedenis samenvatten in het meest schokkende moment, zoals hier is gebeurd door juist het tijdstip uit te beelden, waarop het offer daadwerkelijk voltrokken gaat worden.³³ In de tweede plaats dienen de emoties – ‘affecten’ of ‘passien’ zegt Karel van Mander³⁴ – die bij de personen op het doek verwacht mogen worden, expliciet en overtuigend te worden voorgesteld.³⁵ In navolging van de klassieke rhetorici veronderstelt men namelijk een psychologisch automatisme, dat maakt dat iemand die direct met andermans gevoelens geconfronteerd wordt, deze als vanzelf zal meebeleven.³⁶

Kolms *Nederlants treur-spel* heeft de executie van de graven van Egmont en Horne tot onderwerp. Nadat Roelandt eerst is ingegaan op het schilderij van Timanthes, richt hij zijn aandacht in het tweede deel van zijn opdrachtsonnet op deze thematiek. Hij roept het publiek als volgt op:

Treet naer verbonden volck, bereyt u tot het schreijen
Siende in desen Boeck u aldereerst bestrijen.
Orangen neemt de vlucht, Duck D'alba comt int landt
Egmont den doot besuurt, en Hoorn die moet sterven
Onse Voor-ouders al herwaert en derwaert swerven,
Van d'eerste ons *Poeet* behoudt de overhant.³⁷

Het publiek, het ‘verbonden volck’ der Nederlanders, dat kennis wil nemen van Kolms tragedie, moet zich er in de woorden van Roelandt dus op voorbereiden dat het krachtig bewogen zal worden door de vertoonde rampspoed. In die zin is de uitwerking van het drama dus gelijk aan die van het antieke schilderij: het kan niet anders of de toeschouwers zullen bitter wenen bij het zien van zoveel leed. Wel benadrukt Roelandt in het slotvers dat de prestaties van Kolm hoger aangeslagen moeten worden, want in zijn optiek is het niet de Griekse kunstenaar, maar ‘ons *Poeet*’ die de zegepalm wegdraagt.

Deze verwijzing naar de onderlinge wedijver tussen dichter en schilder speelt eveneens een rol in een lofdicht van Bredero bij *Iephtah ende zijn eenighe dochter* (1615) van Abraham de Koningh.³⁸ Ook Bredero roept het schilderij van Timan-

33. Vergelijk Blankert 1982:34-6. Blankert hanteert in dit verband de aan de aristotelische poëtica ontleende term *peripeteia* en wijst erop dat Rembrandt – net als bijvoorbeeld Vondel – een speciale belangstelling aan de dag legt voor het moment in een ‘historie’, waarop zich een onverwachte wisseling met verstrekkende gevolgen voordoet. Overigens wil ik pleiten voor enige terughoudendheid in het gebruik van technische begrippen als *peripeteia* en *staetveranderinge*. Binnen de literaire theorie genieten ze pas vanaf 1660, en dan vooral door toedoen van Vondel, een meer algemene bekendheid.

34. Van Mander 1973: dl. 1, p. 156-83.

35. Vergelijk Blankert 1980 en Broos 1993:18-21.

36. Zie bijvoorbeeld Konst 1993:89-91.

37. Kolm 1616:*3r.

38. Voor algemene informatie over het motief van onderlinge wedijver raadplege men bijvoorbeeld Emmens 1981b.

thes in herinnering en gaat in op de emotionele zeggingskracht van het kunstwerk.³⁹ Ik citeer de eerste acht verzen:

Ghelyck den dapp'ren handt des Maalders Taeffereelden [afbeeldde]
 Den *Agamemnon's Moordt*, vermengt met wijn en bloedt:
 So dat het oogh verschrack, en keef tegen 'tgemoeft,
 Oft'twesen was of schijn van Ameloose Beelden.
 O *Koning!* van gelijk so twisten en krackeelden
 De zinnen onderlingh, van de geheele stoet
 En menichte des volx in grooten overvloet
 Oft'spel of errenst was dat hier u *Iephtah* speelden.⁴⁰

Zowel het doek van Timanthes als het treurspel van De Koningh maakt in de ogen van Bredero een bijzonder levensechte indruk: men twijfelde 'oft 'twesen was of schijn ... oft spel [was] of errenst'. Juist wanneer toeschouwers niet meer in staat zijn een ondubbelzinnig onderscheid te maken tussen fictie en realiteit, tussen de werkelijkheid en de verbeelding daarvan, zullen zij volgens de klassieke rhetorica door heftige emoties worden meegetroond. Zij gaan dan zozeer op in de voorgestelde gruwelen, dat zij zich niet alleen ooggetuigen wanen, maar zich als het ware in eigen persoon door de gebeurtenissen bedreigd voelen.⁴¹ De lofdichter Bredero roemt De Koningh dan ook, aangezien hij 'tVrouwelijcke hart' zozeer bedriegt, dat het 'buys van [versta: diep bewogen door] medelijen // Haar tedre traanties swalp [vergoot]'.⁴² Zodoende evenaart ook deze 17e-eeuwse dramaturg de Griekse schilder, al laat Bredero het niet na fijntjes op te merken dat hij hem wat stofkeuze betreft eigenlijk overtreft. Waar Timanthes namelijk een mythologisch en dus heidens thema uitbeeldt, daar beroept De Koningh zich met zijn drama over Jeftha op de gewijde tekst van het Oude Testament.

Zo zijn er nog wel meer voorbeelden te geven van de overeenkomst tussen treurspel en historiestuk onder het aspect van het *movere*. Ook Vondel, om tenslotte deze auteur nog eenmaal aan het woord te laten, laat zich op dit punt niet onbetuigd. Typerend is onder andere een passage in de opdracht die aan *Gebroeders* voorafgaat. Wanneer Vondel te spreken komt over het aangrijpende karakter van het ten tonele gevoerde verhaal – David die onder dwang de zonen van Saul moet offeren – geeft hij een beschrijving van een fictief schilderij van Rubens met hetzelfde onderwerp. Hij beeldt zich in hoe Rubens de direct betrokkenen allen hevig aangedaan heeft voorgesteld: David 'zit ... zwaermoedigh op den hoogen troon', de verwanten van Saul zijn 'verbaest en treurigh van gelaet', zijn zonen

39. Zie Smits-Veldt 1984-1985.

40. De Koningh 1615:*3v. Het 'Eer-dicht' van Bredero staat ook afgedrukt in: Bredero 1986:119.

41. Zie in dit verband Konst 1993:74-125 passim; Weber 1991:195-251.

42. De Koningh 1615:*3v. In hun geheel luiden de laatste zes verzen van Bredero's sonnet als volgt: 'Als met de Vaders handt de Dochter werd' onthooft // Doen wierd' de schaduw voor het eygen stuck gelooft // Van 'tVrouwelijcke hart dat buys van medelijen // Haar tedre traanties swalp. Doch ghy, O *Koning* treedt // Den *Koning David* na: dien heyligen Poët // Die Geestlijck heeft gedicht veel schoone Rijmerijen.'

'zien
 en ka
 van z
 lijkin
 denkl

Deze
 histor
 theore
 rhetor
 overec
 uitspr
 ling h
 de mu
 ze zich

Becker
 von
 Blanke
 oudh
 gus
 Blanke
 Breder
 door
 Broos
 1993
 Emme
 in d
 Verzo
 Emme
 opste
 Fremar
 Van G
 scho
 dam
 Van Ha
 ratuu
 Harms
 van

43. Vor

'zien zeer deerlijk', en Michol, een van hun moeders, maakt openlijk misbaar en kan haar tranen niet meer bedwingen.⁴³ Juist door deze plastische uitbeelding van zoveel leed bespeelt Rubens volgens Vondel de kijker. Het punt van vergelijking is dus het emotionerende effect van zowel het Nederlandse drama als het denkbeeldige doek van de Vlaamse schilder.

Deze laatste illustratie brengt mij tot de conclusie van mijn betoog. Treurspel en historiestuk worden door Vondel opvallend vaak in één adem genoemd. Op een theoretisch niveau onderkent hij duidelijke parallellen, veelal ingegeven door de rhetorisering van beide kunstvormen. Ook andere toneeldichters refereren aan overeenkomsten tussen de dramatische dichtkunst en de schilderkunst, maar hun uitspraken vertonen minder samenhang. Er is echter één uitzondering: bij herhaling heten dramaturg en schilder namelijk dezelfde intenties te hebben. Dansen de muzen bij Vondel dus een veelzijdig *pas de deux*, bij andere auteurs beperken ze zich vaak tot een schuchter *adagio*.

Bibliografie

- Becker 1972-1973, J. Becker, 'Deas supereminet omneis: zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst'. In: *Simiolus* 6 (1972-1973), p. 177-208.
- Blankert 1980, A. Blankert (red.), *God en de goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*. Amsterdam enz.: 1980. (Tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam)
- Blankert 1982, A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's pupil*. Doornspijk: 1982.
- Bredero 1986, G.A. Bredero, *Verspreid werk*. Verz. en toegel. door G. Stuiveling. Voltoid door B.C. Damsteegt. Leiden: 1986. (De werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero)
- Broos 1993, B. Broos, *Liefde, list en lijden. Historiestukken in het Mauritshuis*. Den Haag: 1993. (Tentoonstellingscatalogus Mauritshuis Den Haag)
- Emmens 1981a, J.A. Emmens, 'Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de zeventiende eeuw'. In: *Kunsthistorische opstellen*. Amsterdam: 1981. Dl. 1 (i.e. *Verzameld werk*, dl. 3), p. 5-60.
- Emmens 1981b, J.A. Emmens, 'Ay Rembrandt, maal Cornelis stem'. In: *Kunsthistorische opstellen*. Amsterdam: 1981. Dl. 1 (i.e. *Verzameld werk*, dl. 3), p. 61-97.
- Fremantle 1959, K. Fremantle, *The baroque Town-Hall of Amsterdam*. Utrecht: 1959.
- Van Germez 1666, A.K. van Germez, *Vervolgde Laura*. Vertoont op d'Amsterdamsche schouburg. Den derden druk, op nieuws door hem zelf overzien, en verbeterd. Amsterdam: 1666.
- Van Hamel 1918, A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland*. 's-Gravenhage: 1918.
- Harmsen 1989, A.J.E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*. Rotterdam: 1989.

43. Vondel-WB: dl. 3, p. 801-2, r. 84-106.

- Hecht 1989, P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*. Amsterdam enz.: 1989. (Tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam)
- Hooft 1972, P.C. Hooft, *Alle de gedrukte werken 1611-1738*. Onder red. van W. Hellinga en P. Tuynman. 9 dln. Amsterdam: 1972.
- Hummelen 1982, W.M.H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*. 's-Gravenhage: 1982.
- Kolm 1616, J.S. Kolm, *Nederlants treur-spel. Inhoudende den oorspronck der Nederlandsche beroerten, 'tscheyden der ed'len, 'sterven der graven van Egmont, Hoorn, ende der Batenborgers*. Speel-wys vertoont by de Brabantsche Camer Uyt Levender Ionst. Binnen Amsterdam. Amsterdam: 1616.
- De Koningh 1615, A. de Koningh, *Iepthahs ende zijn eenighe dochters treur-spel*. Amsterdam: 1615.
- Konst 1993, J.W.H. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen enz.: 1993.
- Konst 1994, J. Konst, 'Het vermaak der hartstochten'. In: *Literatuur* 11 (1994), p. 151-7.
- Van Mander 1973, K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*. Uitg. en van vert. en comment. voorz. door H. Miedema. 2 dln. Utrecht: 1973.
- Meijer Drees 1986, M.M. Meijer Drees, 'Toneelopvattingen in beweging: rivaliteit tussen Vos en Vondel in 1641'. In: *De nieuwe taalgids* 79 (1986), p. 453-60.
- Miedema 1984, H. Miedema, *Karel van Manders Leven der moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron. Een vergelijking tussen Van Mander en Vasari*. Alphen aan de Rijn: 1984.
- Van Nieuwelandt 1639, G. van Nieuwelandt, *Treur-spel, van Sophonisba Aphricana*. Amsterdam: 1639.
- De Pauw-de Veen 1969, L. de Pauw-de Veen, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*. Brussel: 1969.
- Porteman 1984, K. Porteman, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw'. In: M. Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen: 1984, p. 93-113.
- Porteman 1986, K. Porteman, 'Vondels gedicht *Op een Italiaensche schildery van Susanne*'. In: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Ondersoek leert. Studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van L. Rens*. Leuven enz.: 1986, p. 301-18.
- Salemans & Schaars 1990, B.J.P. Salemans en F.A.M. Schaars, *Concordantie met alfabetische woordenlijst, frequentielijst, retrograde woordenlijst, tekstweergaven en concordantie van hoogfrequente woorden van het dramatisch werk van Joost van den Vondel (1587-1679)*. Tot stand gekomen met medew. van R.J.G. de Bonth e.a. 5 dln. Assen: 1990.
- Six 1648, J. Six, *Medea. Treurspel*. Amsterdam: 1648.
- Sluijter 1988, E.J. Sluijter e.a. (red.), *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*. Zwolle: 1988. (Tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden)
- Smids 1744, L. Smids, *De overgebleeven Tooneelpoëzy. Benevens het leven van den dichter, en deszelfs pourtrait*. Amsterdam: 1744.
- Smit 1956-1962, W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 dln. Zwolle: 1956-1962.
- Smits-Veldt 1984-1985, M.B. Smits-Veldt, 'Bredero en Timanthes'. In: *Spektator* 14 (1984-

- 1985), p. 288-94.
- Vondel-WB, [J. van den] Vondel, *De werken*. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave. Ed. J.F.M. Sterck e.a. 10 dln. + register. Amsterdam: 1927-1937.
- Vos 1975, J. Vos, *Toneelwerken. Aran en Titus. Oene. Medea*. Uitg., ingel. en van aantr. voorz. door W.J.C. Buitendijk. Assen enz.: 1975.
- Weber 1991, G.J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein 'Zeuge der Schilderkunst' von 1654*. Hildesheim: 1991.