

DE STEEN VAN ALCIATO

Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden
Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat

THE STONE OF ALCIATO

Literature and Visual Culture in the Low Countries
Essays in Honour of Karel Porteman



uitgegeven door/edited by

Marc VAN VAECK
Hugo BREMS
Geert H.M. CLAASSENS



PEETERS
2003

Titelblad- en omslagillustratie: A. Alciato, *Emblematum liber* (Augsburg, 1531), fol. [A8]r
(*pictura* uit het embleem 'Pampertatem summis ingenijs obesse ne provehantur').

A CIP-record for this book is available from the Library of Congress.

LO 10 000 V 284

INHOUD

Ter inleiding: 'Een porseleine kop vol alderhande druiven' XIII

OP HET SNIJVLAK VAN TAAL, DENKEN EN VISUELE EXPRESSIE

Flip G. DROSTE
De blinde dichter of de verbeelding van het ongeziene 3

Bart WESTERWEEL
'What's in a Name?'. The Tetragrammaton at the Crossroads
of Language, Thought and Visual Expression 23

Robrecht LIEVENS
Middel nederlandse letter-allegorese 55

UT PICTURA POESIS: DE DICHTER EN DE SCHILDER

Beeldgedichten

Marcel JANSSENS
'In Flanders Fields' in woord en beeld 79

Johan VAN ISEGHEM
Driemaal Herman de Coninck over beeldende kunst 91

Anne DECELLE
Lucht in lucht. Stefan Hertmans en Panamarenko 111

Hugo BREMS
'Binnen of buiten. Of het iets uitmaakt'. Over enkele beeld-
gedichten van Willem van Toorn 129

Jan LENSEN
Ambivalent tweerichtingsverkeer. Beeld en woord in *Oktober '43*
van Hugo Claus 145

© Peeters - Bondgenotenlaan 153 - 3000 Leuven

ISBN 90-429-1374-6
D. 2003/0602/126

All rights reserved, including the rights to translate or
to reproduce this book or parts thereof in any form.

Freie Universität Berlin
Philologische Bibliothek

806/2017 | Nied | G | 88

Kunstenaarsbiografieën

- Jochen BECKER
 'Hic ille est Bruegel'. Beobachtungen zum Bilde Bruegels und zu Raffaels Ruhm anhand des Blattes KDZ 11 949 im Berliner Kupferstichkabinett 161
- Jan MUYLLE
 De levens van Adriaen Brouwer en Joos van Craesbeeck als modellen voor de levens van achttiende-eeuwse Franse proto-bohémiens 191
- De schilder naast de dichter*
- Jeroen JANSEN
 Dichtkunst en schilderkunst als (stief)zusters. Iets over literair en picturaal realisme 211
- Henk DUITTS
 'Een cieraadt zyner eeuw'. Over Geeraardt Brandts karakter-schets van zijn held in *Het leven en bedryf van den heere Michiel de Ruiter* (1687) 229
- Jean WEISGERBER
 Ut pictura poesis. Hugo Claus in het teken van Corneille 249

UT PICTURA POESIS: DE DICHTER ALS SCHILDER

Literatuur en aanschouwelijkheid

- Marcel DE SMEDT
 Het schildersoog van Streuvels 261
- Eveline VANFRAUSSEN
 'In het waarachtige licht der geloofswerkelijkheid'. Aanschouwelijkheid in Edward Vermeulens *Verstervend Ras* 275
- Koen RYMENANTS & Tom SINTOBIN
 'Twee schoendozen vol knipsels'. Visuele cultuur in het discours over Stijn Streuvels en Willem Elsschot 295
- Dirk DE GEEST
 Kijken en (niet) zien in *Elias of het gevecht met de nachtegalen* van Maurice Gilliams 317

Ekfrasis: visualisering in literatuur

- An FAEMS
 'Die bliket so clær, dat hi der sonne geliket'. Schitterende beschrijvingen uit de Middelnederlandse ridderepiek 333
- Joris REYNAERT
 Hadewijchs Hemelvisioenen en de contemporaine iconografie 351
- Frank WILLAERT
 'Vrouwe Cupido'. De iconografische en literaire context van Potters Venus-voorstelling in *Der minnen loep* (bk. 1, v. 92-100) 373
- Lia VAN GEMERT
 Verreziende helden. Visualiteit in het Nederlandse epos 387
- Visualisering op het toneel*
- Franco MUSARRA & Manuela CANIATO
 De dialoog in de Italiaanse komedie van het begin van de zestiende eeuw 405
- Jan W.H. KONST
 Wat de toeschouwers niet te zien krijgen. 'Verborgten handeling' in Vondels *Maeghden* (1639) 421
- Hubert MEEUS
 'Ick die liefde ben'. Venus in het Nederlandse renaissance-toneel tot 1650 439

BOEK EN PRENT: WOORD NAAST BEELD

Rijmprenten

- Geert H.M. CLAASSENS
 Schaken met de dood. Een rijmprent uit de late vijftiende eeuw 461
- Paulette CHONÉ
 'Après le flûtiau, le gluau' ou l'imposteur moraliste 477
- Marijke MEIJER DREES
 Kijken, lezen, oordelen. Prent en tekst van het pamflet *Den Arminiaenschen Dreck-waghen* (1618) 495
- Stefaan TOP
 Verbeelding van (volks)verhalen 515

Titelprenten

- Paul J. SMITH
De titelprenten van Marcus Gheeraerts 535
- Hendrik VAN GORP
Het frontispice van de eerste editie van *La pícaro Justina* (1605) 559
- Mieke B. SMITS-VELDT
'Habent sua fata picturae'. De prenten in Franciscus Martinius' *Gedichten* (Den Haag, 1729) 579

Boekillustraties

- Marijke SPIES
Catharina en de groten. Over enkele illustraties van Catharina Questiers 597
- Johan VERBERCKMOES
Immer kloekmoedig. Emoties van zeventiende-eeuwse Japanse christelijke martelaars 615
- Piet COUTTENIER
'Verbeeld U'. Illustraties in de Vlaamse historische romans van de negentiende eeuw 633

Aspekten van analytische bibliografie

- Werner WATERSCHOOT
Beeld breekt woord. Illustraties en tekst in *Das Buch Extasis* van Jonker Jan van der Noot 655
- Piet VERKUIJSSE
Intrigerende letters bij plaatjes 673

HET EMBLEEMGENRE: VAN ALCIATO TOT MUTSAERS

Alciato en Erasmus

- Daniel RUSSELL
Erasmus and Emblems 693
- Johannes KÖHLER
Alciato's Emblem der Siberpappel. Ein humanistisches Dokument der Freundschaft 711

Op de grens van translatio, imitatio en montage

- Karl ENENKEL
Ovid-Emblematik als Scherenschnitt und Montage. Aeneas *Picta Poesis* in Reusners *Picta Poesis Ovidiana* 729
- Alison ADAMS
The Dutch Version of Georgette de Montenay's *Emblemes ou Devises Chrestiennes* in the 1619 Edition 751
- Sabine MÖDERSHEIM
Raphael Custos' *Liebs Gemählde*. Einde deutsche Adaption der *Amorum Emblemata* Otto van Veens 767
- Eddy GROOTES
Barbonius en Vaenius op later tijden en zeden gepast 795
- Judi LOACH
A Tale of Two Cities. The Town Halls of Lyons and Amsterdam 821

Aspekten van hermeneutiek: embleemretoriek en embleempoëtiëk

- Els STRONKS
Het embleem als pennenvrucht. De Brunet 'maniere van schrijven' 841
- Toon VAN HOUTD en Marc VAN VAECK
In het licht van de eeuwigheid. Bezinning over tijd en onvergankelijkheid in de efemere emblematistische constructies van het Brusselse jezuïetencollege (1682) 861
- Arie Jan GELDERBLUM
Leerzaam huisraad, vol van vuur 901
- Elke BREMS
Een boek om traag te lezen. Over de *Emblemata* van Charlotte Mutsaers 923

Illustratie, meditatie, theologie en spiritualiteit

- Ralph DEKONINCK
Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles 945
- Agnès GUIDERDONI BRUSLÉ
Discours mystique et 'Désimagination' (*Entbildung*) au début du dix-septième siècle 961

Riet SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN Theologie en emblematiek. Het <i>Lexicon hieroglyphicum Sacro-Profanum</i> (1722) van Martinus Koning in zijn Nederlandse context	979
<i>Op zoek bij uitgevers en in bibliotheken</i>	
Alison SAUNDERS Franco-Dutch Publishing Relations. The Case of Christopher Plantin	999
Herman PLEIJ Marcus Gheeraerts als dichter?	1019
Ilja M. VELDMAN De Passe en de zusterkunsten. De visie van een prentuitgever en zijn beroep	1031
Peter M. DALY The Printing History of Philip Ayres's Engraved Books of Love Emblems, and the Connection With the Low Countries	1045
Stefan KIEDRON Nederlandse <i>Emblemata</i> in de bibliotheken van Wrocław	1063
Marcus DE SCHEPPER 'Amblemata voor de uldinge'. Een zestigtal 'onbekende' Zuid-Nederlandse embleemdrukken in de Brusselse Koninklijke Bibliotheek	1085
Bibliografie van het werk van Karel Porteman 1967-2003	1119

SEGRE 1954b

C. Segre (ed.), *L. Ariosto, Il Negromante*, in: C. Segre (ed.), *L. Ariosto, Opere Minori*. Milano e.a., 1954.

SEGRE 1984

C. Segre, *Teatro e romanzo*. Torino, 1984.

STAÜBLE 1991

A. Stauble, *Parlar per lettera. Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*. Roma, 1991.

WICKHAM 1985

G. Wickham, *Storia del teatro*. Bologna, 1985.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città*. Torino, 1977.

WAT DE TOESCHOUWERS NIET TE ZIEN KRIJGEN.
'VERBORGEN HANDELING' IN VONDELS *MAEGHDEN* (1639)

Jan W.H. KONST*

ABSTRACT – This article deals with Joost van den Vondel's tragedy *Maeghden* (1639), which dramatizes the martyr's death of Saint Ursula and her eleven thousand maidens. Special attention is paid to the so-called 'hidden action' in this drama, events that are not shown on stage but only described in the dialogues of the characters. It appears that this 'hidden action' plays an important role in generating the tragic emotions, especially compassion. In this context a concept is used which Porteman introduced in 1984: *pictorialism*, the vivid and worked-out description of all kinds of incidents.

Vondels treurspel over de marteldood van de heilige Ursula ('Ursul'), dat in 1639 onder de titel *Maeghden* bij Abraham de Wees verscheen, heeft van literatuurwetenschappelijke zijde betrekkelijk weinig belangstelling onderhouden. Afgezien van de herdruk in de zogenaamde WB-uitgave van Vondels *Werken* (Sterck e.a. 1927-1940), kunnen we bijvoorbeeld niet over een moderne editie beschikken. Bovendien valt op dat de belangstelling van het onderzoek betrekkelijk eenzijdig is geweest. Meestal werd *Maeghden* beschouwd in het licht van Vondels overgang tot het katholicisme (Brom 1935), of de tragedie vestigde de aandacht op zich als specimen van het zogenaamde martelaarsdrama (Szarota 1966). De enige die in een omvattender analyse van Vondels vijfde oorspronkelijke toneelstuk voorzien heeft, is – uiteraard – W.A.P. Smit (1956-1962, II, 241-262). Hij betoogt dat zich in *Maeghden* voor het eerst aftekent hoe de dichter zijn inspiratie niet meer primair bij Seneca zoekt, maar eveneens te rade is gegaan bij het Griekse drama, in het bijzonder bij Euripides en Sophocles. Dat de voormalige Utrechtse hoogleraar en invloedrijke Vondelkenner het martelaarsdrama uit 1639 terecht een sleutelpositie in Vondels oeuvre toekent, zal in de loop van dit betoog bevestigd worden aan de hand van een argumentatie die men in Smits *Van Pascha tot Noah* als zodanig niet aantreft. In dat verband zal een begrip een rol spelen dat Porteman in 1984 geïntroduceerd heeft:

* Jan W.H. Konst is als hoogleraar van de vakgroep Niederländische Philologie (Literaturwissenschaft) verbonden aan de Freie Universität te Berlijn.

het *pictorialisme* (Porteman 1984, 96-98). Daaronder wordt een visualiserende stijl van schrijven verstaan, die een levendige en aanschouwelijke uitbeelding van de werkelijkheid mogelijk maakt. Dit 'schilderkunstige schrijven' (*idem*, 97) is in hoge mate typerend voor de 'barokdichter' Vondel en ook in diens *Maeghden* treft men zodoende heel wat 'verbale schilderwerken' (*idem*, 96) aan.

Hoewel niemand zal ontkennen dat Vondels Ursula-drama het moet afleggen tegen latere tragedies als *Lucifer* (1654), *Jeptha* (1659) of *Adam in ballingschap* (1664), valt het desalniettemin te betreuren dat dit drama door het onderzoek wat stiefmoederlijk behandeld is. In de zeventiende eeuw werd *Maeghden* namelijk door vooraanstaande kunstkenner gewaardeerd en Vondels biograaf Geeraerd Brandt weet bijvoorbeeld te melden dat niemand geringer dan Hugo de Groot de loftrumpet over het treurspel gestoken heeft. In een brief, die in Brandts *Leven van Vondel* (1682) afgedrukt staat, heet het bijvoorbeeld: 'In sinte Ursul [i.e. *Maeghden*] verwonder ik my over de kloeke vinding, schikking en beweeghlykheit' (Leendertz 1932, 35). Verlaten we ons op het oordeel van Grotius, dan verdienen dus vooral de stofvinding ('kloeke vinding'), de compositie of stofordening ('schikking'), als ook het emotionele potentieel van het drama, anders gezegd de kracht die in *Maeghden* schuilt om het publiek te ontroeren ('beweeghlykheit') waardering. In een overigens al wat oudere studie is de stofvinding in Vondels treurspel uit 1639 reeds het object van onderzoek geweest (Schömer 1926). Over de compositie en de emotionele werking van het drama valt evenwel nog het nodige te zeggen en dat is dan ook het doel van deze bijdrage. Het uitgangspunt vormt daarbij een vakterm die in de Duitse onderzoeksliteratuur is ingeburgerd en die bij de analyse van *Maeghden* goede diensten kan bewijzen: de 'verdeckte Handlung' of 'verborgen handeling' (Asmuth 1994, 102-114; Pfister 1997, 276-282).

Verborgen handeling

In een zeventiende-eeuwse tragedie krijgt de toeschouwer lang niet alles te zien wat voor het verloop der gebeurtenissen van direct belang is. Het komt nogal eens voor dat bepaalde ontwikkelingen of incidenten niet als zodanig ten tonele gebracht worden, maar alleen een rol spelen in de gesprekken van de *dramatis personae*. Dat kan verschillende redenen hebben. Zo is er soms sprake van voorvallen die niet passen binnen de dwingende kaders van de eenheden van tijd en plaats. Daarom mag een toneeldichter zijn toeschouwers niet voor ogen voeren wat zich ofwel voortgedaan heeft buiten de

vierentwintig uur die de plot idealiter beslaat, dan wel wat zich afspeelt op een plek die te ver verwijderd is van de locatie die het eigenlijke centrum van de toneelhandeling uitmaakt. Een tweede reden om de personages alleen over bepaalde gebeurtenissen te laten spreken, is praktisch gemotiveerd. Een veldslag, aardbeving of de verwoesting van een stad kan met de theatrale middelen van het vroegmoderne theater niet op overtuigende wijze uitgebeeld worden. Daarom geven veel zeventiende-eeuwse toneeldichters er de voorkeur aan van dergelijk spektakel slechts verbaal verslag te laten doen en zien zij af van bij voorbaat tot mislukken gedoemd kunst- en vliegwerk. Een derde en laatste afweging om bepaalde zaken niet te tonen hangt samen met opvattingen over het *decorum* en de goede smaak (Jansen 2001, 215-216). Horatius had er in zijn *Ars Poetica* reeds op gewezen dat moorden, verminkingen en andere gruweldaden maar beter niet in scène gezet kunnen worden. Het is een voorschrift dat veel latere toneeldichters aanvaardden en zo ook waarschuwt Vondel ervoor 'wanschape en gruwzaeme wreetheden te vertoonen, en misgeboorten, en wanschepsels, door het ontstellen van zwangere vrouwen, te baeren' (Sterck e.a. 1927-1940, VIII, 777). Dit standpunt, dat de dichter eerst in het 'Berecht' bij zijn *Jeptha* verwoordt, heeft hij zijn leven lang aangehangen. Het is tenminste opvallend dat er van de vele doden in zijn vierentwintig oorspronkelijke treurspelen slechts twee op het toneel, zichtbaar dus voor iedereen, het leven laten: Arend, de broer van de titelheld van *Gysbreght van Aemstel* en – opmerkelijk genoeg – Ursul in het hier ter discussie staande treurspel *Maeghden*.

Zo zijn er dus verschillende motivaties voor 'verborgen handeling', voor ontwikkelingen en incidenten waarvan de toeschouwer niet tot getuige gemaakt wordt en waarover hij slechts hoort spreken. De toneeldichter kan verschillende kunstgrepen toepassen die hem de mogelijkheid bieden om 'verborgen handeling' op min of meer natuurlijke wijze in de 'getoonde handeling' in te vlechten. Deze kunstgrepen kunnen chronologisch geordend worden, afhankelijk namelijk van de vraag of de beschreven gebeurtenissen betrekking hebben op het verleden, heden of de toekomst. Er zijn in principe vier mogelijkheden:

1. Het verleden tot aan het moment dat de toneelhandeling een aanvang neemt, wordt aan de orde gesteld in de zogenaamde *expositio*, die zich in de meeste gevallen tot het eerste bedrijf van een drama beperkt. In dit verband is het erom te doen de toeschouwers enerzijds te informeren over de gebeurtenissen die aan de tragedie voorafgegaan zijn, anderzijds beoogt de toneeldichter met de *expositio* zijn protagonisten en hun drijfveren aan het publiek voor te stellen. Het een is niet minder belangrijk

dan het ander, want zonder de desbetreffende informatie kan men een treurspel, dat immers *in medias res* begint, bezwaarlijk volgen. Niet zelden treft men in het toneel uit de eerste helft van de zeventiende eeuw een zogenaamde 'expositionele openingsmonoloog' aan. In een later stadium ziet men dat de *expositio* meestal verwerkt wordt in één of meerdere dialogen tussen de belangrijkste personages, waardoor het begin van een toneelstuk wat meer vaart krijgt.

2. Het verleden staat eveneens centraal wanneer op een later moment in het drama gerefereerd wordt aan gebeurtenissen die zich eerst na aanvang van het stuk voltrokken hebben. Anders dan in het onder nummer 1 genoemde geval gaat het hier dus niet om gebeurtenissen die zich reeds vóór het begin van het drama afgespeeld hebben, maar om voorvallen die zich tijdens het handelingsverloop elders – dat wil zeggen: niet voor de ogen van het publiek – voordeden. De meest geëigende literaire vorm voor een verslag achteraf is in dit verband het zogenaamde bodebericht: een bode, iemand dus die bewust is uitgestuurd om derden van het verloop der dingen op de hoogte te stellen, treedt ten tonele en verhaalt wat kort daarvoor op een andere plaats allemaal geschied is. Maar het hoeft in een situatie als deze natuurlijk niet altijd een bode te zijn. Elk der *dramatis personae* namelijk kan berichten over omstandigheden zoals die zich achter de coulissen ontwikkeld hebben, bijvoorbeeld wanneer hij zelf ter plekke was, of erover heeft horen vertellen.
3. Het licht valt op het heden wanneer zaken aangesproken worden op het moment dat ze zich voordoen zónder dat het publiek in de schouwburg daar getuige van is. De klassieke vorm is hier de zogenaamde muurschouw of *teichoskopie*. Een aantal personages zoekt een hoger standpunt op – meestal de muur van een burcht of een stad – en geeft in een dialoog weer wat er zich aan hun voeten voordoet. Zonder dat de toeschouwers feitelijk iets kunnen zien, zijn zij via de toneelfiguren zogezegd indirect getuige van gebeurtenissen die op datzelfde moment plaatsgrijpen. De muurschouw is met name een geschikte kunstgreep om op suggestieve wijze situaties op te roepen die een zekere massaliteit veronderstellen. Te denken valt in dit kader bijvoorbeeld aan de voorbereidende handelingen van twee legers die op het punt staan elkaar te bestormen.
4. De toekomst staat centraal in voorspellende dromen, visioenen en orakelspreuken. Ook in het geval van geestesverschijningen draait het niet zelden om ontwikkelingen die zich op een later moment dan in het hiernu van de personages zouden moeten voordoen. Zoals er twee ver-

schillende categorieën van het verleden – de tijd vóór aanvang van het drama (*ad 1*) en de tijd die ligt tussen het begin van de dramatische handeling en het moment dat daar in een later stadium, maar nog in de loop van het treurspel, over gerapporteerd wordt (*ad 2*) – onderkend kunnen worden, zo ook kan de toekomst in twee rubrieken onderverdeeld worden. In de eerste plaats zijn er de toekomstige gebeurtenissen waarvan bijvoorbeeld in dromen verondersteld wordt dat ze nog tijdens het handelingsverloop zullen plaatsvinden; in de tweede plaats kan gedacht worden aan ontwikkelingen waarvan aangenomen wordt dat ze zich eerst op een tijdstip ná de afronding van de toneelhandeling zullen voordoen. Deze laatste variant genoot niet alleen in het vroege toneelwerk van Vondel, maar bijvoorbeeld ook bij P.C. Hooft een zekere populariteit. Zoals de *Geeraerd van Velsen* (1613) van laatstgenoemde eindigt met een lange voorspelling van de Nederlandse rijkdom onder de regering van de Oranje-stadhouders, zo ook vormt de profetie van de toekomstige welvaart van de Republiek in de zeventiende eeuw het sluitstuk van *Gysbreght van Aemstel* (1637).

Of het nu om de *expositio*, het bodebericht, de *teichoskopie* of om toekomstvoorspellingen gaat – steeds wordt 'verborgen handeling' aan de toeschouwers medegedeeld. Zij krijgen niets te zien, maar vernemen uit de woorden van de *dramatis personae* slechts wat gebeurd is, wat gebeurt of wat er zal gebeuren. Tegen de achtergrond van de zojuist beschreven dramatische procédés wil ik nu de stofordening van *Maeghden* nader bezien. Daarbij zal de aandacht primair uitgaan naar de verhouding tussen 'verborgen handeling' en 'getoonde handeling'.

De 'schikking'

Hoofdpersoon van *Maeghden* is Ursul die op de terugweg van haar pelgrimstocht naar Rome op zeker moment Keulen aandoet. Zij wordt vergezeld van maar liefst – zo wil het namelijk de overlevering – elfduizend jonge vrouwen (de 'Maeghden' uit de titel van Vondels drama), alsmede van een groot aantal wereldlijke en kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders, die allen hun ambten neergelegd hebben om zich bij de geloofsheldin te kunnen voegen. Wanneer Ursul bij de Rijnstad aankomt, stuit zij op het vijandelijke leger van de Hunnenkoning Attila, die er ondanks een langdurig beleg tot op dat moment niet in geslaagd is het dappere verzet van de Keulenaars te breken. Dit is het moment waarop het drama van

Vondel een aanvang neemt. Het blijkt dat Attila direct bij de eerste ontmoeting met Ursul liefde voor de mooie, jonge vrouw opvat. De Hunnenkoning stelt alles in het werk om haar voor zich te winnen, echter tevergeefs. Ursul weigert namelijk haar geloof af te leggen en voelt niets voor een huwelijk met de bruto Attila (v. 673-674: "k Versma dat gruwlijck hoofd, dien borsteligen baerd, / Dien platten neus"). Maar zij betaalt haar afwijzing met de dood, want de versmade koning vermoordt de leidsvrouw van zovelen kort nadat hij vastgesteld heeft dat hij geen enkele kans bij haar maakt. Vervolgens is het de beurt aan de Maeghden, die het slachtoffer worden van de onmenselijke bloeddorst van het Hunnenleger. Vondels drama eindigt dan met een laatste poging van Attila en zijn manschappen om Keulen te veroveren. Ze worden evenwel verdreven door de geesten van Ursul en de haren, die de Keulenaren op het laatste moment te hulp geschoten zijn. Dramaturgisch gezien heeft Vondel zich nogal wat op de hals gehaald, want wat er allemaal in zijn treurspel verwerkt moet worden is niet weinig: de belegering van een stad, een elfduizend-voudige moord en als klap op de vuurpijl de overwinning op de Hunnen door een zelden waargenomen legermacht van bovennatuurlijke wezens. Het hoeft tegen deze achtergrond niet te verbazen dat Grotius speciaal ook op de 'schikking' gelet heeft, want hoe is Vondel erin geslaagd dit alles op de planken te brengen?

Eerste Bedrijf

Het eerste bedrijf opent met een dialoog tussen de Aertsbisschop en de Burgemeester van het belaagde Keulen, die zich uiterst bezorgd tonen over de benarde situatie van de stad. Uit hun gesprek wordt veel duidelijk over de voorafgegangene belegeringsperiode en uit het feit dat er geen nieuwe handlingsinitiatieven geformuleerd worden, volgt dat het eerste toneel van *Maeghden* een primair expositieve functie heeft. Dat geldt eveneens voor de tweede scène, waarin een bode uit het gevolg van Ursul te Keulen zijn opwachting maakt. Hij heeft kunnen ontsnappen toen Attila de geloofsheldin en de haren gevangen nam en vertelt de Aertsbisschop en de Burgemeester uiterst gedetailleerd over de tocht van zijn meesteres naar Rome en haar aankomst in Keulen. In het derde toneel verplaatst de handeling zich naar de legertent van Attila. Ook hier draait het om de *expositio*, want de Hunnenkoning wordt door zijn Veldmaerschalck Juliaen op de hoogte gebracht van de gevangenneming van Ursul. Het vierde toneel ten slotte, dat in vers 299 aanvangt, moet eveneens voor een belangrijk deel in het licht van expositieve intenties gezien worden. De voorafgegangene gebeurte-

nissen worden ditmaal nog eens vanuit het perspectief van Ursul belicht, die ten overstaan van Attila de precieze beweegredenen toelicht die haar ertoe gebracht hebben naar Rome te reizen. Pas vanaf vers 350 staat dan niet meer zozeer het verleden, maar uitsluitend het hier-en-nu van het drama centraal. Het komt tot een eerste heftig debat tussen Attila en Ursul. Reeds dient het conflict zich aan dat tussen beiden tot ontwikkeling zal komen, omdat Attila vrijwel meteen in liefde voor zijn schone gevangene ontvlamt. Kort daarna komt het eerste bedrijf tot een afronding met het optreden van de Rey van Agrippinens, die bidden om de redding van Ursul en haar Maeghden.

Uit deze samenvatting wordt duidelijk hoe de belangstelling in het eerste bedrijf vooral uitgaat naar gebeurtenissen die zich vóór aanvang van het drama hebben afgespeeld. Ze worden door verschillende partijen min of meer uitgebreid verhaald, terwijl er voor het overige betrekkelijk weinig gebeurt. Op die manier gaat het in dit bedrijf vooral om 'verborgen handeling', waarbij eerst ná vers 350 de aandacht exclusief naar de actualiteit van de *dramatis personae* uitgaat.

Tweede Bedrijf

In het eerste toneel van het tweede bedrijf openbaart Attila de priester Beremond zijn liefde voor Ursul. Deze wordt er vervolgens op uitgestuurd om haar tot een huwelijk te bewegen, waarbij de voorwaarde evenwel is dat zij vooraf haar geloof aflegt. Het tweede toneel biedt de confrontatie tussen Ursul en Beremond, die heftig redetwisten over de waarde van het heidendom versus de christelijke religie. Zoals te verwachten valt staan de standpunten lijnrecht tegenover elkaar en na enige verwikkelingen rond een heidens cultusobject, dat Ursul onnadenkend uit de handen van Beremond in ontvangst neemt, vlucht de geloofsheldin van het toneel. Kort daarop maakt Attila zijn opwachting en hij krijgt van Beremond te horen dat een huwelijk met Ursul, die immers aan haar geloofsopvattingen wenst vast te houden, zo goed als uitgesloten is. Desalniettemin volhardt de koning in zijn liefde en geeft hij de opdracht Ursul te sparen, mocht het besluit vallen dat de Maeghden gedood moeten worden. 'Verborgen handeling' biedt ten slotte het koor waarmee het tweede bedrijf wordt afgesloten en dat een nauwgezette beschrijving geeft van de geschiedenis van Keulen tot aan het moment van de belegering door de Hunnen.

Afgezien dus van het afsluitende koor is het publiek de directe getuige van de ontwikkelingen die Vondel in het tweede bedrijf aan de orde stelt en zodoende neemt de 'verborgen handeling' hier een secundaire plaats in.

Derde Bedrijf

Het derde bedrijf opent met een *teichoskopie* – geënt op de muurschouw in Euripides' *Phoenissae* (Arens 1964) – en biedt op die manier 'verborgen handeling' die op het heden betrekking heeft. Vanaf de stadsmuren zien namelijk de Burgemeester en de Aertsbisschop, die ten einde raad zijn, op het strijdtoneel voor Keulen neer en zij beschrijven hoe de elfduizend Maeghden door de Hunnen in elf grote groepen opgesteld zijn. In het tweede toneel wordt ditzelfde feit aan de orde gesteld in een verslag van Juliaen aan Attila en Beremond. Hij meldt hoe de soldaten inmiddels bereid staan om de massale slachting aan te richten waartoe Artilla in de ogen van zijn gesprekspartners feitelijk verplicht is, gezien het optreden van zijn voorvaderen, die er immers nooit voor teruggeschrokken waren met vijanden korte metten te maken. Opnieuw dus worden de toeschouwers meegenomen naar een plaats elders en worden zij met verbale middelen geïnformeerd over de omstandigheden aldaar. Nog vóór het koor achter het tweede bedrijf, dat zich bezint op de Voorzienigheid Gods, ontwikkelt zich dan een debat tussen Beremond en Attila, die (nog) niet in staat blijkt het bevel tot de executie van Ursul en haar medestanders te geven.

De beide tonelen van het derde bedrijf spelen zich respectievelijk op de stadsmuren van Keulen en in de legertent van Attila af. Maar het is een andere, 'verborgen' locatie waarop het licht in het bijzonder valt: de grond aan de voeten van de Rijnstad, waar inmiddels alles in gereedheid is gebracht voor de dreigende massamoord.

Vierde Bedrijf

Aan het begin van het vierde bedrijf treedt Attila ten tonele die in een monoloog zijn gemoedstoestand onder woorden brengt. Zijn liefde voor Ursul enerzijds en zijn plichten als krijgsheer anderzijds ziet hij tot zijn verdriet met elkaar in strijd. In het tweede toneel wijst Beremond Attila op zijn plichten, waarna in de derde scène een hernieuwd beeld wordt opgeroepen van de situatie vóór de stadsmuren van Keulen. De toeschouwers zien Ursul, Attila en Beremond tijdens een – zo kan deze scène waarschijnlijk het best aangeduid worden – 'heuvelschouw', die als een variant op de traditionele *teichoskopie* aangemerkt kan worden. Vanaf een hoger standpunt beziet het genoemde drietal de protagonisten op het strijdveld, te weten de Maeghden, het overige gevolg van Ursul en de soldaten van Attila. In antwoord op de vragen van de koning der Hunnen beschrijft Ursul wie

er allemaal te zien zijn, dat wil zeggen vanaf de heuveltop waarop men zich bevindt – let wel: het schouwburgpubliek ziet van dat alles niets en kan alleen luisteren naar de commentaren van de geloofsheldin. Dan escaleert de situatie en wordt Ursul door een plotseling in woede ontvlamde Attila om het leven gebracht. Dat is tegelijkertijd het sein voor de moord op de elfduizend Maeghden, wier dood niet getoond wordt, maar in uitermate plastische bewoordingen achteraf beschreven wordt door de Rey van Agripiniers, die het voorlaatste bedrijf van *Maeghden* afsluit.

'Verborgen handeling' is bepalend voor het verloop van het vierde bedrijf en net als in het derde bedrijf valt daardoor het volle licht op de maagden-schaar van Ursul.

Vijfde Bedrijf

In het openingstoneel van het laatste bedrijf verhaalt een bode over hetgeen zich heeft voorgedaan tussen het vierde en vijfde bedrijf zonder dat de toeschouwers daarvan getuige waren. Het blijkt dat de Keulenaren een uitval gewaagd hebben om het lijk van Ursul te bemachtigen en dat zij daarin op wonderbaarlijke wijze geslaagd zijn. Hoe dat mogelijk was, wordt duidelijk in het tweede toneel, wanneer namelijk de zojuist voorgevallen gebeurtenissen nog eens vanuit het perspectief van de Hunnen bezien worden. Attila en Juliaen berichten zodoende over de heftige gevechtshandelingen voor de poorten van Keulen. Zij hebben het onderspit moeten delven toen de geesten van Ursul en de haren zich in het strijdgewoel mengden en de soldaten der Hunnen aangevallen hadden. Kort daarna houdt niet langer meer de 'verborgen handeling' de aandacht van het publiek gevangen. Plotseling namelijk verschijnt de geest van Ursul, die Attila zoveel schrik aanjaagt dat hij er uiteindelijk voor kiest het beleg van Keulen op te heffen. Het derde en laatste toneel is ten slotte gereserveerd voor de Keulenaren, die op het toneel gevolgd worden bij de voorbereidingen van de begrafenis van Ursul. Dan verschijnt opnieuw haar geest en voor een laatste keer komen gebeurtenissen die niet als zodanig getoond worden in het middelpunt van de belangstelling te staan. Ditmaal valt het licht op de toekomst, want de geest van Ursul voorspelt de glorierijke toekomst van de stad Keulen. Met deze profetie eindigt dan *Maeghden* ondanks de dood van de martelares en haar metgezellinnen tot op zekere hoogte toch nog positief, want in ieder geval de Keulenaren mogen zich verheugen over de bevrijding van hun stad en de roem die haar in het vooruitzicht gesteld is.

Op deze wijze neemt in het laatste bedrijf de 'getoonde handeling' ten opzichte van de 'verborgen handeling' opnieuw dus een ondergeschikte rol

in. Daarbij wordt de eigenlijke afwikkeling van het drama, die resulteert in de redding van Keulen en de aftocht van Attila, gepresenteerd in de lange verslagen van de bode, Attila en Juliaen.

Een sleuteldrama in Vondels toneeloeuvre

Overziet men bovenstaande inhoudssamenvatting dan laat zich eenvoudig vaststellen dat er heel wat in *Maeghden* aan de orde gesteld wordt dat niet als zodanig in scène gezet is. In de eerste plaats geldt dat met betrekking tot het verleden. Daarbij moet niet alleen gedacht worden aan de belevenissen van Ursul tot aan het moment van haar gevangenneming, waarvoor uitgebreid aandacht is in de expositie tonelen van het openingsbedrijf, maar ook aan de geschiedenis van de stad Keulen (het koor achter het tweede bedrijf) en de benarde situatie waarin haar inwoners door de langdurige belegering van de Hunnen beland zijn (men vergelijk de *expositio*). In de tweede plaats blijft hetgeen de toekomst voor de *dramatis personae* in petto heeft voor het oog van de toeschouwers verborgen. Er wordt alleen over gesproken, en wel in de voorspelling van de geest van Ursul aan het einde van het drama. In de derde en laatste plaats wordt er het nodige niet vermeld dat zich in het heden afspeelt, of beter gezegd binnen de feitelijke tijdspanne die het drama omvat. *In concreto* valt daarbij te denken aan de voorbereidingen van de moord op de Maeghden, waarvoor bijvoorbeeld aandacht is tijdens de zogenaamde muur- en heuvelschouw halverwege het handelingsverloop; verder aan de eigenlijke executie van het gevolg van Ursul, die uitgebreid beschreven wordt aan het einde van het vierde bedrijf; aan de laatste en afgeslagen bestorming van Keulen door de Hunnen, waarover Attila en Juliaen berichten in het vijfde bedrijf; en ten slotte aan de verovering van het lijk van Ursul door de inwoners van Keulen, waaraan het lange bodebericht in het laatste bedrijf gewijd is.

In vergelijking tot de 'verborgen handeling' is het aandeel van de 'getoonde handeling' betrekkelijk gering. Het publiek wordt enerzijds getuige gemaakt van de aanvankelijke wanhoop der Keulenaren en hun latere blijdschap wanneer de stad, zo mogen zij tenminste uit de woorden van de geest van Ursul opmaken, definitief ontzet blijkt te zijn. Anderzijds beperken zich de gebeurtenissen in het legerkamp van Attila tot debatten over het belang van het christelijke geloof en de weinig uitgewerkte gewetensnood van Attila, wiens gevoelens voor Ursul gedurende enige tijd verhinderen dat hij haar doods-oordeel en dat van haar volgelingen uitspreekt. Maar even plotseling als de liefde in Attila's gemoed post gevat heeft, net zo abrupt blijkt het daarmee

gedaan te zijn wanneer hij haar in een vlaag van woede doodt. Opmerkelijk genoeg worden de toeschouwers daarvan door Vondel tot ooggetuige gemaakt en dit moment biedt – samen met de beide verschijningen van Ursuls geest in het vijfde bedrijf – het onmiskenbaar meest spectaculaire, als zodanig uitgebeelde handelingsmoment van *Maeghden*.

Zoals gezegd neemt *Maeghden* naar het oordeel van Smit in het oeuvre van Vondel een bijzondere plaats in. Dat hij zich meer en meer op de Griekse tragedie gaat oriënteren blijkt onder meer uit het duidelijk geringer aantal personages in de Ursula-tragedie dan in bijvoorbeeld de kort daarvoor verschenen *Gysbreght van Aemstel*. Ook wanneer men het handelingsverloop van *Maeghden* beziet, laat zich vaststellen dat Vondel een ontwikkeling heeft doorgemaakt in vergelijking tot eerdere drama's die van zijn hand verschenen zijn. Zo wijst Smit er onder andere op dat het martelaarsspel uit 1639 ontegenzeggelijk meer structurele eenheid vertoont dan Vondels zoëven genoemde treurspel over de val van Amsterdam (Smit 1956-1962, I, 257-258). Met dit laatste drama heeft *Maeghden* echter gemeenschappelijk dat de plot voor een belangrijk deel uit 'verborgen handeling' bestaat. Zo is bijna de helft van *Gysbreght van Aemstel* gereserveerd voor het verslag van gebeurtenissen die elders, of op een vroeger tijdstip plaatsgevonden hebben, en in *Maeghden* is dat niet veel anders. In Vondels treurspelen na 1640 nu gaat dat veranderen en ziet men hoe de 'getoonde handeling' in vergelijking tot de 'verborgen handeling' aan gewicht wint. Globaal genomen kan men zeggen dat in Vondels drama's tot 1640, die in velerlei opzicht op het model van Seneca gebaseerd zijn, het publiek door de talrijke lange berichten en verhaalde geschiedenissen nogal eens wordt meegenomen naar andere plaatsen en andere tijden. Na 1640 ziet men hoe onder invloed van het Griekse drama de 'verborgen handeling' een minder prominente plaats gaat innemen en tegelijkertijd dat zich het hier-en-nu van de *dramatis personae* meer en meer tot het exclusieve domein van het drama ontwikkelt. Daarvan is in *Maeghden* dus nog geen sprake, en in die zin kan men met Smit inderdaad zeggen dat het drama, waarin al de nodige vernieuwende tendensen waarneembaar zijn, aan het einde van een ontwikkeling staat die kenmerkend is voor Vondels toneel tot 1640.

Het is interessant na te gaan op welke wijze Vondel in zijn latere toneel meer licht laat vallen op het momentane en het aandeel van de 'getoonde handeling' daardoor zogezegd opwaardeert. Hij bedient zich namelijk van een motief dat in zijn vroege toneel een te verwaarlozen rol speelt, maar dat na 1640 meer en meer op de voorgrond zal treden, te weten het dilemma. Vanaf *Gebroeders* (1640) treden in vrijwel alle treurspelen van Vondel hoofdfiguren voor het voetlicht die voor een moeilijke keuze gesteld worden. Zij

zien zich geconfronteerd met verschillende handelingsalternatieven en gaan niet alleen bij zichzelf, maar ook bij andere personages te rade met het oog op de beste handelwijze. Op deze manier wordt de centrale vraag van menige Vondel-tragedie: doet-ie 't nu wel, of doet-ie 't niet? In dat verband staan argumenten pro- en contra centraal, gaat het om afwegingen, nuanceringen en heftige twijfel, staat tegelijkertijd met de gewetensnood van de protagonisten niets anders meer dan het hier-en-nu centraal.

Bezien in dit perspectief blijkt *Maeghden* opnieuw een overgangspositie in te nemen, want in aanzet bevat het drama een dilemma zoals dat typerend is voor Vondels treurspelen uit de laatste dertig jaar van zijn toneelcarrière. Attila namelijk stelt – het bleek reeds bij de inhoudssamenvatting – enkele malen hoe hij heen en weer geslingerd wordt tussen enerzijds zijn liefde voor Ursul en anderzijds hetgeen zijn positie als legerheer van hem verlangt (v. 787: 'Mijn hart gevoelt de Liefde en Oirbaer t'zamen stryen'). Moet hij Ursul nu laten doden of niet – het is een vraag die weliswaar enkele malen aan de orde gesteld wordt, maar die bij lange na niet een vergelijkbaar centrale en structuur-bepalende positie inneemt als bijvoorbeeld het dilemma van de titelheld van *Lucifer* (Moet ik tegen God in opstand komen of niet?), de titelheld van *Jeptha* (Moet ik mijn dochter offeren of niet?) en het eerste mensenpaar in *Adam in ballingschap* (Moeten wij de verboden appel nu eten of niet?). Attila's morele twijfel gaat niet bijzonder diep en wanneer na korte tijd duidelijk wordt dat hij geen kansen heeft bij de vrouw van zijn hart, is zijn reactie radicaal: zonder veel omhaal en meegetroond door negatieve affecten doodt hij haar. De Hunnenkoning is dan ook niet het hoofdpersonage van *Maeghden*, want die rol is zonder enige twijfel voor Ursul weggelegd. Zo ook is het Vondel niet te doen om de subtiele analyse van Attila's drijfveren – zoals dat bij Adam en Eva, Jeptha en Lucifer wél het geval is –, maar om de offervaardigheid van de jonge vrouw die er met elfduizend volgelingen vrijwillig voor kiest de marteldood te sterven.

De 'beweeghlykheit'

Dat Grotius zich in lovende termen over de compositie van *Maeghden* uitgelaten heeft, hoeft na de voorgaande analyse van het handelingsverloop geen verwondering meer te wekken. Vondel is er namelijk in geslaagd een thematiek te dramatiseren, die door haar massaliteit en gruwelijkheid op het eerste gezicht weinig geschikt lijkt voor de Schouwburg. Het is gebleken dat hij in dat verband zijn toevlucht heeft genomen tot 'verborgen handeling', waarbij de dichter zich van alle kunstgrepen die de toneeltheorie hem

daartoe verschaft – dus: de expositieve presentatie, het bodebericht, de *teichoskopie* en de toekomstvoorspelling – bediend heeft. Maar niet alleen de 'schikking' van *Maeghden* had de instemming van Grotius, ook het emotionele potentieel van het treurspel schatte hij hoog in. Nu is het niets bijzonders dat Vondel ernaar gestreefd zou hebben de gemoederen van zijn publiek te beroeren, want dat hadden eigenlijk alle zeventiende-eeuwse toneeldichters zich tot doel gesteld (Konst 1993, 163-234). Interessant is evenwel de vraag op welke wijze de toeschouwers ontroerd worden, en in samenhang daarmee, welke emoties geïntendeerd lijken te zijn. Vragen als deze zijn moeilijk te beantwoorden, niet alleen omdat Vondel zich daar met betrekking tot *Maeghden* niet over uitgesproken heeft, maar ook omdat er geen publieksreacties uit de zeventiende eeuw bewaard gebleven zijn. Het enige wat ons dus rest is een nauwgezette tekstanalyse in de hoop dat we iets aan de weet komen over de bedoelde emoties en de middelen waarmee die in gang gezet worden.

Het valt op dat de sterkste emoties – het hoeft eigenlijk geen verbazing te wekken – op Ursul en in het bijzonder ook op haar elfduizend weerloze *Maeghden* gericht zijn. En er valt nog iets op. Deze emoties worden overwegend door de 'verborgen handeling' gegenereerd. Gaat het vervolgens om de vraag welke emoties bij het publiek opgeroepen moeten worden, dan blijkt juist dit laatste feit van bijzondere betekenis te zijn. Degenen namelijk die berichten over de wederwaardigheden van de Godsmaagd en de haren demonstreren de emoties waarvan men mag aannemen dat ze ook bij de toeschouwers geïntendeerd worden. Zo blijkt het in de *teichoskopie* aan het begin van het derde bedrijf om een mengeling van vrees en machteloos verdriet te gaan. Zelf ook heftig aangedaan beschrijven de Aertsbisschop en de Burgemeester hoe het met het *Maeghdenleger* voor de poorten van Keulen opgesteld staat (v. 887-896):

[Aertsbisschop]

Zoo ziet men voor de banck een stomme kudde staen,
Terwijl de slaeger zich gereed maeckt, om te slaen,
En mes en reedschap slijpt.

[Burgemeester]

Wat middel om beschermen?
Wat raed? Men hoort de Stad, en alle dochters kermen,
Van torens, muur, en poort. Het grimmelt 'er van liën.
De daecken zitten zwart, om 't schouwspel aen te zien,
Zoo verre d'ooghstrael reickt door eenen nevel traenen.

Hoe stillen wy 't gekrijt van zoo veel onderdaenen?
Men wringt de handen vast met jammerlijck misbaer.
Men krabt den boezem op. De handen gaen in't haer.

Na de moord op Ursul geeft de Rey van Agrippiners aan het einde van het vierde bedrijf een even plastische als gruwelijke beschrijving van de slachting die de soldaten in de gelederen van de Maeghden aangericht hebben. Een dergelijke gedetailleerde weergave is in de zeventiende-eeuwse literatuur een veel beproefd middel om medelijden te bewerkstelligen, zeker wanneer er daarbij nog een scherp contrast geformuleerd wordt tussen enerzijds de onschuld en hulpeloosheid van de slachtoffers en anderzijds de wreedheid en barbarij van hun belagers. Dat is precies wat in het volgende citaat – onder meer met een vergelijking die herinnert aan de metafoor die zoëven ook de Aertsbisschop gebruikte – gebeurt (v. 1311-1338):

De Hun zijn' blancken degen zwaiede,
Toen Ursuls vaen niet langer waeide:
Dit was de moordleus, en het teecken.
De trommels slaen, trompetten steecken.
Het krijghsvolck, op trompet en trommel,
Komt t'effens ploffen in den drommel
Der Maeghden, bloot en zonder waepen:
Gelijck in eene kudde schaepen
De hongerige wolven vaeren,
En geene met hun tanden spaeren.
Den ruiter komt van achter ryden.
Het voetvolck parst heur van weerzyden.
[...]
Hier rollen hoofden, ginder rompen.
Daer dryven afgesnede borsten,
Hier brein en bloed, die haer bemorsten.
Hier ziet men armen, beenen slingren,
Daer handen, voeten, teenen, vingren.

Naar aanleiding van deze citaten is een interessante observatie met betrekking tot de 'beweeghlykheit' van *Maeghden* mogelijk. Het blijken namelijk primair retorische middelen te zijn die Vondel hanteert om de gemoederen van zijn publiek te bespelen. Het is immers uitsluitend de moverende beschrijving van de dood der Maeghden die in de toeschouwers medelijden kan doen ontstaan. Zoals de rhetorica dat voorschrijft, bedient de Amsterdamse dichter zich in het voorgaande citaat bijvoorbeeld van de *evidentia* en de pathetische vergelijking, beide bij uitstek geëigende stijlprocédés om een publiek te beroeren (Lausberg 1960, § 810-819).

Het laat zich in het vroege toneelwerk van Vondel opmerkelijk vaak vaststellen dat het emotionele potentieel van het drama speciaal ook in de

'verborgen handeling' gezocht moet worden. Daaruit vloeit automatisch voort dat het oproepen van de tragische emoties bij het publiek eerst en vooral een retorische aangelegenheid is, een kwestie van woorden zogezeegd. Men hoeft in dit verband maar te denken aan het tweede bedrijf van *Hierusalem verwoest* (1620), dat voor een belangrijk deel bestaat uit gedetailleerd geschilderde horrorverhalen over de val van Jeruzalem die kort daarvoor had plaatsgevonden en die met een hele reeks tafereelen beschreven wordt. Op vergelijkbare wijze functioneren de hartverscheurende bodeberichten over onder meer de dood van Klaeris van Velsen in *Gysbreght van Aemstel*, de non die kort voor haar gewelddadige dood op het nog warme lijk van bisschop Gozewyn door de nietsontziende booswicht Witte van Haamstede verkracht werd. Na 1640 ziet men hoe de 'verborgen handeling' bij Vondel een onmiskenbaar ondergeschiktere rol gaat spelen bij het emotioneren van het publiek. Het gaat niet langer om het sterk gevisualiseerde, aangrijpende verslag van gebeurtenissen die zich elders voorgedaan hebben, maar om de voor het publiek navoelbare twijfels van de protagonisten over hun handwijze en de emotionele reacties van de *dramatis personae* op hetgeen hen persoonlijk overkomen is, of wellicht spoedig zal overkomen. Zoals dat dus ook voor de 'schikking' gold, zo kan eveneens met betrekking tot de 'beweeghlykheit' geconcludeerd worden dat *Maeghden*, waarin reeds zoveel vernieuwends ontwaard kan worden, tegelijkertijd nog in de context van Vondels drama van vóór 1640 beschouwd moet worden. Hier impliceert dat: het emotioneren van het publiek verloopt in het bijzonder ook via de 'verborgen handeling', door middel dus van – in de formulering van Porteman – 'verbale schilderwerken', zoals dat eveneens in andere vroege toneelstukken van de dichter het geval is.

Tegen deze achtergrond is het verhelderend nog één keer de dramatische praktijk van *Maeghden* in ogenschouw te nemen. Het valt namelijk in het oog dat geen der Maeghden, op wie de publieksemoties zich dus in sterke mate concentreren, door Vondel in eigen persoon voor het voetlicht gebracht wordt, en ook met Ursul is er iets bijzonders aan de hand. De geloofsheldin treedt namelijk niet één keer ten tonele in een omgeving waar zij vertrouwelijk over haar gevoelens of mogelijke twijfels zou kunnen spreken. De toeschouwers zien haar alleen in drie opeenvolgende dialogen debatteren met haar opponenten: in het eerste bedrijf met Attila, in het tweede bedrijf met Beremond en in het derde bedrijf met Attila en Beremond gezamenlijk. Het beeld dat de toeschouwers zich zélf van het hoofdpersonage van *Maeghden* kunnen vormen, is daardoor uitsluitend gebaseerd op haar optreden in conflictsituaties. Ursul nu toont zich in haar gedragingen soeverein. Zij treedt Attila en Beremond zelfbewust tegemoet

en strijdt van het begin tot het einde voor de belangen van het christelijke geloof. Daarbij appelleert zij in mindere mate aan het medelijden dat haar later als slachtoffer ten deel zal vallen, maar vooral ook aan bewondering: Ursul is de standvastige geloofsheldin die voor niets en niemand wijkt, zelfs niet wanneer haar eigen leven en dat van haar talrijke volgelingen in gevaar is.

Op medelijden ten opzichte van Ursul wordt evenwel door derden een beroep gedaan, zoals dat eveneens het geval is met betrekking tot haar volgelingen in de verschillende berichten die de 'verborgen handeling' van *Maeghden* behelzen. De opmerkelijkste passage vindt men in het vijfde bedrijf, waar de Aertsbisschop het levenloze lichaam van Ursul op uiterst aanschouwelijke beschrijft. Hij wijst daarbij niet alleen op het geluk dat ze als geloofsheldin in het directe bijzijn van God zal genieten, maar ook legt hij sterk de nadruk op haar lichamelijke lijden. Dat laatste nu – de gedetailleerde schildering van fysieke smart – is in de zeventiende-eeuwse letterkunde een frequent toegepast procédé om gevoelens van medeleven bij een publiek in gang te zetten. In dit kader kan speciaal ook gedacht worden aan de zogenaamde passielyriek, gedichten over de laatste dagen en de Kruisdood van Jezus Christus (Konst 1990; Konst 2002). Diens lijden, dat het heil der mensheid diende, wordt in de betreffende poëzie geacht sterke gevoelens in beweging te zetten, zoals ook Vondel met de bewonderenswaardige offerbereidheid en het daarmee gepaard gaande lichamelijke leed van de martelares Ursul op een heftige emotionele reactie bij zijn publiek bedoeld zal hebben. Gebruik makend van één van de bekendste *figurae patheticae*, de apostrofe, wendt de Aertsbisschop zich zodoende in het volgende tekstfragment direct tot de dodelijke pijl die nog steeds in Ursuls lichaam steekt (v. 1635-1647):

Zy heeft dien mond niet eens vertrocken, om de smarte
Des doods, toen haer de Dood de tanden zette in 't harte,
Met dien verwoeden schicht. Geweerhaeck hangt hy noch
in haer gequetste borst, zoo wit, als melck en zogh;
Gemarmert van het bloed, dat uit de wonde vloeyde,
En maeckte een' rooden vliet [...]
O wreede schicht, te wreed op zoo een teere spruite!
'T was wonder dat uw punt niet weder af en stuite,
Of stomp werd, op 't gezielt en levendigh albast
Der Kalidoonsche Maeghd, en hechtghe noch zoo vast,
In 't middelpunt van 't hart?

Welke zeventiende-eeuwse toeschouwer zal deze passus onberoerd beluisterd hebben, onbewogen gebleven zijn bij de gedachte hoe in de letterlijke zin des woords de gepersonifieerde dood zijn tanden in het hart van Ursul

zet, onbewogen bij het plastische contrast tussen de 'wreede schicht' en de 'teere spruyte' (jong meisje), haar albasten borst en het rode bloed?

Het is tijd voor een korte *recapitulatio* over de 'beweeghlykheit' van *Maeghden*. Het is gebleken dat de 'verborgen handeling' bij het oproepen van de tragische emoties een essentiële rol speelt. Daarbij doet Vondels aanpak, die als 'pictorialistisch' en 'retorisch' gekwalificeerd kan worden, denken aan eerdere drama's, zoals *Hierusalem verwoest* en *Gysbreght van Aemstel*. Vanaf *Gebroeders* zal er in dit opzicht het nodige veranderen – dat de 'verborgen handeling' in deze en latere tragedies een minder prominente rol speelt bij het bespelen van de gemoederen van het publiek, is evenwel een kwestie waaraan op deze plaats geen verdere aandacht meer besteed kan worden.

Besluit

Naar aanleiding van het positieve oordeel van Grotius over de 'schikking' en de 'beweeghlykheit' van *Maeghden* is het centrale belang van de expositieve scène, van de muurschouw, het bodebericht en de toekomstvoorspelling in Vondels martelaarsspel duidelijk geworden. Deze bouwstenen hebben de Amsterdamse dichter in staat gesteld een uiterst gecompliceerde thematiek te dramatiseren, en wel zodanig, dat alle gelegenheid geboden wordt voor een sterk emotioneel bepaalde beleving van het treurspel door het publiek. Tegelijkertijd blijkt uit het belang dat in *Maeghden* aan de 'verborgen handeling' toegekend wordt, dat het drama – zoals W.A.P. Smit dat terecht doet – als overgangsstuk getypeerd kan worden. Aan de ene kant namelijk zijn er in deze tragedie duidelijk tendensen waarneembaar die vooruitwijzen naar de periode na 1640, wanneer Vondel het Griekse drama meer en meer tot leidraad neemt. Aan de andere kant toont het relatief grote aandeel van de niet-getoonde handeling aan, dat *Maeghden* nog sterk onder de invloed van Seneca's toneelwerk staat, zoals dat in feite voor al Vondels treurspelen tot het jaar 1640 geldt.

Literatuur

ARENS 1964

J.C. Arens, 'De teichoscopie uit Euripides' *Phoenissae* in Vondels *Maeghden*, in: *De nieuwe taalgids*, 57 (1964), 161-164.

ASMUTH 1994

B. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1994.

- BROM 1935
G. Brom, *Vondels geloof*. Amsterdam, 1935.
- KONST 1990
J.W.H. Konst, 'De retorica van het "movere" in Jeremias de Deckers *Goede Vrydag ofte het Lijden onses Heeren Jesu Christi*', in: *De nieuwe taalgids*, 83 (1990), 298-312.
- KONST 1993
J.W.H. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen, 1993.
- KONST 2002
J.W.H. Konst, 'De weg van het lichaam. Heijmen Dullaerts "Op de vyf wonden des Heilands"', in: *Nachbarsprache Niederländisch*, 17 (2002), 37-45.
- LAUSBERG 1960
H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 2 dln. München, 1960.
- LEENDERTZ 1932
P. Leendertz jr. (ed.), *G. Brands, Het leven van Joost van den Vondel*. 's-Gravenhage, 1932.
- PFISTER 1997
M. Pfister, *Das Drama*. München, 1997.
- PORTEMAN 1984
K. Porteman, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw', in: M. Spies (ed.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen, 1984, 93-114.
- SCHÖMER 1932
R. Schömer, 'Über die Quellen zu Vondels *Maeghden*', in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*. Wien, 1926, 737-744.
- SMIT 1956-1962
W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah*. 3 dln. Zwolle, 1956-1962.
- STERCK e.a 1927-1940
J.F.M. Sterck e.a. (ed.), *Joost van den Vondel, De werken*. 10 dln. + register. Amsterdam, 1927-1940.
- SZAROTA 1966
E.M. Szarota, 'Die Ursulagestalt in Vondels "Maeghden"', in: *De nieuwe taalgids*, 59 (1966), 73-89.

'ICK DIE LIEFDE BEN'.
VENUS IN HET NEDERLANDSE RENAISSANCETONEEL
TOT 1650

Hubert MEEUS*

ABSTRACT – Although Venus was a very popular persona in painting and poetry, she only appeared on stage between 1627 and 1636. There, with her divine power, as well as with Cupid's assistance, she could be brought in as the instigator of the action, or as the *dea ex machina*. The church opposed the appearance of Venus on stage, as she was considered a paragon of lechery, and was also fearful of the mixture of mythological and christian elements. Since Venus was mostly played by male actors, however, it is clear that not much remained of the erotic acme of beauty.

Van alle personages uit de klassieke mythologie spreekt Venus beslist het meest tot de verbeelding. Meestal wordt ze geïdentificeerd met de liefde en met alle erotische connotaties daaraan verbonden. Vooral vanaf de renaissance inspireerde ze tal van kunstenaars. Aan schilders en beeldhouwers bood zij de gelegenheid om het perfecte naakte vrouwenlichaam uit te beelden (Mai e.a. 2001). Ook in de literatuur, vooral in de liefdeslyriek, komt Venus geregeld ter sprake, vaak in combinatie met haar zontje Cupido. De klassieke verhalen waarin Venus een hoofdrol vervult – het overspel met Mars, de verliefdheid op Adonis en het oordeel van Paris –, zijn zeer vaak naverteld of in allerlei genres bewerkt. De literaire taal kent tal van zegswijzen en samenstellingen met 'Venus' om activiteiten, personen of zaken in verband met de liefde te omschrijven en dit niet alleen in gunstige zin (zie *WNT*, XVIII, 1858-1884). Venus wordt immers ook met onkuisheid in verband gebracht.

Een genre dat literatuur en beeldende kunst vermengt zoals de liefdes-emblematiek, leent zich zeer goed voor allerlei verwijzingen naar Venus. Zij prijkt niet zonder reden op de titelbladen van liefdesemblembundels en liedboeken (zie Porteman 1983, 39), ook al treedt in de emblemen zelf meestal Cupido op als symbool voor de liefde. Zo worden Hoofts *Emblemata*

* Hubert Meeus is als hoofddocent Nederlandse renaissance-literatuur verbonden aan de vakgroep Germaanse Taal- en Letterkunde en het ISLN van de Universiteit Antwerpen.