



Bladzijden uit de geschiedenis der Nederlandsche letterkunde

<https://hdl.handle.net/1874/294379>

Holtzer

6C17

U.B.U.

B^k Moltzer.
Kast 5, Pl. C
N^o 17

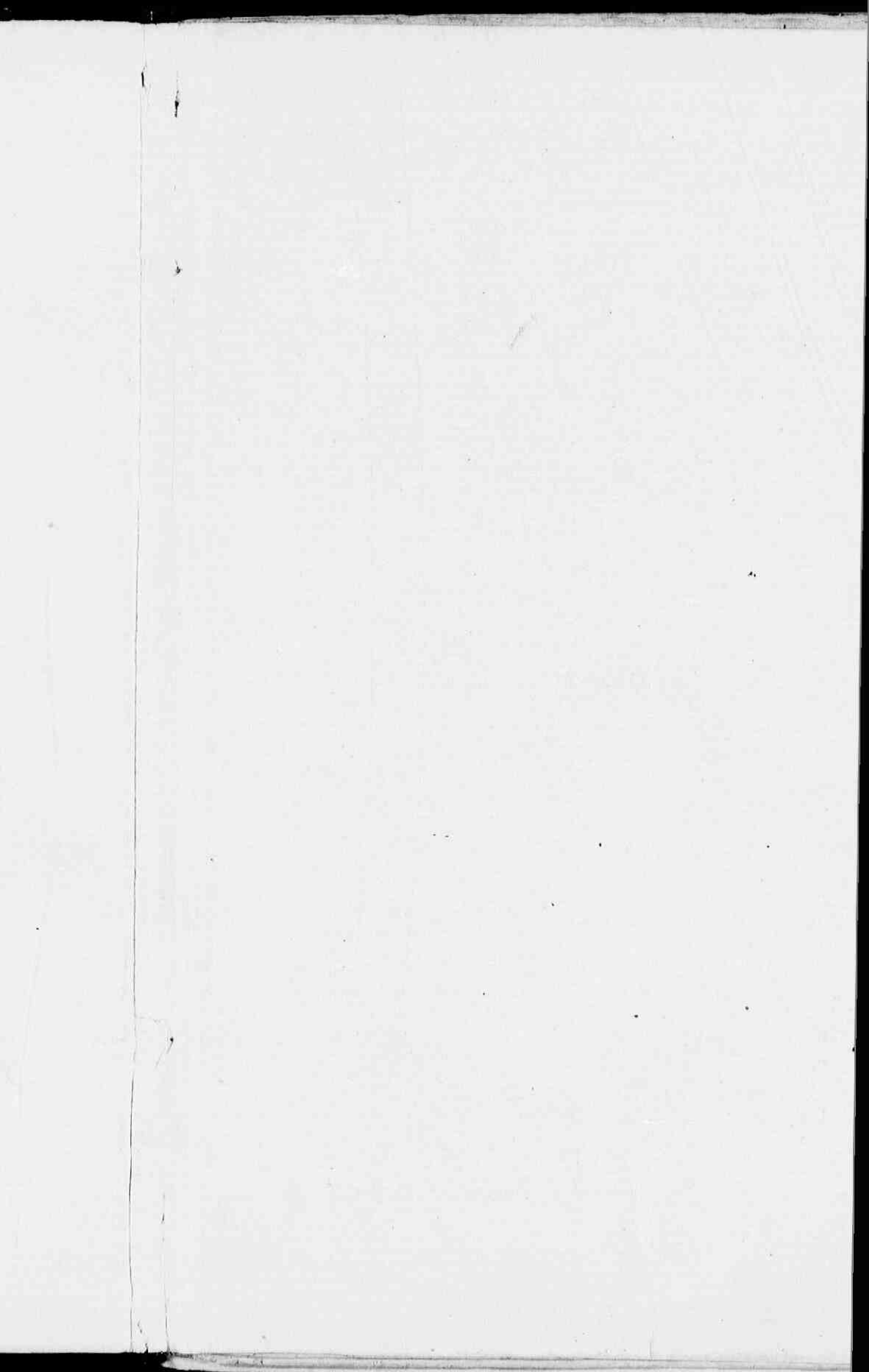
De tyd en heeft noyt weghgenomen



So blinckt hun deugt voor iedereen.

Den naam en 't overschot der vromen

Want nadat zy zijn overleên



E.J.W.
BOEKH
LANGE JUFF
UTRE

M^r V C. 17

Bladzijden uit de geschiedenis der
ned. letterkunde. 2^e stuk.

door Jan te Winkel.

M^r V C. 17

Bull. 5. C. 17

VONDEL

als treurspeldichter.



RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



1899 9965

INLEIDING.

Sinds den 20sten Oct. 1653 op het St. Lucasfeest aan Joost van Vondel als „hoofd der Poëten“, zooals Asselijn, de woordvoerder der broederschap, hem noemt, de lauwerkrans op de slapen gedrukt werd, hebben onze landgenooten tot den huidigen dag toe, bijna zonder uitzondering, Vondel beschouwd als den grootsten Nederlandschen dichter, door niemand overtroffen, door Bilderdijk alleen misschien geëvenaard. Toch bestaat er, in weerwil van die eenstemmigheid, groot verschil in het oordeel der kunstrechtters over den aard van Vondel's verdiensten en de mate zijner grootheid in betrekking tot de hoofddichters van andere volken. Geen wonder! Zoolang er geene orthodoxe schoonheidsleer is, waarvoor allen zich moeten buigen, zal er op het gebied der kunst wel even groot verschil blijven bestaan, als op dat van den godsdienst. Hoe men echter van aesthetisch standpunt uit over Vondel moge oordeelen, zeker blijft voor alle tijden een man, die meer dan twee eeuwen lang den naam heeft kunnen behouden van de hoofddichter eener beschaafde natie te zijn, iemand van de allergrootste beteekenis, en is eene hernieuwde studie zijner werken, zelfs bij de groote menigte geschriften, die er over hem bestaan, op zich zelf niet als een overbodig werk te beschouwen. Nog

te eer voel ik mij tot zulk eene studie opgewekt, omdat de meeste beschouwingen over hem sinds het eind van de vorige eeuw, toen de wijsgeerige aethetica een nieuw bloeitijdperk intrad, meer of min een critisch-aesthetisch karakter dragen, en de critisch-historische richting nog minder dan wenschelijk is gevolgd werd. Men heeft zich afgevraagd: verdient Vondel zijn grooten naam? is hij te vergelijken bij mannen als Sophocles of Shakespeare? welke zijn zijne verdiensten, welke zijne gebreken? voldoen zijne werken aan de eischen van het drama? is hij tragicus? kan hij voor onzen tijd nog als model gelden? welk aesthetisch genot kan de lezing zijner werken aan een beschaafd Nederlander van dezen tijd nog geven?

De beantwoording van die vragen kies ik niet tot onderwerp van een opzettelijk onderzoek. Op andere vragen stel ik mij voor het antwoord te vinden, vragen van zuiver historischen aard, namelijk deze: Wat is het karakter van Vondel's werken, en waaruit is dat karakter te verklaren? Geenszins verkeer ik in den waan, door het beantwoorden van die vragen iets geheel nieuws te zullen geven. Aan voorgangers ontbreekt het mij gewis niet, van welke ik slechts Dr. Jonckbloet, den hoofdvertegenwoordiger van de wetenschap der letterkundige geschiedenis in ons land, behoef te noemen; doch bij de zucht om te weten, wat Vondel had *moeten* zijn, om onze aesthetische eischen te bevredigen, is — het valt niet te ontkennen — de begeerte wel wat afgenomen, om na te gaan, wat Vondel inderdaad *was*, en *waarom* hij zoo was. Te meer nog is dat te bejammeren, omdat het menschelijk geslacht sedert Vondel's tijd natuurlijk niet op hetzelfde standpunt van ontwikkeling is blijven staan, maar rusteloos is voortgeschreden, zoodat men tegenwoordig geheel anders denkt dan in Vondel's tijd, en Vondel dus in vele opzichten niet meer begrepen wordt. Terwijl de taalwetenschap nu niets onbeproefd laat, om de verouderde uitdrukkingen in Vondel's werken en die zijner tijd-

genooten te verklaren, is het de taak van den geschiedschrijver der letteren, den geest van Vondel's werken te doen begrijpen, en de bedoelingen en beweegredenen van dien machtigen dichterkoning in het licht te stellen. Er mag geen tijd komen, waarin de Nederlander de groote mannen van het verleden niet meer begrijpt, omdat, wie zijn verleden niet meer waardeeren kan, ophoudt eene geschiedenis te hebben, en de geschiedenis van een volk zijn adelbrief is.

Vondel was verbazingwekkend veelzijdig: hij maakte zich beroemd als hekeldichter, leerdichter, lierdichter en treurspeldichter. De omvang van mijn werk zou te groot worden, indien ik hem op elk gebied wilde volgen; ik moet mij beperken, en kies voor ditmaal zijne treurspelen ter beschouwing uit.

Volgens Dr. Jonckbloet had ik misschien betere keus kunnen doen; immers diens oordeel is, dat Vondel „in de Lyriek zijne schoonste triomfen vierde“ ¹⁾, dat hij „in het lyrische genre vooral heeft uitgeblonken als geen ander“ ²⁾, terwijl hij het „op dramatisch gebied nauwelijks tot het middelmatige gebracht heeft“ ³⁾, zoodat zelfs „het onpartijdig oordeel, hoe sterk overigens ook met Vondel als Dichter ingenomen, erkennen moet, dat hij geen *dramatisch* dichter was, dat het hem daartoe aan vormkracht ontbrak“ ⁴⁾.

Toch kies ik Vondel's treurspelen ter behandeling. Hij heeft er drie-en-twintig (benevens een landspel) gemaakt en bovendien nog acht vertaald. Het grootste gedeelte van zijnen tijd wijdde hij dus aan het tooneel, en hij deed het, vooral sinds hij een man in de volle kracht zijns levens was geworden, en den tijdgenoot door zijne ontzettende vruchtbaarheid was begonnen te verbazen, met blijkbare voorliefde.

¹⁾ Dr. Jonckbloet, *Geschiedenis der Ned. Lett.* 2^{de} dr. (Gron. 1874) II. bl. 164.

²⁾ Dr. Jonckbloet, t. a. p. II bl. 93.

³⁾ Dr. Jonckbloet, t. a. p. II bl. 117.

⁴⁾ Dr. Jonckbloet, t. a. p. II bl. 116.

„Hoe hoogh men drave in stijl en toon,
Het treurspel spant alleen de kroon“.

die vertaling van een Ovidiaanschen versregel ¹⁾ haalt hij meer dan eens aan, ten bewijze dat naar zijne innige overtuiging geene dichtsoort verhevener was dan het treurspel. Daar Vondel dus in de eerste plaats treurspeldichter wilde zijn, behoort hij ook in de eerste plaats als zoodanig behandeld te worden.

Bij die behandeling zal ik hem hoofdzakelijk uit een tweeledig oogpunt beschouwen, als *tragicus* en als *dramaticus*. Practisch was, geloof ik, de opmerking van Aristoteles, die tot zulk eene beschouwingswijze aanleiding geeft, namelijk deze, dat bij de nabootsing of afbeelding, welke door den Griekschèn wijsgeer als het beginsel van alle kunst wordt aangenomen, Sophocles, d. i. de treurspeldichter, met Homerus, den heldendichter, overeenstemt in het afbeelden van het verhevene of voortreffelijke, en met Aristophanes, den blijspeldichter, in het nabootsen van handelende personen ²⁾.

Dat nu, waarin de treurspeldichter van den blijspeldichter verschilt, en waarin hij met den heldendichter overeenstemt, noem ik het *tragische*; dat, waardoor hij van den heldendichter onderscheiden is, en hetgeen hij daarentegen met den blijspeldichter gemeen heeft, het *dramatische*.

¹⁾ *Tristia* II vs. 381: „Omne genus scripti gravitate Tragoedia vincit.“

²⁾ Zie Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 3.

EERSTE HOOFDSTUK.

Het karakter van het tragische.

Eene ook maar eenigszins voldoende bepaling van de begrippen *verheven* en *voortreffelijk* te geven, is uiterst moeilijk, ja 'k zou zeggen schier onmogelijk, daar alle begrippen "betrekkelijk zijn, en men dus van te voren zou moeten vaststellen, in betrekking waarmeê men de eene of andere zaak, persoon of gedachte wil beschouwen, om die als voortreffelijk of verheven te kunnen stempelen. Dat gevoelde ook Aristoteles, toen hij zeide: „het onderscheid tusschen treurspel en blijspel bestaat hierin, dat het laatste slechtere menschen, het eerste betere menschen wil afbeelden, dan de tegenwoordige“ ¹⁾. De mensch van zijnen tijd is dus de maatstaf, waarmeê hij meet, en volgens welken hij bepaalt, welke personen tragisch, welke komisch zijn. Het tragische echter bestaat niet alleen in de personen en hunne handelingen, maar ook in hun lot, in hetgeen zij ondervinden, m. a. w. in het geheele verloop van het stuk, in hetgeen er in het stuk gebeurt. Tragisch derhalve is eene gebeurtenis, welke de gewone, alledaagsche voorvallen overtreft; niet alleen hetgeen de voortreffelijkste en krachtigste mensch doet, maar ook hetgeen hem wordt aangedaan door alles wat hoog en verheven, machtig en groot is, in vergelijking van het gewoon menschelijke. Daar men nu van overouden tijd af de hoogste voortreffelijkheid en de verhe-

¹⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 2.

venste macht plag te bestempelen met den naam *God*, mag men verwachten, dat *goden*, of zij, die tusschen goden en menschen heeten in te staan, *heroën*, in de eerste plaats zullen uitgekozen zijn, om de helden der tragedie te wezen, evenals zij de hoofdpersonen van het epos moesten zijn.

Die opmerking wordt door de geschiedenis bevestigd, welke er ons bij weet te vertellen, dat de eerste tragedies vertoond zijn ter eere der goden, op godsdienstige feesten. Bij de Grieken wortelde de tragedie in den godsdienst ¹⁾, voor hen moest het begrip treurspel wel nauw verbonden zijn met de voorstelling, die zij zich van hunne goden maakten, en met hunne mythologie, die er de onderwerpen voor aan de hand deed.

Daar wij den naam „tragedie“ van de Grieken hebben overgenomen, moeten wij er in hoofdzaak wel dezelfde beteekenis aan blijven hechten als zij deden, ook voor de stukken van lateren tijd, zal die naam ten minste niet een ijdele klank worden. Moeilijk wordt ons dat ook niet gemaakt, indien wij althans als kenmerkend onderscheid tusschen tragedie en komedie blijven aannemen, dat de eerste den geest moet richten op het voortreffelijke, de tweede op het gebrekkige; en indien wij dan daarbij het begrip *goden* zeer algemeen opvatten, zoodat wij er de hoogste en edelste machten onder verstaan, afgezien van alle wijsgeerige en dogmatische opvatting. Eene hoogere macht toch, hetzij als een persoon, hetzij als een ideaal aangenomen, heeft te allen tijde den menschen voor oogen gestaan, voor zoover zij niet bij den dag leefden, of zich bij het waarnemen van de dingen op zich zelf bepaalden, maar zich ook een doel van het zijn en eenen samenhang van al het bestaande trachtten voor te stellen.

Aan de hand der geschiedenis zal ik beproeven in breede trekken de ontwikkeling der tragedie te schetsen, voor zoover die ten minste met de beschavingsgeschiedenis van ons eigen volk samenhangt, om dan daarbij de plaats aan te wijzen,

¹⁾ Terecht zegt Dr. J. van Leeuwen Jr. *De Aristophane, Euripidis censore*, Amst. 1876 p. 23: „hoc urgeo, tragoediae ipsa fundamenta niti religione.“

die Vondel onder de treurspeldichters inneemt, en verder meer in het bijzonder stil te staan bij zijne voorstelling van de, onder den naam van God saamgevatte, begrippen van het hoogste, voortreffelijkste, machtigste; omdat die voorstelling voor hem natuurlijk het algemeen begrip van het tragische nader bepaalt, en er eene eigenaardige kleur aan geeft.

Als type van den Griekschen treurspeldichter noem ik niet, zooals gewoonlijk geschiedt, Sophocles, maar Aeschylus ¹⁾, en ik heb daarvoor twee redenen. Vooreerst is Aeschylus de oudste der treurspeldichters, over wie wij door de lezing hunner werken zelf kunnen oordeelen; hij is dus nog minder afgeveken van het oorspronkelijk type der Grieksche tragedie, zooals dat zich historisch ontwikkelde. Vervolgens is bij Aeschylus het geloof aan de goden nog niet min of meer geschokt, zooals bij latere Grieksche treurspeldichters; zijn geloof aan de hoogere macht is dus nog in overeenstemming met den vorm (de goden der mythen), waaronder hij die macht ten tooneele voert.

Aeschylus is alzoo meer waar dan — Sophocles misschien — Euripides zeker; in zijne stukken teekent zich het tragische het scherpst en duidelijkst af. De mythen, die hij vertoont, zijn voor hem in hoofdzaak nog geschiedenis, zijne tragedies zijn historische treurspelen, maar in dien zin historisch, dat zij gebeurtenissen voorstellen uit eenen lang vervlogen tijd, die in vele opzichten van zijnen eigenen tijd verschilde, en waarin een ander menschenras, dat der heroën, leefde, groot-scher en machtiger dan het geslacht, waartoe hij zelf behoorde. Veranderde hij aan de overlevering misschien nu en dan het een of ander, en blies hij aan zijne goden eenen edeler geest in, dan zij in de gedachten van het volk bezaten, dan deed hij dat in de vaste overtuiging, dat hij daarmee het wezen der goden meer naar waarheid schilderde, of aan zijne heroën

¹⁾ Men vergete niet, dat ik nu het treurspel alleen ten opzichte van het tragische, en nog niet ten opzichte van het dramatische beschouw. Ook meene men niet, dat ik hier Aristoteles volg, daar deze veeleer Sophocles, ja eigenlijk Euripides voor den meest tragischen dichter houdt. Zie *Ars poetica*, cap. 13.

grooteren luister schonk. Zelfs ook dan, wanneer hij geen onderwerp uit de mythologie koos, maar gebeurtenissen van zijnen eigen tijd behandelde, zooals in *de Perzen*, schonk hij aan zijne tijdgenooten de afmeting van heroën, en maakte hij veeleer de schutsgoden van Griekenland, dan den machtigen Perzenkoning tot de helden zijner tragedie.

Het geloof, dat Aeschylus bezielt en hem tot den meest karakteristieken treurspeldichter der Grieken maakt, wordt bij zijnen opvolger Sophocles wel niet gemist, maar blijft toch niet geheel ongeschonden te midden van de natuurkundige en zedekundige bespiegelingen zijns tijds. De werkzaamheid der goden openbaart zich meer dan bij Aeschylus in den, door hen beschikten, samenloop van omstandigheden en in het karakter der helden van zijne stukken; vandaar ook dat hij meer behaagt aan onzen tijd, die nauwelijks eene andere werkzaamheid van God wil aannemen, dan in en door den mensch, en dat hij dus heden ten dage de grootste Grieksche treurspeldichter heet: een naam trouwens, waarop hij ook om andere redenen aanspraak kan maken. Ook zijn zijne helden niet meer zuiver de heroën der overlevering: het zijn menschen geworden, maar — en dat onderscheidt ze van de personen der komedie — ideaal-menschen. Hij schildert de menschen, zooals ze moeten wezen, tegenover Euripides, die ze afbeeldt zooals ze inderdaad zijn ¹⁾.

Met Euripides verliest het Grieksche treurspel zijn echt tragisch karakter, omdat het geloof aan de goden, dat wij den grondslag der tragedie noemden, dezen leerling van Anaxagoras, dezen dichterlijken wijsgeer niet meer bezielde ²⁾. Als menschenkenner en karakterteekenaar staat hij hoog, en alzoo zou hij de vader der nieuwere komoedie hebben kunnen worden, indien hij niet, trots zijn ongelooft, was blijven voortgaan

¹⁾ Zie Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 25.

²⁾ Dr. Van Leeuwen, t. a. p. p. 24 sq.: „Si numina tollas, si Olympii in nubes et auras evanescant vel ad meras notiones philosophicas redigantur, in propatulo est, quam penitus omnes tragoediae radices evellantur, et si quis, semotis diis, tamen ex materie usu consecrata velit componere tragoediam, non plus efficiat quam quicumque e sicca farina panem coquere studeat aut de pulvere murum struere.“

met de stof voor zijne tooneelstukken aan de heroënwereld te ontleenen, welke voor hem zelf geene werkelijkheid meer bezat; maar tragedies zijn zijne stukken slechts in schijn, inderdaad zijn het roerende tooneelspelen ¹⁾). Hij wekte dan ook door die tweeslachtige stukken niet zonder reden de ergernis van den geloovigen Aristophanes op, die hem bespot en kastijdt als den vernietiger van de tragische kunst: en de geschiedenis heeft bewezen, dat Aristophanes gelijk had.

Aeschylus en, tot op zekere hoogte ook, Sophocles hadden in hunne stukken eene waardige afbeelding der goden gegeven, eene duidelijke, plastische voorstelling van eene gebeurtenis uit de mythologie, zonder veel intrigue, en zonder veel karakterteekening. Zij hadden de menschen in aanraking gebracht met de goden en heroën, de voorwerpen hunner bewondering en vereering. Zij hadden voldaan aan de behoeften van het godsdienstig geloof, dat zich de werkzaamheid der hoogere machten onder een begrijpelijken vorm wilde vertegenwoordigen, in de goden de helden der tragedie wilde zien. Euripides daarentegen deed de bewonderde heroën tot de menschen afdalen, hij maakte ze tot menschen van vleesch en been, zooals hij zelf; hij bedeedde ze met een karakter als het onze, zoodat zij ons medegevoel, onze liefde en onze ergernis opwekken, iets waarboven de helden van Aeschylus verheven zijn. Euripides ontnam het godsdienstig karakter aan de tragedie. Hij deed den hemel afdalen naar de aarde, hij kleedde zijne goden in lompen, zooals Aristophanes hem verwijt.

Euripides vormt, zooals wij reeds opmerkten, den overgang tot de nieuwere komoedie, waaraan zijne stukken nader verwant zijn, dan aan de tragedie van Aeschylus. Hij mist het lachverwekkende, en vandaar dat de blijspeldichters bij Grieken en Romeinen slechts gedeeltelijk bij hem vergeleken kunnen wor-

¹⁾ Dr. Van Leeuwen, t. a. p. p. 35: „Maxima Euripidis laus est posita in pingendis movendis affectibus, et in accurate delineandis hominum moribus, quibus in tragoedia non tantus est locus quantus in nova comoedia. Nunc vero Euripides novam materiem coëgit in formas antiquas, servatis etiam antiquis nominibus: sic natae sunt illae tragicocomoediae vel hilarotragoediae, quae multo praeclariores evasissent, si plane comoediae essent.“

den; maar hij is karakterteekenaar als zij, en vandaar dat iemand als Menander hem tot voorbeeld kon nemen ¹⁾).

Na Euripides beheerscht het blijspel het Grieksche tooneel. Met het geloof aan de goden gaat ook de tragedie onder; en toen dat geloof eenmaal voorbij was gegaan, kon het niet meer terugkeeren. Een dood geloof herleeft niet meer; maar de tot mummies geworden vormen kunnen voor velen toch nog eene zekere aantrekkelijkheid hebben en aangewend worden — zooals ook reeds door Euripides, doch niet volkomen willekeurig, gedaan werd — als dichterlijke sieraden. Als zoodanig traden de Grieksche goden dan ook weêr op in de Latijnsche poëzie ²⁾, en zelfs in de Latijnsche treurspelen. Van deze zijn ons geene andere bewaard gebleven, dan die, welke op naam van Seneca staan. Ofschoon niet meer dan tien in getal, waarvan één zelfs nog voor de helft verloren is, hebben deze tooneelstukken grooter invloed, dan die van eenig ander dichter, op de geschiedenis der dramatische dichtkunst geoeffend. Voor de tooneeldichters in de 17^{de} en 18^{de} eeuw zijn zij, in het grootste gedeelte van Europa, de modellen geworden, meer nog dan de stukken van Euripides, waarnaar zij zelf zijn bewerkt, en veel meer dan de tragedie van Sophocles of Aeschylus.

¹⁾ Quinotilianus, *De Inst. Orat.* X 1 zegt van Euripides: „Hunc et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander.“

²⁾ Dat zelfs de meest ongeloovige Romeinsche dichter de persoonlijke goden niet ontberen kon, wordt o. a. opgemerkt door Lucian Müller, *Quintus Horatius Flaccus, eine litterar-historische biographie*, Leipzig 1880, p. 47: „Die Dichter, und zumal die römischen, können der Vorstellung von persönlichen göttlichen Wesen, ihrem directen Eingreifen in die menschlichen Dinge in concreto, dem passend angelegten, folgerecht durchgeführten und überall harmonirenden Bau des Weltalls in abstracto nicht wohl entsagen, wenn sie sich nicht selbst den Boden unter den Füßen entziehen wollen. Sehr bezeichnend ist es in dieser Hinsicht, dass Lucrez, der begeistertste Verfechter der Lehre Epicurs bei den Römern, des Virgil und Horaz Lehrmeister in dieser, sein Gedicht beginnt mit einem feurigen Gebet, dass Venus, die Mutter des römischen Volkes, ihm bei seinem Gedichte segnen und den Römern Ruhe spenden möge — während doch gerade nach Epicurs Ansicht die Götter sich um die menschlichen Dinge absolut nicht kümmerten!“

In Seneca en in de, uit Sophocles maar vooral ook uit Euripides door Aristoteles opgemaakte, tooneelwetten wortelt het Fransch-classiek treurspel, dat alzoo niet in den eigenlijken zin des woords tragisch kon worden, maar slechts in den vorm op de eigenlijke tragedie kon gelijken, daar het godsdienstig karakter te eenemale ontbrak. Euripides en Seneca leefden ten minste nog in eene maatschappij, die de goden, waarin zij zelf niet meer geloofden, van staatswege deed vereeren, omdat het volk er nog aan hechtte; Racine, Crébillon, Voltaire wisten, dat de Grieksche en Romeinsche goden en de helden hunner stukken alleen gewrochten der verbeelding waren, en niemand in hunne omgeving, die er anders over dacht, of het moest een dompige duivelbanner zijn, die er schijn gestalten van den booze in kon meenen te ontdekken. Zoo weinig godsdienstig waren die stukken, dat zelfs Racine er niet meer wilde schrijven, toen hij op lateren leeftijd den wereldschen mensch beproefde af te leggen. Alleen zijn *Esther* en zijn *Athalie* zijn tragedies in den ouden zin des woords ¹⁾.

Toch grenzen de stukken der Fransche school aan tragedies: de godheid, of laat ik liever zeggen de hoogere macht, is er in beperkten zin wel niet acteur, maar regisseur, om het zoo eens te noemen. Boven de oude goden der verbeelding, die slechts als dichterlijke sieraden dienst moeten doen, heerscht in het Fransche treurspel eene hoogere macht, namelijk de macht der zedelijkheid, die het lot der helden en heldinnen bepaalt. De strijd tusschen lust en plicht, tusschen hartstocht en ingetogenheid, waarin de helden bezwijken, is de vruchteloze strijd van het zwakke menschenkind tegen de onverbiddelijke zedelijke machten. Het tragische ontbreekt niet geheel, maar het speelt slechts eene ondergeschikte rol, omdat het zich niet vrij kon ontwikkelen in de verouderde vormen van eenen gestorven godsdienst. Met het Fransch tooneel is zelfs de verbasterde vorm der Grieksche tragedie ondergegaan, vermoedelijk om niet weêr te verrijzen.

¹⁾ Men denke bv. aan het prachtige „Dieu des Juifs, tu l'emportes!“ waarmee Athalie zich op het eind van het stuk overwonnen verklaart, en waardoor Racine tevens kort en duidelijk het echt tragisch karakter van zijn treurspel teekent.

Een
nec.
!!!
 Intusschen waren reeds lang Zeus en de andere goden van den hoogen Olympus verdreven en was geheel Europa in aanbidding neêrgezonden voor de nieuwe goden, den god van Sinaï, den vader in de hemelen, en zijnen zoon, den gekruisten Messias, den god van Golgotha, wiens vlekkeloos reine moeder, de maagdelijke Maria, later ook tot godin was verheven. Met het Christendom was eene nieuwe wereldbeschouwing, een nieuw geloof ontstaan. Er vormde zich langzamerhand eene nieuwe mythologie. De Christengod neemt eene gestalte aan, en om hem groepeerde zich eene andere schaar van heroën: aartsvaders en profeten, apostelen en heiligen, die bidden en strijden, lijden en overwinnen. De Christelijke mythologie heeft de heidensche verdrongen; de Grieksche bijbel, Ilias en Odyssee, heeft plaats gemaakt voor het oude en nieuwe testament, waarnaast zich de apocryphe boeken en heiligenlegenden doen gelden. De tijd van het scepticisme, van de critiek is voorbij: een nieuw geloof is verkondigd en verjeugdigt de wereld.

Daarmee staat ook weêr het treurspel, het eigenaardig voor-
 tuig van het godsdienstig geloof, uit den doode op. In de mid-
 deleeuwen ontwikkelt het zich, in merkwaardige overeenstem-
 ming met de oude tragedie, en treedt het ons tegen onder den
 kenmerkenden naam van *mysteriespel*. Zulk een spel is een
auto da fe, eene voorstelling van hetgeen het volk gelooft,
 en dus in de eerste plaats eene vertooning van hetgeen den
 grondslag uitmaakt van het Christelijk geloof, eene vertooning
 van het groote mysterie: de verlossing door het bloed van
 Christus, dat op mystische wijze ieder oogenblik door de misplech-
 tigheden werd voorgesteld, maar dat het volk ook gaarne in
 meer plastischen vorm wil zien. Het volk kan zich niet verge-
 noegen met van den machtigen, liefderijken, vleeschgeworden
 en voor het heil der menschen gekruisten God te hooren ver-
 tellen, het heeft er behoefte aan, hem te zien, en met hem
 de heilige mannen, die zijnen troon omringen na op aarde
 van hem getuigd en voor hem gestreden te hebben. Het wil
 die zien, hetzij in beeld, hetzij in kleur, maar liefst in de
 grootste volkomenheid, op het tooneel. En zoo treden dan
 God en zijne geloofshelden ten tooneele „op hooggekurkte

brozen*, evenals weleer de Olympische goden en de heroën der Grieksche oudheid. Zij vertellen hunne geschiedenis, die de toeschouwers wel kennen, maar gretig willen hooren uit den mond van hen, in wie zij voor een oogenblik geene acteurs, maar de heilige personen zelf meenen te zien. Intrigue is daarbij in 't geheel niet noodig; karakterteekening behoeft niet op den voorgrond te treden; waardigheid wordt in de eerste plaats vereischt. De vertooning moet stichten, d. i. het volk doordringen van eerbied voor de hoogere macht, die ook hun lot bestuurt, en tegen welke niemand iets vermag.

Tot het eind van de middeleeuwen bloeide het mysteriespel in alle beschaafde rijken der Christenheid, in Frankrijk, Italië, Spanje, Engeland, Duitschland en de Nederlanden; doch overal waar de hervorming zich openbaarde, werd het geheel verbannen of geraakte het in verval; en zelfs waar het oude geloof ongeschokt bleef, zooals in Spanje, is het bloeitijdperk der mysteriespelen nu reeds lang voorbij. Dat met de hervorming het mysteriespel moest ondergaan, is geen wonder. Het vereischt een krachtig godsdienstig geloof, hooge ernst en eerbied inboezemende waardigheid; en de dienaars der katholieke kerk, welke het volk door de goddelijke treurspelen moest boeien, bezaten dat alles reeds sedert lang niet meer. De ergerlijke misbruiken, die in de kerk waren ingeslopen, de heersch- en geld-zucht der geestelijkheid, die eeuwenlang in toenemende mate het heiligste had misbruikt, om zich zelf ten koste van de geloovigen te bevoordeelen, had aan het volk eenen afkeer ingeboezemd van den vorm, waarin de kerk den godsdienst had gegoten, van de uiterlijke godsvereering, van de geheele „santenkraam“. De beelden der heiligen werden verminkt of verbannen, de altaren verbroken, alle voorstellingen van God en het goddelijke als „guichelspel“ en kwakzalverij der geestelijke heeren veracht en bespot. Al wat de zinnen kon treffen, werd door de puriteinsche hervormden geweerd: de godsdienst mocht alleen eene zaak des harten zijn, of, en dat werd hij maar al te veel, des verstands. Onder zulke omstandigheden kon er natuurlijk van godsdienstige tooneelvoorstellingen geene sprake meer zijn.

Bestaat er na de middeleeuwen in de protestantsche landen dus geen eigenlijk treurspel meer? Voor wie de hoogere machten alleen herkent in den vorm van goden, of alles wat er op de wereld gebeurt alleen beschouwt als eene onsamenhangende opeenvolging van kleine voorvallen, zal er wel geene tragedie meer te ontdekken zijn. Dat is echter niet met iedereen het geval. Het geloof aan eene hoogere macht, tegenover welke de mensch een nietig wezen is, aan eene onverbreekelijke wereldorde, die door niemand en niets kan verstoord worden, een onverbiddelijk noodlot, dat geen enkelen schakel in den keten van oorzaken en gevolgen kan prijsgeven, dat geloof is niet verdwenen, en kan ook niet verdwijnen, omdat dan te gelijk het handelen met bewustzijn en overleg onmogelijk zou worden. Dat geloof bezielt onwillekeurig ieder, en 't is alleen de vraag, of ieder zich daarvan genoeg rekenschap geeft, en genoeg verbeeldingskracht bezit, om aan te vullen, wat er aan zijne kennis van die hoogere macht, die eenheid van al het bestaande, noodzakelijk ontbreken moet. Wie echter ernstig over den toestand der wereld en de beteekenis van het menschelijk leven heeft nagedacht, en daarbij van de gave der verbeelding niet te eenemale verstoken is, zal in menig tooneelstuk van den nieuwen tijd eene echte tragedie herkennen, m. a. w. een stuk waarin niet eenige menschen hunne rol spelen, maar waarvan de hoogere macht, welke zich in de enkele individuen openbaart, de eigenlijke held is.

Zulke treurspelen zijn in de eerste plaats te herkennen in de stukken, waarmee de geschiedenis van het tooneel na de middeleeuwen geacht kan worden aan te vangen, maar die eerst in deze eeuw vrij algemeen als typen van de moderne tragedie worden beschouwd, de stukken van Shakespeare. Echt tragisch zijn niet alleen zijne tooneelstukken, welke het woord „tragedy“ op den titel voeren, het zijn ook zijne „historical plays“, die alle met elkaar één colossaal treurspel vormen, schoon ieder op zich zelf ook weêr als een afgerond geheel kan beschouwd worden. Daarin doet de dichter ons getuigen zijn van de groote daden der daemonische macht, de onweerstaanbare, eeuwige, heilige, die de schepper is der Engelsche geschiedenis, en voor

wie hij eerbied en ontzag eischt. Die hoogere macht zelf treedt bij hem wel niet als persoon ten tooneele, want het is geene persoonlijke macht, maar zij openbaart zich in iedere daad, is geïncarneerd in ieder persoon, welke in zijne stukken optreedt; en vandaar ook, dat de helden zijner treurspelen inderdaad heroën zijn, integenoverstelling van de personen der komoedie, dat ze geene menschen zijn als wij, ondanks hunne echt menschelijke hartstochten. Trots hunne met meesterlijke fijnheid en menschenkennis geteekende karakters, zijn zij alle slechts openbaringen van ééne en dezelfde macht, tegenover welke zij den indruk van nietige, armzalige schepsels maken, wanneer men ze — en de dichter dwingt er ons toe dat nu en dan ook te doen — als zelfstandige wezens beschouwt. Hoe weinig bij Shakespeare de mensch held der tragedie is, bewijst ons o. a. duidelijk zijn *Julius Caesar*, waarin Caesar zelf reeds omkomt, vóór het stuk nog half is afgespeeld. Shakespeare koos slechts den naam van eenen persoon, om onder dien naam het Romeinsche rijk voor te stellen, zooals dat door de hoogere, verre boven Caesar en Antonius, Brutus en Cassius staande, macht werd bestuurd, en niet het wel en wee van Caesar of wien dan ook is het belangwekkende in het treurspel, maar het lot van den geheelen Romeinschen staat. Maar dat lot wordt ons door den dichter voorgesteld als eene levende, rusteloos werkende macht, die schept en vernietigt, en aan het einde, na de vernietiging van al het oude, dat te gronde moet gaan, overgebleven als de eenige, zelf onvernietigbare, de grondslagen legt voor eene nieuwe toekomst, welke weder de stof zal kunnen leveren voor eene nieuwe tragedie, als er maar weér iemand als Shakespeare geboren wordt, om die stof te verwerken.

Is bij Aeschylus Zeus de eigenlijke held der tragedie, die zich niet wil laten trotseeren door Prometheus, den titan, maar hem door zijne trawanten aan de rots doet kluisteren; en is ook bij Sophocles diezelfde Olympiër, al treedt hij ook bij hem evenmin ten tooneele, de ware held, die het onrecht, Pelops aangedaan, niet ongestraft kan laten, maar het kwaad, door Labdakus' zoon bedreven, bezoekt aan de Labdakiden,

die hij noodzaakt blindelings hun verderf te gemoet te gaan, door ze, buiten hunne eigen schuld, tot de schandelijkste en onheiligste wandaden te doen vervallen (zooals in den *Oedipus*), of ze slechts de keus tusschen twee even goddelooze handelingen te laten (zooals in *Antigone*) — bij Shakespeare is het niet anders. De hoogere machten namen eene ontzettende wraak, toen Lear de door hen ingestelde orde der maatschappij had omgekeerd en, om de woorden van den nar te gebruiken, „made his daughters his mother“ ¹⁾; en toen door Marcellus zoo naar waarheid kon gezegd worden: „Something is rotten in the state of Denmark“ ²⁾, toen de geest des konings uit het graf moest verrijzen, om wraak te roepen over „his foul and most unnatural murder“, gepleegd door „that incestuous, that adulterate beast“, zijnen eigen broeder ³⁾, en de ongelukkige Hamlet, als een tweede Orestes, uit liefde voor zijnen vader zijn moeders hart moest wonden met woorden, die „like daggers enter'd in her ears“ ⁴⁾, toen de wereld uit hare voegen gerukt, al het heilige met voeten getreden was, toen roeiden de hoogere machten dat vervloekte stamhuis uit, en plaatsten den jongen Fortinbras op den troon, om orde en zeden in het land te herstellen. Wanneer te Verona „civil blood makes civil hands unclean“, en „parent's rage nought could remove but their children's end“ ⁵⁾, dan is het de stem der hoogere macht, die uit den vorst spreekt, als hij wijst op het hemelbergende hunner onverzoenlijke vijandschap, zóó goddeloos „that heaven finds means to kill their joys with love“ ⁶⁾; terwijl ons als eene sombere godsstem de bittere woorden van den ouden Brabantio in de ooren klinken, die als een vloek blijven rusten op het huwelijk zijner dochter, welke, door de liefde vervoerd, alle ontzag voor den grijzen vader

¹⁾ Zie *King Lear*, Act. I, Scena 4. 't Zijn de woorden van den „sweet fool“ tot den „bitter fool“, die geen anderen titel meer behouden had, dan dien, waarmede hij geboren was.

²⁾ Zie *Hamlet*, Act I, Scena 4.

³⁾ Zie *Hamlet*, Act I, Scena 5.

⁴⁾ Zie *Hamlet*, Act III, Scena 4.

⁵⁾ Zie *Romeo and Juliet*, prologue.

⁶⁾ Zie *Romeo and Juliet*, Act V, Scena 3.

verloren had: „Look to her, Moor. She has deceiv'd her father and may thee“ ¹⁾).

Langer durf ik over Shakespeare hier niet uitweiden; deze enkele vingerwijzingen mogen voldoende zijn, om te doen zien, wat ik bedoel, wanneer ik ook de treurspelen van den Engelschen dichter als gedramatiseerde handeling der hoogere machten opvat, en daarin juist hun tragisch karakter erken.

In den grond alzoo is het Grieksch, Middeleeuwsch en modern-Engelsch treurspel van dezelfde natuur; alleen de vorm, waarin het tragische zich hult, is verschillend, omdat de voorstelling, die men zich van de hoogere macht maakt, verschilt. De stukken van Aeschylus, de Mysteriespelen en de drama's van Shakespeare maken samen met elkaar ééne klasse uit, welke op dramatisch gebied de tegenstelling vormt tot de komoedie van Aristophanes, Plautus en Molière, maar evenzeer tot de tragi-comediën van Lope de Vega en Corneille, en de zoogenaamde burgerlijke tooneelspelen van Diderot en Mercier, Kotzebue en Iffland.

TWEEDE HOOFDSTUK.

Het tragische in Vondel's treurspelen.

Welke plaats nu neemt Vondel onder de treurspeldichters in? Dat hij niet van denzelfden geest bezielde is, als Shakespeare, behoeft wel geen betoog. Het eenig punt van overeenkomst tusschen beiden is het echt tragisch karakter hunner stukken; overigens moet iedere vergelijking op tegenstelling uitloopen ²⁾.

¹⁾ Zie *Othello*, Act I, Scena 3.

²⁾ Toen de leden van Teyler's tweede genootschap in 1838 als prijsvraag uitschreven: „eene aesthetisch-critisch vergelijkende beschouwing van

Evenmin is Vondel te beschouwen als een nageboren zoon der Grieksche tragische Muze. Volgt hij de treurspelen der ouden na, dan zijn het juist die, welke het minst een tragisch karakter bezitten. Staat hij dichters bij Aeschylus dan bij Shakespeare, de eenige oorzaak daarvan is, dat zijne voorstelling van de goddelijke macht meer punten van aanraking heeft met de Grieksche, dan met de moderne wereld- en gods-beschouwing. Overeenstemming tusschen Vondel en Aeschylus is louter toevallig; inderdaad behoort Vondel zijne plaats in te nemen onder de mysteriedichters, van welke hij, in de letterkunde van Noord-Nederland, de laatste en tevens uitstekendste vertegenwoordiger is. In Vondel bereikt, onder de Germaansche volken, het mysteriespel zijn toppunt, evenals het dat onder de Romaansche volken deed in de autos sacramentales van Calderon ¹⁾.

Die stelling, welke misschien niet door ieder in haren volen omvang dadelijk zal worden aangenomen, in elk geval zelden op den voorgrond gesteld is bij het beschouwen van Vondel's werken, berust niet enkel op het karakter van Von-

Shakespeare en Vondel als treurspeldichters", en K. Sybrandi in zijne bekroonde verhandeling die vraag in vele opzichten verdienstelijk beantwoordde, was deze genoodzaakt zelf de opmerking te maken (*Verhand. van Teyler's Tweede Genootschap XXIII*, Haarlem 1841 bl. 6): „Er is intusschen ééne bijzonderheid, die mij bijna van mijne voorgenomene poging zou kunnen terug houden. Het is de gedachte, dat de vergelijking tusschen den *Hollandschen* en *Engelschen* dichter daarom zulke groote oosje-lijkheden oplevert, omdat beide zoo weinige punten van overeenstemming hebben, en zoowel in trant en manier, als in bijzondere schoonheden en gebreken hemelsbreed verschillen. Beide staan op een geheel verschillend standpunt; zij zijn vertegenwoordigers van geheel tegenstrijdige letterkundige stelsels.“

¹⁾ F. H. Doyle, *Lectures delivered before the University of Oxford* p. 109, noemt de *autos* van Calderon „the final development and bright consummate flower“ van het middeleeuwsch mysteriespel: eene uitspraak, die terecht met instemming is aangehaald door J. J. Putman, in zijn uitstekend werk *Studiën over Calderon*, Utrecht 1880, bl. 173. Ik herinner er hier tevens aan, dat door de Spanjaarden alle stukken, ook die, welke de Franschen „tragédies“ zouden noemen, bestempeld worden met den naam van *comedia*, uitgezonderd alleen de godsdienstige of sacramentsspelen, de *autos sacramentales*. Zie Putman, t. a. p. bl. 282.

del's treurspelen. Vondel staat niet tot de mysteriedichters als Racine tot Euripides en Seneca, m. a. w. hij is geen navolger, die oude stukken tot model nam, om daarnaar nieuwe te maken. Hij vervolgt de lange rij van mysteriedichters en besluit die ook, ten minste in het protestantsche Nederland. De keten, die hier te lande, althans voor zoover wij kunnen nagaan, in de veertiende eeuw aanvangt, wordt tot op Vondel's tijd niet verbroken. „Het kerkelijk drama heeft zich ook hier te lande tot het einde der middeleeuwen ongestoord ontwikkeld“: die woorden, waarin Aem. W. Wybrands de slot-som van een nauwkeurig onderzoek samenvat ¹⁾, maak ik tot de mijne, en ik voeg er alleen nog bij: ook na de middeleeuwen bleef het geestelijk drama in de Zuidelijke Nederlanden voortleven tot schier op dezen tijd toe.

Over het karakter van het mysteriespel behoef ik, daar het genoegzaam bekend, en ieder het er over eens is, niet uitvoerig te zijn. Aanvankelijk kon het slechts één onderwerp behandelen: den val van het menschdom en de verlossing door den kruisdood van Jezus. Dat laatste nu was de hoofdzaak, en vandaar dan ook het groot aantal stukken, die den titel van *Passiespel* voeren. Zulk een spel vind ik vermeld als te Lier vertoond in 1428, 1449 en 1536 ²⁾, te Diest in 1499 ³⁾, te Thielt in 1465, 1495, 1506, 1510, 1525 ⁴⁾, te Audenaerde

¹⁾ Niemand heeft m. i. zoo duidelijk en historisch juist oorsprong, ontwikkeling en karakter van het *kerkelijk drama* uiteengezet als Aem. W. Wybrands in zijn belangrijk stuk *Opmerkingen over het geestelijk drama hier te lande in de middeleeuwen* (in de *Studiën en Bijdr.* van Moll en De Hoop Scheffer, III, Amst. 1876, bl. 193—293). Verder zijn de belangrijkste studiën, hier te lande over dat onderwerp verschenen, de beschouwingen van Dr. Jonckbloet in de *Gesch. der Mnl. Dichtkunst*, III, bl. 506—529 en de *Gesch. der Ned. Letterkunde*, 2^{de} dr. I bl. 235—244; Dr. J. H. Gallee, *Bijdr. tot de Gesch. der Dram. Vertooningen in Nederland gedurende de middeleeuwen*, Haarlem 1873; en Dr. H. E. Moltzer, *De Mnl. Dramatische Poëzie*, Groningen 1875, Inleiding; waar men ook tal van buitenlandsche schrijvers over hetzelfde onderwerp aangehaald kan vinden.

²⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 291, 293, 304.

³⁾ Zie *Vaderl. Museum* III bl. 101.

⁴⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 39, 49, 54, 56, 68.

in 1505, 1511, 1519, 1527, 1535, 1545, 1560 ¹⁾ en te 's Hertogenbosch in 1506, 1515, 1531, 1534, 1545, 1556 ²⁾. Zoo leest men ook in de instellingsacte der broederschap van het H. kruis te Kortrijk in 1514: „dat oock de voornomde guldebroeders jaerlijckx spelwijs vertooghen den meesten deel van der Passiën, op den Sacramentsdagh, dewelcke alle guldebroeders beloven moeten te spelene of te doen spelen als zij daertoe versoght sijn, idoone daertoe wesende“ ³⁾. Zulk een passiespel hebben wij misschien te zien in een van Maastricht afkomstig en in Nederrijnschen tongval geschreven mysteriespel, dat door de uitgevers ⁴⁾, ofschoon het handschrift reeds afbreekt waar het lijden ter nauwernood is begonnen, zoodat wij niet weten waarmeê het stuk eindigde, een paaschspel wordt genoemd.

Paaschspelen, of laten wij ze liever opstandings- of verrijzenis-spelen noemen, daar zij inderdaad in het middelnederlandsch „spelen van ons liefs Heren verrisenisse“ heeten, werden er in de middeleeuwen stellig niet minder vaak vertoond dan passiespelen; en dat is ook niet vreemd. Immers niet alleen heerschte, reeds van den oudsten tijd af aan, bij geen enkel Christelijk feest zoo algemeene feestvreugde, als juist in de Paaschdagen, maar bovendien werd de vertooning van de opstanding gewoonlijk voorafgegaan door eene korte voorstelling van Jezus' geheele leven, en sloot dus een verrijzenisspel het passiespel in. Vertooningen van zulke opstandingsspelen worden o. a. in 1401 te 's Hage vermeld ⁵⁾, in 1400, 1431, 1436, 1445, 1448, 1450, 1456, 1462, 1464, 1465, 1471, 1473, 1478, 1479 enz. enz. te Deinse ⁶⁾, in 1502 te

¹⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 18, 21, 22, 30, 35, 47, 58 vlg.

²⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, *Geschiedenis der rederijkers in N. Brabant II* ('s Hertogenbosch 1867) bl. 158—160.

³⁾ Zie *Belgisch Museum* III bl. 11.

⁴⁾ Julius Zacher gaf het uit in *Haupt's Zeitschrift für Deutsches Alterthum* II (Leipzig 1842) p. 302—350; daarna nam Dr. H. E. Moltzer het op in zijne *Nnl. Dram. Poëzie* (Gron. 1875) bl. 496—538.

⁵⁾ Zie Van Wijn, *Hist. en Letterk. Avondstonden I* (Amst. 1800) bl. 355 vlg.

⁶⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 11.

Audenaerde ¹⁾, en in 1446, 1460, 1462, 1463, 1464, 1465, 1495, 1496, 1502, 1528, 1545 te Thielt ²⁾, waarbij men nu en dan vindt meêgedeeld, dat op den eenen dag de *Passie* en op den volgenden de *Verrijzenis* vertoond werd, evenals ook in 1449 te Lier ³⁾.

Sloten de opstandingsspelen zich nauw aan de passiespelen aan, nog eene derde soort van mysteriën, die zelfs eene geheele klasse vormen, vindt men herhaaldelijk vermeld: ik bedoel de kerstspelen. De kerkelijke liturgie van het kerstfeest werd gedramatiseerd, en terwijl natuurlijk aanvankelijk de geboorte van Jezus hoofdzak moest zijn, breidde men de vertooning al spoedig uit tot de aanbedding der driekoningen, en, wat daarmee ten nauwste in verband staat, den moord der onschuldige kinderen te Bethlehem. Soms strekte zich het spel niet verder uit dan tot de aankondiging van Jezus' geboorte, en dan kreeg men dus een spel van Maria-boodschap te zien. Bij de meer en meer toegenomen Maria-vereering begon langzamerhand Maria in plaats van Jezus op den voorgrond te treden en werd ook hare geschiedenis vóór Jezus' geboorte er bij of afzonderlijk vertoond.

Uit de klasse der kerstspelen vond ik vermeld een kerstspel in 1517 te Ostende vertoond ⁴⁾, een spel van *de drie coningen*, te Delft in 1498 ⁵⁾, een spel van *Herodes* in den Dom te Utrecht in 1418 ⁶⁾, en te Breda in 1560 en 1568 ⁷⁾, een spel van *Maria Boodschap* te Leuven in 1531 ⁸⁾, en

¹⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 17.

²⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 30, 34, 35, 38, 39, 49, 54, 70, 105.

³⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 293.

⁴⁾ Zie E. van der Straeten, *Théâtre Villageois en Flandre*, Bruxelles 1874 p. 15.

⁵⁾ Zie D. van Bleyswijck, *Beschrijvinge der stad Delft*, Delft 1669 bl. 213.

⁶⁾ Zie K. Burman, *Utrechtsche Jaarboeken van de XV^{de} eeuw*, I bl. 221.

⁷⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 334, 220. Een stuk van S. F. van der Lust, getiteld: „Kindermoort van Herodes, begaen aen de Bethlehemsche suyghelingen“, waarvan in 1645 de tweede druk te Haarlem in 4^o het licht zag, werd te Haarlem nog in 1705 in 8^o voor de vijfde maal gedrukt. Verder herinner ik nog aan een stuk van Jan Lambrecht, getiteld: „Bethlehem, vertoonende den H. Kersnacht“, Brugge 1685 4^o.

⁸⁾ Zie *Vaderl. Museum* III bl. 36 vlgg.

een ander spel, dat hetzelfde onderwerp behandelt en bekend is onder den naam van *Die eerste bliscap van Maria* ¹⁾. Het werd te Brussel vertoond in of omstreeks 1444, terwijl in den proloog en den epiloog ook de andere zes „bliscapen“ werden aangekondigd voor de volgende jaren. In 1448 schreef de regeering van Brussel de vertooning van *de zeven droefheden van Maria* voor ²⁾, en in 1492 werd het spel der *zeven weeen van Maria* te Mechelen vertoond ³⁾, terwijl in 1444 te Audenaerde op Sacramentsdag het spel *van den seven blommen van onser vrouwen* gespeeld werd ⁴⁾. Overigens vinden wij nog spelen *van onser vrouwen* vermeld in 1443, 1444, 1447 en 1449 te Lier, door Henrick Bal gedicht ⁵⁾, in 1452 te Arnhem ⁶⁾, in 1472 door de gezellen van Peteghem ⁷⁾, en in 1510 te Antwerpen door de kamer „de ongeachte“ ⁸⁾. Nog lezen wij van een spel *van der purificatie van onser vrouwen* te Thielt in 1429 ⁹⁾ en *van der presentatie van Maria* te Audenaerde in 1565 ¹⁰⁾, terwijl te Thielt in 1460, 1462, 1463 en 1464 een spel *van onser vrouwen claghe* ¹¹⁾ en te 's Hertogenbosch in 1511 een van *Maria Hemelvaart* gespeeld werd „dat men speelt te seven jaren eens“, zooals de mededeeling luidt ¹²⁾, en dat dan ook in 1526 wordt vermeld ¹³⁾.

1) Het is het eenig mysteriespel in zuiver mnl., dat ons bewaard is gebleven, maar als type van al dergelijke stukken mag beschouwd worden. Voor 't eerst werd het uitgegeven door J. F. Willems in 't *Belgisch Museum* IX bl. 59—138 (ook afzonderlijk te Gent, 1845); vervolgens door Dr. H. E. Moltzer, *De Mnl. Dram. Poëzie*, bl. 329—418.

2) Zie *Belgisch Museum* IX bl. 46.

3) Zie Dr. G. D. J. Schotel, *Gesch. der Rederijkers in Nederland*, Rotterdam 1871, II bl. 272 vlg.

4) Zie *Belgisch Museum* VI bl. 389.

5) Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 292 vlg.

6) Zie Van Hasselt, *Chron. van Arnhem*, bl. 29, 33; Van Wijn, *Hist. en Letterk. Avondst.* I bl. 358.

7) Zie *Vaderl. Museum* V bl. 12.

8) Zie *Belgisch Museum* I bl. 154 vlg.

9) Zie *Vaderl. Museum* V bl. 27.

10) Zie *Belgisch Museum* VII bl. 64.

11) Zie *Vaderl. Museum* V bl. 34, 35, 38.

12) Zie Aem. W. Wybrands, t. a. p. bl. 293.

13) Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 189 vlg.

Bedenkt men nu, dat de opgaven aangaande die vertooningen meestal geput moeten worden uit de oude stadsrekeningen, die nog op verre na niet alle openbaar gemaakt zijn, vooral niet die van de Noord-Nederlandsche steden, en dat in die rekeningen de spelen meestal worden genoemd zonder dat de titels er bij vermeld worden, zoodat ik die mededeelingen bij mijne opsomming achterwege moest laten, dan behoeft het, na al het bovenaangehaalde, wel geen betoog meer, dat het vertoonen van mysteriespelen in de 15de en 16de eeuw hier regel mag geheeten worden, en dat eerst de hervorming ze in Noord-Nederland heeft doen ophouden, in Zuid-Nederland tijdelijk doen staken.

Naast de mysteriespelen begonnen ook andere godsdienstige voorstellingen meer en meer in zwang te komen, namelijk de zoogenoemde mirakelspelen, waaronder men gedramatiseerde Maria- heiligen- of Sacraments-legenden verstaat. Het oudste, dat mij voorkwam, is *de passie van Sente Aechten*, te Thielt in 1409 vertoond ¹⁾; verder *van der miracle van onser vrouwen* of *van den smet van Cambroen* in 1427 te Audenaerde ²⁾, in 1450 te Thielt ³⁾, en te Eecloo ⁴⁾ gespeeld; spelen van *Susanne* te Thielt in 1427 en 1538 ⁵⁾, te Lier in 1547 ⁶⁾, te Audenaerde in 1548 ⁷⁾; van *Sente Barbelen* te Lier in 1441 ⁸⁾; van *St. Gommaer* te Lier in 1432, 1441, 1446, 1462, 1475, 1479, 1484 ⁹⁾, te Thielt in 1494 ¹⁰⁾; van *Sente Katharina* te Thielt in 1464 ¹¹⁾; van *St-Jacob* te Leuven in 1483 ¹²⁾; van *Theophilus* en van *Sinte Margriete* te Deinse

¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 24.

²⁾ Zie *Belgisch Museum* VI bl. 385.

³⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 9, 32.

⁴⁾ Zie Ed. Neelemans, *Geschiedenis der stad Eecloo*, Gent 1859 bl. 114.

⁵⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 26, 73.

⁶⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 305.

⁷⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 48.

⁸⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 291.

⁹⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 291—298.

¹⁰⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 49.

¹¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 39.

¹²⁾ Zie *Vaderl. Museum* III bl. 36.

in 1483 ¹⁾); van *Grysselle* door de gezellen van Peteghem in 1498 ²⁾); van *Sente Pieter* te Thielt in 1510 ³⁾); van *St. Jans legende* te 's Hertogenbosch in 1532 ⁴⁾); van *Sente Jan Baptiste* te Thielt in 1512 en 1531 ⁵⁾), te Lier in 1532 ⁶⁾); van *Maria Egyptiaca* te Thielt in 1515 ⁷⁾); van *Sente Godelieve* te Thielt in 1519 ⁸⁾); van *Sente Sebastiaen* te Thielt in 1520 ⁹⁾); van *de Inventio van den H. Cruce* te Thielt in 1521 ¹⁰⁾); van *St. Quirijn* te Thielt in 1524 en 1543 ¹¹⁾); van *St. Joris* te Thielt in 1527 en 1547 ¹²⁾), te Breda in 1517, 1518, 1560 en 1568 ¹³⁾); van *de bekeering van Maria Magdalena* te Lier in 1549 ¹⁴⁾); en van *St. Huibert* te Breda in 1560, 1565 en 1568 ¹⁵⁾).

In den regel werden die mirakelspelen vertoond op den naamdag der heiligen, wier legende er in werd voorgesteld, en in of voor de kerk, die aan den heilige was gewijd. Zulke spelen onderscheidden zich dus ook hierdoor van de mysterie-spelen, dat zij gewoonlijk aan bepaalde plaatsen gebonden waren, ofschoon de rekeningen van Thielt toch ook toonen, dat de gezellen van den spele, vooral op het eind van de middel-eeuwen, hunne vertooningen nu eens ter eere van den eenen, dan weder van den anderen heilige gaven. De legende, die als authentiek geschrift in de kerk bewaard lag, leverde dan meestal de stof voor het stuk. Hoe nauwkeurig men zich daaraan hield, bewijst het mirakelspel *van den heiligen Sacramente van der*

¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 12.

²⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 12.

³⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 56.

⁴⁾ Zie *Aem. W. Wybrands*, t. a. p. bl. 293.

⁵⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 58, 72.

⁶⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 303.

⁷⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 58.

⁸⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 63.

⁹⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 66.

¹⁰⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 66.

¹¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 67, 103.

¹²⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 69, 105.

¹³⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 334, 219.

¹⁴⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 305.

¹⁵⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 334 vlg. 219.

Nyewwervaert, kort voor 1500 door den Bredaschen dichter Smeken vervaardigd, die er niets van zich zelf, behalve de merkwaardige „duvelrije“ heeft ingevoegd ¹⁾.

Natuurlijk moesten in de republiek der Vereenigde Nederlanden de vertooningen van mirakelspelen door de invoering der hervorming ophouden; maar in de Zuidelijke Nederlanden ging men er meê voort in en na Vondel's tijd. Te Thielt werden zoo bv. nog in 1614 vertoond het spel van *Sente Jans onthoofdingh*, in 1617 het spel van *Sint Joris*, in 1639 het spel van *Landelinus*, in 1680 het spel van *St. Sebastiaan* ²⁾; te 's Hertogenbosch in 1618 de *Marteldood van den H. Theodorus*, in 1621 het spel van *den H. Ignatius en Xaverius*, en in 1626 de *Comedie van St. Michiel* ³⁾; te Borch-Loon speelde men in 1631 een spel, getrokken uit het leven van de *H. Geertruid* ⁴⁾; en te Audenaerde kwam in 1646 het spel of tragedie van *St^e Barbara ten tooneele* ⁵⁾, terwijl in 1669 te Lier een spel van *St. Gommarus* vertoond werd ⁶⁾, vervaardigd door Cornelis de Bie, die nog verscheidene andere mirakelspelen schreef en uitgaf ⁷⁾. Zoo verscheen ook in 1661 te Leuven van den pastoor G. Zeebots „het Leven ende Martyrie van den *H. Adrianus*“; in 1665 te Brussel van A. F. Wouthers de „Devotie van *Eusebius* tot het H. Kruys“; en zoo werd in 1680 te Mechelen vertoond „het Leven en Wondere Daden van den *H. Rombouts*“, gedicht door P. C. Bazuil.

¹⁾ Evenals de legende in proza bestaat ook dit mirakelspel nog. Het is uitgegeven ¹ door Dr. C. R. Hermans, t. a. p. bl. 11—93; ² door Dr. E. Verwijs, afzonderlijk te Leeuwarden in 1867; en ³ door Dr. H. E. Moltzer, in *De Mnl. Dram. Poëzy*, bl. 419—495.

²⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 139, 140, 144, 148.

³⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 165, 167.

⁴⁾ Zie *Vaderl. Museum* I bl. 112.

⁵⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 248.

⁶⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 312. Het werd uitgegeven te Antwerpen 1670 ⁴.

⁷⁾ Van hem vind ik vermeld een spel van de *H. Cecilia* (1673), de *H. Eugenia* (1701), de *H. Theodora en Didymus* (1702), *Epictetus en Astion* (1706), *St. Crispinus en Crispianus* benevens een paar mysteriespelen en gedramatiseerde gelijkenissen. Zie over hem en zijne stukken *Belgisch Museum* IV bl. 268—297, V bl. 460 vlg., IX bl. 304—308.

Daar men dus in de Zuidelijke Nederlanden nog voortging met het maken en vertoonen van mirakelspelen, toen Vondel de voornaamste tooneeldichter in de Noordelijke Nederlanden was geworden, behoeft het ons ook niet te bevreemden, dat Vondel zulke stukken kende, al ware het alleen door de be- trekking, waarin hij tot Zuid-Nederlanders stond ¹⁾; en dat hij zelf lust gevoelde om er te schrijven, sinds hij tot de katho- lieke kerk was begonnen over te hellen, en nadat hij er zich officiëel in had laten opnemen.

Men moet bij de verklaring van Vondel's overgang tot de katholieke kerk niet over het hoofd zien, dat hij Brabander van afkomst was, voortgesproten uit den van ouder tot ouder zoozeer tot devotie geneigden stam der Franken, die er zich reeds in den aanhef der Salische wet op beroemden, dat zij „na den doop te hebben ontvangen, de lichamen der hei- lige martelaren, welke de Romeinen verbrand, vermoord of aan de wilde dieren voorgeworpen hadden, prachtig met goud en edelgesteenten hadden versierd“ ²⁾. Behoorden Vondel's vader en zijn grootvader van moeders zijde, beide Antwerpe- naars, ook al tot de Doopsgezinde gemeente, evenals aanvan- kelijk ook Vondel zelf, zijne moeder, Sara Kranen, was in hare jeugd voor het Katholicisme geprest, en later daarbij gebleven ³⁾. Katholiek waren, naar 't schijnt, evenzeer Von- del's broeder Willem ⁴⁾, de familie van Vondel's vrouw,

¹⁾ Men denke aan den beroemden Antwerpschen boekdrukker Balthazar Moorentorf (Moretus), den burgemeester van Hasselt, Gillis van Vinckenroy, den naar Amsterdam overgekomen Antwerpschen graveur Peter Serwou- ters, en aan tal van andere, naar het Noorden uitgeweken, Zuid-Neder- landers, die lid van de Brabantsche rederijderskamer de Lavendelbloem te Amsterdam werden: Karel van Mander, Zacharias Heinsz, Abraham de Koningh, Jan Kolm, die een klinkdicht op Vondel's *Pascha* maakte, enz.

²⁾ In de *Lex Salica* heet het: „Haec est enim Gens, quae, post agni- tionem Baptismi, sanctorum Martyrùm corpora, quae Romani igne crema- verunt, vel ferro trucidaverunt aut bestiis laceranda projecerunt, sump- tuose auro et lapidibus pretiosis exornavit.“

³⁾ Zie G. Brandt, *Het Leven van Joost van den Vondel*, bl. 7 vlg.

⁴⁾ Blijkens diens Latijnsch gedicht op Paus Urbaan, door Joost vertaald. Zie Vondel's *Poëzy*, Leeuw. 1682 I bl. 457 vlg. (in Van Lennep's uitg. II bl. 659 vlg.) en vgl. Plemp's, evenzoo door Vondel vertaald, gedicht op Willem, t. a. p. II bl. 35 vlg. (bij V. Lennep. II bl. 661 vlg.).

minist. de
doelke heet
"Anna"
opwist.

Maaiken de Wolf ¹⁾, en stellig menigeen van Vondel's beste vrienden, van welke ik slechts de Spieghele en Visschers, Joan Victorijn en Cornelis Plemp ²⁾ behoef te noemen.

Jaren vóór zijnen overgang tot de Katholieke kerk had Vondel dan ook al met een gedicht „Tot lof van de kuysche en godvruchtige martelaresse St. Agnes“ den bundel van Stalpert van der Wiele, *Vrouwelick cieraet van St. Agnes versmaedt* (Shertogen-Bossche, 1622 ⁴⁾) versierd; en van zijne ingenomenheid met den dienst der martelaren getuigen zijne „Brieven van de H. Maagden, martelaressen“, in 1642, dus kort na zijne toetreding tot de R. K. kerk, vervaardigd. Niet lang daarna (1645) zong hij in zijn „Eeuwgetij der heilige stede t'Amsterdam“ ³⁾ ter eere „van den Sacramente van Amsterdam“, het bekende hostiewonder ⁴⁾, in vele opzichten te vergelijken met „den sacramente van der Nyeuwervaert“. Ten slotte wijs ik nog op zijnen „lofsangh van de christelijcke ridder“, door Brandt onder zijne „oude rijmen“ opgenomen ⁵⁾, waarin het type van den geloofsheld geschilderd wordt, zooals Vondel dat uit verschillende mysterie- of mirakelspeelen, bv. het Alkmaarsche van het laatst der 15de eeuw ⁶⁾, had kunnen leeren kennen.

Het is dus niet te verwonderen, dat wij ook twee treurspe-

¹⁾ Zie Vondel's „Toe-eigening van den vernieuwen gulden winkel“ aan zijnen zwager Abraham de Wolf, Vondel's *Poëzy* II bl. 667 (bij V. Lennep. I bl. 150.)

²⁾ Vondel, *Poëzy* II bl. 77 (bij V. Lennep III bl. 472) legt hem de woorden in den mond: „Doch boven Poëzy en snaer omhelsde ick yrigh t' Roomsche altaer.“

³⁾ Vondel, *Poëzy* I bl. 462—465 (bij V. Lennep IV bl. 440—443).

⁴⁾ Zie daarover *Divisie Chronyk* fol. 206 vlg. (div. 23 cap. 10); Beka, *Chronicon auctius* (Matthaeus, *Analecta* 2de dr. III p. 228 vlg.); en Wagenaar, *Amsterdam*, II (1765) fol. 118—122. Vondel's vriend, de priester Leonard Marius, schreef daarover „Amstelredams eer ende opcomen door de gedenckwaardige miraklen aldaer geschied aen ende door het H. Sacrament des Altaers, Anno 1345, door Boëtius a Bolswert, 1639.“

⁵⁾ Vondel's *Poëzy* II bl. 643—652 (bij V. Lennep II bl. 100—108).

⁶⁾ Zie de rekening in 1495 te Alkmaar ingeleverd door den schilder Mol, waaruit blijkt, dat deze „voor de clercken,“ behalve andere dingen, gemaakt had „een schilt voor de christelijcke ridder“ Wagenaar, *Amsterdam*, II fol. 392.

len van Vondel bezitten, die op den naam van mirakelspelen aanspraak kunnen maken. Het een, reeds in 1639 vervaardigd, *De Maeghden*, een stuk, waarvan Hugo de Groot „de kloeke vinding, schikking en beweeglijkheit“ (d. i. aandoenlijkheid) prees, was, volgens denzelfde, een bewijs van Vondel's „zeer loffelijke genegentheit tot zijne geboortplaatse“ ¹⁾, maar tevens een bewijs van zijn diepen eerbied voor de Keulsche martelares Ste Ursula. Wordt in het stuk zelf de legende van „tkuysche Maeghdenbloed, vergoten van Barbarische soldaten en woedend' Attila“ ²⁾ dramatisch voorgesteld, op het eind openbaart zich Gods macht in de onbederfelijkheid van het lijk der H. martelares, waarvan Aquilijn, de aartsbisschop, zegt: vs. 1625-1633:

„Zij schijnt niet dood, noch oock den slapenden gelijk,
Maer levend lacht ze u toe. Hier leit een Bruid te prijck,
Wiens ziel in 't hemelsch koor, voor d'Engelen, ging trouwen
Den schoonsten Bruidegom. Waer zagh men oit gehouden
Uit marmer eenigh beeld of lijk, dat witter was?
Zoo leeft d'albaste pop in d'ebbenhoute kas.
Noch schijnt de purpre mond gebeèn tot God te morren.
De roos, op elke wang, weet noch van geen verdorren,
Het hair behoud zijn geur, ja krachtiger dan oit.“

Waren de geesten van Ste Ursula en St. Aethereus reeds aan Attila en zijnen maarschalk Juliaen als vervolgende wraakgeesten verschenen, de geest der gemartelde maagd treedt ten slotte nog eens ten tooneele om den toekomstigen bloei van Keulen te voorzeggen, en in 't bizonder te wijzen op (vs. 1736 vlg.):

„het Drietal, dat van 't Oosten
Zich boogh voor d'arme kribbe, en offerde zoo mild“,

en dat de Agrippijnsche colonie spoedig in haren schoot verwachten mocht. De slotwoorden van Aquilijn, waarmeê Ste Ursula als beschermheilige der stad wordt aangenomen, en voorspeld wordt tot welk eenen bloei de stad onder haar patroonaat zal geraken, en hoe zij en hare elfduizend maagden daar

¹⁾ Zie G. Brandt, *Het Leven van J. van den Vondel*, bl. 44 vlg.

²⁾ *Olyftak aen Gustaef Adolf*. Zie Vondel's *Poëzy* I bl. 329 (bij V. Lennep III bl. 150).

door feesten en processiën zullen vereerd worden, stempelen het stuk geheel en al tot een mirakelspel. Aquilijn spreekt aldus, vs. 1745-1770:

„Verlosser, zijt geloofd, die d'eer behoud in 't veld,
 En Englen zonder tal, en Martelgeesten stelt
 Tot wachters van de stad. Wij buigen ons, wij grooten
 Sinte Ursul en heur heir. Wij offren aen heur voeten
 Geen wierocckvat vol reuck, maer 't hart vol danckbaerheid.
 Mij dunckt ick zie alree ons vesten uitgeleit,
 Sinte Ursuls Veld daerin getrocken, en begrepen,
 De Keulsche Maeghden maght van steenen t'zaemen sleepen,
 En bouwen haer een kerek, zoo yverigh als oit.
 Gezegent zij Klemaet, die Gods gebouw voltoit.
 Drie zilvre tomben, rijk van Indiaensch gesteente,
 Begraeven in 't outaer, beveelt men haer gebeente,
 't Lijck van Cyriacus, en 't lichaem van Konaen,
 Waerop men, onder spel en koorgezang, voortaan
 Den hemel eeuwigh danckt, met heilige offerhanden,
 Daer gulde kandelaers, daer gulde lampen branden.
 Noch feest, noch ommegang ontsta dees Maeghdekerok,
 Daer elck haer rustbed hebbe, en haer gewijden zerek.
 Men berg al 't overschot in eene goude kamer:
 En haer gedachtenis zij Keulen aengenamer
 Dan endelooze schat; maer d'asch, en Maeghdestof,
 Zich spreierende, vereischt een grooter kerreckhof
 Dan d'aldergrootste Stad. Men grabbelt om dees bloemen.
 De Teems zal zelf een stad naer een der Maeghden noemen.
 Zoo leven, na de dood, die 't leven hier versmaen.
 Zoo koomt de glori t'huis, die naer geen glori staen“.

Vondel's, in 1641 uitgegeven, treurspel *Peter en Pauwels* is een mirakelspel evenals *De Maeghden*, omdat het weder de voorstelling van eene martelaarslegende is, namelijk van den kruisdood, door Petrus en Paulus ondergaan op bevel van Nero, die er door den geest van „Simon den tooveraer“ en door Cornelia, de opperpriesteres van Vesta, toe was aangezet, maar door God met verstandsverbijstering gestraft werd. In Simon en Cornelia is het heidendom, de oude, maar diep vervallen godsdienst van koning Numa, als het ware gepersonifiëerd. Het stuk bepaalt zich dan ook niet enkel en alleen tot de voorstelling van de martelaarslegende, maar behandelt inderdaad een veel grootscher onderwerp, de machteloze worsteling

van het verbasterd en reeds half verstorven geloof van oud Rome, waarvan de bloedgierige, wellustige en weldra ook krankzinnige Nero de vertegenwoordiger is, tegen de onweersaanbare kracht van het jeugdig en bezielend Christendom, dat zich met Peter tot leuze had gekozen, vs. 510:

„Wie triomferen wil, leer strijden, sterven, lijden,“

en waarvoor de geloofshelden hun leven veil hadden. Doch — en Vondel verzuimt niet er den vollen nadruk op te leggen — de geestdrift van Peter en Pauwels voor het ondergaan van den kruisdood is uit schuldbewustzijn geboren. Beiden hebben eene oude schuld uit te wisschen, die hun zwaar op het hart ligt, de een zijne verloochening van Jezus, de ander zijne vervolging van de eerste Christenen. Zij hadden gezondigd tegen God, den gekruiste verloochend en vervolgd, en moeten daarom te gronde gaan; maar omdat zij vrijwillig den dood zoeken, ten einde alzoo hun innig berouw te kunnen toonen, omdat zij ten koste van hun leven getuigenis willen afleggen van hun geloof, kunnen zij tevens werktuigen worden in de hand van God, die zijne kerk grondvest in hun bloed, die te midden van het goddelooze Rome der keizers de grondslagen legt van het heilige Rome der pausen, wier rij, met Peter geopend, door Linus wordt voortgezet. Het tragisch karakter van den *Peter en Pauwels* valt alzoo m. i. niet te miskennen ¹⁾.

Een eigenlijk gezegd mysteriespel heeft Vondel niet geschre-

¹⁾ Dr. Jonckbloet, *Gesch. der Ned. Letterk.* II bl. 129 vlg. kan in het stuk echter geen treurspel zien en verbaast er zich daarom dan ook niet over, dat het nooit vertoond is; doch de oorzaak daarvan zal men wel alleen moeten zoeken in de woorden van Brandt, *Het Leven van Vondel*, bl. 48: „Zijn treurspel van *Peter en Pauwels* gaf minder genoegen, omdat het te Roomsch was in veeler oogen“, en bl. 67: „eenige (treurspelen werden) door de Hoofden des Schouwburghs verworpen om den Paapschen inhoudt.“ Wel werd het treurspel *De Maeghden* vertoond, maar eerst elf jaar nadat het was uitgekomen, namelijk den 19den Dec. 1650 (Zie C. N. Wybrands, *Het Amst. Tooneel van 1617—1772*, Utrecht 1873 bl. 259); maar toen was ook de katholieke Jan Vos regent van den Schouwburg, terwijl men in *De Maeghden* desnoods nog alleen verheerlijking van het Christendom kon, maar in den *Peter en Pauwels* wel bepaaldelijk eene verheerlijking van het pausdom moest zien.

ven, en dat is ook zeer natuurlijk. In een land, waar de openbare uitoefening van den katholieken eeredienst verboden was, konden geene mysteriespelen vertoond worden, en Vondel's stukken waren ter vertooning bestemd. Kwamen zij ook niet alle ten tooneele, dan was dat toch zijns ondanks. Vandaar dat hij Hugo de Groot wel bewonderde, maar niet navolgde in zijn *Christus Patiens*, noch Daniël Heinsius in zijn *Herodes infanticida* ¹⁾.

Toch is er één stuk van Vondel, dat den indruk maakt, alsof hij onder gewijzigden, eenigszins bedekten, vorm het mysteriespel, met name het kerstspel, weder heeft willen invoeren, ik bedoel de *Gysbreght van Aemstel*. Het was bestemd om er den nieuwgebouwden Amsterdamschen schouwburg meê te openen, en dat moest gebeuren op of omstreeks kerstavond 1637. Daarom bedacht Vondel, de handeling van het stuk op kersttijd te stellen; doch daartoe bepaalde hij zich niet. Hij wilde zijn stuk tevens doen dienen, om er de kerststemming zijner toeschouwers mede te verhoogen; vandaar dat hij er een, blijkbaar reeds vroeger vervaardigd, kerstlied invoegde, om als „Rey van Edelingen“ het tweede bedrijf te besluiten, en den Bethlehemschen kindermoord door den „Rey van Klaerissen“ op het eind van het derde bedrijf deed bejammeren. Vandaar ook, dat het vierde bedrijf van het stuk aanvangt met eene, door bisschop Gozewijn geleide, kerstviering, waarbij de lofzang van Simeon wordt aangeheven. De *Gysbreght* draagt onmiskenbaar een godsdienstig karakter, en werd „niet zonder tegenmorren van eenigen ²⁾“, die 't zochten te weeren en etlijke daaghen ophielden“ den 3den Januari 1638, dus eenige dagen te laat, vertoond. De reden van die tegenwerking was, volgens Brandt ³⁾, „dat hij de Roomsche kerkzeden, naar eisch des tijds,

¹⁾ Van die stukken maakt hij melding in zijn „Berecht“ voor den *Salmonius*. Het stuk van Heinsius verscheen ook in Nederlandsche vertaling, getiteld: „De moord der onnoozelen. Treurspel door Th(eocritus) Ag(anda), Amst. 1643 4^o.“

²⁾ O. a. Simon Engelbrecht. Zie mijn *Mr. Joan Blasius* in deze *Bladzijden*, bl. 132.

³⁾ G. Brandt, *Het Leven van J. van den Vondel*, bl. 40.

daarin ten toon stelde"; en nu mocht Hugo de Groot ook al aan Vossius schrijven: „t waaren onverstandige menschen, die in een treurspel, handelende van een geschiedenis, al drie hondert jaaren geleden, het vertoonen van de gewoontens dier tijden niet wilden toelaaten" ¹⁾, het is nog zeer de vraag, of het wel alleen Vondel's toen reeds doorschemerende ingenomenheid met de katholieke kerk ²⁾ geweest is, die den storm opwekte. Ook zonder die voorstelling van Roomsche kerkplechtigheden zou het stuk de geestelijkheid wel in 't harnas gejaagd hebben, die meende, dat de godsdienst in de kerk en niet op het tooneel behoort. In elk geval, in de wijze, waarop dit vermomd mysteriespel ontvangen werd ³⁾, kon Vondel eenen wenk zien, om zich verder van dergelijke onderwerpen te onthouden en in zijne bijbelsche stukken de grenzen van het oude testament niet te buiten te gaan; doch die oudtestamentische stukken hebben, al mogen zij dan ook zelf geene mysteriespelen genoemd worden, toch hun ontstaan aan het mysteriespel te danken.

Zoals bekend is ⁴⁾, bestond het oude mysteriespel, in overeenstemming met de liturgische beurtzangen, uit drie deelen: 1° zondeval en straf, 2° het menschdom onder de wet, en 3° de verlossing. De eerste twee deelen vormden in den oudsten tijd een kort voorspel, dat langzamerhand meer en meer uitdijde. Was het eerste de dramatische voorstelling van het paradijs-verhaal, soms nog voorafgegaan door Lucifer's opstand en nederlaag, het tweede, dat ons ten minste aanvankelijk in de hel te midden van de aartsvaders en profeten verplaatst,

¹⁾ G. Brandt, t. a. p. bl. 42.

²⁾ Het duidelijkst merkbaar uit de wijze, waarop in het vijfde bedrijf de Bode spreekt over het schenden van de graftombe eens martelaars door Witte van Haemstede.

³⁾ Dat het stuk desnietegenstaande op het tooneel bleef, zal het behalve aan de keuze van het onderwerp, te danken hebben aan den boeienden vorm, waarop ik beneden terug kom. Toch moest het de schaar der censuur ondergaan, en niet alleen of hoofdzakelijk, waar het bepaald katholieke plechtigheden of uitdrukkingen betraf.

⁴⁾ Uitvoerig en duidelijk wordt daarover gehandeld door Aem. W. Wybrands, t. a. p. bl. 221—236.

die vol blijde verwachting de verlossing van het mensdóm te gemoet zien en haar voorspellen met woorden uit het oude testament, kan een profetenspel worden genoemd. Het vloei-
de van zelf uit de advent-nocturnen voort, en werd de kiem der oud-testamentische tooneelstukken. Immers niet slechts door de woorden der profeten werd de komst des verlossers voorspeld, maar ook, volgens de algemeene opvatting der kerkleeraars, door iedere gebeurtenis, welke in het oude testament wordt vermeld. De oudtestamentische verhalen toch werden beschouwd als typen, afschaduwingen, parabellen, van het groote mysterie des nieuwen verbonds ¹⁾; iedere episode dus uit de geschiedenis der Israëlieten was eene profetie, niet in woorden, maar in daden; en dus eene profetie, die bij de ontwikkeling van het dramatische in de mysteriespelen gretig moest worden aangegrepen, om de eenvoudig voorgedragen voorspellingen der profeten te vervangen. In het oud-testamentisch voorspel kon men dus een, of bij grootere uitbreiding van het stuk, meer verhalen ten tooneele brengen, en toen men eenmaal zoover was, behoefde men geen grooten stap meer te doen, om het oud-testamentisch drama ook afzonderlijk te gaan ver-
toonen. Daarmee werd het echter nog niet geheel van het mysteriespel losgemaakt; immers het bleef er aan herinneren door het parabolisch karakter, dat het behield.

Reeds zeer vroeg schijnen er oud-testamentische spelen ver-
toond te zijn, ten minste men vindt vermeld, dat zulk een stuk, de geschiedenis van Jozef voorstellende, in 1265 door de jongere monniken van Corvei werd gespeeld ²⁾; doch daarbij hebben wij nog niet aan een stuk in de volkstaal te denken. Voor de Nederlanden vind ik van oud-testamentische spelen in het algemeen het eerst gewag gemaakt in een testa-
ment van 1474, waarbij Vrouwe Katharina Pinnok bepaalde,

¹⁾ Breeder weidde ik daarover uit in mijn *Maerlants werken beschouwd als spiegel van de dertiende eeuw*, Leiden 1877, bl. 112—122.

²⁾ Zie H. Hoffmann von Fallersleben, *Fundgruben II* (Breslau 1837) p. 242, waar aangehaald wordt uit Leibnitii *Scriptt. Brunsvic. illustr.* II 331: „Juniores fratres in Heresburg sacram habuere comodiam de Josepho vendito et exaltato.“

dat jaarlijks op éénen der quatertemperdagen van kerstmis in de St. Jacobs-kerk te Leuven moest gespeeld worden „een Historie uten *ouwen* oft nuwen Testamente“ ¹⁾. Die mededee-
ling echter staat bijna geheel op zich zelf; maar in de 16^{de}
eeuw worden er verscheidene oud-testamentische tooneelstuk-
ken vermeld: het eerst (ten minste voor zoover ik weet) te
Audenaerde, waar in 1531 *dhistorie van den eersten doetslaghe*,
gheschiet tusschen Cayn ende Abel, in twee deelen, die elk
eene achternoen duurden, gespeeld werd, en in 1532 een spel
van Joseph den Droomer, evenzoo in twee deelen ²⁾. Ver-
der vindt men aangeteekend, dat in 1554 te Audenaerde „tot
leeringhe, onderwijsinghe ende ghestichtichede van alle men-
schen figuerlicken vertoocht werd *tspel van den wijngaerd ende*
tsteenen van Naboth den Israëliet, en dat de leden der rede-
rijkerskamer Pax Vobiscum niet minder dan twee maanden be-
steed hadden om het stuk in te studeeren „ende daerthoe ghe-
doocht ende ghesupporteert groote oncosten“ ³⁾. Andere ver-
tooningen te Audenaerde waren in 1557 *de historie van den*
coninck Achab ende den profete Elias, door Pax Vobiscum, en
de historie van Horam, coninck van Israël, ende de vertroos-
tinghe van den coninck van Samariën deur den prophete Eli-
seus, door de kamer het Kersouwken ⁴⁾; in 1565 *tvertooch*
van Moyses doorn en *tvertooch van Gideon*, welke blijkbaar
parabolische voorstellingen waren, omdat terstond daarna gege-
ven werd *tvertooch van der Presentatie van Maria* ⁵⁾. De
leerlingen van Meester Livinus de Hayere vertoonden te Au-

¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* III bl. 35.

²⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 33.

³⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 55 vlg.

⁴⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 56.

⁵⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 64. Dat het brandend braambosch zin-
nebeeld was van Maria, die, door den heiligen Geest bezielde, onverlet
bleef te midden van de zondige wereld, kan men leeren uit Maerlant's
Rijmbijbel, vs. 3651—3670, *Die Clausule van der Bible*, vs. 144—156;
en dat het vlies van Gideon, door hemelschen dauw besproeid, het sym-
bool is van Maria, in wier schoot Jezus uit den hemel nederdaalde, vindt
men evenzoo bij Maerlant, *Rijmbijbel* vs. 7523—7534, *Die Clausule*, vs.
134—136.

denaerde in 1570 het spel van *Tobias* ¹⁾. Te Lier werd in 1539 een spel van *Abraham* gespeeld ²⁾, zooals in 1598 te Thielt *de Offerande van Abraham* ³⁾. Verder zag men te Lier in 1557 het spel van *Ammon ende Thamar*, in 1559 van *Coninck David* en van *Job*, en in 1554 het spel van *Salomo* ⁴⁾, dat in 1565 en 1568 ook te Breda werd vertoond ⁵⁾. Te 's Hertogenbosch zag men in 1591 het spel van *Adam en Eva* ⁶⁾, nadat reeds in 1577 de Gentenaars den prins van Oranje vergast hadden op eene vertooning van *de Historie van Jephthe* ⁷⁾. Hetzelfde onderwerp behandelde een treurspel, in 1626 te Gouda gespeeld ⁸⁾; en in de eerste helft van de 17de eeuw werd dezelfde geschiedenis nog meermalen dramatisch behandeld, zooals door Joris Berckmans, wiens *Jephthe* in 1637 te Lier vertoond werd, gevolgd in 1642 door de *Amon*, in 1643 door de *Absolon*, in 1647 door de *Joseph* en in 1649 door de *Esther*, alle van denzelfden vruchtbaeren schrijver, die ook andere, wereldsche onderwerpen behandelde ⁹⁾.

Tijdgenoot van Joris Berckmans was Guillian van Nieuwelandt, van wien wij drie oud-testamentische tooneelstukken bezitten: *Saul* (Antw. 1617 ⁴°), *Salomon* (Antw. 1628 ⁴°) en *Jerusalems verwoestingh door Nabuchodonosor* (Amst. 1635 ⁴°). Lang voor deze Zuid-Nederlandsche tijdgenooten van Vondel echter had zich in Zuid- en Noord-Nederland beide bekend gemaakt de beroemde gildebroeder van Van Nieuwelandt, de schilder Karel van Mander ¹⁰⁾, die als rederijker te Meulebeke, vóór hij in 1573 naar Italië vertrok, tot onderwerpen van zijne „schriftuerlicke spelen van sinnen“ had gekozen *Dina*,

¹⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 66.

²⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 304.

³⁾ Zie *Vaderl. Museum* V bl. 133.

⁴⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 306.

⁵⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 325, 220.

⁶⁾ Zie Dr. C. R. Hermans, t. a. p. II bl. 162.

⁷⁾ Zie *Belgisch Museum* I bl. 424, X bl. 417.

⁸⁾ Zie W. Kops, *Schets eener Gesch. der Rederijkeren* (in de Werken v. d. Maatsch. der Ned. Lett. II, Leyden 1774) bl. 304.

⁹⁾ Zie *Belgisch Museum* VIII bl. 311 vlg.

¹⁰⁾ Over hem zie men Pr. van Duyse in het *Belgisch Museum* VI bl. 1—40.

*David, Salomons eerste rechtspraak, Hiram, de afgod Bel en Babel, de koningin van Saba, Noach en Nabuchodonosor*¹⁾. In 1583 vestigde Van Mander zich te Haarlem, waar hij twintig jaar woonde, en waar vóór hem een ander tooneeldichter, van nog grooter beroemdheid dan hij, geruimen tijd had gewoond, Dirck Volkertsz. Coornhert, die zich o. a. ook door verscheidene schriftuurlijke stukken had bekend gemaakt: *de Comedie van de blinde voor Jericho, de comedie van de rijke Man, Abrahams Utgang, de comedie van Israël* „vertonende Israëls zonden, straffinghe, belijdinghe, ghebedt, beteringhe en verlossinghe“, en eindelijk de als *Tweeling* met elkaar te gelijk uitgegeven comediën „Van den bruydt Christi en d'Egyptische vroeivrouwen.“

Het ontbrak Vondel dus geenszins, ook in het Noorden, aan voorgangers, die oud-testamentische onderwerpen voor hunne treurspelen kozen, en onder zijne tijd- en stad-genooten waren er ook, die hetzelfde deden als zij, zooals zijn vriend en medelid van de Brabantsche rederijkerskamer, Abraham de Koningh. Diens eerste stuk *Jephthah en zijn eenighe dochter* (Amst. 1615 4^o) werd door Vondel zelfs met een klinkdicht vereerd²⁾. Verder schreef hij nog *Achabs* treurspel (Rott. 1618 4^o) en *Simsons* treurspel (Amst. 1618 4^o). Kort daarop verscheen *Absaloms* treurspel van G. Smit (Amst. 1620 4^o), en verscheidene jaren later „*Esther* ofte 't beeldt der ghehoorsaamheid“ van Nic. Fonteyn (Amst. 1638 8^o)³⁾, terwijl in 1639 J. Tonnis te Groningen zijn *Josephs* droef- en blij-eynd'spel in drie deelen uitgaf, nog vóór Vondel met zijne dramatisering van Joseph's geschiedenis was opgetreden.

Met deze, wel wat droge, opsomming van titels meen ik

¹⁾ A. de Vlaminck, *Vaderl. Museum* V bl. 117 vermeldt het spel van *Nabuchodonosor*, volgens de stadsrekeningen van Thielt aldaar in 1563 vertoond als een stuk van Karel van Mander. Daar deze echter in 1548 geboren is, moet hij het dus op zijn 15^{de} jaar hebben gemaakt, en dat doet er mij aan twifelen, of daar wel van *zijn* Nabuchodonosor sprake is.

²⁾ Vondel's *Poëzy* I bl. 296 (bij V. Lennep II bl. 334).

³⁾ Ook Joan Serwouters behandelde veel later, maar toch nog in Vondel's tijd hetzelfde onderwerp in zijn „*Hester* ofte verlossing der Jooden“, Amst. 1659 4^o (herdrukt 1662, 1667, 1698, 1732, 1751, alle 8^o).

mijn doel bereikt te hebben, namelijk te hebben aangetoond, dat de oud-testamentische treurspelen, aan het mysterieospel ontsproten, tot op Vondel's tijd toe eene onafgebroken reeks uitmaken, en dat Vondel's stukken hunne plaats in die rij behooren in te nemen, waarom men ze dan ook in verband tot de geheele klasse moet beschouwen, en ze niet mag lichten uit de lijst, die ze omgeeft, om ze als pendanten te plaatsen tegenover stukken van Shakespeare of van den eenen of anderen modernen dichter.

Vondel zelf is met zijne voorgangers bekend en wijst op hen in het „berecht“ voor zijn *Salmoneus*, waar hij o. a. zegt: „Mij gedenckt dat mijn zuster binnen Keulen, bij eenen schoolmeester van de Geneefsche gezintheit, Moses geboorte met haere medescholieren, als Moses zuster, help speelen, en toen Jochebeds moederlijk hart van droefheit bezweeck, daer zij het rieten kistje, waerin het kint lagh, den stroom en Godts genade zoude beveelen, ontlaste de dochter haer van dien last, zette het kistje in den nagebootsten Nyl, sloegh het van verre gade, en bestelde dat haer onnozele broeder, in den schoot van Faroos dochter geborgen, by de rechte moeder ter minne besteedt wiert ¹⁾. My heught oock, dat ick zelf t'Utrecht, voor het stadhuis, door last der Heeren Burgermeesteren, ten dienst der Latijnsche schoolieren een tooneel gebout zagh, met eene opgaende brugge hieraen geslagen, waer langs de reus Goliath met de heirkraft der Filistynen tegens Sauls leger aen quam opdonderen en, van Davids slinger met eenen kay in het voorhoofd getroffen, nederplofte, dat de stellaedje kraeckte“.

Verder toont hij bekendheid met de Latijnsche treurspelen van Buchanan, de *Baptistes*, door Jeremias de Decker vertaald, en de *Jephta*, waarvan hij bij zijne eigene behandeling van dat onderwerp nu en dan partij trok ²⁾. Hij kent de bijbelsche historiespelen door Schoneus, den rector van de Latijn-

¹⁾ Die vertooning zweefde hem stellig oock voor den geest, toen hij den reizang dichtte, waarmee het derde bedrijf van zijn *Jephta* eindigt.

²⁾ Beide stukken zijn uitvoerig vergeleken in J. Macquet's *Proeven van Dichtkundige Letteroefeningen* II (Utrecht 1783) bl. 50—63.

sche school te Haarlem, nagelaten, den *Adamus Exsul* van Hugo de Groot, waaraan zijn *Lucifer* en *Adam in ballingschap* herinnert; en De Groot's *Sofompaneas*, dien hij zelf vertaalde. Verder wijst hij er op, hoe Rochus van den Honert „zijn tooneelstijl verheerlijkte met Moses den tafelbreecker ¹⁾ en de Schennis van Thamar“, en hoe zelfs de strenge Calvinist Theodorus Beza ons „zijn treurspel van Abrahams offerande heeft nagelaten“. Vondel zelf was zich dus volkomen bewust, dat zijne bijbelsche treurspelen behoorden tot eene kunstrichting, die door velen (en door welke voortreffelijke mannen al niet!) was gevolgd; maar dat hij opzettelijk zoovele namen van goeden klank aanhaalde, was het gevolg van de tegenwerking, die hij bij de vertooning van zijn *Lucifer* van de zijde der protestantsche geestelijkheid had ondervonden.

Die tegenwerking als een bewijs van bekrompenheid te brandmerken, zooals wel eens gedaan wordt, kan alleen het werk van eenen bevooroordeelde zijn. Deed Vondel dat zelf, dan was hij bevooroordeeld door ingenomenheid met zijne eigene stukken, en zulk een vooroordeel willen wij den grooten dichter gaarne vergeven; maar van den anderen kant valt het niet te ontkennen, dat de predikanten van hun standpunt volkomen gelijk hadden. Vondel's treurspelen, al behandelden zij ook oud-testamentische verhalen, die de strengste Calvinist van woord tot woord voor zuivere, historische waarheid hield, waren uitingen van het middeleeuwsch katholicisme. De gestrenge puriteinsche geest, die afbeeldingen en symbolen van het heilige zonder genade uit de kerken weerde, die slechts ter nauwernood het orgelspel duldde, omdat het de zinnen streelde en het redeneerend verstand in slaap wiegde, die gestrenge puriteinsche geest kon niets goedkeuren, wat ook maar in de verte aan de katholieke opvatting van den godsdienst herinnerde. In het vertoonen van bijbelverhalen kon men niet gemakkelijk iets anders zien dan heiligschennis, in mindere mate wel, maar toch van dezelfde soort als die ergerlijke profa-

¹⁾ Vondel spreekt ook hier van een Latijnsch treurspel, getiteld *Moses Nomoclastes*, in 1631 door Hooft vereerd met een lofdichtje, te vinden *Mengelwerken*, Amst. 1704 bl. 754 (uitg. Leendertz I, 1871, bl. 329).

neering, waartoe het katholicisme meer en meer vervallen was, en waartegen het natuurlijk volksgevoel zoodanig in opstand was gekomen, dat die ontzettende heldenworsteling was ondernomen, waarvan het laatste bedrijf juist was afgespeeld kort voordat Vondel zijn *Lucifer* wilde laten vertoonen. ¹⁾ Dat treurspel was in de republiek der Vereenigde Nederlanden een anachronisme. Toen Vondel zich in 1612 met zijn *Pascha* aansloot aan de lange rij zijner voorgangers, was het protestantisme nog in wording, om het zoo eens te noemen; men was reeds tevreden, de grootste ergernissen uit den weg geruimd te hebben, en kon er zich in verheugen, dat in plaats van Maria-mirakelen en sacraments-wonderen de verhalen uit het oude testament werden vertoond; veertig jaar later had het protestantisme zich voor goed gevestigd; men had begrepen wat er de noodzakelijke consequenties van waren, en nu waren zelfs de bijbelsche tooneelstukken, alle voorstellingen van het gewijde, paapsche afgoderij geworden in de oogen der streng-orthodoxen; zij waren niet meer in den tijd. Uiterst gering in aantal zijn dan ook sinds 1648 in Noord-Nederland de tooneelstukken, die een bijbelsch onderwerp behandelen, en dat Vondel ook zelf, ofschoon ongaarne, heeft moeten toegeven aan den geest des tijds, blijkt hieruit, dat van de zeven treurspelen, waarin hij geen gewijd verhaal of heiligen-geschiedenis, zooals in *De Maeghden* en *Peter en Pauwels*, behandelde, drie zijn geschreven na 1661, evenals drie vertalingen van Grieksche stukken, terwijl hij in dien tijd nog slechts twee bijbelverhalen dramatiseerde. En dan zijn die drie oorspronkelijke stukken eigenlijk de eenige, welke hij zonder eenige aanleiding of bij-bedoeling schreef, terwijl de andere vier alle door het een of ander waren uitgelokt: de *Palamedes* en *Maria Stuart* waren hekeldichten in dramatischen vorm, de *Gijsbreght* was een gelegenheidsstuk en de *Salmoneus* werd alleen gemaakt, om den tooneeltoestel te kunnen gebruiken, die schier te vergeefs voor den *Lucifer* was aangeschaft.

¹⁾ Zeer gematigd, maar toch afkeurend spreekt reeds Franciscus Junius († 1602) over schriftuurlijke tooneelstukken. Zie zijne woorden bij G. Brandt, *Historie der Reformatie*, II (Amst. 1674) bl. 35.

Naar die wereldlijke stukken moet Vondel echter niet in de eerste plaats beoordeeld worden. Zijne godsdienstige stukken behooren om allerlei redenen op den voorgrond te treden, en ook omdat zij in aantal de andere ver overtreffen. Van de drie-en-twintig oorspronkelijke treurspelen toch, die Vondel vervaardigde, zijn er zestien, welke een godsdienstig onderwerp behandelen, en op vier na, *De Maeghden*, *Peter en Pauwels*, *Jerusalem verwoest* en *Lucifer*, putten zij alle hunne stof uit het oude testament. Bijbelstof hield Vondel dan ook voor het meest tragisch, de heidensche fabelen verre te boven gaande, evenals „de zonne des heiligen geestes alle Heidensche starren met haren glans uyt doet“ ¹⁾. In de opdracht van zijn *Joseph in Dothan* zegt hij, dat hij „liever stof uit Moses onfeilbare als uit wereltsche historie, of eenige Heidensche verzieringe, woude nemen: overmits de heilige, boven andere geschiedenissen, altijd voor zich brengen een zekere goddelijke majesteit en aenbiddelijke eerwaardigheit, die nergens zoozeer dan in treurspelen vereischt worden.“ Zoozeer zelfs is hij overtuigd van de meerdere verhevenheid der bijbelstof, dat hij er zich meê verontschuldigt, wanneer hij vreest, niet genoegzaam voldaan te hebben aan de vereischten voor den verheven treurspelstijl. In de opdracht van zijn *Lucifer* toch zegt hij: „wat aen de vereischte hooghdraventheit des stijls ontbreeckt, dat zal de tooneelstof, titel en naem en doorluchtigheit des (hoofd)persoons vergoeden.“

De gewijde verhalen, als ingegeven door den H. Geest, dus op zich zelf reeds verheven genoeg, behoeven daarom ook niet opgesierd of gewijzigd te worden. Integendeel, de dichter zal verkeerd doen, indien hij ze verandert, daar hij er dan het gewijd karakter aan ontnemt. Niet alleen behoeft hij ze

¹⁾ Zie de voorrede voor *Jerusalem Verwoest*, waarin hij o. a. ook zegt: „En zullen wij met Euripides, Seneca en andere Poëten dingen nae den palm, dat is, om wie van ons beyden hooghdravender en uytnemender zaecken verhandelt: de Joodsche stammen van wegen haer afkomst zijn by ons niet leeger geadelt, als de Phrygen by haerlieden. De Dochter Sion wijckt niet voor Hecuba noch Jerusalem voor thien Troijens,“ en zoo zet hij dan de vergelijking op menig ander punt verder voort.

niet te veranderen, hij mag het zelfs niet. „Het is klaer dat men in het heilighdom des Bijbels niets magh veranderen“, zegt Vondel in het „berecht“ voor zijn *Jeptha*, en hij is het met Vossius eens, dat hij in dat stuk het voorbeeld van Buchanan niet mocht volgen, die, zooals hij zegt, „zich te grof vergreepen heeft tegens d'openbaere waerheit der bijbelsche historie.“ Vossius' stelregel is ook de zijne: „tgeen Gods boeck zeit noodzaeckelijck, tgeen het niet zeit spaerzaam, tgeen hier tegens strijd geensins te zeggen“; en hij wijst er uitdrukkelijk op, „dat in 't herhaelen en vertoonen van geschiedenissen, beschreven met die zuivere en sneeuwitte duiveveder (getrocken als uit den vleugel der hemelsche Duive, die, aen den oever der Jordane, op dat van heiligheid straelende en gedoopte hoofd des onbesmetten nederdaelde) een zonderlinge maetigheid en saechachtige eerbiedigheid dient onderhouden; terwijl men in weereldlijke historiën, noch meer in heidensche verzieringen, ruimschoots, doch altijd binnen de palen der waarschijnlijkheit, magh zeilen“ ¹⁾.

Daarvan was nu wel het gevolg, dat aan de eischen van het drama, ook die, welke Vondel zelf zich stelde, niet altijd genoegzaam kon voldaan worden; en hij wilde dan ook „geensins ontkennen, dat heilige stof den tooneeldichter nauwer verbint en intoomt dan weereltsche historiën of Heidensche verziensels“ ²⁾; maar het was hem in de eerste plaats te doen, om aan zijne stukken een godsdienstig karakter te geven, ze echt tragisch te maken, en iedere afwijking van het bijbelverhaal zou aan de godsdienstige waarheid en dus aan de heiligheid zijner vertooningen afbreuk gedaan hebben.

Dat Vondel met zijne treurspelen hetzelfde beoogde als de middeleeuwsche mysteriedichters, valt bij eenige vergelijking dadelijk in het oog. In de Statuten der in 1492 te Gent gestichte kamer van St. Barbara, welke in 1505 door den kapeiaan Pieter Aelturs werden opgesteld, leest men, dat op palmzondag de leden der kamer „ghehouden werden te spelene ofte doen spelene een gheestelije waghenspel, om daerbij 't volc

¹⁾ Opdracht van zijn *Gebroeders* aan Geeraert Vossius.

²⁾ Zie *Berecht* voor den *Lucifer*.

te bringhene ter goeder devotien“ ¹⁾. Een in 1505 te Audenaerde vertoond „figuerlic spel ende vertooch“ van de „Passie ons liefst Heeren“ wordt genoemd: „eene zaleghe vermaninghe tot devotiën van alle kerstenmensen“ ²⁾; en dezelfde woorden komen ook voor in een besluit der schepenen van Audenaerde, in 1560 genomen, waarin duidelijk het doel der mysteriespelen wordt uitgedrukt, en dat ik daarom hier invoeg: „Item vertooghen Scepenen, hoe dat zij, considererende dat tspel ende vertooch van der Passie Ons Heeren es eene zaleghe vermaninghe tot devotiën van alle kerstenmensen, ende zonderlinge dat vele simpele ende ydiote persoonen daerdeure gheleert werden tot compassien ende medelijden, ende versterct werden in onsen helegghen kersten gheloove“ enz., „so hebben scepenen voornoemt den Paxvobianen gheconsenteert tvooers. spel figuerlic te vertooghene in de Paeschdaghen lestleden, twelcke gheduert heeft vier daghen“ ³⁾.

Niet anders oordeelt Vondel. „Heilige en eerlijcke voorbeelden dienen ten spiegel, om deught en Godtvruchtigheid t'omhelzen; gebreecken, en d'elenden, daeraen gehecht, te schuwen. Het wit en ooghmerck der wettige Treurspelen is de menschen te vermorwen door schrick en medoogen“ ⁴⁾; en elders vertaalt hij, wel wat vrij, de bekende woorden van Horatius:

„Hij heeft op 't rechte wit gemickt,
Die stichtende oock den geest verquickt“ ⁵⁾.

Vondel schrijft zijn *Noah*, volgens de opdracht, in het vertrouwen, „dat het niet anders dan stichtzaem kan geschat worden, voorbeelden van Godts rechtvaerdige oordeelen, ten nutten spiegel der aenschouweren, openbaer ten toon te stellen“; en zoozeer is hij overtuigd van het stichtelijk of godsdienstig karakter zijner treurspelen, dat hij in het „berecht“ vóór zijn *Adam in ballingschap* het „niet ondienstigh acht den paradijshandel, vóór het opschuiven van het paradijstoonel, beknopt en godtvruchtigh t'overweegen.“

¹⁾ Zie *Belgisch Museum* I bl. 443.

²⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 18.

³⁾ Zie *Belgisch Museum* VII bl. 59.

⁴⁾ Berecht voor den *Lucifer*.

⁵⁾ Berecht voor den *Salmoncus*.

Reeds merkten wij op, dat de oud-testamentische, uit het mysteriespel voortgekomen, treurspelen aan die mysteriën door hun parabolisch karakter verbonden bleven. Datzelfde parabolisch karakter nu vertoonen ook verscheidene van Vondel's treurspelen. Hij zegt dat zelf in de opdracht van zijn *Jeptha* aan Mevr. Anna van Hoorn:

„Het heilighdom des Bijbels is behangen
Met beelden, die Messias, hoogh gewijt,
Uitbeelden, en gemoeten met verlangen,
Eer hij verschijnt ten offer op zijn tijt.“

Zoo is bv. het offer van Isaäc zinnebeeld van Jezus' kruisdood; zoo sterft Ifis, Jeptha's dochter, als later Jezus sterven zou; zoo „overwint Samson de vijanden door zijn doot, tot een voorbeelt van den beloofden Verlosser“ ¹⁾; zoo wijst de Rei der Levieten op het eind van het vierde bedrijf uit den *Koning David in ballingschap* duidelijk op het feestelijk inhalen „ter poorte in van de stadt“ van Jezus op palmzondag, en den daarop gevolgden smadelijken dood van „s rix heilant“, omdat „zijn dischgenoot zijnen heer durfde verraden“; zoo heet „Davids zoon, Salomon, die gezegende vredevorst, dat heerlijk voorbeelt van den toekomenden Messias“ ²⁾.

Voorspellingen aangaande de komst des Verlossers ontbreken overigens niet. Op 't eind van den *Joseph in 't Hof* spreekt Joseph, vs. 1400 vlg.: van

„s Weerelds Heyland, lang verkondight en voorseyd,
Uit 's hemels schoot gedaelt“,

die eens met zijne ouders naar Egypte zou vluchten; en in *Joseph in Egypten* wordt op de vraag, wie den dienst der afgoden zal kunnen doen ophouden, geantwoord door de engelen, in hunnen reizang op het eind van het tweede bedrijf, vs. 655 vllg.:

„Dat kan ten leste 't hemelsch wicht,
't Welck dien onnooslen moort ontvloden,
Naer Memphis, met zijn klaer gezicht,
Ter nederstort de duistre Goden“ enz.

Bekend zijn de troostwoorden, waarmede de *Lucifer* besluit,

¹⁾ Zie opdracht van den *Samson*.

²⁾ Zie opdracht van den *Adonias*.

*Beantwoord met
Vondel's O. C. G.*

nadat de verpletterende tijding „Adam is gevallen“ door Gabriël is verkondigd, de troostwoorden, die de „herstelling uit liefde“ voorspellen van „al wat in Adam wert verloren“, door de komst van den

„Verlosser, die de slang het hoofd verpletten zal,
't Vervallen Menschdom eens van Adams errefschult
Verlossen t'zijner tijt.“

In den *Lucifer* bereikte Vondel's tragische Muze haar top-punt. „Indien een treurspel naer de maet van zijnen indruk groot geacht wort, zoo zoude Lucifer d'eerste plaets bekleden“, zeide Vondel zelf ¹⁾, en hij heeft gelijk, althans voor *zijne* soort van tragedie, bij *zijne* opvatting van den godsdienst. In den *Lucifer* treedt geen enkel mensch op, 't zijn alle goddelijke geesten of daemonische machten. De *Lucifer* is de Christelijke gigantomachie, die in verhevenheid de heidensche verre overtreft. In den *Lucifer* wordt de ontzaglijke strijd gestreden, die niet alleen de oorzaak is van den eeuwenheugenden strijd der menschen tegen God, maar er ook de afspiegeling in den hemel van mag genoemd worden ²⁾.

De *Adam in ballingschap* is eigenlijk een vervolg op den

¹⁾ Zie opdracht van den *Noah*.

²⁾ Die grootschheid van het onderwerp bracht er K. Sybrandi, t. a. p. bl. 39, toe, om er aan te twijfelen, of de *Lucifer* eigenlijk wel een treurspel mag genoemd worden. „Verbazing over de stoutheid van den dichter“, zegt hij, „bewondering voor zijnen verheven geest, eerbied voor de heilige taal zijner poëzy, dat, dunkt mij, zijn meer de aandoeningen en indrukken, die men bij het lezen des *Lucifers* wegdraagt, dan medelijden of vrees. De wezens, die ten tooneele worden gebracht, zijn als boven dat medelijden verheven; de beginsels en roersels hunner daden zijn te stout, dan dat hun ongeluk de vrees voor ons zelve zou kunnen opwekken. Lucifer is geen *mensch*, en de goede engelen zijn te rein, te heilig. Het is geene menschelijke deugd, geene menschelijke boosheid, geen menschelijk lijden.“ 't Komt mij voor, dat het menschelijke in den *Lucifer* niet zoo te eenemale ontbreekt, als Sybrandi het wil doen voorkomen. Een mensch kan nu eenmaal niet ophouden de goddelijke wezens te anthropomorphoneeren, als hij ze tot personen maakt; doch wat voor Sybrandi, bij zijne opvatting van het tragische, den *Lucifer* doet ophouden een treurspel te zijn, maakt het juist tot het verhevenste treurspel bij onze opvatting.

Lucifer, en bekleedt, volgens den dichter zelf, de tweede plaats. Toch noemde hij zijn stuk „aller treurspelen treurspel“, en geeft hij alzoo te kennen, dat het tragisch lot van het eerste menschenpaar de eigenlijke tragedie van iederen mensch en van het geheele menschdom is; maar die tragedie is niet afgespeeld; het tweede gedeelte, dat er volstrekt bij behoort, en er door Vondel ook bij gedacht werd, de verlossing, ontbreekt. Naar de oorzaak daarvan behoeft men niet ver te zoeken. De tijd der mysteriespelen was voorbij en Ds. Wittewrongel voerde het hoogste woord.

Is God, door zijne getrouwe engelen, en wel vooral door zijnen veldheer Michaël vertegenwoordigd, in den *Lucifer* de eigenlijke held; ook in den *Adam in ballingschap* is God de held der tragedie, die er het eerste, en zoo hoogst gewichtige bedrijf van zijn goddelijk wereldplan speelt. Vondel's andere bijbelsche treurspelen kunnen ook, ja moeten zelfs, in de eerste plaats beschouwd worden als gedramatiseerde episoden uit het groote epos der door God bestuurde wereldgeschiedenis. In den *Samson* is het God, die geene andere goden voor zijn aangezicht duldt, en den Israëlietischen richter begiftigt met zijne kracht, zoodat hij stervend op Dagon, den vorst des afgronds, het voorwerp van aanbedding voor de Filistijnen, de zege behaalt. De *Noah* is het treurspel van Gods wraak over het wulpsch en lichtzinnig menschdom, dat het leven niet meer waard was, omdat het den ernst van het leven niet meer begreep. Zoo ook was de verwoesting van Jerusalem, die Vondel tot het onderwerp van een treurspel maakte, de welverdiende straf, welke de moordenaars van Christus trof en de woorden zijner profetie vervulde, dat er niet één steen op den anderen zou blijven, die niet afgebroken zou worden ¹⁾.

In den *Jeptha* is het de overmoed van den zegevierenden veldheer, die door eene noodlottige gelofte getracht heeft God te bezweren, maar daarvoor zwaar wordt gestraft door God, die het zóó beschikt, dat hij het liefste moet opofferen, wat hij bezit, en daarna ter prooi blijft aan de onlijdelijkste

¹⁾ Zie ook de voorrede voor *Jerusalem Verwoest*.

wroegingen van het geweten. Hoe in beide stukken, waarvan David de hoofdpersoon is, Gods macht zich openbaart, geeft Vondel zelf te kennen in zijne opdracht vóór den *Koning David in ballingschap*: „Een goude kroon op het hoofd te willen draegen, als Absolon“, zegt hij daar, „of de korte wellust van een schoon vrouwenbeelt te genieten, als David, wat staenze zoone en vader dier! Heilige en weereltsche bladen zijn dicht bezaeit met diergelijke voorbeelden, daer dickwijl een heele weerelt, en duizenden onnozelen meer om te lijden hebben, dan de menschelijke natuur maghtigh is uit te harden: en de heilige Geest toont ons, als in eenen klaeren spiegel, wat het gezicht van eene badende Bersabe vermagh op den grootdaedigen koning David, eenen profeet, yveraer voor de wet, en man naer Godts hart; en hoe het reuckeloos verydelen der zinnen eeuwen van jammeren en oorlogen na zich sleept, die, uit Davids huis gesproten, alle zijne afkomste, en nazaten, uitgezondert Salomons geluckigen tijt, verduren, en profeet Nathans dreigement, uit Godts mont, bevestigen, gelijk dat schrickelijke vonnis met deze woorden gevelt lagh: Het zwaert zal in der eeuwigheit van uwen huize niet aflaten. Ick zal een ongeluck uit uwen huize tegens u verwecken, uwe vrouwen voor uwe oogen weghrucken, uwen naesten geven, en hij zalze bij klaeren zonneshijn beslaepen“. Ook de *Adonias* en de *Salomon* toonen de uitwerkselen van die vervloeking.

In de *Gebroeders* is het de bloedschuld van Saul tegen de Gabaonniers, waarvan God de verzoening eischt door den dood der zeven onschuldige jonge mannen: in het stuk zien wij op treffende wijze de harde waarheid bevestigd van de bekende orakeltaal, dat God de misdaden der vaderen bezoekt aan de kinderen, eene waarheid, die ook bevestigd wordt door ieders persoonlijke ervaring, en die ons onrechtvaardig zou kunnen toeschijnen, als wij haar door menschen zagen toegepast, en daarbij alleen het oog vestigden op de rampzalige slachtoffers; maar waarbij wij ons eerbiedig nederleggen, als wij weten, dat de hoogere macht het gebiedend eischt, en dat de tranen, die het lot van den enkelen mensch in de oogen doet opwellen,

spoedig gedroogd worden door het besef, dat het heil der wereld op het spel staat, wanneer de misdaden onverzoend blijven, en, bij het heil der wereld vergeleken, het lot van den individu van niet de alleringeringste beteekenis is.

Overigens geldt het niet alleen van de *Gebroeders*, maar van al Vondel's bijbelsche treurspelen, ja zelfs tot op zekere hoogte ook van die, welke geen onderwerp uit de gewijde geschiedenis behandelen, dat zij de uiting zijn van ééne en dezelfde gedachte, namelijk deze: de mensch is een ondenkbaar klein deel van het groot geheel, zijne daden zijn kinderspel in vergelijking van het werk der godheid; al wat er in de wereldgeschiedenis gebeurt moet strekken tot verwezenlijking van Gods plannen, ter verheerlijking van God; en daarom moet ieder waarlijk tragisch stuk de leer prediken, vervat in de bekende woorden van Virgilius:

„Discite justitiam moniti, et non temnere Divos“,

door Vondel in het „berecht“ voor de *Gebroeders* en den *Sal-moneus* aldus vertaald:

„Leert rechtvaardigheid betrachten,
En geen Godheid te verachten.“

De grootheid van God en de zwakheid van den mensch en alle menschenwerk moet, volgens Vondel, het thema zijn van ieder treurspel, ook van dat, hetwelk niet aan den bijbel ontleend is. Daarom zegt hij ook in de opdracht van zijn *Zungchin*: „Eeuwigheit, geduurzaamheit, bestendigheit blijven de Godtheit eigen, die de weereltsche maghten onverwickbaere paelen zet, en, gelijk profeet Daniël zegt, tijden en jaeren verandert, rijcken overvoert en bevestight; ons leerende geene zekerheit, buiten Godt, in veranderbaere dingen te stellen. Op deze veranderingen van Staeten en doorluchtige personaedjen draven de treurspeelen doorgaens ten toonele, die, naerdats ze van te grooter nadruck zijn, te heerlijcker boven de minderen uitsteeken.“ Met recht kon men dan ook in den schouwburg zelf deze woorden van Vondel aangaande het tooneel spel lezen:

„Het toont in 't kleyn begriip al 's menschen ijdelheyd,
Daer Demokryt om licht en Heraklyt om schreyt.“

Vatten wij kortelyk al het bovengezegde samen, dan komen wij tot de slotsom, dat uit het mysteriespel, tragisch door de heilige onderwerpen, die er in behandeld worden, het oud-testamentisch treurspel is voortgekomen, dat daaraan door zijn parabolisch karakter bleef herinneren; verder, dat het mysteriespel, ook in Noord-Nederland, gebloeid heeft tot den opstand, en dat het oud-testamentisch treurspel zich daar nog gedurende de eerste helft der zeventiende eeuw bleef handhaven; dat Vondel, die de rij van middeleeuwsche dichters voortzet en als hoofddichter in die richting besluit, van alle Noord-Nederlanders nog het meest van de oude mysteriedichters heeft overgehouden, zoodat bij hem niet de een of andere mensch, maar God zelf de ware held van het treurspel is, wiens wondervol bestuur van de lotgevallen der menschen het verhevenste onderwerp der tragedie uitmaakt.

DERDE HOOFDSTUK.

Het karakter van het dramatische vóór Vondel's tijd.

Wanneer men Vondel's tragische dichtwerken niet heldendichten maar tooneelstukken noemt, wat bedoelt men daarmee dan, en wat verstond Vondel zelf daaronder? Bij het zoeken naar een antwoord op die vraag doet zich onwillekeurig aanstonds eene andere vraag aan ons op: is een *tooneelstuk* en een *drama* volkomen hetzelfde? Daar nu het woord „tooneelstuk“ Nederlandsch is, zullen wij in de Nederlandsche letterkunde en bij Vondel zelf de verklaring van het begrip moeten zoeken, dat door dat woord wordt uitgedrukt, terwijl wij

omtrent de eigenlijke beteekenis van het woord „drama“ nergens beter inlichting kunnen krijgen dan bij de Grieken en bij hunnen woordvoerder op aesthetisch gebied, Aristoteles.

Deze laatste nu vertelt ons ¹⁾, dat het woord Dorisch is en van het werkwoord *δρᾶν* (d. i. doen, bezig zijn) is afgeleid, waarmede het Attisch *πράττειν* in beteekenis overeenkwam. In het Attisch zou het dus eigenlijk *πρᾶγμα* (d. i. daad) hebben moeten luiden. Het vormt de tegenstelling tot het epos ²⁾ in zoover als het eene geschiedenis weêrgeeft (*μυμείται*), niet door die te vertellen (*δι'ἀπαγγελίας*), maar door den indruk te weeg te brengen, alsof die nog eens plaats had. Dat nu kan alleen gebeuren door personen in te voeren, die als de helden der geschiedenis worden voorgesteld, en die dus door hunne „wijze van doen“ (*τὰ ἔθνη*) toonen wie zij zijn, en door hunne „redeneering“ (*διάνοια*) toonen, hoe zij denken; terwijl in het epos de dichter zelf zijne helden afschildert, en vertelt wat er in hen omgaat. Daar echter het drama „niet de voorstelling van menschen, maar van daden“ (*οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως*) ten doel heeft, is de samenhang van die daden (*τῶν πραγμάτων σύστασις*) m. a. w. „de geschiedenis de hoofdzaak en als het ware de ziel van het drama“ (*ἀρχὴ καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος*); de handel- en denk-wijze der helden komt dan in de tweede plaats in aanmerking. De middelen eindelijk, waarvan de tooneeldichter zich bedient, zijn woorden, die gedachten op eene metrische, d. i. voor het oor aangename wijze, uitdrukken (*λέξεις καὶ μελοποιία*), en plastische voorstelling (*ὄψις*), die geschikt is om aan de verbeelding te hulp te komen, of m. a. w. de aandacht te boeien (*ψυχαγωγικός*), maar evengoed gemist kan worden, daar een drama niets van zijnen indruk behoeft te verliezen, wanneer het niet door tooneelspelers vertoond wordt ³⁾.

¹⁾ *Ars poëtica* cap. 3.

²⁾ Zie *Ars poëtica* cap. 6.

³⁾ Aristoteles zegt, *Ars poëtica*, cap. 6 op 't eind: „ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν.“ Die opmerking schijnt op het eerste gezicht zonderling, maar is het inderdaad niet, als wij bedenken, dat wij hier met eenen wijsgeer te doen

Het plastisch karakter van het drama gaat voor Aristoteles wel niet geheel verloren, maar treedt dus voor hem blijkbaar op den achtergrond; en dat verwondert ons ook niet in iemand, die het kenmerkend onderscheid tusschen Sophocles en Euripides niet schijnt opgemerkt te hebben, en den laatste vooral niet lager stelt dan den eerste. De geschiedenis van het Grieksche drama daarentegen bewijst wel degelijk, dat voor de Grieken, in den tijd toen Aeschylus en Sophocles nog toongevers waren, de plastische voorstelling eener geschiedenis het hoofd-doel van het drama was.

Bekend is het, dat de Grieksche tragedie eigenlijk uit den lierzang is ontstaan, namelijk uit den, op de Dionysosfeesten door als satyrs vermomde koorzangers aangeheven, dithyrambe. Van lierzang werd de tragedie drama, sinds Thespis (ten minste het schijnt, dat hij de eerste was, die het deed) aan den koor-aanvoerder (choraag) eene zelfstandige rol toedeelde, door hem het verhalend gedeelte van den dithyrambe als solo (monodia) te laten voordragen, en hem antwoord te doen geven op de ontboezemingen van het koor. Vandaar zijn naam *hypokrites* (beantwoorder), die langzamerhand voor de Grieken hetzelfde begrip begon te vertegenwoordigen als voor ons het woord *tooneelspeler* of *acteur*. Het spreekt van zelf, dat de reizangen aanvankelijk nog hoofdzaak moesten blijven, zooals dan ook het koor, dat den zang paarde aan daarbij passende mimische

hebben, die zóó gewoon was te leven in eene wereld van afgetrokken denkbelden, dat hij wel laag moest neêrzien op alwie nog zinnelijke indrukken noodig had, om zich eene voorstelling van iets te kunnen maken. Aristoteles zal wel niets anders bedoelen, dan dat een drama evengoed moet kunnen gelezen als gezien worden, en dat een dichter, die door de wijze, waarop hij zijne helden laat spreken, niet volkomen duidelijk de geschiedenis, in het drama vervat, voor de verbeelding kan doen oprijzen, maar nog bovendien de hulp van het decoratief of van den acteur met zijne gebaren noodig heeft, een zwak dichter is. Het plastisch karakter ontnemt hij daarmee geenszins aan het drama, daar een beeld der fantasie evengoed een beeld is als een ander, dat uit materie gevormd is; maar wél getuigt zijne uitspraak, zooals ook over het algemeen de opvatting, die Aristoteles van het drama heeft, dat hij meer denker is uit de Sokratische school, dan doordrongen is van het karakter der Grieksche kunst.

bewegingen, welke bij een ernstigen, bedaarden dans kunnen vergeleken worden, het eigenlijk theaterpersoneel vormde. Belangrijke wijziging onderging het drama, toen Aeschylus bij den eersten acteur (protagonist) nog een tweeden (deuteragonist) en Sophocles later nog een derden (tritagonist) had gevoegd, van welke de tweede gewoonlijk meer dan ééne rol in hetzelfde stuk vervulde. Daarmee was aan het dramatisch element in het treurspel voor goed de voorrang verzekerd boven het lyrische, dat dan ook scherper dan te voren van het dramatische werd afgescheiden, zoodat, terwijl de acteurs zich op het tooneel (proskenion) bewogen, het koor zijne plaats innam in de open ruimte vóór het tooneel (de orchestra), rondom het Dionysosaltaar (de thymele), en op de trappen daarheen. Zoodra er meer dan één acteur is opgetreden, houdt deze op uitsluitend van zich zelf of van anderen aan het koor of het publiek te verhalen, maar begint hij eenen persoon voor te stellen, m. a. w. wat vroeger verteld was, wordt nu in één of meer personen aanschouwelijk voorgesteld. In breede trekken wordt een beeld gegeven van eene geschiedenis; er wordt als het ware eene beeldengalerij vertoond van verschillende gebeurtenissen, die met elkaar verbonden eene geschiedenis (mythe) uitmaken. Men zou iederen beeldengroep uit een Grieksch drama kunnen vergelijken bij een *tableau vivant*, wanneer men er slechts bij denkt, dat het tafereel niet alleen in beelden, maar ook in woorden gegeven wordt, en dat het koorgezang de verschillende voorstellingen afwisselt. De reizang echter, en dat mogen wij wél in het oog houden, is niet uitsluitend eene muzikale voordracht; hij is evengoed als het dramatisch gedeelte van het stuk, als de zoogenaamde *episoden*, eene voorstelling. In hun schitterend, slepend gewaad, dat in sierlijke plooiën neêrhangt, met den gouden krans op het hoofd — in feestkleedij, zooals de plechtige viering van het Dionysosfeest dat vereischte — bewogen de koorzangers zich in bevallige groepen, elkaar naderende en van elkaar wijkende, rondom de thymele in de orchestra. Beurtzangen in afwisselend rythmus hieven zij aan, en traden de acteurs weêr ten tooneele, om eene nieuwe episode te beginnen, dan vormden zij bevallige groepen op de

trappen van het altaar, vanwaar zij als ideaaltoeschouwers, zooals men hen wel eens en zeer terecht heeft genoemd, de verdere vertooning bleven aanzien, om aan het slot van een tooneel op nieuw in prachtige koorzangen den indruk weêr te geven, die op hen gemaakt was door hetgeen zij hadden gezien en gehoord ¹⁾.

Ook hetgeen op het tooneel te zien was droeg in de eerste plaats een plastisch karakter. Reeds merkten wij op, dat Aristoteles meer gewicht hechtte aan de geschiedenis (mythe), die door het drama werd voorgesteld, dan aan de handel- en denk-wijze, m. a. w. de karakters der personen; en voor zover het drama tragedie was, moest dat ook wel bij de ouden het geval zijn. Karakterontwikkeling, waarin Shakespeare zulk een meester is, wordt door de oude treurspeldichters niet of slechts zelden en dan nog tamelijk oppervlakkig geschetst. Ieder persoon heeft wel een eigen karakter, maar dat is hem als het ware als een stempel opgedrukt, zooals het wordt aangeduid door het wel scherp geteekend, maar onbeweeglijk masker, dat geene voorbijgaande gemoedsbewegingen kon uitdrukken, en alleen blijvende karaktertrekken kon te kennen geven. In overeenstemming daarmee konden de gebaren der

¹⁾ Zeer juist en duidelijk is de volgende kenschetsing van het Grieksche koor bij Dr. G. Weber, *Geschichte des Hellenischen Volkes*, Leipzig 1859 p. 526: „Ohne als handelnde Person in den Gang der Dinge ein zu greifen, spricht der Chor theils während der Handlung, theils während der Zwischenakte mit leidenschaftsloser Ruhe in lyrischer Weise seine innern Empfindungen und Seelenstimmungen in der Form des Rathes, des Trostes, der Beruhigung, der Ermahnung, der Warnung aus, und zwar in schönen, edlen Formen, in kunstvollen Versmaßen und in der verflochtenen Gliederung von Strophen, Antistrophen und Epoden. In diesen erhabenen Gesängen, welche mitten im Drange und in der Unruhe der dramatischen Handlung die Ruhe und Sammlung der Seele bewahrten, erhebt sich der Chor über den engen Kreis der Gegenwart, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die groszen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit aus zu sprechen. Treffend hat man ihm als den „idealischen Zuschauer“, als den „personificierten Gedanken über die dargestellte Handlung“ bezeichnet“. Vgl. daarmee ook Dr. N. Beets, *Verscheidenheden meest op letterkundig gebied*, 2^{de} dr. 1876 II bl. 100 vlg.

spelers, die door hunne kleeding, welke hen grooter moest doen schijnen dan zij waren, belemmerd werden, niet anders dan sober en sterksprekend zijn. Het tooneel, dat nagenoeg geheel onveranderlijk was, bezat weinig diepte; de personen, gering in aantal, vormden groepen, die door de helkleurige kleeding scherp uitkwamen tegen het achterscherm (de skena); en zoo moest, van verre bezien, het tooneel met de vertoonders den indruk van een kolossaal, beweeglijk beeldhouwwerk maken, welke indruk nog door de groepeerings der koorzangers werd versterkt. Plastisch alzoo was het Grieksche drama in de hoogste mate.

Wij, die aan eene geheel andere wijze van tooneelspelen gewoon zijn, kunnen ons moeielijk eene voorstelling maken van hetgeen de Grieken met bewondering hebben aanschouwd. Van de voorstellingen op onze schouwburgen verschilt het evenveel, als eene fries van het Parthenon verschilt van eene schilderij van Jan Steen of eene gravure van Doré. Willen wij beproeven ons eene eenigszins levendige voorstelling te maken van de wijze, waarop de Grieken hunne drama's vertoonden, dan kunnen wij niet beter doen dan te denken aan den een of anderen grooten Franschen tragédien of tragédienne, bv. M^{lle} Agar, en ons verbeelden, dat het spel van alle acteurs datzelfde karakter vertoonde, even bedaard, even bestudeerd, even plastisch was, en alleen maar wat minder fijn behoefde te wezen, omdat de omvang van een Griekschen schouwburg die fijnheid van spel toch niet tot haar recht zou hebben doen komen.

Bij de beschouwing van hetgeen de Grieken onder het begrip *drama* verstonden, ben ik opzettelijk wat uitvoerig geweest, ofschoon de bekendheid van het onderwerp dat misschien minder noodig maakte; maar ik meende, dat het zijn nut kon hebben, als middel om Vondel's drama's beter te leeren begrijpen, niet zoozeer omdat Vondel in vele opzichten de ouden heeft nagevolgd, als wel omdat de ontwikkelingsgeschiedenis van het Christelijk-middeleeuwsch tooneel, waarvan Vondel, zooals wij reeds zagen, de groote vertegenwoordiger is, ook, wat het dramatische aangaat, eene merkwaardige overeenkomst vertoont met die van het Grieksche drama.

Evenals het Grieksche treurspel ontstond uit den godsdienstigen lierzang, den dithyrambe, zoo ontstond ook het mysterie-spel uit den liturgischen beurtzang, uit de *antiphonia* en *responsoria*, voorgedragen door priesters, die, elkaar beantwoordende in grootendeels aan den bijbel ontleende woorden, de heilige gebeurtenis verhaalden, welke gevierd of herdacht werd. De leeken of eenige vaste koorzangers hieven daartusschen bekende liederen aan, terwijl, naar 't schijnt al zeer vroeg, het verhaalde eenigszins aanschouwelijk werd voorgesteld ¹⁾. Het Nederrijnsche zoogenaamde Paaschspel heeft nog alle kenmerken van een uit het Latijn vertaald *antiphonarium*, zoodat zelfs de aanvangswoorden van den Latijnschen tekst zeer dikwijls boven het Nederduitsch worden aangetroffen; doch daar is alles reeds samenspraak en niet alles meer wordt gezongen: een groot gedeelte wordt ook gesproken.

Bij de ontwikkeling van het mysteriespel vertoont zich, evenals bij de Grieksche tragedie, de neiging om het lyrisch gedeelte op den achtergrond, het dialogisch en plastisch daarentegen meer op den voorgrond te doen treden. Toch ontbreekt het ook in de latere mysteriën aan koorzangen niet. Zoo werden ze nog in 't midden der vijftiende eeuw aangeheven bij de vertooning van het eenig zuiver Nederlandsch mysteriespel, dat ons uit de middeleeuwen is bewaard gebleven, *Die eerste bliscap van Maria*; maar de woorden er van worden in het handschrift niet meêgedeeld, vermoedelijk omdat het de bekende kerkliederen waren, die denkelijk in het Latijn zullen gezongen zijn ²⁾.

¹⁾ Van een volledig *antiphonarium*, reeds in de 12^{de} eeuw door de kanunniken van St. Maria te Utrecht gebruikt, zijn eenige stukken medege-deeld door Dr. J. H. Gallée, *Bijdr. tot de Gesch. der dram. vertooningen in de Ned.*, Haarlem 1873 bl. 53—58. Daarin is reeds sprake van aanschouwelijke voorstelling. Tusschen den tekst staat vermeld, dat de driekoningen hunne geschenken aanbieden.

²⁾ Men vindt slechts korte aanwijzingen. Na vs. 377 heet het: Selete (d. i. silete, zwijgt) sanc of spel; na vs. 800 „Hier sal men singen of spelen“; na vs. 908 „sanc of spel; en evenzoo na vs. 1000; verder na vs. 1568: „Hier singen ende spelen in den trone“; na vs. 1655 „Sanc spel opt lanxste“; na vs. 1700 „sanc of spel“; na vs. 1888 „Selete. Dan sal ons vrouwe groot sijn.“

Ook de oudste oud-testamentische treurspelen, die wij kennen, bezitten reizangen, die meestal aan 't eind der bedrijven werden gezongen. Zoo voegde Coornhert zulke liederen, op psalmwijzen gedicht, in zijne stukken, terwijl het gebruik van den rei schier algemeen was in den tijd, waarin Vondel als dichter optrad. Bijna al zijne tijdgenooten bedienen zich er van, niet alleen Willem van Nieuwelandt en Abraham de Koningh, maar ook de dichters van wereldsche treurspelen, zooals Coster, Hooft, Van Zevécote, Bontius en anderen.

De reizang echter trad voor den dialoog op den achtergrond, reeds bij het eigenlijk mysteriespel, en naarmate die dialoog werd uitgebreid, nam de tragische kracht van het mysteriespel af. Samenspraak toch gaat spoedig over in redeneering, zelfs in redetwist, en waar de godsdienstige waarheden worden besproken en door bewijsvoeringen gestaafd, vermindert de eerbied voor het heilige, de geestdrift voor het goddelijke. De Grieksche tragedie bewijst dat: zij verliest haar echt tragisch karakter sinds een wijsgeer als Euripides haar tot voertuig zijner wijsgeerige bespiegelingen had gemaakt. Bij het mysteriespel ging het evenzoo. Het pleidooi tusschen Ontfermicheit en Gerechtigheit, dat een, aanvankelijk slechts klein, gedeelte uitmaakte van het geheele stuk, was het theologisch redeneerend element in het mysteriespel, de kiem van verderf.

Zelfs al waren de personen, die het pleidooi voerden, geene allegorische wezens geweest, dan nog zou eene beredeneerde voorstelling van Gods wereldplan, die de menschen tot nadenken veeleer dan tot aanbidden bracht, groote afbreuk gedaan hebben aan de verhevenheid, de tragische beteekenis van het onderwerp; nu zij nog bovendien verpersoonlijkte abstracties waren, die alle aanschouwelijkheid misten, was dat in hoogere mate het geval.

Evenals het profetenvoorspel van het mysteriespel werd losgemaakt, om een afzonderlijk bijbelsch treurspel te vormen, evenzoo ook werd het pleidooi uitgebreid tot een op zich zelf staand geheel, een *spel van sinne* (d. i. verstandelijke redeneering), waarin alleen of bijna alleen allegorische personen optraden. Die sinnespelen leverden spoedig het model voor andere,

en weldra wemelde het van zulke verhandelingen over onderwerpen van godsdienst en zedenleer, bij wijze van samenspraak voorgedragen door verpersoonlijkte abstracties. Van redeneeren over theologische stellingen kwam het tot beoordeelen en zelfs tot veroordeelen. De sinnespelen begonnen over te vloeien van ketterijen; zij verspreidden de denkbeelden der hervorming onder het volk, en de rederijkers, die ze vertoonden, werden, ofschoon ze aanvankelijk zuiver godsdienstige broederschappen hadden gevormd, weldra de gevaarlijkste vijanden der kerk. In de Zuidelijke Nederlanden werden hunne bijeenkomsten verboden, totdat de bevolking tot het katholicisme was teruggekeerd, en toen herleeftde het echte mysterie- en mirakelspel weder; in de Noordelijke vervielen zij langzamerhand toen zij hunne taak hadden volbracht; de sinnespelen sleepten hun kwijnend bestaan nog wel voort, tot zelfs nog ver in de achttiende eeuw ¹⁾, maar moesten, bij de beoefening van het classiek en romantisch drama, het veld ruimen voor stukken van minder redeneerend, meer drastisch karakter, daar zij alleen in eenen tijd van gisting dienst konden doen bij het prediken van nieuwe denkbeelden, maar niet konden blijven behagen in eenen tijd, die kalm, aesthetisch genot verlangde.

Uit onze beschouwing van het sinnespel volgt van zelf, dat Vondel die richting, welke de dramatische kunst bij ons had genomen, niet kon volgen. Daartoe was hij te veel tragisch dichter. Niet alleen heeft hij dan ook geen enkel sinnespel geschreven, maar zelfs komen de allegorische personen, die juist in 't bizonder aan het sinnespel eigen waren, en die nog optraden in de stukken van een classicus als Hooft, in Vondel's treurspelen nergens voor. Slechts in één opzicht misschien heeft Vondel zich niet aan den invloed van het sinnespel kunnen onttrekken. De blijkbare voorliefde, waarmee hij zijne helden soms doet redetwisten, kan uit zijne bekendheid met die sin-

Procha ?

¹⁾ Men denke aan „Tieranny van Eigenbaat“ door A. Pels (Amst. 1679), „De mode“ door P. Bernagie (Amst. 1698), „De hedendaegsche wereld“ door E. Krook (Amst. 1710), „De vriendschap“ door M. van der Winden (Amst. 1760) enz.

nespelen zijn voortgekomen; doch ook Seneca en Euripides, wier stukken hij vertaalde, hielden er van, en men kan dus bij de verklaring van die eigenaardigheid evengoed aan clasieken invloed denken.

Was het redeneeren een kenmerk van het rederijkerstoo-
neel uit den hervormingstijd, het eigenlijk dramatisch karakter van de tooneelstukken uit die periode zal men daarin wel niet zien, omdat een gedicht, dat in den vorm van samenspraak geschreven is, daarom alleen nog niet een drama of tooneelstuk kan genoemd worden. Het dramatische van de mysteriespelen en rederijkersstukken, voorzoover ze geene sinnespelen waren, en ook zelfs dan nog tot op zekere hoogte, bestond in geheel iets anders, namelijk het aanschouwelijke, het plastische, dat wij ook reeds als hoofdkenmerk van het Grieksche drama hebben aangetroffen.

De liturgische beurtzang werd eerst tooneelstuk, toen men niet meer alleen vertelde van Gods wonderdaden, en dat verhaal afwisselde met lofzangen ter eere van God, maar toen men het verhaalde ook aanschouwelijk begon voor te stellen, hetzij dan dat verhaal en lied de uitlegging waren van eene stomme vertooning, hetzij dat sprekers en zangers zelf vertooners werden.

Welk eenen indruk de vertooning van een mysteriespel op het publiek maakte, wat men er voornamelijk in zag en waardeerde, blijkt ons duidelijk uit de korte beschrijving van een *drieconingenspel*, te Delft in 1498 vertoond ¹⁾: „Upten sondagh nae dertienendach nader Vesperen te drie uren, soe worde hier gespeelt een spul van de priesters, die tot verscheyden doeren der kercken te pairde inne quamen ryden, elox met sijn gheselschap vergaderende in 't midden der kercken; ende upten groeten orgel waren Engelen, singende *gloria in excelsis*, ende benede lagen die harders ende speelden; ende daer quam een sterre scietende van after uut die kercke nae thoechoutair toe, ende bleef dair staen, wysende die drie

¹⁾ Men vindt die bij D. van Bleyswijk, *Beschrijvinge der stadt Delft*, Delft 1669 bl. 213.

coninghen den nieuwen gheboren coninck, twelck ghemaect was mit levendighe persoenen upten hoghe outair, dair dese coninghen eens deels sprekende, ende eens deels singhende hair offerhande deden.“

Die vertooning was dus met eenen ommevang begonnen, en, ofschoon ik niet zoover zou durven gaan van te beweren, dat de tooneelvoorstellingen hun plastisch karakter aan de processieën te danken zouden hebben en dus eigenlijk eer uit die ommevangen, dan uit den liturgischen beurtzang zouden zijn voortgekomen, zoodat dan de processie- of wagen-spielen hier te lande de oudste vertooningen zouden geweest zijn, toch zou ik van den anderen kant ook niet gaarne den invloed willen miskennen, die door de „stomme vertooningen“ bij den ommevang op de sprekende voorstellingen in de kerken en later op de markten moet geoefend zijn. Bij die ommevangen werden selden of wagens omgevoerd, waarop bijbelsche of allegorische voorstellingen te zien waren, gevormd door poppen of door levende personen, van opschriften voorzien ¹⁾.

Hoezeer men er, vooral in de Zuidelijke Nederlanden, op uit was, schitterende en indrukwekkende vertooningen te geven, blijkt ons uit de pracht, waarmede de landjuweelen der rederijkers werden gevierd en waarbij minstens evenveel zorg werd besteed aan uiterlijk sieraad, aan schitterende optochten in kostbaar gewaad, aan tooneeltoestel en wat dies meer zij, als aan den verstandigen inhoud, de zinrijkheid der esbattementen of sinnespelen. Alles spande men in, om maar te voldoen aan de eischen van het kijklustig publiek.

Wie schilder was, had als rederijker veel voor: hij kon dan zelf de decoraties voor zijne stukken vervaardigen. Dat deed bv. Karel van Mander, die voor zijn stuk *De koninginne van Saba* kemelen en andere vreemde dieren schilderde en tentoonneele bracht. Bij de vertooning van zijn *Noach* „had hij om den zondvloed te verbeelden, op een groot stuk zeildoek, verscheidene lijken van menschen en dieren, in het water drijvende, geschilderd. Dit werd over het tooneel getrokken, ter-

¹⁾ Zie daarover o. a. D. J. van der Meersch, *Belg. Museum* VI bl. 382 vlgg.

wijl er door middel van pompen en waterleidingen, die het water over het huis heenen voerden, zo zwaar een plasregen viel, dat veelen der aanschouweren, van alle kanten saamgevloeid om deeze vertooning te zien, genoodzaakt werden te rugge te wijken, verwonderd vanwaar toch dit water kwame. De arke, intusschen, scheen er op te drijven; en de tederhartige oude lieden konden, op 't zien van zo natuurlijk eene vertooning, hunne oogen van traanen niet wederhouden, bewoogen door medelijden met de menigte der verdrinkene, en de angst en bekommernisse van de nog leevende met den dood bedreigde menschen¹⁾.

Evenals het mysteriespel in de voorstellingen bij de omme-gangen „stomme vertooningen“ naast zich had, hield ook naast de gewone rederijkersspelen, esbattementen of sinespelen, de stomme vertooning, vooral ter viering van belangrijke gebeurtenissen, stand, hetzij door gecostumeerde personen, hetzij door afbeeldingen; en dat niet alleen in de Zuidelijke, maar ook in de Noordelijke Nederlanden. Zoo werd bv. de plechtigheid van de inwijding der Leidsche hoogeschool in 1575 opgeluisterd door een allegorischen optocht, die met de voordracht van eenige, door Janus Dousa gedichte, Latijnsche verzen werd besloten²⁾. Zoo werden met name te Amsterdam verschillende vertooningen gegeven, waaraan de herinnering lang bewaard bleef, in 1587 bij het inhalen van Leicester, in 1594 ter eere van Maurits, die toen Groningen had ingenomen (vertooningen gemaakt door Spieghel), in 1609 ter viering van het twaalfjarig bestand en in 1613 bij gelegenheid van het huwelijk van den paltsgraaf Frederik met Elisabeth van Engeland, beide door niemand minder dan Hooft van dichterlijke bijschriften voorzien; in 1618 weder ter eere van Maurits; in 1638 bij de blijde inkomste van Maria de Medicis, met Latijnsche, door Vondel vertaalde bijschriften van Barlaeus;

¹⁾ W. Kops, *Schets eener Gesch. der Rederijkers*, bl. 269, volgens het *Leven van K. van Mander*.

²⁾ Zie J. J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden, tot Leyden 1614* bl. 133—141.

in 1642 voor Henriette Maria van Engeland; in 1648 ter viering van den vrede van Munster, van bijschriften voorzien door Coster, Gerard Brandt en Jan Vos; in 1654 voor den vrede van Westminster; in 1659 ter eere van de keurvorstin van Brandenburg, en in 1660 ter eere van den prins van Oranje, de laatste drie ontworpen en met verklarende dichtregelen versierd door Jan Vos ¹⁾).

Aan zijne vaardigheid in het ontwerpen van vertooningen had Jan Vos een groot gedeelte van zijnen roem en zijnen invloed als schouwburgregent te danken. Vooral hij was het, die er voor ijverde, dat er vertooningen in de tooneelstukken werden gevoegd, zoodat in den tijd, waarin hij regent was, van den Amsterdamschen schouwburg kon gezegd worden: „en wort hier niet alleen gespeelt, maer ook zomwijlen met stommen Perzonaedjen de zaken en 't bedrijf der vooroudren en tijdgenoten, als in Schilderyen voor ogen gestelt“ ²⁾).

Toch was Jan Vos niet de uitvinder van die stomme vertooningen op het tooneel. Dr. Jonckbloet heeft in een voortreffelijk hoofdstuk zijner Letterkunde ³⁾ gesproken over verschillende vertooningen in stukken van Rodenburg en Coster, waarheen ik korthedshalve verwijs. Voldoende meen ik te hebben aangetoond, dat het lyrisch karakter van het drama vóór Vondel nooit geheel was verloren gegaan, maar dat het sterk op den achtergrond was gedrongen door het streven

¹⁾ Zie al die vertooningen vermeld bij Wagenaar, *Amsterdam* II (1765) fol. 397, I (1760) fol. 534, 541, 545 vlg. 589, 599, 601, en uitvoerig beschreven door Dr. O. Dapper, *Historische Beschrijving der Stadt Amsterdam*, Amst. 1663 bl. 237—257. De verzen van Hooft bij de vertooningen van 1609 en 1613 vindt men in zijne *Mengelwerken*, Amst. 1704 bl. 757 vlg. (uitg. Leendertz I bl. 92 vlg. 132 vlg.); de vertaling van Barlaeus' verzen door Vondel in diens *Poëzy* I, bl. 162—170 (bij V. Lennep III, bl. 445—455). Brandt's beschrijvingen van sommige vertooningen van 1648 komen voor in zijne *Poëzy* III (Amst. 1727) bl. 321—323, die van Coster, naar ik meen, alleen in de afzonderlijke uitgave van 1648 bij Jan Banningh; die van de vertooningen van 1648, 1654, 1659 en 1660 met de verzen van Jan Vos, in diens *Gedichten*, Amst. 1726 I bl. 559—566, 581—591, 593—607 en 617—630.

²⁾ Zoo zegt Dr. O. Dapper, t. a. p. bl. 441.

³⁾ Dr. Jonckbloet, *Gesch. der Ned. Letterkunde*, 2^{de} dr. II bl. 68—77.

naar aanschouwelijke voorstelling, dat zich zoowel buiten als in de tooneelvertooningen openbaart, en waarin men vóór Vondel's tijd en nog gedurende de eerste helft van de zeventiende eeuw het eigenlijk wezen, het kenmerkende van het drama zag.

VIERDE HOOFDSTUK.

Het dramatische in Vondel's treurspelen.

Geheel in overeenstemming met zijne tijdgenooten hield ook Vondel het aanschouwelijke voor het eigenaardige kenmerk van het drama. Dat blijkt vooreerst hieruit, dat Vondel evenmin als anderen geschroomd heeft, stomme vertooningen in zijne stukken op te nemen, ja zelfs nu en dan ze er opzettelijk voor heeft doen vervaardigen. Geschilderde voorstellingen zien wij o. a. in den *Joseph in 't Hof*. In de voorrede voor dat stuk zegt Vondel zelf: „Josephs vorige wedervaren, Pharoos droomen en gesichten, en den welgeschickten staet van Egypten, die anders niet konden op het toonneel komen, worden geestigh in schilderyen te pas gebroght.“ In het derde bedrijf treffen wij dan ook Simeon en Judas in eene galerij aan, waar Pharao „uytnemende schildryen“ deed plaatsn, vs. 855 vlgg.:

„Van 't puyck der meesteren, waerin op lange ryen
De vreemdelingen sien de brave daeden staen,
Die Sophompaneas, de Rijcxvooghd, heeft gedaen.“

Simeon legt daar aan zijnen broeder van al die schilderstukken achtereenvolgens de beteekenis uit.

In het vierde bedrijf van de *Gebroeders* werd „de vertooning daer de gebroeders hangen“ gegeven¹⁾ en door de Gabaonners

¹⁾ Volgens eene eigenhandige aantekening van Vondel, medegedeeld in Van Lennep's uitgave III, bl. 699 vlg.

een viertal ingevoegde verzen voorgedragen, gevolgd door veertien evenzoo later ingevoegde versregels, door de staatsjuffers uitgesproken.

De drie vertooningen in den *Salmoneus*, waarbij Vondel zelf vierregelige versjes ter verklaring geeft ¹⁾, zijn misschien *tableaux vivants* geweest, even als die in den *Jeptha*, door Jan Vos op Vondel's verzoek ontworpen, beschreven en van een verklarend gedichtje voorzien ²⁾. Reeds vroeger had Jan Vos eene vertooning van „de goude en zilvere eeuw“ gemaakt, om er de voorstelling van den *Lucifer* meê te besluiten, ook weêr op verzoek van Vondel zelf, die eigenlijk eenen dans van engelen had verlangd, maar er terecht door Vos aan werd herinnerd, dat zoo iets geheel in strijd zou geweest zijn met het einde van het stuk, waar Vondel „de Engelen om de val van Lucifer met een treurigh gelaat op het tooneel laat komen“ ³⁾.

Ongetwijfeld heeft men ook in andere stukken van Vondel vertooningen gehad, al valt dat ook, behalve voor den *Faëton*, en dan wel eerst in 1685, dus na Vondel's dood ⁴⁾, en voor den *Palamedes*, doch eerst in 1720 ⁵⁾, niet te bewijzen. Dat ten minste heden ten dage nog in het vierde bedrijf van den *Gijsbreght van Aemstel* de overrompeling van het Klarissenklooster door een tableau vivant wordt vertoond, zal wel eene eeuwenheugende gewoonte zijn, reeds van Vondel's tijd dagteekenend. Eene uitvoerige verklaring van die vertooning vinden wij in het vijfde bedrijf, waar de Bode in dichterlijke

¹⁾ Vondel's *Poëzy* II, bl. 391 vlg. (bij v. Lennep VII bl. 115). In 1684 werd het stuk vertoond met een voorspel van Govert Bidloo. (Zie v. Lennep VII, bl. 117—130, en een schimpdicht daarop bl. 131—133).

²⁾ Te vinden in *Alle de Gedichten* van Jan Vos, Amst. 1726 I, bl. 608.

³⁾ Zie eenen brief van Vos aan Vondel in *Alle de Gedichten* van Jan Vos, Amst. 1726. I, bl. 631—633.

⁴⁾ Zie van Lennep's uitgave van Vondel, X bl. 331—344, waar afgedrukt is eene „Beschrijving der spreekende perzoonen, zangen, danssen, kunstwerken en vertoogen gevoegd bij J. v. Vondels *Faëton* of *Roekelooze stoutheid*, Amst. 1685”, vervaardigd door Govert Bidloo.

⁵⁾ Den 30 Nov. 1720 en den 2, 7 en 9 Januari 1721 werd de *Palamedes* gespeeld met drie ingevoegde vertooningen, gemaakt en van dichterlijke bij-schriften voorzien door Pieter Langendijk; zie diens *Gedichten*, Haarlem 1721. II bl. 445—451.

woorden schildert, wat even te voren in beeld was vertoond, iets wat, volgens de tegenwoordige begrippen over het drama eene overtolligheid mag genoemd worden, maar het in Vondel's tijd inderdaad niet was. Integendeel, vertooning en dichterlijke beschrijving vulden elkaar aan, en ofschoon eene van beide wel niet onmisbaar was, hield men het er toch blijkbaar voor, dat de eene er veel toe kon bijdragen, om het genot, door de andere geschonken, te verhoogen; want waar de vertooning ontbrak, moesten de dichterlijke beschrijvingen alleen in die leemte voorzien en zóó plastisch zijn, dat men, de verzen aanhoorende, in zijne verbeelding de vertooning zag. Wie die kunst het best verstond, werd voor den grootsten tooneeldichter gehouden, en juist in die kunst was het, dat Vondel boven al zijne tijdgenooten verre uitmuntte.

„Van vertoonen ontleenen de Nederduitschen den naem van hun tooneel“, zegt Vondel zelf ¹⁾ en geeft daarmee duidelijk te kennen, waarin voor hem het dramatische bestond. Op *vertoon*en door afbeeldingen, levende figuren en beweeglijke tafereelen komt het aan, maar wel vooral — en dat was het aandeel dat de dichter aan de tooneelvoorstellingen had — op schilderingen in woorden. De dialoog van het stuk moest schilderachtig zijn, zelfs de verzen, waarin de dialoog vervat was, moesten plastisch wezen. Vondel vergelijkt ze bij beeldhouwwerk *en-relief*, als hij zegt ²⁾, dat Alexandrijnen moeten zijn „gelijk uitheffende schilderyen, rijk gestoffeert en doorwrocht.“

Over dichtkunst en vooral tooneeldichtkunst sprekende, ontleent Vondel ieder oogenblik zijne uitdrukkingen aan de schilderkunst. Dat hij door de leden van het St. Lucasgild tot Nederlands hoofddichter gekroond werd, is niet zonder beteekenis. Hij zelf gevoelt zich met hen verwant en geeft hun dat te kennen, als hij met Simonides „schildery stomme poëzy, de poëzy spreekende schildery“ noemt ³⁾. Die stelling, oorspronkelijk gewis niet meer

¹⁾ Opdracht vóór den *Adam in ballingschap*.

²⁾ Opdracht vóór den *Jeptha*.

³⁾ Opdracht van Vondel's prozavertaling der Oden van Horatius aan de kunstgenooten van St. Lucas te Amsterdam. Elders (namelijk in zijn *Tooneelschilt*) zegt hij: „de historischschilderkunst verdiende bij d'Ouden den

dan eene losse opmerking van betrekkelijke waarde, was, gesteund door het gezag van Aristoteles, die afbeelding of nabootsing het beginsel der kunst noemde, en van Horatius, die haar echter slechts voor een bepaald geval toepaste ¹⁾, langzamerhand een aesthetisch beginsel geworden, en werd als zoodanig nog in het midden van de achttiende eeuw door eenen kunstrechter van gezag, zooals Batteux, verkondigd ²⁾. Bekend is het, hoe geweldig Lessing er tegen te velde getrokken is in zijn *Laokoön*, waarin hij aan de schilderkunst en de dichtkunst ieder hare eigene grenzen aanwees, en wel op zulk eene voortreffelijke wijze, dat sinds zijnen tijd de stelling van Simonides bijna zonder vorm van proces wordt veroordeeld door al wie op den naam van aestheticus aanspraak wil maken.

Toch werd Lessing's gevoelen aanvankelijk niet door ieder onvoorwaardelijk omhelsd. Herder trad er tegen op ³⁾ en bracht er zulke gewichtige bezwaren tegen in, dat wij ook hier weêr bevestigd worden in de overtuiging, hoe moeilijk het is eene

naem van stomme poëzye, gelijk de poëzy den titel van spreekende schilderye bereikte, dat eigentlijker op tooneelpoëzy slaet, die haere spreekende personadiën regelrecht, terwijl een redenaar, personeerende, die niet regelrecht invoert.* De uitspraak van Simonides vindt men vermeld bij Plutarchus *Utrum Athenienses*, etc. II, p. 421: „Πλὴν ὁ Σιμωνίδης, τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσῃ σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσῃ ζωγραφίαν λαλοῦσαν, ἅς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γενομένας δεικνύουσι, ταῦτα οἱ λόγοι γεγεννημένας διηγῶνται καὶ συγγράφουσιν.“

¹⁾ Horatius, *Ars poetica*, vs. 361: „ut pictura, poësis erit“. Men lette echter op het verband.

²⁾ Batteux, *Principes de la littérature*, nouv. éd. Paris 1764, I p. 313 zegt van dicht- en schilder-kunst: „Ces deux Arts ont entr' eux une si grande conformité, qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms et de mettre peinture, dessein, coloris à la place de poësie, de fable, de versification.“

³⁾ Herder in zijne *Kritische Wälder*, *Erstes Wäldchen*, *Lessings Laokoön gewidmet* (1769) p. 191 tot het eind (in de Tübingsche uitgave van Herder's *Sämmtliche Werke*). Herder's eigene definitie van het wezen der poëzie is daar, p. 199: „das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also *sinnlich vollkommene Rede*“.

waarheid op wijsgeerig aesthetisch gebied te vinden, die van alle gevallen, in alle opzichten gelden kan, hoe gering het aantal stellingen is, die onvoorwaardelijk in hare algemeenheid toegepast kunnen worden. Als aesthetisch beginsel opgevat, is de uitspraak van Simonides stellig onwaar, maar ook het betoog van Lessing heeft slechts eene betrekkelijke waarde, omdat er toch altijd eene kern van waarheid in de stelling van Simonides besloten is. De dichter toch wekt door zijne woorden de herinnering op aan bekende dingen, die hij als beelden voor den geest doet oprijzen, en die zich evengoed in de voorstelling met elkaar kunnen verbinden tot een geheelen beeldengroep, een tafereel, als dingen, welke wij achtereenvolgens gezien hebben, door ons in gedachte met elkaar verbonden kunnen worden. Terwijl evenwel de schilder alles samen als een geheel geeft, wekt de dichter slechts zijne hoorders op, om er zelf een geheel van te maken. Zijn de hoorders daartoe niet in staat, dan mist de dichter zijn doel, en dat zal hij altijd, als hij meer van zijne hoorders vordert, dan zij in staat zijn te verrichten. Hij heeft rekening te houden met de mate van verbeeldingskracht zijner hoorders, en in zoover is zijne taak als schilder moeilijker dan die van den werkelijken schilder of beeldhouwer. Daarentegen heeft hij boven dezen voor, dat zijn beeld minder afgewerkt behoeft te zijn, daar het hem niet zoozeer te doen is, om dat beeld voor goed in het geheugen te prenten, als wel hoofdzakelijk om de gewaarwordingen op te wekken, die ook eene oogenblikkelijke voorstelling kan doen ontstaan. Voor den dichter is de plastische voorstelling veeleer middel dan doel, zooals voor den schilder; doch dat het schilderen met woorden geen ongeschikt middel is, om gedachten en gewaarwordingen op te wekken, leert de ondervinding, die door het lezen van Vondel's werken wordt bevestigd./

Dat Vondel zelf zoo gaarne de dichtkunst bij de schilderkunst vergelijkt, dat hij de kunst, waarin hij de groote meester was, als eene tweelingzuster der schilderkunst beschouwt, vindt zijne verklaring in den geest zijns tijds, waarin de schilderkunst niet minder bloeide dan bewonderd werd. Meer dan vijftig lofdichtjes maakte Vondel zelf op schilderijen, printen en tee-

keningen en met menig schilder was hij bevriend ¹⁾. Het kan ons dan ook niet verbazen bij Vondel, reeds van zijne jeugd af aan gewoon vertooningen van schilderijen of levende beelden op het tooneel te zien, in de opdracht van zijne *Batavische Gebroeders* te lezen: „Toen ick den opstant tegens de Romainen en de doorluchtige daeden der Batavieren in de kunstige printen van Tempeest bespiegelde, en onder andere afbeeldingen den Romainschen stadthouder op den stoel zaggh zitten, daer Julius Paulus in zijn bloet geverft lagh, en Nicolaes Burgerhart geketent naer Rome gevoert wiert, en mijn lust vast verlangde, dat de historiën, door last der Burgermeesteren treffelijk geschildert, de galerij van ons Kapitoel op eene rij mochten bekleeden, ontvonckte my een yver om levendigh te ververschen den treurhandel der Gebroederen“; en zoo kwam zijn treurspel tot stand. Tot het vervaardigen van den *Joseph in Dothan* was ook reeds het zien van eene schilderij de aanleiding geweest, zooals Vondel in de opdracht van dat stuk zegt: „Josephs verkooping schoot ons in den zin door het tafereel aan Jan Pinas, hangende, neffens meer kunstige stukken van Peter Lastman, ten huise van den hooghgeleerden en ervaren Dokter Robbert Verhoeven, daer de bloedige rock den vader vertoont wort; gelijk wy in 't sluiten van dit werck ten naesten by met woorden des schilders verwen, teickeningen, en hartstoghten pooghden na te volgen.“

Evenals nu de gewrochten der beeldende kunst Vondel bezielde voor zijne treurspelen, evenzoo wilde hij met zijne stukken plastische voorstellingen geven, en koos hij o. a. zooals hij zegt ²⁾. „koning Davids ballingschap en haer jammerlijk gevolgh, als een leerzaam voorbeelt, dat rijke stof en levendige verwen tot eene spreekende tooneelschildery bestelt.“

¹⁾ Om zich te overtuigen van de algemeene belangstelling, die er in de 17^{de} eeuw voor de schilderkunst bestond, kan men niets beter doen, dan de gedichten — meer dan 150 in getal — te lezen, die Jan Vos gemaakt heeft op schilderstukken van beroemde en minder bekende meesters, welke grootendeels in het bezit waren van de aristocratische kunstbeschermers, waaraan Amsterdam toen zoo rijk was.

²⁾ In de opdracht van zijn *Koning David in ballingschap*.

Zoo noemt hij ook zijn landspel *De Leeuwendalers* eene „onnozele tooneelschildery,“ en verklaart hij van De Groot's *Sophompneas* in de opdracht: „de schildery is natuurlijk, levendigh en gloeyende“; terwijl hij, van zijne vertaling van de *Elektra* in de opdracht sprekende, zegt, dat hij „deze schilderyen zelfs, die de heldere middaghzon niet schroomen, voor Nederduitschen ten toon stelt“. In zijne opdracht van den *Jeptha*, die inderdaad van vertooningen voorzien was, spreekt hij Mevr. Anna van Hoorn aldus toe:

„Ghy zult de zon van zege, hier betogen
Met eene wolck van druck, niet zonder gunst,
Zien schilderen tapijt en regenbogen
Van Beeldewerck, te schicken naer de kunst“.

In de opdracht van de *Gebroeders* gaat Vondel zelfs zoover van zijn stuk te denken, als door Rubens op doek gebracht. „Hier word ick belust,“ zegt hij, „om door Rubens, de glori der penseelen onzer eeuw, een heerlijk en koninglijk tafereel, als een treurtooneel, te stoffeeren! Hij valt aen het teekenen, ordineeren, en schilderen, nocht zijn wackere geest rust eer het werckstuck voltoit zij. David zit 'er zwaermoedigh op den hoogen troon. Men ziet 'er, door een poort in 't verschiet, de drooge dorre en dorstige landouw quijnen. Boven in 't gewelf van 't prachtige marmeren en cederen hof zwieren zommige Engelkens, die, naer de gewoone zinrijkheid des allervernuftighsten Schilders, elck om strijd bezigh zijn om net uit te beelden 't geen ter zaecke dient“; en zoo gaat hij voort met eene zinnebeeldige schilderij van zijn treurspel aan zijne lezers voor te stellen, totdat hij op eens, zich niet kunnende weerhouden, de prozabeschrijving door versregelen afbreekt, en, te gelijk schilderende en verhalende, de schets voltooit.

In het tooneelspel wordt, zooals Vondel in zijnen *Samson* zegt, vs. 671—681,

„Al 't weereltlyck beloop naer 't leven afgeschildert,
Door sprekende schildry. Men ziet een hof verwildert,
Verwart en overëndt, geverft met prinssenmoort.
Daer wort van schennisse en wraeckgierigheid gehoort.
Men ruckt gekroonden en gezalften van hun stoelen,
Hartstoghten, onderlinge aen 't barrenen, aen 't woelen,

Ontvrouwen zich, gelyck de verwen, met de naelt
 Of schietspoel net geleght, en daer geen meester dwaelt
 Van wel te schicken, zyn tapytwerck geestigh tekent,
 Dat wie 't bespiegelt dit een overeenkomst rekent
 Van hemelsch ooghmuzyck“.

Een tooneelstuk is dus voor Vondel in de eerste plaats eene levende schilderij. „Het tooneel“, zegt hij in zijn *Tooneelschildt*, „is een verheven plat, toegestelt naer den eisch der rolle van de personaedjen, die elck volgens heuren staet ingekleet en gelijk vermomt, door stemmen en gebaer uitbeelden eene historie“ enz. De personen in de stukken van Vondel zijn levende beelden. In den *Lucifer* komen, volgens het berecht, „de groote Aertsengelen Lucifer en Michaël elck met hunne aenhangelingen van wederzijde gesterckt, de stellaedje stoffeeren.“ In de *Elektra* „zijn toestel en redenen gepast naer de personagiën, elck naer den eisch levendigh uitgebeelt“; en in de opdracht van den *Herkules in Trachin* wordt hetzelfde nog eens, maar uitdrukkelijker, gezegd, als Vondel verklaart te willen doen zien „hoe elcke personaedje hier, naer heuren staet en eisch, zich zelve natuurlijk, zonder eenige opgeblazenheit uitbeelt, gelijk Apelles, ten tijde van Alexander den Grooten, zijne historiën op het panneel tekende en met levendige verwen tot onsterfelijken lof tén toon stelde.“

De personen in Vondel's stukken worden derhalve door den dichter vergeleken bij figuren eener schilderij, en evenals de schilder in de eerste plaats het uiterlijk voorkomen zijner personen tracht weêr te geven, en van hun karakter alleen die trekken kan aanduiden, welke zich door eene zekere gelaatsuitdrukking, liefst een blijvenden plooi in het gelaat, openbaren, zoo ook besteedt Vondel zijne grootste kunst aan het schilderen van het uiterlijk voorkomen zijner helden, en doet hij alleen sterk sprekende karaktertrekken, als onveranderlijke eigenschappen zijner helden, goed uitkomen. Fijnheid van karakterteekening, vooral het weêrgeven van de geleidelijke ontwikkeling der karakters, moet men bij hem niet zoeken. In de kunst om een ingewikkeld karakter te ontleden, en de samenwerking der deelen te doen zien — het geheim van Shakespeare — heeft hij het niet ver gebracht; maar het was

er hem ook niet om te doen. Hij wilde veeleer plastisch voorstellen, wat er *met* de personen in zijne stukken gebeurde, dan de drijfveeren en beweegredenen opgeven, die hen zus of zoo deden handelen.

In welke opzichten Vondel als karakterteekenaar van Shakespeare verschilt, kan men het best begrijpen, wanneer men den heer Kok volgt in zijne beschouwing van eenige vrouwenkarakters in Vondel's treurspelen. Deze smaakvolle beoefenaar van de meesterstukken der moderne dichtkunst, de talentvolle vertaler van Shakespeare, Dante en Calderon, heeft trachten aan te toonen, „dat aan Vondel een veel grooter echt-dramatisch talent (ook in den zin, waarin wij dit woord thans bezigen) moet worden toegeschreven, dan gewoonlijk gedaan wordt¹⁾; en grondt dat oordeel voornamelijk op de karakterschildering in Vondel's treurspelen. Na eene beschouwing van het karakter van Eva (in den *Adam in ballingschap*) en dat van Urania (in den *Noah*), waarover zijn oordeel minder, gunstig is, stelt hij al het verdienstelijke der Vondeliaansche karakteristiek in het licht door zijne ontleding der karakters van Jempsar (in den *Joseph in Egypten*), Rispa en Michol (in de *Gebroeders*), Filopaye en Ifis (in den *Jeptha*), Badeloch (in den *Gijsbreght*), Hageroos (in de *Leeuwendalers*) en Maria Stuart (in het stuk van dien naam). De heer J. W. Brouwers heeft daarna, doch naar het mij voorkomt minder met eenen kunstenaarsblik, de karakters van Adam en Eva beschouwd²⁾; doch vergelijkt men de uitkomsten, waartoe beiden met groote moeite en na het verzamelen van allerlei kleine en door hen breed uitgemeten trekken geraken, met die, welke Heine verkreeg, toen hij *die Mädchen und Frauen in Shakespeare's Dram. Werken* schilderde, nu en dan zelfs met niet meer dan een paar aanhalingen uit een stuk van den Engelschen dichter, dan maakt Vondel gewis een zeer mager figuur, en zou men geneigd zijn hem met Dr. Jonckbloet een zeer zwak dramatisch schrijver te noemen, als men maar overtuigd was, dat ieder

¹⁾ A. S. Kok, *Vondel in eenige van zijn vrouwenkarakters*, Amst. 1864 bl. 9.

²⁾ Zie J. W. Brouwers, *Over eenige dramatische karakters bij Vondel*, in de *Dietsche Warande* VII (1866) bl. 164—175, 194—226.

soort van drama volstrekt op dat van Shakespeare moet gelijken. Vondel's drama's echter zijn geheel iets anders, en eischen dus ook eene geheel andere wijze van beschouwen.

Daarmee wil ik geenszins te kennen geven, dat er ook niet in Vondel's stukken tooneelen gevonden worden, die in een stuk van Shakespeare niet misplaatst zouden zijn. Actie ontbreekt niet te eenemale; men denke b.v. aan het derde bedrijf van de *Gebroeders*, waar Rispe en Michol David trachten te verbidden, terwijl de Gabaonniers den dood van het zevental eischen; denke verder aan het tooneel in den *Joseph in Dothan*, wanneer Joseph door zijne broeders te koop geboden wordt; aan het geheele tweede bedrijf van den *Gijsbreght*, waar de verrassing van Amsterdam bij het Kathuizer klooster wordt voorbereid, en aan het laatste tooneel van het stuk, den edelen strijd tusschen den Heer van Aemstel en zijne vrouw.

Toch zou men zich bedrogen vinden, indien men handeling alleen of in de eerste plaats bij Vondel wilde zoeken. Een tooneelstuk van Vondel kan het best vergeleken worden bij eene harmonisch aaneengeschakelde rij van beeldengroepen, een groot beeldwerk, dat eene geschiedenis voorstelt. Ieder fragment er van is als 't ware een groep of een tafereel. De personen, die optreden, schilderen zich zelf of geven in een verhaal ons eene beweeglijke schilderij te zien; en die vertooningen in schilderende verzen worden afgewisseld door prachtige lierzangen, waarvan de schoonheid niet beter kan gekenmerkt worden, dan met de volgende woorden van Dr. Beets, naar wiens treffende beschouwing van Vondel's reizangen ik moet verwijzen, omdat het een waagstuk zou zijn, over die zangen na dien smaakvollen kunstkenner nog iets nieuws in het midden te willen brengen: „Sommige zingen, om zoo te zeggen, zich zelve, zonder muziek. Andere, plechtiger, ruischen gelijk de zee; andere woester, bruisen als een waterval; andere, feller, kletteren als een hagel; andere trekken met den stap van gewapende krijgsbenden ontzagwekkend voorbij; andere, luchtig, dansen als sylphen om u heen; andere, somber, slaan den doodenmarsch in uw hart. Alle doen wat zij moeten.“¹⁾

¹⁾ Dr. N. Beets, *Verscheidenheden*, meest op letterkundig gebied, 2^{de} dr.

Zeer terecht wordt door Dr. Beets van sommige reizangen gezegd, dat zij „zich zelve zingen zonder muziek.“ Toch werd in Vondel's tijd het zangerige er van nog door de melodie der muziek verhoogd. Zagen wij de dichterlijke schilderingen en afbeeldingen van Vondel's treurspelen bij de vertooning gepaard aan werkelijke schilderijen en levende beelden, ook de lyrische partijen waren bestemd om op muzikale wijze te worden voorgedragen. Men zou dat reeds hieruit kunnen opmaken, dat in menig liedboekje verzen van verschillende dichters gevonden worden met de aanwijzing, dat zij gezongen moeten worden op de, blijkbaar algemeen bekende, wijs van: „O Kersnacht schooner dan de daegen“ uit den *Gysbreght* ¹⁾). Eene enkele maal vindt men ook uit hetzelfde treurspel de zangwijs van „Nu stelt het puick van soete kelen“ uit het eerste bedrijf opgegeven ²⁾), terwijl de rei uit het vijfde bedrijf van den *Lucifer* „Gezegent zij de helt“ is opgenomen in een liedboekje, dat overigens liedjes van een geheel ander allooi bevat ³⁾).

De zang der reien werd door muziek begeleid. Dat blijkt uit eene eigenhandige aantekening van Vondel ⁴⁾) in een exemplaar van zijn *Gebroeders*, die aldus luidt: „De speelyuden hebben op haar blaas-Instrumenten dit bijgaende musijkstuk gespeelt, ende van de priesteren op het toneel gesongen, met 4 partijen.“ De partituur is echter ongelukkig niet meer te vinden. Ten slotte wijs ik nog op Vondel's uitspraak in het berecht voor zijn *Jeptha*, dat een der vereischten van een gewijd treurspel is „maetgezing van reien, geoeffent door eenen grooten Orlando, om onder het speelen d'aenschouwers te

1876 II bl. 134. Van bl. 97—150 wordt daar gehandeld over „de reizangen in Vondel's treurspelen“, eene ook afzonderlijk uitgekomen verhandeling.

¹⁾ Zie bv. „Vermeerderde Amst. Vreughdestroom“ II bl. 42, 44, 137, 224; „'t Groot Hoorns, Enkhuyser, Alkmaarder en Purmerender Liedboek, (Amst. bij J. Kannevet) I bl. 109, II bl. 5, 15, 67; Lodensteyn's Uytspanningen, 6^{de} dr. bl. 68, 119, 234, 242, 336; W. Sluiter's Eybergsche Sanglust (uitg. 1739) bl. 51, 60, 66; W. Sluiter's Gesangen, 8^{ste} dr. bl. 62, 125, 233; W. Sluiter's Psalmen, Lofsangen ende Geestelijke Liedekens (uitg. 1739) bl. 10, 137, 161; Luyken's Duitsche Lier, een liedje, enz. enz.

²⁾ Verm. Amsterd. Vreughdestroom II bl. 42.

³⁾ Verm. Amst. Vreughdestroom II bl. 33.

⁴⁾ Zie van Lennep's Vondeluitgave III bl. 647.

laeten hooren eene hemelsche gelijkkluidentheit van heilige galmen, die alle deelen der goddelijke zangkunste in hunne volkomenheit zoodanigh bereickt, datze de zielen buiten zich zelve, als uit den lichame, verruckt, en ten volle met eenen voorsmaeck van de geluckzaligheid der engelen vergenoeght.“

Bij herhaling hebben de kunstrechtters nadrukkelijk gewezen op de détail-schoonheden in Vondel's treurspelen, en daarnaar zelfs de waarde van die stukken, ook als tooneelstukken, bepaald. Tegen die beschouwingwijze echter heeft sinds eenige jaren Dr. Jonckbloet zich krachtig verzet ¹⁾, en dat kan ons ook eigenlijk niet bevreemden. Het was noodig, dat er eens iemand opstond, die het durfde uitspreken, hoe door en door onwaar het eindoordeel der mannen van smaak over Vondel's treurspelen meer en meer was geworden, hoe weinig overeenstemming er bij hen nog bestond tusschen de uitbundigheid, waarmee zij Vondel's werken prezen, en het geringe genot, dat de lezing er van hun schonk, voor zoover zij ten minste eenige treurspelen nog in hun geheel lazen. Met Vondel bekend geworden door bloemlezingen, waarin juist die tooneelen en vooral die reizangen waren opgenomen, welke nog altijd op den beschaafden Nederlander een machtigen indruk kunnen maken, begonnen zij met in te stemmen in het algemeene loflied, ter eere van Vondel aangeheven. Maakten zij dan later kennis met een paar treurspelen in hun geheel, dan zagen zij zich bedrogen in hunne verwachting van letterkundig genot te zullen smaken. Hadden zij ronduit gesproken, dan zouden zij hebben moeten bekennen, dat zij zich min of meer verveeld hadden, zoo zij ten minste niet bevangen geweest waren door die niet ongewone begoocheling, waardoor wij ons verbeelden te genieten, als wij weten, dat ons iets als genot wordt toegerekend. Toch waren er ook, die er voor uitkwamen, dat zij niet zonder verveling Vondel's treurspelen konden lezen, of zien vertoonen, zooals bv. Busken Huet deed, die van den *Gysbreght* schreef, dat „niemand het stuk zonder geeuwen kon zien opvoeren ²⁾, maar daarbij dupe werd van eene andere,

¹⁾ Zie vooral zijne *Gesch. der Ned. Letterkunde*, 2^{de} dr. II bl. 116.

²⁾ Zie Busken Huet, *Litterarische Fantasiën* (Amst. 1873) I bl. 34.

even gewone, begoocheling, namelijk deze, dat men geneigd is te denken: wat ons zelf tot geeuwen brengt, is voor ieder vervelend. Hier ten minste heeft Busken Huet zeer te onrechte aan iedereen toegeschreven, wat hij — om aan de strikte waarheid getrouw te blijven — alleen van zich zelf had mogen verklaren; want de volle schouwburgzalen, en het getuigenis van velen, die mij vertelden, dat zij met genoeg den *Gijsbreght* hadden zien vertoonen, bewijzen, dat dit stuk ten minste nog altijd door een groot deel van het publiek kan genoten worden.

Toch blijft het waar, dat Vondel's treurspelen vele beschaafde menschen, aan wie men geen goeden smaak kan ontzeggen, niet meer kunnen boeien. Vandaar dat de vraag bij hen oprijst: Wat is de oorzaak dat wij ons vervelen? en om die vraag gemakkelijker te kunnen beantwoorden, stelt men er — en dat is de groote fout — eene andere voor in de plaats, alsof de beantwoording daarvan alleen het raadsel kon oplossen: wat ontbreekt er dus aan die treurspelen? Men herinnert zich bekende dramatische regels, waaraan zij niet meer voldoen of bepaalt er zich toe, de stukken te vergelijken met andere stukken, welke men wèl met genoeg heeft gelezen, stempelt de punten van afwijking met den naam van gebreken, en maakt de gevolgtrekking: in hun geheel, d. i. als treurspelen zijn Vondel's stukken gebrekkig; maar daar in den grond de eigen subjectieve smaak de beoordeelaar is geweest, en men toch bij het lezen van enkele episoden of reizangen genoten heeft, wil men aan Vondel toch ook zijne goedkeuring niet onthouden, en voegt men aan zijn oordeel toe: toch is Vondel een groot dichter in zijne treurspelen, als men maar op de détail-schoonheden let.

Tot die tegenstrijdige oordeelvelling zou men niet vervallen zijn, indien men ter verklaring van de verveling, onder het lezen van Vondel's stukken ondervonden, in de eerste plaats de vraag had trachten te beantwoorden: wat ontbreekt er aan ons om Vondel te kunnen genieten? Dan zou men vermoedelijk tot de ontdekking zijn gekomen, dat hetzelfde ontbreekt, wat wij ook noodig hebben, om het in eenig gezelschap

niet vervelend te vinden, namelijk het vermogen om met de leden van het gezelschap gemakkelijk te kunnen omgaan. Wordt er in het gezelschap eene taal gesproken, die wij niet verstaan, wij moeten ons dan noodzakelijk vervelen. Zoo ook moet de taal van Vondel verstaanbaar voor ons zijn. Spreken de leden van 't gezelschap met opgewondenheid over zaken, die ons koud laten, wij kunnen dan niet anders dan ons vervelen. Zoo ook moeten wij ons voor een oogenblik in Vondel's gedachten- en gevoels-kring kunnen verplaatsen. Wij vervelen ons, als het gezelschap zich vermaakt met kwinkslagen, die wij niet kunnen beantwoorden, als het zich gemakkelijk beweegt in vormen, die ons niet eigen zijn en ons dus een gevoel van stijfheid geven, als het beschrijvingen geeft van natuurtooneelen, die wij ons niet kunnen voorstellen, kortom als wij gevoelen, dat wij in dien kring niet te huis zijn. Welnu, Vondel is alleen vervelend voor wie in zijne werken niet te huis is; zij boeien ons naarmate wij ze meer lezen. Doen wij dat slechts nu en dan, terwijl wij gewoon zijn in den schouwburg tooneelstukken uit de moderne school, vol handeling en karakterteekening te zien, of treurspelen van Shakespeare te lezen, dan moeten wij ons geweld aandoen om bij Vondel niet dezelfde eigenaardigheden te verwachten. Wij zijn dan zóó gewoon aan levendige samenspraken, dat de lange alleenspraken en schilderingen bij Vondel ons vermoeien, want de levendigheid van Vondel bestaat in den rijkdom van dichterlijke beelden, waar wij overheen lezen; omdat wij de verwachting naar iets anders gespannen houden. De geheele techniek van Vondel's treurspelen schijnt ons gebrekkig, omdat wij slechts nu en dan eene enkele beweeglijke handeling opmerken, terwijl wij er aan gewoon zijn geraakt, zulke handelingen elkaar te zien verdringen op het tooneel, waarop wij ons te huis gevoelen. De harmonische eenheid van Vondel's stukken ontgaat ons, omdat wij die eenheid zoeken in allerlei dingen, die haar in onze moderne stukken tot stand brengen; met dit gevolg, dat in ons oog de schoonheden van zijne stukken alleen détail-schoonheden schijnen te zijn. Het dramatisch karakter van Vondel's tooneelwerken bestaat echter, zooals wij zagen, in geheel iets anders dan bij de stukken van onzen tijd:

het bestaat in de opeenvolging van beeldengroepen en schilderijen van tafereelen, die met elkaar eene geschiedenis voorstellen, en eenen indruk moeten te weeg brengen, welken de reizangen weêrgeven. Laat ons, van die stelling uitgaande, eens enkele gedeelten uit Vondel's stukken beschouwen.

Vooreerst dan wensch ik de aandacht te vestigen op een paar tooneelen uit den *Adam in ballingschap*. Het eerste bedrijf van dat stuk kan beschouwd worden als de expositie, die in het tweede bedrijf nader wordt uitgewerkt. Beide bedrijven geven een beeld van het paradijs en de paradijsbewoners vóór de wrekende gerechtigheid Gods hen uit den verbeurden lusthof uitbant. Beginnen wij met den aanvang van het tweede bedrijf.

Het tooneel is de hof Eden, en de sprekende personen zijn de drie aartsengelen Gabriël, Rafaël en Michaël. Aan de schildering van den heerlijken lusthof heeft Vondel dit gedeelte van zijn stuk gewijd. Hij tracht in dichtelijke woorden, die een zeer gebrekkig decoratief moeten vervangen of verklaren, den indruk te schetsen, dien het paradijs op den aanschouwer heeft moeten maken; en daar hij tot aanschouwers eene engelen trits kiest, door wier rein gemoed en verheven geest die indruk wordt weêrgegeven, zou de beschrijving zelfs bij het meest sprekend en kunstrijk decoratief niet overbodig geacht kunnen worden. In welke heerlijke, beeldrijke versregels de engelen het Eden schilderen, moge een gedeelte van hunne samenspraak bewijzen, vs. 311-338:

„Wat heeft de Godtheit hier een Hemelsdom geplant!“

zegt Gabriël:

„Hoe roken wij den geur van 't melck en honighlant,
En blancke leliën, en versch ontloke rozen!

Hoe flonckren d' oevers hier van bdellion, turkozen,

Karbonklen, onixsteen en flickrend diamant!

De gront is een tapijt van bloemen. Geene hant

Van geesten kan zoo rijk borduren en schakeeren.

Wat vogels steecken hier in kostelijke veëren!

Daer staet d'eenhoren, die zich spiegelt in de bron,

Hier volght de zonnebloem het aenschijn van de zon,

En schijnt in 't harte ontvonckt met levendige straelen.

Wat vogels zingen daer alle engelsche kooraelen,

Met hunne keelen na! hoe weeligh hangt dit ooft!
 Hoe zwilt dees muskadel! d'oranjeboom belooft
 Den mont verquickend sap. Men ziet het vee gedijen
 Bij keur van geurigh kruit en duizent leckernijen.
 De rugh van 't dertel lam, gedost met eene vacht
 Van gloënde purpervorf, getuight door zijne draught
 In welck een' beemt het weit en draeght livrey en wapen
 Van koning Adams hof, ter heerschappij geschapen.
 De boom zweet honighdau. De beeck geeft room en wijn,
 De boomschors is kanneel. Hier valt de zonneshijn
 Gematight, niet te heet, noch koel, hetzij de straelen
 In top staen, 't zij het licht verrijze of koom te daelen.
 d'Alzegenaeer stort hier zich zelve teffens uit,
 En waert in dier en erts en steen en plant en kruit,
 Doch meest in Adam, heer van 't edelste geweste.
 De hemel gaf zijn hart aen 't aerdrijck hier ten beste."

Toen Vondel deze verzen neêrschreef, moet hij in gedachte het tafereel, dat hij schetste, voor oogen gehad hebben, niet slechts als teekening met lijnen alleen, maar ook als schilderstuk met tinten en kleurschakeering. Vooral hier is de kleur eene hoofdzaak. Het licht en bruin wisselen elkaar hier af. De heldere zilverwitte tinten, het zinnebeeld van Eva's maagdelijke reinheid, komen schitterend uit op den rosbruinen achtergrond van het paradijs, waar al wat niet Eva's vrouwelijk schoon weërkaatst, „livrey en wapen draeght van koning Adam“, den koperkleurigen heer der schepping, dien God „uit het roode klay bootseerde“ (vs. 152), en met wiens huidkleur de tinten van het paradijs in overeenstemming zijn ¹⁾. Blank en bruin zien wij in de stoffeering van het paradijs evenzoo gepaard als in Eva en Adam zelf. Naast den helderdoorschijnenden diamant flonkert de gloeiende karbonkel; naast den witten eenhoorn grazen de lammeren met roodbruine vacht; naast de smetteloze leliën bloeit de bruingele zonnebloem; naast den muskadel van mat goud zwelt de rosse oranje-appel, terwijl de beek niet alleen overvloedt van sneeuwvitten room, maar ook van donkerrooden wijn. Wie Vondel's verzen door

¹⁾ Van Lennep, in zijne Vondeluitgave X bl. 381, heeft daarop reeds de aandacht gevestigd, doch niet genoegzaam in bijzonderheden gewezen op de tegenstelling van Adam's en Eva's kleur, door de voorwerpen in Eden om strijd vertegenwoordigd.

eenen kunstenaar heeft hooren uitspreken, moet, dunkt mij, zich met zijne gedachten verplaatst gevoelen in eene omgeving, welke alleen een schilder van den eersten rang zoodanig op doek zou kunnen brengen, dat men zich door de aanschouwing van het schilderstuk evengoed daarin verplaatst kon gevoelen; en toch zouden Vondel's verzen ook dan nog niet overtollig zijn; want een schilder heeft het slechts in zijne macht het paradijs af te malen, zooals het zich op één enkel oogenblik aan zijnen geest vertoont; Vondel schildert het, zooals het heden en morgen is, zooals het zich van deze en gene zijde vertoont; een schilder zou een *tableau* kunnen geven, de dichter Vondel levert eene beweegbare schilderij, een *tableau vivant*.

Heeft Gabriël hoofdzakelijk oog gehad voor het zinnelijk schoon van den hof, Rafaël doet in dat alles den goddelijken geest opmerken. Hij doet ons de godheid zien, wandelende in het lommer der bladeren; de godheid, zegt hij „heilighde dén gront“, vs. 344 vlg.

„En liet, na 'et planten, in den hof haer stappen staen“.

Om dat denkbeeld in den geest der toeschouwers over te stor- ten, ware het penseel van den schilder ontoereikend geweest: alleen de taal der poëzie kon die gedachte verstaanbaar maken.

Nu beramen beiden het plan voor de bruiloft van Adam en Eva, maar de regeling der bruiloftsplechtigheden — om het zoo eens te noemen — bestaat niet in eene dorre opsomming van handelingen; integendeel: Gabriël vertoont eene schilderij, beeldhouwt eenen groep, en die schilderij, die groep is als het ware het model voor de plastische voorstelling, die het volgende gedeelte van dit tweede bedrijf zal te zien geven. En wat vertoont die schets ons? Adam en Eva elkaar omarmend en begroet door de beide aartsengelen, van welke de een, Rafaël, de twee gelieven bekranst met den bruidskrans van lauwerbladen, in den hemel zelf gegroeid en (vs. 359)

„Doorvlochten met robijn en hemelsch diamant,“

terwijl eene schaar van engelen het tooneel aanvult, bezig met kostelijk ooft van de takken der boomen te plukken en op

den bruiloftsdisch te plaatsen. In enkele weinige regels geeft Vondel hier aan eenen schilder of beeldhouwer de stof voor een plastisch kunstwerk.

Nu treedt Michaël op, vs. 380 vlg: „geharrenast

Met hellem en rondas, uit diamant gekloncken
En het tweesnedigh zwaert, daer vier en gloet en voncken
Uitsprongen, toen hij 't heir van Lucifer besprong“.

Een nieuw bewijs hebben wij hier voor de stelling, dat Vondel tracht een beeldhouwwerk in verzen te geven. Michaël zegt niet veel meer dan hoe hij er zelf uitziet, maar hij zegt dat zoo meesterlijk, dat wij hem op eens voor ons zien, en bij de lezing evengoed als bij de vertooning van het stuk verrast worden door den nieuwen stand, om het zoo eens te noemen, dien de beweegbare groep der aartsengelen onverwacht heeft aangenomen.

Evenals in het tweede bedrijf treffen wij ook in het midden van het eerste eene schildering van het paradijs aan, doch nu niet zooals het zich aan het oog der engelen vertoonde, maar zooals de eerste mensch het zag. Adam en Eva heffen een schilderenden beurtzang aan, waarin zij o. a. de opmerkzaamheid vestigen op, vs. 171 vlgg:

„De bron, die twee paer stroomen
Uitlevert, en den hof besproeit,
Waer zij langs bloeiende oevers vloeit,
En laeft de wortels van de boomen“;

en verder wijzen op

„Den boom, die 't leven voedt,
En geesten koestert in hunne aëren,
Door 't ooft, gedeckt met zilvre blaëren“,

op palm en bloemen voor de maagdelijke bruid gestrooid, op het kruid, dat ontspruit waar Eva hare voetstappen zet. Maar bij die schildering vernemen wij tevens, welke gevoelens de aanblik van al dat schoone bij het bruidspaar opwekt. God heeft (vs. 184 vlg.):

„'s Menschen hart zoo milt verzadight
En met zijn' rijkdom begenadight“,

God heeft een vollen horen van overvloed voor hen uitgestort en geene „schattrezooen“ voor hen gesloten: daarom wordt de schilderende poëzie tegelijk een hymne, de schilderij een welluidend loflied.

De hof met het bruidspaar daarin was hier de door Vondel gebeeldhouwde groep, doch geen doode groep, maar een, die in liefelijk maatgezag tevens verklaart wat hij is, en welk eenen indruk hij maken wil, terwijl een werkelijke groep van marmer of metaal ons zelf doet opmerken en nadenken. Wij zouden geen ongelijk hebben, wanneer wij beweerden, dat Vondel een werk leverde met de commentaar er bij, een schilderstuk met de verklarende beschrijving er van; maar wij moeten daarbij dan toch in het oog houden, dat werk en commentaar, schilderstuk en beschrijving niet twee afzonderlijke zaken zijn, maar tot één geheel in elkaar gewerkt.

De twee fragmenten, die ik in herinnering bracht, en de wijze waarop ik dat deed, zouden den indruk kunnen maken, alsof Vondel's treurspelen enkel en alleen bestonden uit eene reeks van elkaar opvolgende schilderijen. Dat is echter niet het geval. Wel is waar wordt de inhoud van het verhaal (de *fabula*) afgebeeld, maar bij het verhaal behoort ook eene beoordeeling, een gesprek, en zulk een gesprek is natuurlijk niet altijd plastisch. Het is onmisbaar om de verschillende groepen te verbinden, en zou vergeleken kunnen worden bij het recitatief in de opera's, die men zich moeilijk kan denken als alleen uit aria's bestaande. Zulk een gesprek vinden wij bv. in het laatste tooneel uit het derde bedrijf van den *Noah*. Het tooneel is een landschap met de burcht der Reuzen op den voorgrond. Urania, de grootvorstin van het Oosten, omstuwde van hare staatsjuffers, staat tegenover Noah, den gestrengen godsgezant, en beantwoordt zijne verwijten. Vondel heeft hier, zooals bij hem niet zelden geschiedt, eene geheele redeneering doen plaats hebben, maar toch ook alweêr niet zonder het plastisch karakter zijner stukken eenigszins te bewaren. Immers de gevolgen van het kwaad worden door Noah niet opgesomd, maar voorgesteld; het genot der wellustige liefde wordt door Urania geschilderd; ten slotte herhaalt Noah de voorspelling van den

zondvloed, of liever: van hetgeen geschieden zal hangt Noah een tafereel op, zóó treffend en levendig, dat wij én Urania én Noah vergeten, om alleen den zondvloed vóór ons te zien, die als eene nieuwe schilderij voor een oogenblik het decoratief, dat wij werkelijk op het tooneel vóór ons moeten hebben, vervangt. De jofferrei maakt ons op een gedeelte van dat schilderwerk opmerkzaam, op de zwaan, de koningin der wateren, die toch ook moet omkomen in den grooten vloed, wanneer alles, volgens Noah's voorspelling, den doodsnik geven zal. Met den gekromden hals trotsch omhoog drijft daar de prachtige vogel met koninklijke bevalligheid op den waterspiegel (vs 1073 vlgg):

„Vliegende jongen zwemmen me,
 Door stroom en zee,
 Door stroom en zee;
 Zij groeit in 't levendigh element,
 En wast de veëren,
 En vaert spansseeren
 Tot 's levens endt.“

Het gezang der joffers evenwel getuigt van haar ongelooft, en daarom vertrekt Noah met de woorden, vs. 1094 vlg:

„Hoe bitter wil in 't endt dees bruiloft hun opbreecken!
 Geen woorden gelden hier: de klaere daet moet spreekken!“

Het tafereel der verbeelding wordt werkelijkheid, de voorspelling komt tot vervulling, de zondvloed, reeds in gedachte aanschouwd, verandert nu binnen weinige oogenblikken de gedaante van het aardrijk, en alzoo ook van het tooneel.

Laat ons eindigen met een gedeelte uit een treurspel, waarvan Vondel de stof niet aan den bijbel ontleend heeft, bv. het derde bedrijf van den *Gijsbreght van Aemstel*.

Het tooneel stelt de groote zaal op Gijsbreght's burcht voor. Badeloch, door eenen droom ontsteld, is in eenen zetel neêrgezegen, terwijl Gijsbreght naast haar staat, leunende op den hoogen rug van haren armstoel. De vijand heeft, zooals zij weten, in allerijl het beleg van Amsterdam opgebroken, volgens Vosmeer's verhaal omdat in het leger der bondgenooten zelf hevige twist was ontstaan. De burgerij van Amsterdam, „van

't lang beleg ontslagen“ , is opgewonden van vreugd en heeft „met zangen en triomf“ het rijsschip binnengehaald , waarin de listige overrompelaars verborgen zijn. 't Is kerstavond en met een verruimd en dankbaar gemoed is iedereen ter kerke gegaan „in hoogtijts kleeren“ , vs 745 vlgg :

„Om in de kerk met al de stad te triomfeeren
Voor God, die 't leger dreef van d'aengevochten wal“.

Badeloch echter is onwillekeurig aan 't sluimeren geraakt , en in den slaap heeft zij een benauwd droom gehad. Nu zij ontwaakt, bemerkt zij met schrik, dat het te laat geworden is om nog naar de kerk te kunnen gaan. Op dat oogenblik begint het derde bedrijf. Opgewonden vreugd heerscht in de stad, maar die blijdschap is op het punt van in bittere smart te verkeeren. Reeds in het vorig bedrijf hebben wij het geheimzinnig uitzetten van wachtposten en het heimelijk bezetten van het Kathuizerklooster bijgewoond op het oogenblik, dat de „edelingen blij van geest“ met gezangen en gejubel op 't hoogste feest ter kerk gingen: nu worden wij nog meer op hetgeen volgen moet voorbereid door den droom, dien Badeloch heeft gehad. Shakespeare zou den inhoud van dien droom misschien als werkelijkheid hebben voorgesteld: hij zou misschien evenals in zijn *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III* en *Julius Caesar* geesten op het tooneel hebben gebracht. Ofschoon met Shakespeare niet bekend, kon Vondel weten, dat geestverschijningen in de treurspelen niet ongewoon waren. Hij behoefde daartoe slechts te denken aan Seneca, wiens tooneelstukken hij reeds met de grootste bewondering gelezen had, toen hij zijn *Gijsbreght* dichtte. In het begin toch van Seneca's *Thyestes* rijst de schim van Tantalus op „inferorum sede ab infausta“, en ook in diens *Agamemnon* opent de schim van *Thyestes* het tooneel;

„Opaca linquens Ditis inferni loca“,

om zijnen zoon Aegisthus aan te sporen tot wraak op de nakomelingen van den gehaten Atreus. Trouwens ook Vondel zelf zou, een paar jaar na de voltooiing van zijn *Gijsbreght*, op het eind van zijn treurspel *De Maeghden* den geest van St. Ursel en dien van St. Aethereus op het tooneel doen komen,

evenals den geest van Franciscus Xaverius op het eind van zijn *Zungchin*. In zijn *Peter en Pauwels* zou hij de geesten van Simon en Elymas doen optreden; en dat hij er geen afkeer van had „in nare schaduwe spokeryen“ te doen verschijnen, bewijst de geest van Urias, het „nachtgezicht“, dat David's bedtgenooten in den *Koning David in ballingschap* ontstelt. De droom wordt dáár als werkelijkheid voorgesteld, zoodat de vraag oprijst, vs. 301 vlgg:

„Kan een droom het oogh bedriegen
Met schijn en harssenschilderij,
Die, in 't verschiet, of van nabij
De waerheit naerbootseert met liegen?“

Hier in den *Gijsbreght* is Vondel meer realist gebleven, en heeft hij liever den inhoud van den droom willen doen verhalen, dan aan de toeschouwers vertoonen. Ik geloof, dat Vondel's realisme hier te prijzen is. Zulke buitengewone gebeurtenissen, als geestverschijningen zijn, die den toeschouwer eene rilling over de leden behooren te brengen, en, doen zij dat niet, gevaar loopen op eenen goocheltoer te gelijken, mogen dus slechts eene enkele maal op het tooneel plaats hebben, bv. wanneer eene gruwelijke misdaad onder de levenden te vergeefs om wraak schreit, zoodat de dooden uit hunne graven moeten oprijzen, als wrekende getuigen van een bloedig verleden. In den *Gijsbreght* werd onder niet zoozeer gruwelijke als wel medelijden wekkende omstandigheden eene bovennatuurlijke waarschuwing geëischt, een zoogenaamde „waarzeggende geest“ of geheimzinnige „Ahnung“, en aan dien eisch voldoet de in woorden geschilderde droomverschijning beter dan eene droomvertooning zou gedaan hebben.

Het verhaal van den droom laat, zooals men van Vondel verwachten kan, aan aanschouwelijkheid niets te wenschen over. Als *Gijsbreght* het heeft aangehoord, of liever het taereel in gedachte gezien heeft, zegt hij wel, vs. 824:

„'t Is louter ijdelheid, die sich het breyn verbeeld“,

maar de toeschouwers gevoelen, dat de verschijning van Machtelt, vs. 761 vlg.

„in dien schijn, waerin sij, bij haer leven
Zoo diek haer hartewee te kennen plagh te geven“,

een zinnebeeld is van hetgeen zij te wachten hebben. Op eens beweegt zich dan ook het tafereel, zien wij een anderen groep. Heer Peter, Gijsbreght's hofkapelaan, staat daar met de handen omhoog; hij brengt de ontzettende mare der overrompeling. Badeloch, verstijfd van schrik, staart hem met starre oogen aan: haar droom bleek al te waar. Gijsbreght is eenen stap nader getreden, maar een ongeloovige trek speelt op zijn gelaat; hij kan zich nog niet begrijpen, hoe het tooneel van vreugde zoo op eens in een tooneel van verschrikking heeft kunnen veranderen.

Als wij een oogenblik dien nieuwen groep hebben beschouwd, begint Peter in woorden eene andere schilderij op doek te brengen. Hij maalt ons het zeepaard, zijne vracht lossende, de wachters van ontzetting slechts flauwen weerstand biedend, het groote leger des vijands strijdzuchtig binnenrukkend. Daarop hooren wij Badeloch's

„hartverscheurbre klagt

Op 't gloeiend Amsterdam welsprekend uitgebragt“ ¹⁾,
zooals Helmers het noemt; vs. 852.

„Helaes! wat gaet mij aen in desen droeven stond!“

Zij schildert daarin al het leed, dat haar in den laatsten tijd is wedervaren, en levert zoo eene spoedig opeenvolgende rij van kleine schilderijtjes. Bij het hooren van hare klacht, is het, alsof wij turen door de glazen van eenen beweegbaren stereoscoop, die ons bij iederen omdraai een ander plaatje te zien geeft. Zóó spreekt zij, vs. 856 vlgg:

„Mijn goede, vrome man gaet quijnen en verbijt
Sijn leed des daeghs en brengt de nachter door met waecken:
Ick vind hem menighmael met traenen op de kaecken,
En vraegh ick, wat hem deert, hij sucht en antwoord niet,
En kropt sijn hartewee, verdubbelt mijn verdriet.
Hoe veel geluckiger sijn arme en slechte dorpen,
En hutten, laegh gebout, min stormen onderworpen
Dan eenigh heerenhuys, dat door 't geboomte steeckt
En daer het bulderen des winds sijn kracht op breeckt.

¹⁾ Helmers, *De Hollandsche Natie* VI vs. 231 vlg.

Weet hiervan eenigh mensch, ick weet 'er van te spreecken.
 Als ick den ganschen tijd mijns levens overreecken,
 Van mijne bruyloft af, van dat ick sat verlooft,
 Wat stormen waerden mij niet sedert over 't hoeft!
 Wat toren is so hoogh, van waer mijn oogh de baren,
 De zee kon overzien van al mijn wedervaeren?
 En wie ziet noch het eind van dien begonnen strijd?
 Hiermee ga ick mijn man, naest God mijn toevlught, quijt“.

Nu wordt het tooneel levendiger; het tafereeltje, dat volgt, mist, hoe kort ook, geene handeling. Gijsbreght vertrekt met zijne bondgenooten ten strijde, en het bedrijf eindigt met den bekenden rei van Klaerissen, vs. 903 vlgg:

„O kersnacht, schooner dan de daegen“.

Een tooneeldirecteur van dezen tijd weet met dien rei geenen raad, en laat hem daarom bij de vertooning maar geheel en al weg. Bij het eerste lezen kan die rei hier ter plaatse misschien ook wel een zonderlingen indruk maken. Wij bevinden ons niet in het Klaerissenklooster, en eerst in het vierde bedrijf worden wij daarbinnen gevoerd, zoodat wij aanvankelijk geneigd konden zijn, het vierde bedrijf met dien rei te doen beginnen. Wij zouden dan echter stellig weinig in den geest van Vondel handelen. De plaats, waar de reizang wordt aangeheven, is zoozeer bijzaak, dat wij in het geheel aan geene plaats behoeven te denken; wij kunnen ons desnoods voorstellen, dat de Klaerissen, op weg naar de kerk, juist voorbijkomen.

De inhoud van den rei is hoofdzaak, en daarmee wordt het bedrijf waardig besloten. De rei van Klaerissen is hier, wat het Grieksche koor is, de ideaal-toeschouwer, de gepersonifiëerde gedachte over de voorgestelde handeling. Hier is die gedachte ontstaan vóór het wapengekletter de kerstvreugde heeft verstoord. Het gerucht der overrompeling is nog niet algemeen in Amsterdam verspreid, de kerkgangers weten er nog niets van en denken alleen aan Jezus' geboorte. Met levendige kleuren schildert de rei, wat er in de gedachten der kerkgangers omgaat, en laat ons, toeschouwers, deelgenooten van die gedachten worden. Wij zien, vs. 921 vlgg.:

„De melleck op de tippen
 Van die bestorve en bleecke lippen,

Geruëkt noch versch van moeders borst;
 Wij zien de teëre traentjes hangen
 Als dau, aen druppels, op de wangen;
 Wij zien ze vuyl, van bloed bemorst.“

Geheel den verschrikkelijken Bethlehemschen kindermoord,
 waarvan de bijbel ons verhaalt, zien wij voor ons, vs. 934 vlgg.:

„Sooveel jonge bloemen,
 Die vroegh verwelckten, eerze noch
 Haer frische bladeren ontloken
 En liefelijk voor yeder roken
 En 's morgens droneken 't eerste sogh.“

Wij sidderen en verontwaardigen ons, wanneer wij die
 lachende oogjes der kleinen zien gebroken, vs. 929 vlgg.,

„Die straelden tot in 't moeders hart
 Als starren, die met haer gewemel
 Het aenschijn schiepen tot een' hemel
 Eer 't met een' mist betrooken werd.“

Door het invoegen van dezen rei leidt Vondel den géest der toeschouwers af van het treurtooneel in Amsterdam, om door afwisseling van tooneel de angstige gemoederen eenigszins tot rust te brengen. Doch het zou natuurlijk een gebrekkig hulpmiddel geweest zijn, indien dit tooneel volstrekt niet tot de hoofdhandeling in betrekking had gestaan. Wij weten echter, dat het kerstavond is, wij weten, dat de kerstfeestvierenden aan den Bethlehemschen kindermoord denken, en leven alzoo ook meê met de personen in het treurspel; dat echter juist die moord tot inhoud van den zang is gekozen, en b.v. niet de herders in het veld, of de aanbidding der drie-koningen, bewijst, dat de reizang is gemaakt met het oog op de gebeurtenissen, die het stuk verder zou vertoonen. Wat „de blinde staetzucht brouwen kan,“ zullen wij spoedig voor oogen zien; „een stad- en lantgeschrei“ zal weldra worden gehoord; en „sooveel zwaerden roodgeverft“ „door 't moorden van onnoosle zielen“ zullen wij in het volgend bedrijf aanschouwen.

Voor al uit den *Gijsbreght* zou ik nog tal van meesterlijk geschilderde tooneelen kunnen aanwijzen. Wij zouden kunnen zien, hoe Vosmeer het feestelijk inhalen van het rijsschip afbeeldt, hoe Arent van Aemstel een tafereel ophangt van de

plundering der kerken: eene meesterlijke voorstelling, die ten volle zijnen uitroep rechtvaardigt: „de kersnacht lagh in stuc-ken!“ Waar echter zouden wij eindigen, indien wij ook maar wilden aanstippen, wat Vondel met meesterhand op doek heeft gebracht! Tot de boven geleverde proeven zullen wij ons daarom voor ditmaal bepalen.

VIJFDE HOOFDSTUK.

Het didactisch karakter der rederijkersspelen.

Overall in Europa, maar niet het minst hier te lande, werd vroeger algemeen, en wordt zelfs tegenwoordig nu en dan nog gezegd, dat de schouwburg wezen kan, en krachtens zijne roeping ook wezen moet, eene leerschool voor het volk, eene kweekplaats der deugd.

Dat men, zich op aesthetisch standpunt plaatsende, met die uitspraak moeilijk vrede kan hebben, behoeft geen betoeg: de kunst heeft haar eigen gebied, waarop zij werkt; den goeden smaak te streelen door te streven naar het uitdrukken van het ideaal der schoonheid, zooals men zich dat voorstelt, dat is volgens den aestheticus de roeping der kunst; en het zou voor haar, die meesteres kan zijn, eene vernedering wezen, wanneer men haar wilde maken tot dienaars der deugd, wanneer men zich enkel en alleen van hare schoone vormen wilde bedienen, om aan het goede ingang te verschaffen. Ongaarne zou ik den aestheticus, die zoo spreekt, ongelijk geven en ook maar het minste te kort willen doen aan de souvereiniteit der schoonheid, ook op het tooneel.

Men wachte zich hier echter voor overdrijving, en veroordeele niet al te spoedig de kunst, die het goede bevordert,

het verkeerde aan de kaak stelt, de waarheid verkondigt, kortom iets te leeren geeft. Er bestaat vooreerst een groot onderscheid tusschen hetgeen de kunst moet en hetgeen zij mag doen. Behoort men ook niet van haar te eischen, dat zij een didactisch karakter zal hebben, 't is de vraag, of men haar dat juist verbieden mag. Wanneer de kunst maar niet haar eigenaardig karakter verloochent door in de eerste plaats leermeesteres of zedenpreekster te willen zijn, m. a. w. wanneer zij maar niet al te duidelijk te kennen geeft, dat zij de tolk van anderen is, in plaats van uit eigen naam te spreken, dan kan men het haar, dunkt mij, niet euvel duiden, als zij nu en dan de grenzen van haar eigenlijk gebied overschrijdt, om op dat van wetenschap of zedelijkheid te vrijbuiten.

Vervolgens moet men niet vergeten, dat *kunst* en *schoonheid* niet anders dan abstracties zijn, die inderdaad niet bestaan afgescheiden van de kunstwerken, de gewrochten van kunstenaars; en die laatsten nu zijn alles behalve afgetrokken denkbeelden, maar menschen van vleesch en been, die hunne eigene meeningen aangaande goed en kwaad, waar en onwaar hebben, en in de vrije uiting van hunne harmonisch gevormde persoonlijkheid zouden belemmerd worden, wanneer men hen dwong het schoone, en dat ook alleen, te huldigen, maar geenen voetstap te zetten in den tempel der wetenschap of der deugd.

Van den anderen kant ook mogen wij den zedenleeraar of wijsgeer (van den beoefenaar der positieve wetenschap kan men het tegenwoordig wel niet meer verwachten) niet verbieden, zich van de schoone vormen der kunst te bedienen, om hunne denkbeelden te verkondigen, als zij zich zoodoende maar geene eereplaats in de rij der kunstenaars aanmatigen, en zich tevreden stellen met een bescheiden hoekje in het voorportaal van het pantheon der kunst, en daar afwachten tot een kunstenaarsblik in hen den waren geest der Muzen speurt, en de priesters van het Mouseion hen begroeten met den kreet: ook gij behoort tot de onzen, al schaart gij u ook onder andere vanen!

Dat in de middeleeuwen de kunst, ook zelfs wanneer zij zich vrij had gemaakt, voor geene onafhankelijke heerscheres

werd gehouden, maar als eene bevallige dienaars werd beschouwd, die hare roeping het best vervulde, wanneer zij de stof, haar door anderen geleverd, met een sierlijk kleed omgaf, is niet vreemd. Ook de wetenschap was toen immers dienaars, en slechts in zooverre nuttig, als zij de koningin der aarde, de Sancta Theologia, en hare zwakkere zuster, de Goddelijke Deugd, van dienst kon wezen. In de middeleeuwen de kunst aan godsdienst en deugd dienstbaar te vinden, mag ons niet verwonderen; veeleer mag het onze bevreesding wekken, dat zij zich ook toen reeds zoo vaak wist te onttrekken aan de macht der kerk, welke voor zich de alleenheerschappij eischte. Het tooneel in de middeleeuwen kon bijna niet anders dan didactisch zijn, het moest toen wel eene leerschool voor het volk, eene kweekplaats der deugd wezen. Het kerkelijk tooneel was dat natuurlijk yan zelf, maar niet minder was dat het wereldlijk tooneel, voor zoover dat uit het kerkelijk was voortgekomen, en daarmee bedoel ik het tooneel der rederijkers uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw, niet het tooneel der sprooksprekers uit de 14^{de} eeuw, dat ons uit een veertiental stukken bekend is, en m. i. eer uit den roman, dan uit het geestelijk drama of de vastenavondvieringen is voortgekomen ¹⁾.

1) Dat de rederijkerskamers aanvankelijk godsdienstige vereenigeningen waren, valt niet te ontkennen; evenmin, dat de leden er van begonnen met het vertoonen of helpen vertoonen van kerkelijke stukken, om vervolgens ook, daardoor opgewekt, wereldlijke stukken te geven. Van het rederijkerstooneel mag dus het geestelijk tooneel de vader genoemd worden, zooals Aem. W. Wybrands in zijne reeds vroeger aangehaalde *Opmerkingen over het geestelijk drama* heeft bewezen. Ik kan echter niet met hem aannemen, dat de veertien stukken, welke Dr. H. E. Moltzer in zijne *Mnl. Dram. Poëzie* heeft opgenomen, in eenig opzicht iets aan het kerkelijk drama te danken zouden hebben, maar blijf gelooven hetgeen Dr. Moltzer in zijne *Inl. daarop*, XXXIV vlgg. op nieuw heeft uiteengezet, nadat hij er vroeger uitvoerig over had gehandeld in zijne *Gesch. van het wereldlijk Tooneel in Ned. in de Middeleeuwen*, 1862, namelijk dat die stukken zich geleidelijk uit de samenspraken der sprooksprekers hebben ontwikkeld, en alzoo door de sprake heen uit den roman zijn voortgekomen. Den grooten invloed der vastenavondviering op het ontstaan van het wereldlijk tooneel, waarop Dr. J. H. Gallée wijst in zijne *Bijdr. tot de Gesch. der Dram. Vertoon.* enz. Haarlem 1873, kan ik, ten minste voor ons land, niet waarnemen. Voor Duitschland moge die

Men behoeft slechts eenige rederijkersstukken op te slaan, om te zien, dat leering hun hoofddoel was. De *Spelen van sinne* waren van het begin tot het einde gedramatiseerde verhandelingen over verschillende onderwerpen, meest van zedekundigen aard. Om hun karakter te leeren kennen, kan men niet beter doen, dan de korte inhoudsopgave te lezen, die Dr. Jonckbloet geschonken heeft ¹⁾ van twee op het Antwerpsche landjuweel van 1561 bekroonde stukken, die de vraag behandelde „wat den mensch aldermeest tot conste verweect“, en waarvan het eerste, door de Leuvensche kamer *De Roos* vertoond, type is van een zuiver didactisch stuk, zonder eenige hekeling van kerk of staat, terwijl het tweede, door *De Groeyende Boom* van Lier ten tooneele gebracht, zich nog bovendien door een zeker classiek vernis onderscheidt. Een zelfde zedekundig karakter dragen twee andere rederijkersstukken uit de zestiende eeuw, waarvan Dr. Schotel den inhoud kortelijk opgaf ²⁾, namelijk 1^o „Den Spyghel der salicheyt van elckerlijc; hoe dat elckerlijc mensche wert ghedaecht Gode rekeninghe te doen“ (Antw. bij W. Vorsterman, omstreeks 1525), en 2^o „Van Homulus, Een schoene comedie, daerin begrepen wort hoe in der tijt des doots den menschen alle geschapen dinghen verlaten, dan alleene die duecht die blijft bij hem (Nimmeghen, 1556 12^o), vervaardigd door Pieter van Diest, waarschijnlijk reeds in 1520 ³⁾

theorie misschien aannemelijker zijn, voor het op kunstgebied aan Frankrijk zoo verwante Nederland zijn de beschouwingen van Dr. Moltzer en den heer Wybrands, voor twee opeenvolgende tijdperken, veel waarschijnlijker.

¹⁾ Dr. Jonckbloet, *Gesch. der Ned. Letterkunde*, 2^{de} dr. Gron. 1873 I bl. 289—293. De beide stukken kwamen uit in den bundel: „Spelen van Sinne vol scoone moralisaciën, uutleggingen ende bediedenissen op alle loeffijcke consten, ghespeelt binnen der stadt van Andwerpen op dLandjuweel by die veerthien cameran van Retorijcken, die hen daer ghepresenteert hebben den 3 Augusti 1561. Antwerpen, W. Schouw, 1562. 4^o.“

²⁾ Dr. G. D. J. Schotel, *Geschied. der Rederijkers in Nederland*, 2^{de} dr. Rotterdam 1871 I bl. 30—47.

³⁾ Er is geen sinnespel in onze letterkunde aan te wijzen, dat meer opgang gemaakt heeft, dan dit. Behalve de aangehaalde uitgave, de oudste, die er in onze taal van bewaard schijnt, zijn er nog te Amsterdam uitgekomen in 1635 8^o, 1656 8^o, 1661 8^o (titeluitgave), 1701 8^o en een z. j. bij J. Konijnenberg. Driemaal minstens is er eene latijnsche vertaling

Reeds uit den naam, welken deze en dergelijke stukken veeltijds dragen, namelijk dien van „moraliteiten“, blijkt hun karakter, evenals dat uitkomt bij den titel van vele sinnesspelen, die niet zelden alleen bestaat uit eene spreuk in rijm, of eenen „regel“, zooals het heet, welke zich tot het tooneelstuk verhoudt als een tekst tot eene preek.

Natuurlijk geven ook de dichters der moraliteiten meermalen te kennen, dat leering en vermaning het doel van hun dichten is. Zoo zegt Rijssaert van Spiere, lid der rederijkerskamer *De Goudsbloem* te Gouda, in zijn „Spel van Sinne, ghenomen uyt het 12^{de} cap. Apocalips 12 vs. 1“ (Goude 1616 8^o):

„Conste moet vloeyen door menigh geest cloec gebeekt,
Want door haer wort menighen list ontdeekt,
Menigh tot deughden verweckt, diet niet en meroken.
Sy moghen een natuerlycken mensehe stercken,
Die buyten de kercken langen tijt gedwaelt hebben,
Verweckende alsoo veel jonghe clereken
Tot deughdelijcke wercken, dyer weynigh op ghesmaelt hebben,
Ende tot natuerlijcke reden, so wy verhaelt hebben,
Voor die gefaelt hebben, een rechten wegh bereyden.“

Elders heet het:

„Een sinnesspel moet wesen met moralisatiën
Dooghd-verweckinghe end contemplaciën.“¹⁾

Terecht mocht Hooft dan ook van de rederijkers zeggen, dat zij van ouds gewoon waren „in oopenbaare heele persoonaadjespeelen te vertoonen, waarin sy, nu boertwys, dan met ernst, yeder 't geen zijnen plicht betrof te gemoet voerden“; en hij voegt er dan als zijne meening bij: „Een stichtelijke vermaakelijkheid, en soorte van zangh, die, mits d'overigheyt de

van uitgegeven, ééne te Keulen in 1536 12^o, en twee te Antwerpen in 1538 en 1546, beide 12^o. In Duitsche vertaling verscheen het stuk te Keulen in 1548 8^o, te Neurenberg in 1569. Behalve Dr. Schotel zie men over het stuk Dr. Snellaert, *Verhandeling over de Ned. Dichtkunst in België*, Brussel 1838, bl. 174; C. P. Serrure in het *Vaderl. Museum* I (Gent 1855) bl. 34—40, 437—440, en J. J. Nieuwenhuysen, *Dietsche Warande*, II (Amst. 1856) bl. 86 vlg.

¹⁾ Aangehaald door Dr. Schotel, t. a. p. I bl. 133.

maat slaa, van geen en geringen dienst is, om de gemoederen der menighe te mennen¹⁾.

De didactiek bepaalt er zich echter niet toe, eenvoudig tot het goede op te wekken, of navolgenswaardige en afschrikwekkende voorbeelden voor oogen te stellen, zij kant zich ook tegen verkeerde zeden en zedenbedervende meeningen, die zij berispt en kastijdt. Een der vormen, en wel de meest boeiende, waarin de didactiek zich openbaart, is het hekeldicht, hetzij daarin openlijk en ronduit de ondeugden van den tijd worden gegeeseld, hetzij daarin onder bedekte bewoordingen de gebreken worden aangewezen, de misbruiken worden gegispt. Het hekeldicht nu kan zich ten doel stellen, de menschelijke gebreken te bestrijden of schertsend aan de kaak te stellen, en dan is de meest eigenaardige dramatische vorm daarvoor het blijspel; maar het kan zich ook een ruimer kampveld kiezen, het kan de misbruiken in kerk en staat met ernst, doch dan ook des te heftiger aanvallen, en dan schijnt het treurspel éen beter vorm te wezen, waarin de verontwaardiging zich kan uitspreken.

Voor al in de zestiende eeuw was het dat de rederijersstukken zulk éen strijdzuchtig karakter aannamen. Aanvankelijk nog redeneerend, en door bewijsvoeringen de misbruiken en verkeerde meeningen bestrijdend, werden zij al spoedig scherpe, vinnige hekelspelen, die overal aan den eerbied voor de kerk den laatsten stoot toebachten, en tergend optraden tegen het wel wettig, maar zinneloos tiranniek gezag van den Spaanschen koning. Hadden in den eersten tijd de gezellen der cameran van rhetorica zich vereenigd onder het patronaat van kerk en geestelijkheid, „thans ginck het heel anders,“ zegt Boxhorn²⁾, „ende de Geestelijke self hadden het nu bij dese gesellen te lijden, draegende haer in hun aen te seggen haere gebreecken soo vrijmoedich ende openmondich, dat men sich des in die tijden niet genoeg mach verwonderen. Dese dan, in plaetse van den omstaenden voor te houden wat grillichs

¹⁾ Zie Hooft, *Neederlandsche Histoorien*, Amst. 1656 bl. 35.

²⁾ M. Z. Boxhorn, *Nederlantsche Historie*, Leyden 1649, bl. 117 vlg.

ende dertels, brachten op het toneel niet als staetige personagiën, van 't Schrifts ondersoeck, Verkeerden sin, Stervende mensche, 's Menschen bystant, Redenen, de Wet, Eigenbetrouwen, ende diergelijke meer, door de welke niet anders voorgesteld ende verhandelt wierde als seeckere vraegen, raeckende het stuck van den Godtsdienst, het geloove, versterckinge ende vertroostinge van het gewisse ende wes van dien meer mochte wesen. De andtwoorden daerop gegeven, bonden sich niet aen het gevoelen van den Paus ofte Roomsche Kercke, maer aen Scrifture ende redenen. Jae de Heilige Scrifture selve, die men thuys niet mochte opslaan ofte ondersoecken, omdat men vreesde, geloove ick, dat door het lesen der selver de insettingen ende leeringen van de Roomsche Kercke lichtelijk in dwaelingen by den gemeinen man betrapt souden werden, wierde op het toneel gebracht als een Personagie, ende gedurich gebruyckt omme te geven rechtmatige ende onfeilbare andtwoordt op de voorgehouden vraegen. Onder dese liepen eenige boertige ende schampere, maer alle dienende tot eenen ende den selven einde. Jae het quam ten laetsten oock sooverre, dat dese gesellen haer dorsten verstouten van het toneel af rondt uyt te predicken.“

Hooft spreekt er evenzoo over: „De vryheit van monde deezzer luiden ontzagh sich niet, daar 't pas gaf (en 't gaf dikwyls pas) den paapen op hun zeer te tasten, en zoo wel de plompe misbruiken te beschempen, als de bitterheit der vervolginghe haatelijk voor te stellen. Dit gingh den volke wel in; en hoe die van de kerk het oeveler naamen, hoe de gemeene man zich meer dunken liet, dat zy zich zelve vuil kenden“ ¹⁾).

Wie den geest dezer stukken wil leeren kennen, leze het sinnespel „Den boom der schrifturen, van 6 personagien, gespeelt den 1 Aug. 1539 tot Middelborgh in Zeelant“ ²⁾,

¹⁾ Hooft, *Need. Hist.* Amst. 1656, bl. 35.

²⁾ F. A. Snellaert liet het met twee andere sinnespelen herdrukken in het *Belg. Museum* X bl. 327—335, en gaf die drie spelen ook afzonderlijk uit.

of de uitvoerige inhoudsopgave daarvan door Dr. Jonckbloet gegeven ¹⁾).

Hoe algemeen die hekelgeest was en hoe grooten invloed de rederijkers door hunne politieke en kerkelijke stukken op het volk oefenden, kan men het best opmaken uit de maatregelen, die door de regeering tegen de rederijkers werden genomen, de verbodsbepalingen tegen het vertoonen van zulke sinesspelen uitgevaardigd, en de straffen, die menig al te vrijmoedig dichter moest ondergaan.

Reeds in 1533 werden negen leden eener buiten weten van de overheid te Amsterdam opgerichte rederijkerskamer, die een battement hadden gespeeld, waarin de geestelijkheid beschimpt werd, veroordeeld tot het doen van eene bedevaart naar Rome, en werd tevens eene keur gemaakt, waarbij verboden werd eenig openbaar battement te spelen, dat niet vooraf door het gerecht onderzocht en goedgekeurd was ²⁾. Twee jaar later, den 21^{sten} Febr. 1535 nam de raad van Zierikzee het besluit, de rederijkers te vermanen, dat zij niets schandelijks zouden spelen, en van hetgeen zij wilden spelen vooraf aan de burgemeesters kennis moesten geven ³⁾.

In 1540 verbood de regeering de Gentsche spelen op de vraag: „welck den mensche stervende meesten troost is,“ vertoond op het landjuweel van 1539 en in hetzelfde jaar gedrukt ⁴⁾.

Vooraf sinds koning Philips heer dezer landen was geworden, namen de placaten en ook de gestrenge maatregelen tegen de rederijkers toe. Den 26 Jan. 1559 (o. st.) werd door Philips een placaat uitgevaardigd, waarbij hij verbood „het verspreiden, zinghen ofte spelen van eenighe camerspelen, staende spelen, loven, liedekens, figuren ofte batemente, daerinne gemengelt

¹⁾ Zie Dr. Jonckbloet, *Gesch. der Ned. Lett.* 2e dr. I. bl. 297—300.

²⁾ Zie Wagenaar, *Amsterdam* II (1765) fol. 393 en vgl. J. H. Rösing, *Tijdspiegel* 1875, I bl. 134, 152 vlg.

³⁾ Zie J. W. te Water, *Kort Verhaal der Reformatie in Zeeland*, bl. 6; aangehaald bij W. Kops, *Schets eener Geschiedenisse der Rederijkeren*, bl. 243.

⁴⁾ Zie W. Kops, t. a. p. bl. 247.

waeren questiën, propositiën of materyen, beroerende onse religie of geestelijke luiden“, en waarbij verder verboden werd „dat men spelen van sinne of moraliteit, of andere dingen, die gedaen of gespeeld worden ter eeren Gods of van zijne Heiligen, of tot vermaeking en eerlijke recreatie van den volke“, zou vertoonen zonder dat zij vooraf door de vertegenwoordigers van kerk en staat waren goedgekeurd ¹⁾. In 1561 werd aan de rederijkers te Brussel verboden, liedjes te zingen en spelen te vertoonen, die niet vooraf onderzocht waren ²⁾, en datzelfde gebeurde ook in 1564 bij besluit van de geestelijkheid op eene vergadering te Haarlem ³⁾.

In 1567, met Alva, begonnen de vervolgingen: onder de aanzienlijken, volgens Alva's wijze van doen, het eerst. Zoo werd de burgemeester van Antwerpen, Anthonis van Stralen, hoofdman der Antwerpsche Kamer „De Violieren,“ die reeds op het eind van 1567 gevangen genomen was, in 1568 ter dood gebracht, „niettegenstaende in toone ghebracht werden menighfuldige diensten, die hij den koningh gedaen hadde“ ⁴⁾. In denzelfden tijd moest ook te Amsterdam Egbert Mainartszoon, „een zeer bemint man, uitsteekende in de Rethorijkkunst, naer de wetenschap dier eeuwe“, zooals Hooft zegt ⁵⁾, zijne vrijheids- en hekelzucht met zijn hoofd boeten.

Wanneer Langendijk in een gedicht tot zijne medeleden van de Haarlemsche rederijkerskamer „Trouw moet blijken“ aangaande de „Redenkunst“ gezegd heeft

¹⁾ Zie *Groot Placaatboek van Holland en Westoriesland* I bl. 463, aangehaald bij W. Kops, t. a. p. bl. 253; en *Placaatboek van Vlaenderen* I bl. 815, II bl. 26, aangehaald bij G. Brandt, *Hist. der Reformatie*, 2^{de} dr. Amst. 1677, I bl. 229 vlg. en *Belg. Museum* I bl. 426. Dat decreet werd den 5^{den} April 1587 en den 15^{den} Mei 1601 in de Zuidelijke Nederlanden opnieuw uitgevaardigd.

²⁾ Zie W. Kops, t. a. p. bl. 254.

³⁾ Zie *Batavia Sacra*, Pars II, fol. 308, aangehaald bij W. Kops, t. a. p. bl. 260.

⁴⁾ Zie van Meteren, *Hist. der Nederlandscher ende haerder Naburen Oorloghen*, 's Grav. 1623 fol. 54 c. 61 a; daaruit overgenomen door Hooft, *Need. Hist.* (1656) bl. 151, 178, en G. Brandt, *Hist. der Reformatie*. I bl. 481.

⁵⁾ Zie Hooft, *Need. Hist.* bl. 179, overgenomen door G. Brandt, *Hist. der Reform.* I bl. 486 vlgg.

„Zij dorst de leemten en gebreken der gezellen,
Die in de kloosters zijn, in 't openbaar vertellen,
't Zij door een zinnespel of door een zotte Kluit,“

maakt hij ook melding van de treurige gevolgen, die de rederijkers van hunne vrijmoedigheid ondervonden, en zegt hij:

„In dezen tijd wierd een van onze kamerleden,
Die de ongebondenheid had op haar zeer getreden,
(Met tegenzin van 't volk, beklagt van klein en groot)
Op 't Raadhuis dezer stad, om zijn geloof gedoodt,
Door aandrang en geweld der snoode kerkelingen,
Die met gewetensdwang de harten willen dwingen.“¹⁾

Langendijk bedoelt daar Heyns Adriaenszoon, die volgens Brandt²⁾ „schoenmaeker van zijn handtwerc was, dien de Pellikanisten (dus wierden de Haerlemsche Rederijkers genoemd, om dat s' een Pellikaen in hun blasoen voerden) tot hunnen Factor, of voorganger in de kunst, verkoren hadden, en die eenige Refereynen en liederen, ook een Echo of weërgalm, tegens 't Pausdom had gedicht.“

Dat in 1572 de weigering om te Mechelen Spaansch krijgsvolk in te nemen zoo al niet van de daar gevestigde rederijkerskamer was uitgegaan, dan toch door haar ten sterkste was gesteund, blijkt uit de door Alva genomen maatregelen. Aanvankelijk toch werd de stad wel van al hare voorrechten beroofd, maar kort daarna werd zij er weder in hersteld: „alleenlijk de Rethorijkkamer bleef gedempt“³⁾.

't Was echter niet alleen de Katholieke geestelijkheid en de Spaansche landvoogd, die de rederijkers vervolgden: ook van protestantsche zijde had men reden om over hen ontevreden te zijn, zoodat zelfs door prins Willem den 8sten Febr. 1583 te Middelburg een decreet werd uitgevaardigd, waarbij in Zeeland niet alleen verboden werd het drukken van „alsulke erghelijcke, oproerighe ende schandaleuse Boecxkens, Nieu-maren, Liedekens, Refereynen,“ zooals er dagelijks uitkwamen, maar zelfs gezegd werd: „Item, alsoo men bevint dat

¹⁾ Zie P. Langendijk, *Gedichten* III (Haarlem 1751) bl. 23 vlg.

²⁾ Zie G. Brandt, *Historie der Reformatie* I bl. 481 vlg.; ook door Langendijk in eene aanteekening op zijn gedicht aangehaald.

³⁾ Zie Hooft, *Need. Hist.* bl. 259.

door openbaer Rethorijcke ende dierghelijcke Spelen ende Batementen in desen tijdt, vele worden gheërgert ende gheschandalizeert, als schijnende die te koomen uyt weelde, ende dat oock dickwils daer by ongoddelicke ende oock onnutte propoosten ende redenen der Ghemeeynte worden voorghedraghen, streckende tot ontstichtinghe, lichtveerdicheydt ende ongheregeltheydt, soo ist, dat wy deselve publicke Spelen ende Batementen, by desen wel expresselick verbieden ende interdiceren alomme binnen dese Provincie, tot dat anders daerinne gheordonneert zy¹⁾. Dat laatste schijnt niet opzettelijk gebeurd te zijn; integendeel, dat placaat werd den 6den Juni 1590 vernieuwd „alsoo men bevind“, zeggen de Staten van Zeeland, „dat dagelijks inbreekt het verbod, gedaen in het jaer 1588 op de publijke Rethorijckers en diergelijcke spelen ende batementen.“ Den 9den Aug. 1587 werd een zoodanig verbod ook te 's Gravenhage uitgevaardigd²⁾, en den 10den Mei 1594 en 10den Dec. 1595 namen de Staten van Holland ook weder resolutiën tegen de rederijckers, waarvan de Delftsche synode van 1596 besloot de uitvoering te helpen bevorderen³⁾.

Dat de rederijckers in den hervormingstijdt tegen de regeering en de geestelijkheid te velde trokken, werd eene eeuw later door den toenmaligen wetgever op dramatisch gebied, Andries Pels, goedgekeurd. „Dat toen,“ zegt hij,

„Dat toen de vrye hals ons niet is ingedrukt,
 En 't euvel opzet den Geweldenaar mislukt,
 Deswege deelen diep in de eer de Kameristen,
 Die door uitgeevingen van Raadsels, en betwisten
 Van Zinnespreuken, slaande op Godsdienst, op Geloof
 En Vryheid, 't slechtste volk, voor and'ren leering doof,
 Der Paapen droom, en 't Hoofsch Wywater deen verwerpen
 En tot bescherming van zich zelf hunn' zinnen scherpen;

¹⁾ Zie *Vaderl. Museum* II bl. 287—290. De geheele ordonnantie is te vinden in 't *Groot Placaatboek van Holland en Westvriesland*, 's Grav. 1658 I fol. 350. vlg.

²⁾ Zie *Groot Placaatboek* I bl. 466, aangehaald bij W. Kops, t. a. p. bl. 268; vgl. ook G. Brandt, *Hist. der Reform.* I bl. 730.

³⁾ Zie D. van Bleyswijk, *Beschrijvinge der stad Delft*, Delft 1669 bl. 642.

Dewyl 't bevatten van het naakend kwaad elk een
De ziel moest nypen, eer men 't zaamen zou vertreên¹⁾.

Die strijd op staatkundig, en vooral ook op godsdienstig gebied hield echter na de vestiging van den hervormden godsdienst niet op,

„Want zyn de Leeraars, of 't Geloof niet regelrecht
Bevochten, 't is 'er van ter zyde op aangelegd,²⁾”

en dat keurt Pels af. Hij noemt het — en heeft daarbij vooral het oog op Vondel:

„Verdoem'lijk misbruik, vond van schalke Jezuwyten,
Om dus de Kerk om verre, of overhoop te smyten,
En loos de zielen te verleijen met aldaer
Verboden' leeringen den volke in 't openbaar
Te veilen, onder schyn van tijdverdrijf, en spelen,
Als nutte midd'len om geloovigen te teelen³⁾.”

Hij acht het volstrekt niet inconsequent om voor zijn' eigen tijd af te keuren, wat hij voor vroeger tijd prees, en zegt daarom eenige regels verder:

Hier baat geen onschuld, dat eertyds het Kamerspel
De breidel was der Kerke, en vonniste wat wel,
Wat kwalijk stond. 't Is waar, dat nevens 't Beeldestormen
Het Speeltooneel den grond gelegd heeft van 't hervormen,
Maar wee den tyden, daar de Kerk die hulp behoeft!
Die zyn, Godlof, voorby. Geen spel, veel min geboeft
Is nu noodzaak'lijk om misbruiken af te schaffen.
Indien men 't leeven van de Leeraars wil bestraffen,
Of valsche leer der Kerk, hier is geen tyranny,
Die 't schryven op den hals verbiedt; Neen, 't staat elk vry.
Men hoort dan wel terecht de Predikstoelen dreunen,
Wen zich het speeltooneel wil met Gods woord bekreunen.
Een Leeraar, die dat niet bestraft, vergeet zyn' pligt,
Verraadt zyn ampt, en staat zich zelve in het licht⁴⁾.

Zoo werd honderd jaar nadat de rederijkers den hervormden godsdienst door hunne hekelspelen hadden helpen vestigen,

1) A. Pels, *Gebruik en Misbruik' des Tooneels*, 3de dr. Amst. 1718, bl. 13.

2) A. Pels, t. a. p. bl. 20.

3) A. Pels, t. a. p. bl. 22 vlg.

4) A. Pels, t. a. p. bl. 23 vlg.

vrij algemeen geoordeeld, en sinds dien tijd werden er dan ook bijna geene staatkundige of kerkelijke onderwerpen van den dag op het tooneel aangeroerd. Oudaan was een van de laatsten, die het deed, en wel het vinnigst in het, naar ik meen nooit vertoond, treurspel op den moord der gebroeders de Wit¹⁾; doch Vondel was als dichter opgestaan, toen de hekeling der katholieke geestelijkheid op het tooneel der redrijkers nog niet in vergetelheid was geraakt, en de tooneeldichters nog waren blijven deelnemen aan de staatkundige en kerkelijke twisten, zoodat wij niet over zijne treurspelen kunnen spreken zonder ook in het bijzonder aan het hekelend karakter van het tooneel in de eerste helft der zeventiende eeuw onze aandacht te wijden.

ZESDE HOOFDSTUK.

Het didactische in Vondel's treurspelen.

Vondel was in vele opzichten een kind van zijnen tijd. Dat hij dus, even als zijne tijdgenooten, het tooneel moest houden voor eene leerschool, en stukken moest schrijven, die eene zedelijke of ten minste didactische strekking hadden, spreekt van zelf. Hij laat dan ook niet na meermalen op het didactisch

¹⁾ Het stuk heet: *Haagsche Broedermoord of dolle blydschap* en werd in 1672, doch zonder vermelding van jaartal, te Frederikstad naar het heette uitgegeven. In dienzelfden tijd kwam te Antwerpen een ander stuk van de tegenpartij uit, getiteld: *Tragoedie ofte broedermoort van Jan en Cornelis de Wit* door N. v. M. met de berijmde beschrijvingen van een achtal vertooningen, waaruit men zou kunnen opmaken dat het inderdaad ten tooneele gevoerd is, doch zeker wel niet hier te lande. Misschien te Antwerpen?

karakter der dramatische kunst te wijzen. „De tooneelkunst,“ zegt hij o. a. ¹⁾ „wijst aen, wat eerlijk, wat schandelijk luit. De treurstijl, die allerhoogst op geluck en ongeluck der Grooten draeft, arbeit om de menschen weeck in den boezem te maecken, schildert de hartstoghten naer het leven af, leert, naer voorvallende gelegenheit, den toom des Staets vieren of aenhaelen en elk zich zacht aen een anders ongeluck spiegelen.“ Van De Groot's *Sophompaneas* zegt hij in de voorrede zijner vertaling van dat stuk; „Men hoort hier geen grollen nocht beuseligen, veel min ophitsingen tot weêrspannigheyd, moorden, rooven en plonderen; maer de toehoorder word aengemaent tot vrede en vromigheyd, de vorst tot rechtvaerdigheyd en Godvruchtigheyd, de gemeente tot gehoorsaemheyd aen God en den koning, en haere wettige overheyd.“ Vondel wenscht dus in een tooneelstuk eene zedelijke strekking, niet alleen tot nut van den enkelen mensch, maar ook tot heil van den staat; en terwijl hij, evenals Hooft, meent, dat het drama door zijn didactisch karakter eene heilzame macht in den staat kan wezen, ontleent hij aan dat karakter zelfs zijne gewichtigste bewijzen voor het goed recht van den schouwburg, dat van kerkelijke zijde zoo vaak werd betwist.

Toen hij in 1655, kort na den val van zijn *Lucifer*, de „Inwijdinge van 't Stadthuis“ bezong, kon hij niet nalaten in dat gedicht, behalve aan andere Amsterdamsche gebouwen, ook eenige regels aan den Schouwburg te wijden, en het groote nut daarvan aldus op te geven, vs. 803—806:

„De Schouburgh plant en stampt de zeden in de jeught,
Otmomt de weerelt, leert welspreeckentheit en deught,
En wijsheit, uitgebeelt door rol en personaedje,
Gelaerst of lichtgeschoeit, gevoert op haer stellaedje“ ²⁾.

In het „berecht“ voor zijn „leerachtigh treurspel van *Lucifer*“, zooals hij het noemt ³⁾, had hij ook reeds gezegd: „Scholieren en opluickende jongkheit worden door spelen in talen, welspreeckentheit, wijsheit, tucht en goede zeden en

¹⁾ Zie het berecht voor den *Salmeoneus*.

²⁾ Zie Vondel's *Poëzy*, Franeker 1682, I bl. 242 (bij V. Lennep. VI bl. 682).

³⁾ In het berecht voor den *Salmeoneus*.

manieren geoeffent; en dit zet, in de teëre gemoeden en zinnen, een ploy van voeghlijkheit en geschicktheit, die hun, tot in den ouderdom toe, bij blijven en aenhangen; ja het gebeurt bij wijlen, dat overvliegende vernuften, bij geene gemeine middelen te buigen, noch te verzetten, door spitsvondigheden en hooghdravenden tooneelstijl geraeckt en, buiten hun eigen vermoeden, getrocken worden: gelijk een edele luitsnaer geluit geeft, en antwoordt, zoodra heur weërgade, van dezelve natuure en aert, en op eenen gelijken toon, en andere luit gespannen, getockelt wort van een geestige hant, die, al spelende den tuimelgeest uit eenen bezeten en verstockten Saul drijven kan.“

Men ziet uit deze aardige vergelijking, dat Vondel zich wel hetzelfde ten doel stelt als de rederijkers, namelijk te leeren en te stichten, maar niet op dezelfde wijze dat doel wil bereiken. Verhandelingen over zedekundige onderwerpen, zooals de sinnespelen waren, mochten zijne stukken niet zijn; wel komen er ook nu en dan zedelessen en redeneeringen, zelfs rederekavelingen in voor; wel betuigt hij van zijne *Leeuwendalers*: „Het spel behoorde niet bloot te wezen van gezonde leeringen en zeden“, en prijst hij Sophocles' *Elektra* vooral om de „gezonde gezoute leeringen en goude spreucken“; maar daarvan is het toch niet in de eerste plaats, dat hij zich bedient om te leeren. Hetgeen hij in zijne stukken voorstelt of afschildert, moet weerklank vinden in het gemoed zijner toeschouwers, dezelfde snaren in hun hart doen trillen, die hij aanslaat, en alzoo met medelijden ook ingenomenheid wekken aan den eenen, met schrik ook afkeer aan den anderen kant.

Daarom koos hij, zooals hij zegt, „koning Davids ballingschap en haer jammerlijk gevolg, als een leerzaam voorbeeld“, om te doen zien niet alleen welk een verderfelijken invloed de teugellooze hartstocht der ongeoorloofde liefde op het levenslot van den mensch heeft, maar vooral ook hoe gruwelijk het is, wanneer kinderen in opstand komen tegen hunne ouders, zoodat bij het dichtschuiven van de gordijn de toeschouwers den schouwburg moeten verlaten met den slotregel van het stuk op de lippen:

„Zoo treff' Godts vloeck den zoon, die d'ouders durf onteeren“.

Tegen het toegeven aan wilde hartstochten, wulpschheid en ongebondenheid, waarschuwt Vondel ook in andere stukken: in de eerste plaats in zijn *Joseph in Egypten*, waar de verpersoonlijkte verleiding als Jempsar ten tooneele treedt, maar teruggewezen wordt. Doch niet altijd behaalt de kuischheid de overwinning, en niet altijd dus wordt den toeschouwers een bemoeiigend schouwspel geboden. Vaker levert de geschiedenis stof tot een afschrikwekkend voorbeeld, en dan geldt, wat Vondel zegt ¹⁾: „De bybelsche en weereltsche historiën waerschuwen de jongkheit, als met vierbakens, door d'ongelucken en rampen, waerin zy vervielen, die de wulpsche lusten den vollen toom gaven.“ Zulk een voorbeeld zien wij o. a. in de geschiedenis van Samson, en daarom oordeelde Vondel het „niet ondienstigh Samson in zijne versmaetheit ten tooneele te voeren, om wulpsche zinnen in te tomen van alle ongeregeltheit, en hen te leeren de natuurgaven Gode, den oirsprongk van alle goet, ter eere te gebruikken.“ ²⁾ In den *Samson* zelf laat Vondel door den vorst van Gaza aangaande het tooneelspel zeggen, vs. 685 vlgg.:

„Tooneelspel sticht een' staet, verschoont geen lastervleek,
En smet in heiligh noch onheiligh. Elx gebreck
Wort, zonder iemants naem te quetsen, aangewezen.
Tooneelspel wort alleen van dommekracht misprezen,
Die recht noch reden volght. Tooneelspel leent een' schat
Van wysheit by de naelt van Memfis, Zonnestadt,
De hooge ryxschool der befaemde Egyptenaeren,
Die op de wolcken treën, en kost noch arbeit spaeren
Om vrou natuur, van lidt tot lidt, geheel t' ontleën.
Zoo zamelden zy al wat kenbaer is by een,
Een' schat van wysheit, opgestapelt van veele eeuwen.“

Zoo liet Vondel ook in hetzelfde stuk door Samson zeggen, vs. 968 vlg.:

„Een spel van zinnen, dat den wulpschen aert leert stieren,
Zal teffens stichten, en verquicken.“

1) Zie de opdracht van den *Joseph in Egypten*.

2) Zie de opdracht van den *Samson*.

Om „den wulpschen aert te stieren“ schreef Vondel ook zijn *Salomon*, waarin, zooals hij zegt, „geen bloet, maer eene groote ziel gestort wort“, en de leer wordt verkondigd, die de dichter in een paar van de laatste regels heeft samengevat, vs. 1929 vlg.:

„Wie Godt verlaet, en eert den Wellust boven Godt,
Verbeurt zijn kroon en wort zijn vyants schimp en spot.“

Omdat Andries Pels in zijne *Dido* dezelfde wulpschheid had ten toon gesteld, vereerde Vondel dat hoogst middelmatige treurspel met een lofdicht, dat de aanmaning bevat:

„Elck spiegle zich aen zijne Koninginne“¹⁾.

Het Horatiaansche „utile dulci“ was voor het tooneel ook Vondel's leus, die hij niet naliet luide te verkondigen, o. a. in het distichon:

„Het spel heeft ook sijn tijd, wanneer 't de tijd gehengt.
't Vermaeckelijk en nut word hier van pas gemengt“²⁾;

X en met dat *hier* wordt de Amsterdamsche schouwburg bedoeld.

„Tooncelspel quam in 't licht tot leersaem tijdverdrijf,“

is de eerste regel van Vondel's bekend gedichtje, dat men lange jaren achtereen in dien schouwburg lezen kon³⁾, en terwijl de kunst- en vlieg-werken van zijn *Faëton*, vooral zooals dat stuk sinds den herbouw van den schouwburg werd vertoond, bestemd waren om de toeschouwers aangenaam bezig te houden, heet het in de voorrede voor dat stuk, dat de dichter „dese schoone fabel tooneelwijs wil ontvouwen tot verbeteringe der zeden.“ In zijn *Tooneelschilt* eindelijk verklaart Vondel, dat z. i. „het oogherck der treurspelen is, den verwilderden aert in te toomen en zeden in te scherpen.“ Vondel schonk alzoo opzettelijk aan zijne stukken een didactisch karakter, en dat werd dan ook door anderen wel degelijk in hem ge- waardeerd. Zoo b.v. zegt Langendijk van hem:

¹⁾ Zie van Lennep's Vondeluitgave XI bl. 87.

²⁾ Vondel's *Poëzy*, II bl. 381 (bij V. Lennep. III bl. 322).

³⁾ Vondel's *Poëzy*, II bl. 381 (bij V. Lennep III bl. 320).

„Van Vondel wijkt voor geen Euripides
 In 't treurspel, noch den geest van Sofokles,
 Hem ingestort, als hij door les op les
 Zijn vaers laat vloeijen“¹⁾.

Het didactische openbaart zich bij Vondel niet het minst in den hekelvorm, en bepaalt zich niet uitsluitend tot den kring der zeden, maar vertoont zich ook menigmaal op het gebied van kerk en staat. Ook in dat opzicht bleef Vondel zijn geheele leven lang getrouw het voetspoor der rederijkers uit den hervormingstijd volgen.

In zijn *Pascha* schilderde hij onder zinnebeeldigen vorm den opstand en vergeleek hij Philips II van Spanje bij koning Pharao, den dwingeland der Israëlieten. De veranderde tijdsomstandigheden evenwel maakten den strijd tegen de katholieke geestelijkheid overbodig, evenals Vondel's latere ingenomenheid met het pausdom dien verbood; en alzoo waren het op kerkelijk gebied de Calvinistische predikanten, die hij in zijne stukken hekelde, ook reeds vóór hij tot het katholicisme was overgegaan. Hij stond daarin aanvankelijk niet alleen: Hooft sprak zijne politieke overtuiging, zijne ingenomenheid met eenen aristocratisch-republikeinschen regeeringsvorm duidelijk uit in zijn treurspel *Gheraerdt van Velzen*, en toonde zich in zijn *Baeto* een wijsgeerig tegenstander van geestelijke dwingelandij; maar vooral de in 1617 gestichte Deutsche Academie was het, waar zaken van kerk en staat tooneelwijs werden geheheld. Haar stichter, Dr. Samuel Coster, was daar de aanvoerder, en zijn treurspel *Iphigenia* bewijst, hoe vinnig en openlijk, zij het dan ook onder het doorzichtig kleed eener Grieksche fabel, men de orthodox-kerkelijke partij durfde aanvallen²⁾. Van den preekstoel bestreden, vond de Academie bovenal in Vondel eenen verdediger, die haren heftigsten tegenstander, den predikant Otto Badius, in zijn „Otter in 't Bolwerck“ allervermakelijkst hekelde, o. a. door deze klacht over Coster,

¹⁾ P. Langendijk, *Gedichten* III (Haarlem 1751) bl. 5.

²⁾ Over dat stuk zie men Dr. Jonckbloet, *Gesch. der Ned. Lett.* 2de dr. II bl. 50-56.

„Hy speelt 'er nou sijn Iphigeen,
 Hy speelt 'er nou sijn Iphigeen,
 Wel mannen broeders, sijn dat reên,
 O jeemy, o jeemy!
 't Sijn fieltensticken al mit een,
 God schen deus Akademy!“¹⁾.

Vóór dat hekeldicht was reeds Vondel's voornaamste hekel-spel, de *Palamedes*, verschenen, waarmeê hij prins Maurits „beluidde,“ zooals hij zelf zeide. Met naam en toenaam echter durfde hij den prins, noch de rechters van Oldenbarnevelt, noch de orthodoxe predikanten ten tooneele voeren: de tijd was er nog niet rijp voor; maar den raad van den schepen Albert Koenraads Burgh volgende, dat hij onder bedekte namen de tegenstanders van 's lands advocaat zou geeselen, begon hij „de stof bij zich zelve t'overleggen, en naar eenige geschiedenis der oudtheit te zoeken, onder welker schorsse hy 't nieuw treurspel moght verbergen. Eindelyk quam hem de Grieksche Palamedes te voeren, daar men van schryft, dat hy, onder deksel van het oogh naar den vyandt gewendt, en geldt genooten te hebben, by het gemeene volk in haat wierdt gebracht, en door Agamemnon en Ulysses, tot onvergoedbaare schaade van geheel Grieken, gedoodt“²⁾. Hij volgde daarin het voorbeeld der ouden, zooals hij in de voorrede van zijn *Palamedes* zegt: „Diogenes Laërtius toch getuyght, in het leven van Socrates, dat Euripides, die wyse dichter en God-delycke treurspeelder, synen Palamedes weder op het tooneel brengende, die van Athenen hunne moordaedigheyd, gepleeght in het ombrengen van Socrates, bedecktelyck verweten heeft.“ Nadat 's lands treurspel nauwelijks zevenmaal verjaard was, rees de schim van Palamedes voor de sponde' zijner rechters op, om hun geweten wakker te schudden, en hun in een gruwelyk beeld voor ooggen te stellen, wat zij misdreven hadden:

„Het leedt geen seven jaer, of Palamedes schaëu
 Ging 's nachts de tenten van sijn Rechteren doorwaeren,
 Die, rijzende verbaest met opgereze haeren,
 Een schim vernamen, straf mishandelt, blont en blaeu.

¹⁾ Vondel's *Poëzy* II. bl. 431 (bij V. Lennep III bl. 84).

²⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 18 vlg.

De baert hing dick van bloet, de keel ging schor en flaeu.
 Zy riepen: Och wie komt ons met een toorts vervaeren?
 Hy sprack: Ick ben 't, en lees uw vonnis uit dees blaëren,
 Die mijne onnozelheit ten rove gaeft aen 't graeu.
 Zy sidderden van schrick; zy vloten niet, maer vloogen,
 Dan ginder heen, dan hier, voor 't branden van zijne oogen,
 Hij staptze na, en liet een blootvleck waer hy tradt.
 Totdat het schemerlicht, in 't Oosten opgeloocken,
 d' Angstvalligheid verdreef van 't naer en yslyck spoocken,
 De vadermoorders vondt van 't knaegen afgemat¹⁾.

Hoe scherp en treffend de hekeling der staatkundige gruweldaad was, behoef ik nauwelijks in bijzonderheden aan te toonen; ieder weet, hoe bijna elk gezegde in den *Palamedes* eene toespeling bevat op het bloedig drama gedurende het twaalfjarig bestand gespeeld, in zóó hooge mate zelfs, dat men zich onder het lezen van het stuk voortdurend Oldenbarnevelt met zijne vrienden en tegenstanders moet voorstellen, wil men niet gevaar loopen er zich aan te ergeren, dat "Vondel zoo vaak tegen de waarheid der Grieksche overlevering gezondigd heeft, o. a. door van Palamedes' „veertighjaergen dienst" te spreken (vs. 1884), en er zich zoo weinig om bekommerd heeft, of hij de locale kleur wel voldoende bewaarde. De lange alleenspraak van Palamedes, die met een enkelen reizang het geheele eerste bedrijf uitmaakt, is niets anders dan eene apologie en verheerlijking van Oldenbarnevelt's regeeringsbeleid, een protest tegen de „dorperheyd" der „onedele gemeente," den nijd der prinsenpartij en de heerschzucht van Calchas, onder wiens naam ook reeds Coster de Calvinistische predikanten gehegeld had, en die geene tegenspraak duldde, wanneer men nog eens in overweging wilde nemen, of het wel waar zou zijn, dat de godheid, vs. 59 vlg.

„lust schept in 't vernielen
 En 't ommebrenge van soo veel' gedoemde sielen.“

Waarop Vondel ook, als een andere Apollo, zijne scherpe pijlen richtte, steeds trof hij doel, wanneer hij den zilveren boog spande. De Vlaamsche en Brabantsche predikanten, zooals Trigland en Fabricius, die als vreemdelingen de wet in

1) Klinkdicht vóór den *Palamedes*; ook in Vondel's *Poëzy* I bl. 307.

het land wilden stellen, treft hij, wanneer hij van Calchas zegt, vs. 95:

„Hy is een vreemdeling, ja een Trojaen geboren.“

Oldenbarnevelt's gevaarlijksten vijand, den sluwen, geldzuchtigen François Aerssen, wiens omkoopbaarheid de republiek in de oogen van het Fransche hof vernederd had, wijst hij als met den vinger aan, wanneer hij zegt, vs. 263-268:

„Is hy met recht een brantmerk waert,
Die zich vergaept aen gaven,
Zoo brantmerckt eerst den snooden Aert,
Aertsavyant van de braven,
Die vilt en stroopt, een' staet verkoopt,
En 't volck misbruickt als slaven“¹⁾.

De domme G. B. van Zanten met zijne groote baktanden, die „pas twee woorden spellen kon,“ en toch „ter vierschaer“ ging, om over eenen man als Oldenbarnevelt „en zijn manhaftigheid een onrijp oordeel te stameren“ (vs. 1465 vlgg.), wordt voor eeuwig gebrandmerkt door het aanhalen zijner eigene woorden, vs. 1684, vlgg.:

„Betroume 't scherprecht toe: laet my met hem begaen,
Ick heb al lang gewenscht dien booswicht aen te randen,
En tot elcx schouspel, hem te villen met mijn tanden.“

Zoo worden ook voorgoed de woorden van Maurits, die „verwoet sijn trousten raedsmans edel bloet“ dronk (vs. 2353 vlg.), aan de vergetelheid ontrukkt, dat hij den grijzen staatsman zou doen „morselen tot gruys“ (vs. 441). Daarentegen herinnert Vondel met innig welbehagen aan de ontcoming van zijnen vriend De Groot, dien men „in een kist voor boeken uit droeg“ (vs. 1739 vlg.), en stelt hij over het algemeen Oldenbarnevelt voor als den steunpilaar van 's lands vrijheid, den tegenstander van, vs. 1081 vlg.,

¹⁾ Deze verzen komen zóó evenwel eerst in de uitgave van 1652 voor, ofschoon ze blijkbaar reeds vroeger geschreven waren, doch Vondel heeft ze bij de eerste uitgave veiligheidshalve gewijzigd. Evenzoo werd ook het klinkdicht „aen den getrouwen Hollander“, waarmee Vondel in 1628 zijne vertaling van den Hippolytus aan Hugo de Groot opdroeg, en dat reeds afgedrukt was, weder uit de exemplaren gesneden, zoodat het eerst bij den tweeden druk het licht zag. Zie G. Brandt, *Leven van Vondel* bl. 29.

„Gewetens scharpe dwang,
Waeraen gekotent is der steden ondergang,“

in wiens persoon „men trachtte den vryen staet te quetsen“ (vs. 1134), zooals de staatsman ook zelf had gezegd. Ook Oldenbarnevelt's laatste woorden, door hem op het schavot tot het volk gesproken, klinken ons tegen uit den mond van Palamedes, of liever van den Bode, die den moord van den Griekschen krijgsman verhaalt, vs. 1946 vlgg.:

„O mannen, seyde hy, of uw heusheyd noyt geloofde
Al 't geen de valscheyd heeft van landverraed gedicht,
Dat was mijn leste wensch. 'k Heb volgens mijnen plicht
Gants vroom en ongeveynst en opentlijk gehandelt
En sterf een oprecht Griecck, gelijk ick heb gewandelt.“

Terecht mocht Brandt zeggen ¹⁾, dat Oldenbarnevelt's vrienden en vijanden den man in het treurspel „met zoo veel levende verwen en hooghsels en diepsels van kunst afgemaalt zagen, dat ze hem en zyn onschuld als met handen meenden te kunnen tasten.“ Ieders verbazing wekte het, voegde Brandt er bij, dat Vondel „zynen naam onbewimpelt op den tytel dorst stellen“, en aan vervolging heeft het dan ook niet ontbroken. Toch mocht hij het nog beleven, dat zijn stuk ten tooneele gevoerd werd, het eerst te Rotterdam, waar het in 1663, waarschijnlijk door den troep van Jan Baptist van Fornenburgh, „voor den volke gespeelt werd, zonder dat het de Kerkenraadt, die zich met een bezending aan de Magistraat hier over beklaagde, met verzoek, dat men 't zou verbieden, kon beletten,“ en vervolgens ook in zijne eigene woonplaats in 1665 tijdens den verbouw van den schouwburg, „zonder verlof te vragen, ook zonder iemants teggenzeggen of verbodt“ ²⁾.

Behalve den *Palamedes* heeft Vondel nog één treurspel gemaakt, dat van het begin tot het einde onmiskenbaar eene politiek-kerkelijke strekking heeft, namelijk de *Maria Stuart of gemartelde majesteit*. Het toevoegsel tot den titel drukt duidelijk Vondel's staatkundige en godsdienstige overtuiging uit. Maria Stuart is, volgens hem, martelares voor het katho-

¹⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 20.

²⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 68 vlg.

liek geloof, en in haar is de heiligheid van het koningschap bij Gods genade aangerand. 't Was onzen dichter evenwel niet te doen, om die waarheid in het licht te stellen. Ofschoon aan het verleden gehecht, vestigde hij toch steeds zijne gedachten op het tegenwoordige, op alles wat er in de staatkundige en kerkelijke wereld omging, en hij nam daarin hartelijk deel. Zoolang hij nog protestant was en de twisten tusschen Gomaristen en Arminianen de kerk verscheurden, kon hij niet nalaten de partij, die hij aanhing, met zijne hekel-dichten te steunen; toen hij tot de katholieke kerk was overgegaan, deed hij alles wat in zijn vermogen was, om den bloei dier kerk te bevorderen, vooral waar haar de haat der Calvinisten vervolgde, want niets stuitte hem zijn geheele leven lang zoozeer tegen de borst, als de hardvochtige gestrengheid der puriteinen. Toen dan ook in 1646 Cromwell en de parlementspartij zich in Engeland meester had gemaakt van het bestuur, en Karel, de kleinzoon van Maria Stuart, die, ofschoon evenals zijn vader in het openbaar tot de Anglicaansche kerk behorende, toch met hart en ziel het geloof zijner grootmoeder begunstigde, te vergeefs zijne toevlucht bij de Schotten had gezocht, koos Vondel ijverig partij voor het koninklijk geslacht der Stuarts, en stelde hij, onder het beeld der koninklijke martelares, de, als 't ware door hem voorspelde, onthoofding van Karel Stuart voor, in een treurspel, dat hij aan Karel's jeugdigen neef, den paltsgraaf Eduard, opdroeg.

Wie slechts een vluchtigen blik geslagen heeft in de geschiedenis van ons eigen vaderland, weet, dat hij zoodoende in zijn treurspel een onderwerp behandelde, waarvan misschien meer dan van iets anders de gemoederen der Nederlanders vervuld waren, en weet tevens, dat hij zich in zijne bestrijding van de puriteinen en verheerlijking van de Stuarts, door een zonderlingen samenloop van omstandigheden, geplaatst vond tegenover zijne oude vrienden, de Hollandsche patriciërs, die uit handelsbelang de Engelsche republiek begunstigden, en er hem dan ook met eene boete voor straffen, en aan de zijde van zijne vroegere tegenstanders, de aanhangers der Oranje-partij, en daaronder ook de predikanten, welke echter alweêr

ongaarne gediend waren van eenen verdediger der koninklijke rechten zooals hij was, die eigenlijk alleen ter wille van het katholicisme en in den persoon der katholieke Maria, den wettigen vorst van Engeland verheerlijkte ¹⁾.

Er is nog een derde treurspel van Vondel, dat tegenwoordig door velen als een doorlopend staatkundig hekelschrift wordt beschouwd, sinds Van Lennep ²⁾ en Jonckbloet ³⁾ het gelijktijdig als politieke allegorie uitlegden, namelijk de *Lucifer*. Men ziet dan in den hoofdpersoon, den afvalligen aartsengel, Willem van Oranje, strijd voerende tegen den koning van Spanje, zooals Lucifer tegen God. Onder het beeld van den door God begunstigten mensch „een vreemdeling, een aerdtworm“ van lage afkomst, zou dan de kardinaal De Granvelle zijn voorgesteld, die vooral ook als vreemdeling gehaat was geweest. In allerlei versregels worden dan verder politieke toespelingen gezien, kortom men houdt het er voor, dat de *Lucifer*, op dezelfde wijze, schoon meer bedekt, den opstand tegen Spanje hekelt als de *Palamedes* den moord van Oldenbarnevelt. Heeft die opvatting tal van voorstanders gevonden, van welke ik alleen Alberdingk Thym ⁴⁾ en Dr. Moltzer ⁵⁾ noem, zij is ook weder door anderen bestreden, o. a. door Dr. Beets ⁶⁾, Dr. Jan ten Brink ⁷⁾, en onlangs nog door Dr. W. Doorenbos ⁸⁾. Ik voor mij kies de zijde der laatstgenoemden. De opstand tegen Spanje

¹⁾ In eene uitvoeriger behandeling van de *Maria Stuart* wil ik ditmaal niet treden, omdat ik plan heb, aan het stuk later een afzonderlijk opstel te wijden.

²⁾ Van Lennep in zijne *Vondeluitgave*, VI bl. 302—310.

³⁾ Dr. Jonckbloet, *Vondel's Lucifer, eene politieke allegorie*, in den Overijsselschen Almanak, 1850; gehandhaafd in zijne *Gesch. der Ned. Lett.* 2de dr. (1874) II bl. 65 vlg. en later nog in zijne *Beknopte Gesch. der Ned. Lett.* 2de dr. (Groningen 1880) bl. 219 vlg.

⁴⁾ J. A. Alberdingk Thym, *De la Littérature Néerlandaise à ses différentes époques*, Amst. 1854 p. 144.

⁵⁾ Dr. H. E. Moltzer in *de Gids* voor Juli 1872 bl. 147 vlg.

⁶⁾ Dr. N. Beets, *Verscheidenheden*, 2de dr. (1876) I bl. 209—215.

⁷⁾ Dr. Jan ten Brink, *Kleine Gesch. der Ned. Letteren*, Haarlem 1877 bl. 139 vlg.

⁸⁾ Dr. W. Doorenbos, *Over het leven en de gedichten van Vondel*, bl. XX, vóór *Meesterstukken uit Vondel's werken*, Amst. 1881.

was te lang geleden, de overwinningen op de Spanjaarden waren door Vondel te dikwijls bezongen, de worsteling was te roemrijk bekroond door den vrede, dien ook Vondel verheerlijkte, dan dat het ons gemakkelijk valt, die strekking aan den *Lucifer* toe te schrijven. Veel meer dan in het verleden leefde Vondel in het tegenwoordige; in 1654 was er voor onzen dichter niet de geringste aanleiding om een vóór zijne geboorte begonnen en sinds lang voldongen feit meer te willen hekelen; maar in 1654 waren er wel andere politieke gebeurtenissen, die hij met aandacht volgde, en waarin hij krachtig partij koos. Zijn voorgevoel, waarvan de *Maria Stuart* getuigde, had hem niet bedrogen: Karel I had op het schavot zijn leven moeten laten, en hij, aan wien dat vooral mocht geweten worden, de heerschzuchtige Cromwell, was onder den titel van protector opgeklimmen tot hoofd van den staat. Maar hij, „die Godt stack nae de kroon,“ zou van zijn hoogen troon neerplofften „ten klaeren spiegel van alle ondanckbaere staetzuchtigen, die zich stoutelijck tegens de geheiligde Maghten en Majesteiten, en wettige Overheden durven verheffen“ ¹⁾. Vondel voorspelde wat hij wenschte, en dat kan men ook eer van hem verwachten, dan dat hij geschilderd zou hebben, wat hij gewenscht had, dat geschieden zou, namelijk den val van prins Willem en het dempen van den opstand, maar waarvan zelfs geene sprake meer kon zijn. Wie toespelingen op bijzonderheden uit de Engelsche geschiedenis van dien tijd zoekt, zal ze, meen ik, ook gemakkelijker kunnen vinden, dan toespelingen op onzen eigen opstand, en Vondel's tijdgenooten vonden ze dan ook inderdaad, terwijl zij er zelfs geen flauw vermoeden van hadden, dat de opstand tegen Spanje wel bedoeld kon zijn ²⁾. De *Lucifer* is ongetwijfeld een politiek stuk, en in de opdracht geeft Vondel dat ook zelf te kennen, wanneer hij zegt: „Op dit rampzalige voorbeeld van Lucifer, den Aertsengel en eerst heerlijksten boven alle Enge-

¹⁾ Zie berecht vóór den *Lucifer*.

²⁾ Mijn gevoelen over de politieke allegorie van den *Lucifer* kon ik hier slechts in korte woorden opgeven; maar in een afzonderlijk opstel over dat treurspel hoop ik er later uitvoerig op terug te komen.

len, volghden sedert, bykans alle eeuwen door, de weder-spannige geweldenaers, waervan oude en jonge historiën getuigen, en toonen hoe gewelt, doortraptheit en listige aenslagen der ongerechtigen, met glimp en schijn van wettigheid vermomt, ydel en krachteloos zijn, zoo lang Godts Voorzienigheid de geheiligde Maghten en stammen hanthaeft tot rust en veiligheid van allerhande Staeten, die zonder een wettigh Opperhoofd, in geene burgerlijke gemeenschap kunnen bestaan, waerom Godts orakel zelf, den menschelijken geslachten beste, deze Mogentheit als zijn eige, in eenen adem, bevestigt, gebiedende Gode en den Keizer elck hun recht te geven.“ Men moet zich echter niet voorstellen, dat Vondel dit stuk, zooals zijn *Palamedes* en *Maria Stuart*, heeft geschreven met het vaste plan om een staatkundig hekelspel te vervaardigen, maar veeleer denken, dat hem onder het bewerken zijner stof van zelf in de gedachte kwam, wat hij in den laatsten tijd in Engeland had zien gebeuren, en wat zulk eenen indruk op hem gemaakt had, dat hij niet kon nalaten, half onwillekeurig en zijns ondanks, daarop onder het schrijven nu en dan te zinspelen, of zich te uiten in woorden, die hem nog vast in het hoofd zaten, omdat hij er zich van had bediend bij het beoordeelen van de Engelsche omwenteling.

Hetzelfde geldt van twee andere treurspelen. Vondel's *Koning David herstelt* was, volgens Brandt, „by gelegenheit van de wonderbaare herstellinge des konings van Groot-britanje, Karel den tweeden, in dicht gebraght“, en wij kunnen ons best begrijpen, dat Vondel in zijne vreugde over dien, in zijn oog zoo gelukkigen, ommekeer juist dat onderwerp koos, of, had hij het reeds vooraf gekozen, aan die herstelling voortdurend dacht, terwijl hij zijn stuk schreef. Toch zou het onverstandig zijn in alles toespelingen op de Engelsche gebeurtenissen te zien, en niet liever in de eerste plaats aan David's eigen geschiedenis te denken.

Evenzoo moge het waar zijn, wat Brandt er op laat volgen, dat Vondel „in 't treurspel van *Faëton*, naar 't oordeel van zommige scherpsziende Kunstminners, het oog gehadt [hebbe] op het hoogh bestaan des Konings van Vrankryk tegens den

Paus; toen zyne Majesteit voldoening eischte van 't ongeluk hem in den persoon van zynen Gezant aangedaan¹⁾; maar onvruchtbaar zou het wezen naar allerlei toespelingen daarop in het stuk te zoeken.

Waar die in Vondel's stukken ook verder mogen voorkomen, ze te verklaren zal ons slechts zelden gelukken, en vooral mogen wij daarbij ook wel 's dichters eigen woorden ter harte nemen, die hij tot de nakomelingschap niet minder dan tot zijne tijdgenooten richt in de voorrede van zijne *Leeuwendalers*: „Honighbyen zullen uit deze bloemen niet dan honigh en nekter zuigen. Indien, bij ongeval, een spinnekop hier venijn uit trecke, het komt bij haren aert, niet bij de bloem toe. Wie hier te diep in verzinckt en neuswijs in alle personaedjen, vaerzen en woorden geheimenissen zoekt, zal ze'r niet visschen.“ Dat is ook de reden, waarom ik de *Leeuwendalers* zelf onbesproken laat, en er liefst niet meer in zie, dan eene verheerlijking van de weldaden des vredes, geschreven met een verzoenenden geest, die op het vredefeest betaamde.

Dat men er in Vondel's tijd op uit was, in zijne stukken politieke toespelingen te zien, kan ons niet bevreemden: hij zelf had daartoe door zijne hekeldichten en zijn *Palamedes* aanleiding gegeven; maar het verhaal, dat Brandt gedaan heeft²⁾ aangaande het treurspel *Messalina*, in 1638 vervaardigd, en reeds door de tooneelspelers ingestudeerd, doch door Vondel verscheurd, omdat men er toespelingen in zag, die hij niet bedoeld had, vooral op Frederik Hendrik en Amalia van Solms, bewijst duidelijk, hoe bang de dichter er zelf meer en meer voor was geworden, dat hem bedoelingen werden toegeschreven, die hij niet koesterde, daar hij op lateren leeftijd zijne meening liever ronduit verkondigde, dan uit bedekte termen liet raden.

Zijne *Maeghden* en *Peter en Pauwels* bewijzen duidelijk genoeg, evenals zijn *Zungchin*, dat hij het, met zoo groote ingenomenheid omhelsde, katholiek geloof even openlijk op het tooneel wilde en durfde verkondigen, als de rederijkers indertijd hunne

¹⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 67.

²⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 42 vlg.

alleen aan den bijbel ontleende godsdienststellingen. Daarvan getuigt ook de latere uitgave van zijn *Gijsbreght van Aemstel*, waarin de volgende vier verzen, die in de eerste uitgave ontbreken, in den mond worden gelegd van den engel Rafaël, bij Gijsbreght's verlaten van zijn Amstelland, vs. 1865 vlgg.:

„Valt u 't verwoesten der godtsdienstigheid te lastigh,
 Volhardt by 't out geloof en Godts altaer stantvastigh,
 Op 't spoor der ouden, u moedigh voorgetreên;
 Zoo draeft men recht naer Godt door alle starren heen.“

In zijn *Samson of heilige wraeck* daarentegen nam Vondel onder bedekten, maar zeer doorzichtigen, vorm wraak op de predikanten, die de vertooning van zijne tooneelstukken, om de katholieke kleur, die zij droegen, trachtten te beletten, en zijn *Lucifer* van het tooneel hadden weten te weren. Bijna het geheele derde en vierde bedrijf van dat stuk zijn aan die hekeling gewijd. Samson (d. i. Vondel) zal op verlangen van de vorstin van Gaza, die er de toestemming van den vorst (d. i. de Amsterdamsche regeering) en aanvankelijk ook van den aartspriester voor verworven heeft, in Dagon's tempel, „in de kerecke, een spel van zinnen speelen“ (vs. 824). De bedenkingen, die men er eerst tegen had, worden door de vorstin weêrlegd.

„Tooneelspel in een kerecke, en van een blinden Jood!“

had de vorst uitgeroepen (vs. 709), m. a. w. een bijbelsch treurspel en dan nog wel van eenen katholiek als Vondel! De vorstin had daarop geantwoord, vs. 710 vlg.

„Of Dagonist of Jode, is dit geschil zoo groot,
 Wie speelt of waer men speelt!“

De vorst had toen het vermoeden uitgesproken, dat de priesterschap van Dagon (de protestantsche kerkeraad) het niet zou toestaan, vs. 713 vlg.,

„En minst van een' Hebreu, die door zijn nieuwe wet
 Den ouden godtsdienst van den Filistijn besmet;

doch de aartspriester had er zich zoo zeer niet tegen verklaard; wel had hij gezegd, vs. 847 vlg.:

„Wy wenschten, dat het alle ons priesters eerst verstonden,
 De naugezotten staen, als aen een stroo, gebonden;“

maar hij had zich toch laten overhalen door de gedachte, dat Dagon's eer er door bevorderd zou worden. „Hoewel,“ had hij tot de vorstin gezegd, vs. 866 vlgg.,

„Hoewel ick schuw ben van Hebreën, noch wort myn geest
Door uwe rede ontvonekt. Wy stemmen uw begeeren,
Naerdien ghy met dit spel Godt Dagon wilt vereeren.“

Het duurde echter niet lang, of men begon argwaan te koesteren. De aartspriester begint te twijfelen, of, vs. 1210 vlg.,

„hier het Jodendom geen oproer onder brout,
Om alle altaeren door een rottery te splissen.“

De Koorwaerzeggerin heeft hoogst ongunstige voorteekenen waargenomen, de godheid geraadpleegd, en het volgend orakel ontvangen, vs. 1276:

„Het Joodtsche treurspel zal gansch Palestijne heugen.“

Duidelijk slaat dat op een voorval, waarvan Vondel in zijn *Tooneelschilt* melding maakt, in deze woorden: „De schouburghhoofden vonden onlangs bij geval eenige letters, in het perck van de halve mane des Schouburghs gestroit, en gelijk hemelval, uit de lucht, door het dack gevallen. Zy, met Yver de t'zamengevoeghde letters by lettergrepen duidelijk spelende, spelden 'er deze twee wonderspreucken uit: *schryf spelen, maer speel niet; Lucifer gaet ten tooneelreie*. Hierover stonden ze alle gelijk voor het hoofd geslagen, en hadden noit gedroomt, dat hun een orakel, zoo onverwacht en verwaerlijck, zoude voor de scheenen springen.“ De aartspriester is echter niet terstond verbaasd en verslagen: hij weet niet of de zin van het orakel heil-of onheil-spellend is, maar de Koorwaerzeggerin verkeert niet in twijfel.

„Dit Joodtsche treurspel zal Godts kerek en Godt schoffeeren,“ zegt zij, vs. 1308; en of de aartspriester ook op de toestemming des vorsten wijst, zij houdt vol en meent, vs. 1310:

„De weereltwijsen zijn in 't heiligh steckeblind.“

Of het ook waar zij, wat de aartspriester zegt, vs. 1315:

„Men moet wel dagelijx verkeeren met de Joden,“

d. i. de katholieken, even waar is het, wat de waerzeggerin antwoordt, vs. 1316:

„In 't heilige wort hun gemeenschap ons verboden.“

Kortom van Samson-Vondel geldt het, vs. 1337 vlg.,

„Die groote stoeckebrant zal op een kerktooneel
Beschimpen in zijn hart den godtsdish;“

maar de waerzeggerin komt, naar de meening van den aarts-priester, wat te laat, om de tooneelvertooning tegen te houden, evenals men zich wat te laat tegen den *Lucifer* verzet had, zoodat het stuk tweemaal was vertoond. Wanneer men, zegt de opperpriester, vs. 1362 vlgg:

„Wanneer men tijdigh spreeckt, met raet en overlegh
Van een vergaderinge uit alle priesterdommen,
Dan kan men tegenspraeck door kerkgezagh verstommen,
En ryp besluiten wat men volgen moet of niet.“

Woedend vertrekt daarop de waerzeggerin onder het uitspreken van deze bedreiging, vs. 1392 vlgg.:

„De schouburgh moet verzinken,
Met Dagon's kercke en al wat, aen dien gruwel vast,
Op koorwaerzeggerij, noch ons waerschuwing past.“

De *Samson* is dus ten deele een hekelspel van persoonlijk aard, maar niet zonder algemeene strekking tegen de Calvinistische geestelijkheid, waarvan Vondel steeds de geduchte vijand was geweest.

Toch was er nog één vijand, dien Vondel even hardnekkig bestreed, en waarvan hij meer vreesde dan van alle aanhangers der Dordsche synode met elkaar, namelijk de Turksche sultan. In menig gedicht wekt hij tot den strijd tegen hem op, en niets bejammert hij meer, dan de onderlinge verdeeldheid der Christenen, waardoor aan den ongeloovige ruime gelegenheid werd gegeven, om het Christenrijk in het verderf te storten. Daarvan vervuld, schreef hij in 1640, te midden van den dertigjarigen oorlog, zijn *Joseph in Dothan*, ook blijkens de volgende woorden in de opdracht van dat stuk: „Liet Joseph sich wat luider hooren, in stede dat men onverzoenelijck met stijve kaecken, de moorttrompetten blaest, wat zoud 'er menighmael al onheils verhoedt worden! Hoe haest zouden de broeders, die nu aan alle kanten, te water en te

lande, in 't blancke harnas, tegens een gekant staen, dien vervloekten degen afleggen, en malkanderen omhelzende, liever, als Godts eere onze wapens vorderde, dien algemeenen erfvyant zynen onrechtvaerdigen roof doen slaecken, dan, hem en hunne plaegen noch verder inroepende, Godts rechtvaerdige zaeck in 't uiterste gevaer stellen.“

Reeds genoeg bewijzen hebben wij aangehaald, om te doen zien, dat Vondel de meeste zijner stukken met eene bepaalde staatkundige of kerkelijke bijgedachte schreef, en zijnen tooneelarbeid, evenals de rederijkers, gebruikte om alles te hekelen, wat hem op kerkelijk en staatkundig gebied tegen de borst was. Hij kon dat niet laten: „wat op 's herten gront lagh, welde hem naer de keel.“ Hij bleef steeds, ondanks zijnen teruggang tot de katholieke kerk, een onverbasterd zoon van den opstand: vrijmoedig in spreken en schrijven, tot overmoedigheid toe.

ZEVENDE HOOFDSTUK.

Vondel's Pascha.

Met opzet heb ik tot nog toe bij mijne beschouwing van Vondel als treurspeldichter nagelaten te spreken over zijn eerste treurspel „Het Pascha ofte de verlossinghe der kind'ren Israëls uut Egypten, tragcomedischer wijze een yeder tot leeringh opt toneel gestelt“ en wel in 1612 door de Brabant-sche kamer „De Lavendelbloem.“ Ik onthield mij daarvan niet, omdat ik het stuk als eersteling van weinig of geene beteekenis reken, zooals door velen wordt gedaan, en wel al-
 ?? | lermint omdat ik ook maar eenige waarheid vind in het onzinnig oordeel van den door en door ploertigen Witsen Geysbeek, die

het *Pascha* een „armzalig, wanschapen tooneelstuk“ noemt ¹⁾. Integendeel achtte ik het stuk van zóó groot belang, dat ik er een afzonderlijk hoofdstuk aan wilde wijden, omdat het m. i. als type kan gelden van hetgeen Vondel op het gebied der tragische kunst heeft geleverd.

Die opvatting wordt niet weersproken door het veroordeelend vonnis, dat Vondel zelf er stilzwijgend over uitsprak, toen hij in eenen brief achter den eersten druk zijner verzamelde poëzie, in 1644 onder zijn oog ter perse gezonden, het *Pascha* niet noemde onder de tooneelstukken, die hij in het vervolg voor zijn werk wilde rekenen, en dan aldus voortging: „Ik verworp oock al wat, onder bovengemelde gedichten niet begrepen, oit door my ontijdigh voortgebroght, en op papier gekrabbelt, van mijnen vrient Pers, of iemant anders uitgegeven, den dagh onwaardigh, en den nacht der vergetenisse toegedoemt zy“ ²⁾. De reden, waarom Vondel dit werk „zijner jeugd afkeurde, is niet ver te zoeken. Taal en versbouw is er in vele opzichten nog gebrekkig; men kan aan het stuk, zoowel uit de bastaardwoorden als uit den gewrongen zinvorm en de plaatsing van verkeerden klemtoon, zien, dat het onder den invloed der Brabantsche rederijkerskamer is vervaardigd. De beelden, waarvan de dichter zich bediende, missen vaak juistheid en gepastheid; de woordenkeus is soms onbeholpen; tegen de eischen der welluidendheid wordt niet zelden gezondigd; tal van, nu en dan tamelijk vermakelijke, anachronismen zijn er in het stuk aan te wijzen ³⁾.

¹⁾ P. G. Witsen Geysbeek, *Biogr. Anthol. en Critisch Woordenboek*, VI (Amst. 1827) bl. 55, 133 en 138.

²⁾ Het *Pascha* werd in 1612 te Schiedam in klein 8^o gedrukt „by Adriaen Cornelison, boeedrucker voor Jan Wolffertsz, boeverkooper, woonende by de Kercke.“ Latere uitgaven zijn: by D. C. Houthaek te Amst. 1636 4^o, en bij Isaak van Ruynen te Rotterdam 1695 4^o. Later werd het opgenomen in de in 1720 te Amst. in twee deelen uitgeven *Treurspelen van Vondel*, en vervolgens ook in de uitgaven van Vondel's werken door M. Westerman (21 deeltjes in 12^o), door Van Lennep (I, Amst. 1855, bl. 38—120) en Van Vloten (I, Schiedam 1864 bl. 6—29, doch daar in hedendaagsche spelling overgebracht).

³⁾ Van Lennep deed dat in zijne uitgave I bl. 124, en wijst daarbij tevens op andere fouten, doch ook op niet geringe verdiensten.

Toch was Vondel te gestreng, toen hij dat oudste geesteskind verloochende. Ondanks alle gebreken is er nog veel in het stuk, dat onze bewondering kan wekken, vooral als wij den tijd in aanmerking nemen, waarin Vondel het schreef, en het vergelijken bij de meeste stukken zijner tijdgenooten, en ook als wij bedenken, dat Vondel, toen hij het schreef, eerst vijf-en-twintig jaar was, en nog niet die geoeffendheid en studie bezat, waarvan zijne latere werken getuigen. De stroefheid der verzen, de gekunsteldheid en gewrongenheid van den zinbouw is in het *Pascha* veel minder hinderlijk, dan in andere stukken van dien tijd, en al bezitten de reien in dit treurspel ook niet die welluidendheid en vooral ook niet die verheffing, waardoor Vondel's reizangen zich gewoonlijk kenmerken, toch toonen zij, om met Hooft te spreken, „nu al wat ze hier naemaels zullen zijn.“

Het *Pascha* echter is voor ons hoogst belangrijk, niet omdat het als dichtstuk, maar omdat het als treurspel en drama type van Vondel's treurspelen mag genoemd worden, voor zoover die treurspelen ten minste niet onder den invloed van de classieke kunstregels hun karakter gewijzigd hebben. Toen Vondel zijn *Pascha* schreef, kende hij de classieke tragedie nog maar alleen van naam, en, had hij er misschien al kennis meê gemaakt, dan was het door de tweede of derde hand. Sporen van classieken invloed toont althans zijn *Pascha* niet; het stuk sluit zich terstond aan bij de rederijkersstukken, en bezit alle eigenaardigheden, die wij als kenmerkende gemeenschappelijke karaktertrekken van de middeleeuwsche tooneelspelen en Vondel's tragedies hebben opgegeven, in hooge mate. In geen stuk komt het karakter van Vondel's tragische kunst over het algemeen zoo duidelijk uit, als in dit. Daarom wensch ik er wat langer bij stil te staan, dan bij eenig ander.

Slaan wij vooreerst eenen blik in de voorrede van het stuk. Vondel prijst daarin de gewoonte der ouden, om „eenighe oude Historiën ofte vergheten Gheschiedenissen wederom te ververschen, ende voor al de werelt op 't Toneel te stellen; om alzoo door zekere aerdighe toeghemaecte Beelden ende Personagiën levendich nut te drucken ende na te bootsen tghene

tijt ende outheyt met veel verloopen eeuwen ende afghemaeyde jaren bykans uut tghedacht ghewischt hadde, in voeghen als oft die eerst teghenwoordich geschiedden; waerinne sy betoonden hoe in 't eynde alle goet syn belooninghe ende alle quaet syne eyghen straffe veroorzaect, opdat zelfs plumpe, rouwe ende ongheleerde menschen, die al hoorende doof ende al ziende blindt waren, zonder bril mochten hun feylen als met den vingher aenghewesen ende door sprekende Letteren van ghecierde Figuren ghetemt ende ghezedicht werden, ende alzo volghens de spreucke Horatii 't profijjt met ghenoechten leeren." Wij zien dus: het dramatische bestaat hier voor Vondel in het voorstellen van eene geschiedenis door levende beelden, niet alleen tot vermaak van den toeschouwer, maar ook tot zijn nut door de zedelijke strekking van het stuk, waarin het goede beloond en het kwade gestraft wordt, terwijl de menschen als in een spiegelbeeld hunne eigene gebreken aanschouwen.

De wereldgeschiedenis levert de stof voor het tooneelspel, want, zooals Vondel verder zegt, „waerby mach het gheheele Tafereel oft Theatrum deser werelt beter vergheleken worden, als by een groot openbaer Toneel, daer vast een yeder gheduerende den handt-wijlschen tijdt van syn vliende leven, syn eyghen Rolle ende Personagie speelt.“ Dezelfde gedachte zou Vondel later uitspreken in de bekende versregels, die uitgehouwen werden boven de hardsteen poort van den in 1637 gebouwd schouwburg te Amsterdam:

„De weerd is een speeltooneel,
Elck speelt sijn rol en krijght sijn deel.“¹⁾

De een heeft op het tooneel der wereld deze, de ander gene rol te vervullen, maar, zoo gaat Vondel voort, „twijlen dus den eenen in dit, den anderen in een ander bezigh is, ontgaet hun den vlugghen tijt, ende eer den eenen naer

¹⁾ Vondel's *Poëzy* II bl. 381 (bij V. Lennep III bl. 319). Dezelfde gedachte werd ook door Shakespeare uitgesproken in zijn *As you like it*, II, 7

„All the world's a stage
And all the men and women merely players.“

rok by du bastan.

den anderen den laetsten zucht gheeft, moeten sy alle met den Wijsen man roepen, dat alles niet-anders is dan *Al ijdelheyt*, *Al ijdelheyt*, ende worden alzo door onverwachte doot, eer sy hun zelven hebben recht leeren kennen, van het Toneel des Aertbodems achter de Gordijne wech gheruct: daer is den rijcken ende den armen, den wijsen ende den zotten, den schoonen ende den leelijcken, den stercken ende den swacken, d'een d'ander ghelijck: zoo dat met recht over dese onse ydelheyt Heraclitus schreyt, Democritus lacht.“

„Alles is ijdelheid“, dat predikt het treurspel, zegt Vondel; het woelen en werken der menschen ijdelheid, en geen mensch meer dan de andere; allen gelijk. Dus zijn de daden der menschen niet waard om vertoond te worden, dan voor zoover zij den indruk moeten maken van ijdel en onbeteekenend te zijn, natuurlijk niet op zich zelf, maar in betrekking tot het groot geheel, de groote daad der geschiedenis, het werk van God. Dat werk van God nu is hoofdzakelijk het verlossingswerk der in Adam gevallen menschheid; van al wat daaraan voorafgaat in de geschiedenis zegt Vondel: „wie zal dorven verlooehenen dat dit alles yet anders gheweest zij als een voorspel van tghene men in den toekomenden Messias te verwachten hadde.“ — 't Zijn alle afschaduwingen van Jezus' groote levensdaad, parabelen; maar „in Christo houden alle beelden, schaduwen ende figuren op.“ En waartoe strekken nu die voorstellingen van Gods werkzaamheid? Opdat het aanschouwen er van „ghedijje tot prijs van den heylighen en ghebenedijden Name Godts, ende dat door het overdencken er van de droeve Tragedie oft het droevich Treurspel van ons ellendich leven mach nemen een vrolijke eynde ende ghewenschten uitgangh. Amen.“

Met die woorden eindigt Vondel zijne voorrede en op den grondslag van hetgeen hij daarin heeft gezegd is zijn geheele stuk gebouwd. Het onderwerp van het *Pascha* is de wondermacht Gods, die de Israëlieten uit Egypte, uit het diensthuis, uitleidt. God zelf treedt ten tooneele, hij is de held van het stuk. Hij verordent wat er door Mozes en de Israëlieten moet gedaan worden en belooft hun door wonderen bijstand te zul-

len verleen. Vraagt men nu: is dat onderwerp belangrijk genoeg voor een treurspel? dan kan het antwoord niet twijfelachtig zijn. 't Is waar, de personen in het stuk beteekenen weinig en zijn niet gekenmerkt door scherp geteekende karakters, intrigue ontbreekt er geheel en al, zelfs de ontkenning mag op haren naam eigenlijk geene aanspraak maken. 't Is niet eens een *deus ex machina*, die het stuk tot een goed eind brengt, maar dat is ook niet noodig. De *deus ex machina* treedt in het geheele stuk op, is er de eenige held van; en omdat hij *deus* is, Jehova, de godheid, kan hij iederen knoop doorhakken, ieder beletsel door zijne wondermacht uit den weg ruimen. De godheid speelt in geen intrigestuk; de godheid heeft geene drijfveeren voor hare handelingen noodig zooals men die eischen mag voor de personen der komoedie: de godheid spreekt en het staat er, beveelt en het is er.

De vertoening begint op het oogenblik, dat Mozes bezig is zijne schapen aan den berg Horeb te weiden. Hij spreekt zijn „bestiael“, zijn „witghewolde zee“ toe, en waarschuwt haar, zich niet te verstrooien, maar zich te hoeden voor den wolf. Hij zal zijne kudde beschermen; hij is haar herder, en hij is dat veel liever dan herder van een volk, dan koning. 't Herdersleven is zijn lust; ook zijne vaderen hebben dat leven geleid: zij waren herdersvorsten. Doch tusschen eenen herder en eenen koning is het onderscheid eigenlijk zoo groot niet, daar, vs. 54 vlg.,

„Herderlijk beroep den Koninghlijken dienst
Beteekent t'eenemaal.“

Pharao echter begrijpt dat niet; immers, vs. 57 vlgg.,

„Het Herder-ampt vereyscht, dat hy zyn kudde hoet,
De Koningh dat hy 't volck heerscht met een wijs ghemoet;
Den Herder moet syn kud' voor des wolfs tanden vrijen,
De Koningh weeren al d'uytheemsche tyrannijen;“¹⁾

¹⁾ Vondel denkt hier aan de woorden van het plaacaat van 26 Juli 1581, waarbij de Nederlanden Philips II afzwoeren: „Alsoo een yeghelijk keneljk is, dat een Prince van den Lande van Godt ghestelt is Hooft over sijne Onderdanen, om deselve te bewaren ende beschermen van alle ongheljk, overlast ende ghewelt, gheljk een Herder tot bewarenisse van

en wat doet Pharao? Heerscht hij als herder over het volk Israël als over zijne schapen? Neen, vs. 65,

„Israël, eylaes! gaet op een dorre heyd!“

Ten opzichte van Israël handelt Pharao als een wreede wolf. Mozes geeft eene schildering van de ellende, waaronder zijn volk gebukt gaat, en eindigt met de verzuchting tot God, vs. 125 vlgg.:

„O onser Vadren God! wanneer zal eens 't ghesmooc
Van onse Altaren als een lieffelijcken rooc
Ten Hemel stijghen op?“

Gedenck, zoo smeekt hij, aan het teeken des verbonds, houd uwe belofte, tenzij wij uwe genade onwaardig zijn, maar al mocht dat ook zoo wezen, vs. 139 vlgg.:

„Treet ons met u ghericht niet altydts op de hielcn,
Worpt uwen Blicxem niet op sooveel duysent sielen:
Wy zijn dyn handen werck“

Op eens zwijgt hij, een schitterend licht straalt hem tegen: het braambosch in de nabijheid schijnt te branden en nochtans verteert het niet, „ghebloemt en bladers bloeyen in 's vuysr ghegolf“ (vs. 144). Mozes wil onderzoeken, wat het is, maar uit de vlammen spreekt eene stem tot hem, vs. 145: „Zacht, Moze, Moze, beyt!“ 't Is de stem van God, die in zijne heerlijkheid aan den vorstelijken herder verschijnt. Mozes herkent God en aanbidt; en ook de toeschouwers zullen door een gevoel van eerbied bevangen zijn, toen zij daar vóór zich de heerlijkheid Gods zagen, en de stem vernamen, die gewijde woorden deed hooren. Dit tooneel zal stellig een diepen indruk gemaakt hebben, en dat de indruk grootsch kon wezen, daartoe heeft Vondel het zijne bijgedragen. Hij heeft ons gevoerd in eene kalme, lieflijke omgeving, waar 't altemaele licht, zoetrokigh en couleurich* (vs. 4); de berg Horeb in de ra-

sijne Schapen . . . om d'Undersaten . . . met recht ende redene te regeeren ende voor te staen, ende lief te hebben, als een Vader sijne Kinderen, ende een Herder sijne Schapen, die sijn lijf ende leven set om deselve te bewaren.“ Het geheele placaat vindt men o. a. in Van Meteren's *Historie*, 's Gravenhage 1623, fol. 201—203.

bijheid wijst ten hemel; 't is er eenzaam en rustig, en die kalme rust openbaart zich in Mozes' toespraak tot zijne kudde. Doch was die rust aanvankelijk van blijmoedigen aard, weldraging zij in weemoed over. Mozes denkt aan zijn ongelukkig volk: Heeft God, de god der vaderen, dan zijne kinderen vergeten? Neen, dat heeft God niet: daar straalt een licht, daar schittert het bosch: het brandt, maar verteert niet God is tegenwoordig en bereid te helpen: Praesens est Deus! Treed niet nader, Mozes, klinkt het, hier is gewijde grond.

Het geloovig volk moest, dit tooneel ziende, als 't ware Gods nabijheid speuren, 't moest met Mozes vreezen en aanbidden. God spreekt tot Mozes. Maar is het wel godentaal, die hem door Vondel in den mond wordt gelegd? vraagt de critiek ¹⁾. Ik antwoord met de wedervraag: zijn de woorden, die God in het bijbelverhaal tot Mozes spreekt, zijner waardig? Welnu, Vondel houdt zich daaraan zoo getrouw mogelijk, en het kon noch in hem noch in zijne tijdgenooten opkomen te vragen, of zij Gode waardig waren, want God had ze immers, volgens de bijna algemeene opvatting van dien tijd, inderdaad uitgesproken. Critiek van het treurspel in dit opzicht wordt van zelf critiek van het oude testament en het geloof onzer vaderen, en daarmee heeft een aestheticus zich niet in te laten.

Wat God zegt is bekend. Hij herinnert aan alles wat hij reeds vroeger voor Abraham en diens nageslacht heeft gedaan. Hij beveelt Mozes, zijn volk uit Egypte uit te leiden; en als Mozes te kennen geeft, dat die taak hem te zwaar toeschijnt, belooft hij hem te zullen bijstaan. Mozes is nog in twijfel, maar God doet wonderen, die hem zijn geloof teruggeven.

¹⁾ Van Lennep, Vondeluitgave I bl. 123 zegt: „In het tweede Tooneel of „Uitkomst,“ zooals men het toen noemde, heeft de verschijning van God aan Mozes plaats, welke wij in Exod. III en IV verhaald vinden. Hoe vaak ook beproefd, het is steeds mislukt, God op eene zijner waardige wijze af te beelden, of te doen spreken: en zoo ook is hier de reden, welke Vondel Hem in den mond legt, in weêrwil dat zy uit de Schrift grootendeels is overgenomen, niet geschikt om de gedachte by ons te verwekken, dat het de Hoogste wijsheid is, die spreekt.“

God wil, dat Mozes zijn bevel zal opvolgen en Mozes verklaart te zullen gehoorzamen. Denzelfden indruk, dien het bijbelverhaal moet maken op iemand, die er aan gelooft, zal deze voorstelling, dit aanschouwelijk bijbelverhaal maken op den geloovige.

De verschijning heeft Mozes diep getroffen. Hij besluit zijnen plicht te doen en neemt afscheid van zijne kudde, die hij voor de laatste maal naar de schaapskooi leiden zal. „De tijd toch is verschenen,“ zegt hij, vs. 260 vlgg.,

„Dat ick een Herder ben van Jacobs huys bescheert:
Wat schadet dat ick 't aen dees schaepkens heb gheleert?“

Nu treden Corach, Josua en de oude Caleb op. De eerste is ongeloovig en twijfelt aan de macht, of voor 't minst aan den goeden wil van God; de beide anderen trachten hem van Gods macht en liefde te overtuigen. God zal Israël beschermen en redden. Corach echter vraagt (vs. 461): „Waerom en deed hy 't niet?“ en Josua antwoordt, vs. 461 vlgg.:

„Maer vraeghdy den waerom?
Van syn verlossingh was de Wyser noch niet om;
Want Gods Voorsienicheyt, die eeuwelijc zal dueren,
Heeft uren tijt bestemt, heur daghen en heur uren!“

Op die Voorzienigheid moet de geloovige vertrouwen en verder niet vragen.

Eensklaps verschijnen Mozes en Aäron, en brengen de blijde tijding, dat God zich geopenbaard heeft en verlossing heeft toegezegd, zoodat nu zelfs de wankelmoedige Corach jubelend uitroept, vs. 597 vlgg:

„Komt, Juda, als een Leeu, klimt nu ten hoochsten staet,
Verciert u met een kroon en Koninghlijc ghewaet,
Den gulden scepter grijpt, want God is ons Verzorgher,
Wy zijn gheen Slaven meer, elck Hebree is een Borgher
In 't zoet beloofde lant, daer de Jordane stroomt,
Daer ick in mynen slaep zoo dick van heb ghedroomt.
Ach langh ghewenschte vreucht!“

De toeschouwers, die al het vertoonde voor geschiedkundige waarheid hielden, en voor wie deze gebeurtenis van het hoogste belang was als inleiding van Gods verlossingsplan door het

bloed van Christus; die in de geheele geschiedenis van Israël de voorbereiding zagen voor de vestiging van het koninkrijk Gods, moesten wel meê juichen met Corach, en wel ter eere van God een jubellied aanheffen. Dat geschiedde dan ook als besluit van het eerste bedrijf. Wie dat lied aanheft, blijkt niet. Vondel noemt het koor eenvoudig „de leerlijkeyht ofte moralisatie van 't spel,“ en het is ook tamelijk onverschillig, wie het als kooraanvoerder voorzingt, want alle toeschouwers zingen het in hun hart meê. Het geheele verloop van het stuk, al wat zij gehoord en gezien hebben, legt hun de woorden op de lippen, vs. 613 vlgg:

„Als de zee vast onghestuymich
Stormt en worpt heur baren schuymich
Na den Hemel al verbaest,
Als de schipper hoort de buyen
Van den Noordwind 't strant doorluyen,
Is de stilte eerst aldernaest.

Zoo ooc God; wanneer hy droeve
Stelt in 't hartste van syn proeve
't Menschlijke schepsel t' eenemael,
Is syn gunste zoo veel nader,
En ghelije een goedich Vader
Zoo verzacht hy al hun quael.“ enz.

Zoo uitvoerig als het eerste bedrijf kan ik de andere vier niet behandelen; ik wilde ook slechts eene proeve geven van de wijze, waarop ik meen, dat men Vondel's stukken met de meeste vrucht zal beschouwen, en dan ook met meer genot, dan wanneer men er steeds bij denkt, hoe een stuk als het *Pascha* wel zou zijn uitgevallen, als men het zelf volgens alle kunstregels had geschreven, of door iemand van geheel andere kunstrichting bewerkt kon zien.

In het tweede bedrijf treedt Pharao op, nog gedrukt door een onheilspellenden droom, waarvan hij in dichterlijke woorden eene schilderij ophangt, die den tijdgenoot heeft kunnen voorspellen, wat zij van Vondel als dichter-schilder te verwachten hadden; maar die in het stuk dient, om den ondergang van Pharao en zijn heir in de Roode zee te voorspellen. God, de held der tragedie, had hem dien droom

gezonden, om zijn verstokt hart te vermurwen, en zoo is het ook, vs. 828,

„Der koninghen Monarch en aller Princen Hooft,“

die Mozes en Aäron tot Pharao zendt, om van hem de bevrijding der Israëlieten te vragen, doch evenmin als dat verzoek baten de wonderen, door Mozes verricht: Pharao heeft den strijd met God aanvaard, en de bekende plagen van Egypte zijn er het gevolg van. In eenen koorzang worden zij verhaald, terwijl misschien wel onder het zingen van dien rei schilderstukken vertoond werden, waarop die plagen waren afgebeeld.

Toch ook als bestrijder van God is Pharao, evenals ieder ander schepsel, Gods werktuig. God zelf toch, vs. 1097 vlgg,

„Heeft verstoot syn steenich hert,
Niet om met een welbehaghen
Hem te jaghen
In 's doodts stricken al verwert;
Maer om straffen syn voorleden
Godloosheden,
En om Israël bequaem
Stof te geven om te zinghen
Zonderlingen
D'eer van synen heyl'ghen Naem.“

In het derde bedrijf of „deel“, zooals Vondel het noemt, daagt Pharao in zijnen overmoed God ten strijde met deze fiere woorden, vs. 1161—1168:

„Ick waech om 't Hemelseh Rije noch op een goede hoop
Den ronden cirkel groot van 's weerelts ommeloop:
En brenghdy my in 't graf op 't hoochste van myn daghen,
Zoo ist my eers ghenoech van u te zijn verslaghen:
Komt slechts op 't aertsch toneel zoo ghy tournoyen wilt,
Opdat ick proeven mach de deucht van uwen schilt.
En ist dat ick u sweert noch spere niet ontvliede,
Zoo wensche ick op myn graf gheen schoonder Piramyde.“

Vergeefs zijn dan ook alle pogingen van Mozes en Aäron om Pharao te bewegen, dat hij de Israëlieten zal laten trekken. Stemt hij er ten slotte in toe, dan is het op eene onaannemelijke voorwaarde, namelijk dat zij hun vee zullen achterlaten. Toch maken de Israëlieten zich reisvaardig en slachten zij het

paaschlam, met welks bloed zij hunne deurposten bestrijken, zooals verhaald wordt in den reizang, waarmeê dit bedrijf eindigt, en die, evenals de rei van het tweede bedrijf, mag beschouwd worden als de uitlegging van hetgeen op eenige geschilderde tafereelen was voorgesteld.

Het vierde bedrijf doet ons getuigen zijn van de vreeselijke uitwerking der laatste plaag. Alle eerstgeboorne zonen der Egyptenaars sterven, en ook Pharao beschreit wie eens zijn troonopvolger had moeten zijn; zoodat hij ten slotte den Israëlieten vrijheid geeft om te vertrekken. Doch nauwelijks hebben zij van dat verlot gebruik gemaakt, of de koning heeft berouw en trekt hen met zijn leger na, om zich zelf in het verderf te storten, zooals het koor voorspelt.

Als het vijfde bedrijf begint, is de voorspelling reeds vervuld. De Faam treedt op, om aan de toeschouwers te verkondigen, hoe de Israëlieten droogvoets door de Roode-zee zijn heengetrokken en hoe Pharao daarin met al de zijnen is omgekomen. Had Vondel dat op het tooneel kunnen voorstellen, hij zou het zeker gedaan hebben; nu schildert hij het in woorden, hij zelf, want de Faam is niet te beschouwen als een allegorisch persoon, waarvan Vondel zich nooit heeft bediend, zij is eenvoudig de verhaalster van hetgeen gebeurd is.

Een laatste tooneel verplaatst ons in de woestijn. God heeft zijn wonderwerk volbracht, en de Israëlieten zingen hem een lied der dankbaarheid, waarmeê de toeschouwers kunnen instemmen. Deze rei munt uit door welluidendheid en dichterlijke schildering. Als proeve diene de eerste strophe, vs. 1925—1931:

„Nu zinght, nu speelt, nu reyten en danst,
 Nu looft den Heer der Heeren,
 Die ons met d'overhant bekranst:
 Vlecht hem een kroon van eeren;
 Hy is, die al de banden van
 Ons slavernije breken kan
 En onsen rou in vrolichéyt verkeeren!“

Ten slotte zien wij Mozes een dankoffer aan God brengen voor de verlossing. De laatste groep der beeldengalerij bekrönt het geheel, en maakt het treurspel tot een blij-eindend spel, dat niettemin eene echte tragedie blijft, omdat het eene

voorstelling geeft van de wonderlijke werken der godheid.

Nog rest ons een koor, waarmeê het stuk sluit, en waardoor aan de vertooning eene nog hoogere beteekenis wordt gegeven dan die, welke zij reeds bezat. Dat koor toch maakt de band uit, waarmeê het eerste drama van Vondel aan de oude mysterie-spelen verbonden is, daar het de geschiedenis van den uittocht der Israëlieten maakt tot een voorspel op en parabel van de verlossing der menschen uit het rijk der duisternis door den dood van Christus. Was inderdaad op het tooneel eene bladzijde uit de geschiedenis der Israëlieten aanschouwelijk voorgesteld, in het koor wordt ten slotte de diepere zin dier geschiedenis uitgelegd, en de blik gericht, vs. 2069 vlgg.,

„Op 't ware wesen blij
Van dees Hemel-schilderij:
Op een grooter weldaet leerlijc,
Die door Jesum Christum heerlijc
Ons zoo rijckelijc beschijnt,
Dat de schaduwe verdwijnt.“

Nu ziet men in „het Rijk Egypten“ een zinnebeeld van de duisternis, waarin het voorgeslacht gedompeld was, evenals het Israëlietische volk, toen het slavendiensten moest verrichten, en ziet men in de verlossing der Israëlieten de verlossing der menschen, vs. 2105 vlg.,

„Niet verlost als Jacob bloot
Van een tijdelijcke doot,“

maar door Jezus, den Samson met leeuwenkracht, vs. 2108,

„Vrij van d'Helsehe pijnen eeuwich.“

Israël trok uit het land der verdrukking, vs. 2114 vlgg.,

„Naer een aerdsch vergancklijc Rije,
Dat maer voor een tijt mocht bloeyen;
Maer naer ons ghebroken boeyen
Ons de Heere roept tot hem
In het nieu Jerusalem.“

Het paaschlam, door de Israëlieten geslacht, is het zinnebeeld van het Lam Gods, geslacht voor de zonden der wereld.

Moses is de leider van zijn volk, maar, voor Pharao's troon

gekomen, is hij niet in staat zich krachtig en duidelijk uit te drukken; zijn broeder Aäron moet hem bijstaan, en beide aanvoerders van Israël hebben het voorrecht niet, hun volk in het beloofde land te mogen binnenleiden. Ook dat is een zinnebeeld, en wel van, vs. 2179 vlgg.,

„D'onvolkomen swackheyt teder
Van der Wet, te korten leeder
Om in 't Hemelsch Vaderlant
Op te stijghen uut den brant,
Uut den brant der zielen sweerdich,
Uut Gods toornicheyt rechtveerdich,
Daer ons Christus, als ghezeyt,
Heeft behouden uutgheleyt.
Want in Christo woont bequamich
Zelfs de volheyt Gods lichamich;
't Euangelische Verbondt
Vloeyet uut syns wijsheys mond.“

Israël verliet Egypte, alleen gedreven door de hoop van het beloofde land te zullen binnentreden, vs. 2194 vlgg.,

„Maer voor ons heeft al den loop
Christus 't Hooft van syne Benden
Langh te voren gaen vol-enden,
En met 't Cruys ghetriumpheert
Boven Hemelen en Eerd.“

Het *Pascha* is echter niet alleen eene parabel van de verlossing der menschheid door Christus; 't kon ook beschouwd worden als een politiek treurspel, als eene zinnebeeldige voorstelling van de „vrijwordinghe der Vereenigde Nederlandsche provinciën“; en daarmee heeft Vondel het dan ook vergeleken in een gedicht, dat met het *Pascha* werd uitgegeven, maar eigenlijk niet tot het stuk zelf behoort. De geschiedenis der Israëlieten, zegt Vondel daarin, behoort tot het verste verleden, maar nog zoo kort geleden, vs. 3 vlgg.,

„is het evenbeelt
Van Israëls triumph zoo aerdich weer volspeelt
Opt Nederlandts Toneel, dat gheene van dees beyden
Nau van den andren is met waarheyt t'onderscheyden.“

Hoe talrijk toch zijn de punten van overeenkomst! Immers, vs. 7 vlgg.:

„Wien schildert Pharao na 't leven naecter af
 Als Phlipppo den Monarch; den eenen met syn staf
 Beheerscht den blauwen Nyl; den and'ren draecht in handen
 Den Scepter wiens ghebiet strect over Tagus stranden;
 Den eenen Osiris eert met gheboghen knien;
 Den and'ren zal den God des Tybers eere bien,
 Den eenen maeyt int graf d' onnoosle zuyghelinghen,
 Den anderen die noch aen 's moeders borsten hinghen;
 Den eenen Jacobs huys verdruct met slavernij;
 En d'ander 't Nederlandt verkeert met tyrannij.“

Evenals de Israëlieten God om verlossing smeekten, rezen ook de smeekgebeden der verdrukte Nederlanders tot God op; en evenals God (vs. 39 vlg.) „tot Voorvechters trou wecte Amrams zonen beyde“, om Israël te verlossen, zoo schonk hij aan de Nederlanden „die van 't Huys Nassou“, terwijl Mozes, vs. 43 vlgg.,

„Die eer voor Memphis heeft ghestreen als besten vriendt,
 Wordt eynd'lijke haer partije, en die voorheen ghedient
 Heeft 't strengh Bourgoensche Hof, sich rustet teghens Spaengiën.“

Hij mocht er dan ook met recht bijvoegen:

„O wonderbaerlijke schiet sich Moyses met Orangiën!“

Dezelfde gunstige uitslag heeft beider wapenen bekroond, en de trotsche vorsten, die hun volk als tirannen bestuurden, zijn even ellendig omgekomen, zij het dan ook op verschillende wijzen, vs. 55 vlgg.:

„Pharao voor een graf het roode Meyr beërft,
 Philippus out en grijs katijvich henen sterft:
 God wel verscheyden straft, d'een vroeck en d'ander spade,
 Maer eyndelijke overvalt hun beyd syn onghenade.“

Evenals het koninkrijk Israël, zoo werd ook de Nederlandse Staat gegrondvest, want, zegt Vondel van Maurits, wat hij weinige jaren later ook niet zou herhaald hebben, vs. 63 vlgg.:

„Hoe is de macht ghegroeyt van u verbonden Steden,
 Sint desen grooten Helt ghingh in de schoenen treden
 Syns Vaders, welck (eylaes!) verraderlijke en straf
 De swarte nijdicheydt geblixemt heeft int graf.“

Doch de wraak over die euveldaad zal niet uitblijven, meent

Vondel, wanneer het Nederlandsche volk zich maar dankbaar betoont aan God voor hetgeen hij verricht heeft, en bedenkt, dat dezelfde Heer, die hen verlostte, ook „den Bos gheknoopte Pijlen“ kan ontbinden, evenals hij, die eenmaal de Israëlieten uit het diensthuis uitleidde, hen later, vs. 74,

„Als slaven voeren liet gheboeyt naer Babylon.“

Daar het *Pascha* dus ten slotte ook nog eene politieke strekking blijkt te hebben, mogen wij het in alle opzichten beschouwen als type van Vondel's tragische Muze, als den schakel, die al Vondel's treurspelen verbindt aan de stukken uit het tijdperk der rederijkers.

ACHTSTE HOOFDSTUK.

De invloed der classieken op Vondel's treurspelen.

Zooals ik door al het voorafgaande meen te hebben aange-toond, is het karakter van Vondel's treurspelen grootendeels te verklaren uit den invloed, dien het mysteriespel en het tooneel der rederijkers er op oefenden. Wat al Vondel's treurspelen met zijn eerste stuk, het *Pascha*, gemeen hebben, en dat is juist het meest kenmerkende, laat zich, behalve uit zijn eigen dichterlijken geest, verklaren uit het drama, dat hier te lande vóór hem bloeide. De punten van verschil daarentegen van zijnen eersteling met al zijne latere treurspelen zijn óf het gevolg van meer oefening en grootere heerschappij over den vorm, óf van de studie, waaraan hij zich na de vervaardiging van zijn *Pascha* wijdde, namelijk de studie der classieken.

Daar Vondel zich zelf gaarne eenen leerling der ouden

noemt, een zevental hunner stukken heeft vertaald en ontzag toont voor de kunstregels van Aristoteles en Horatius, is men er van zelf toe gekomen, wanneer men een onderscheid ging maken tusschen de classieke en romantische richting in het drama der zeventiende eeuw, hem den hoofdvertegenwoordiger van het classiek treurspel in onze letterkunde te noemen. Ik heb daar niets tegen, en zou hem althans allerminst eene plaats aanwijzen in de rij der romantische tooneeldichters. Slechts wensch ik er met nadruk op te wijzen, dat Vondel niet uitsluitend, zelfs niet hoofdzakelijk door de beoefening der oude letterkunde het hoofd der classieke dichterschool is geworden, maar dat hij ook zonder dat tot die richting zou hebben behoord, door den eigenaardigen aanleg, dien hij bezat, de opvatting van het tragische, die zich reeds in zijn *Pascha* openbaart, en de onderwerpen, die hij voor zijne stukken koos.

De tijd is lang voorbij, waarin men alleen classiek noemde wat zich duidelijk als eene slaafsche navolging der ouden deed kennen of zich op een voorbeeld in de letterkunde der Grieken en Romeinen kon beroepen. Niet alles, wat in Griekenland en Rome geschreven is, kan als zuiver type van de classieke kunst worden beschouwd. Ook onder de ouden waren er, die ten minste even dicht bij het romantisme als bij het classicisme stonden, terwijl er ook weder onder de dichters van den nieuwen tijd, zelfs in de romantische middeleeuwen, waren, die dezelfde eigenaardigheden bezaten, welke wij bij de classieke schrijvers opmerken. Onder de voortbrengselen der classieke richting verstaan wij nu alwat in hoofdzaak bezield is door den geest, welke in de oude letterkunde als geheel genomen overheerschend is, terwijl wij dan met den naam van romantisch bestempelen wat zich verwant toont met de romanlitteratuur der middeleeuwen van de twaalfde tot het begin der vijftiende eeuw, dus vóór den tijd, waarin zich de machtige invloed der renaissance algemeen deed gelden. Als typen van het classicisme beschouwe men dan de Grieksche meesterwerken uit Athene's bloeitijd, als typen van het romantisme de Britsche of Arturromans.

Vragen wij nu naar het kenmerkend onderscheid tusschen

de classieke en de romantische kunst, dan kunnen wij een tamelijk voldoende antwoord vinden o. a. in de nu wel wat ouderwetsche, maar toch nog zeer lezenswaardige verhandeling, indertijd daarover door Van Kampen geschreven¹⁾. Als kenmerken der classieke dichters geeft hij op: „Geestdrift voor het schoone en bevallige en vandaar waarheid, eenvoudigheid en natuurlijkheid; onbegrensde liefde voor het vaderland, minachting betoond aan de edelen uit het vrouwelijk geslacht“²⁾. Aan de romantische dichters daarentegen schrijft hij in de eerste plaats toe: „Ongedwongene, onbeteugelde verbeeldingskracht, onbepaalde zucht tot het wonderbare en reusachtige, gloeiende liefde tot de andere sekse; eer, die den held zedelijke grootheid bijzet, nog verhoogd door vurige godsdienstigheid“³⁾.

Ik geloof, dat Van Kampen juist heeft gezien, en wensch alleen nog maar op het een en ander nader de aandacht te vestigen. De classieken streefden naar schoonheid en bevalligheid, maar verstonden daaronder wel vooral uiterlijke, zinnelijke schoonheid: zij waren in de eerste plaats plastisch, en het hoofdkenmerk van het schoone was bij hen evenredigheid, harmonie. Het fijn gevoel daarvoor bracht hen van zelf tot soberheid en eenvoudigheid, de kenmerken der waarheid; en die eigenschappen weder maakten het mogelijk, dat hunne kunst zich onder regelen liet brengen, zoodat de wetboeken der kunst eene erfenis der oudheid zijn en onder de heerschappij der romantiek wel bezwaarlijk zouden hebben kunnen ontstaan, evenmin als de romantische dichters zich er aan willen onderwerpen. Hunne teugellooze verbeeldingskracht toch verbreekt alle banden, overschrijdt alle grenzen; evenredigheid zoeken zij niet, maar diepte en hooge vlucht; en zij kunnen dat des te eer, omdat zij minder het zinnelijk schoon vereeren dan het geestelijk verhevene en innig gevoelige. De classieken zijn

¹⁾ N. G. van Kampen, *Verhandeling over de vraag: welk is het onderscheidend verschil tusschen de klassieke poëzij der ouden en de dusgenaamde romantische poëzij der nieuweren*, enz. in de Werken der Holl. Maatsch. van fraaije Kunsten en Wetensch. VI (Leyden 1823) bl. 181—382.

²⁾ Van Kampen, t. a. p. bl. 219 vlg.

³⁾ Van Kampen, t. a. p. bl. 261.

grooter kunstenaars, de aanhangers der romantiek hebben meer gevoel voor het poëtische, genomen in den zin, dien men er tegenwoordig veelal aan hecht. Door de ingevingen hunner verbeelding in bonte verscheidenheid op elkaar te doen volgen, schenken zij aan hunne werken eenen rijkdom van grillige tegenstellingen, zonderlinge verwikkelingen en verrassende ontknooping; door met den geest voornamelijk in de wereld der denkbeelden te verkeereren, hellen zij over tot het geheimzinnige, wonderbaarlijke, tooverachtige, en dus van zelf ook tot het mystiek vrome, door Van Kampen te onrechte met het godsdienstige, dat ook aan de classieken, met name de tragici, eigen was, vereenzelvigd. De classieken daarentegen blijven, door hunne bewondering voor den uiterlijken vorm, meer binnen het gebied der werkelijkheid, en gaan voor hunne scheppingen in de leer bij de onbezielde natuur, die zij waarnemen, bestudeeren en afbeelden, terwijl de romantici er hunne ziel in leggen, er hun gevoel in wenschen weerspiegeld te zien. Het gevoel is dan ook bij de laatste dieper en inniger, ofschoon in den regel niet zoo zuiver en natuurlijk als bij de vertegenwoordigers der classieke richting. Terwijl deze daarom de ingetogenheid, het maat houden, als de hoogste zedelijke deugd beschouwden, die tevens de hoogste wet voor den kunstenaar was, en alzoo vooral op maatschappelijke deugden, als rechtvaardigheid en redelijkheid, het oog gevestigd hielden, verheerlijkten gene meer de individueele deugden, uit het geheimzinnig zedelijk bewustzijn der afzonderlijke personen voortgesproten, en alzoo voornamelijk edelmoedigheid, eergevoelen toewijding, welke laatste vooral uitkwam in de wijze, waarop zij de vrouw beschouwden.

Met Van Kampen zou ik ongaarne onvoorwaardelijk willen beweren, dat de classieke dichters zich zouden kenmerken door minachting voor edele vrouwen, doch het gevoel, dat zij voor de vrouw koesteren, heeft zoo weinig van innige liefde, toewijding en galante vereering, waarvan de romantische dichters vervuld zijn, dat zij desnoods de classieken van minachting der vrouw zouden kunnen beschuldigen. Ofschoon zwakker dan de man, is de vrouw echter in de oogen der classieken niet

ongeschikt om de heldin van een treurspel te zijn, doch de liefde, die zij den man inboezemt, is voor den Griek zoo weinig dwepend, zoo weinig sentimenteel, en het zinnelijke treedt er zoozeer bij op den voorgrond, dat zij niet in de eerste plaats belangwekkend kan zijn, maar gerekend moet worden tot die hartstochten, waarbij het maat houden eene eerste vereischte is. De liefde tot de vrouw veredelde den held niet in het oog der classieken, maar was veeleer in staat hem te ontzenuwen en zelfs te verlagen, indien hij daarbij de gewone perken te buiten ging. Bij zulk eene beschouwing kon natuurlijk eer de huwelijksliefde, de wettige en maatschappelijk nuttige, eene plaats in de Grieksche tragedie innemen, dan de liefde der ongetrouwden, die niet zinnelijk mocht zijn, of, was zij het wel, held en heldin beide vernederde ¹⁾. Vandaar dan ook dat Voltaire, een der laatste vertegenwoordigers van het, toen trouwens zeer verbasterd, classiek drama, de liefde een bekoorlijk gebrek noemde, dat de kunst der Sophoclessen zou hebben verlaagd, zoodat hij er eerst in 1732, toen hij zijn *Zaïre* schreef, onder den invloed van Shakespeare en den veranderenden smaak zijns tijds toe kwam, haar als belangwekkenden hartstocht ten tooneele te voeren ²⁾.

Ook in Vondel's treurspelen wordt aan de liefde geene plaats gegund, want de hartstocht van Jempsar, David en Salomon kan immers geene liefde genoemd worden en is eer een daemon, die ten verderve voert. De liefde van Adam en Eva, van Gijsbreght en Badeloch is huwelijksliefde, en maakt ook het hoofdonderwerp der beide treurspelen niet uit. In sommige stukken treden zelfs in 't geheel geene vrouwen op, zooals

¹⁾ Over de liefde als hoofdonderwerp in het romantische drama, maar zeldzaamheid in het classieke kan men vergelijken hetgeen ik schreef in deze *Bladzijden*, bl. 44 vlg.

²⁾ Zie Voltaire, *Lettre à M. de la Roque sur la tragédie Zaïre*: „Zaïre est la première pièce de théâtre dans laquelle j'aie osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon coeur; c'est la seule tragédie tendre que j'aie faite. Je croyais, dans l'âge même des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique; je ne regardais cette faiblesse que comme un défaut charmant qui avilissait l'art des Sophocle.“

in *het Pascha*, den *Joseph in Dothan* en den *Lucifer*, terwijl in den *Palamedes* als eenige vrouw, behalve Megeer, Hecuba op het eind van het stuk optreedt, om niet meer dan twee regels te zeggen, ten gevolge waarvan Jan van Rijndorp als een handig tooneeldirecteur, die niet aarzelde aan de eischen van het publiek de eischen van den dichter op te offeren, „de zothed had,“ zooals Corver ons mededeelt¹⁾, „om de *Rey van Eubeërs* door *Amazoonen* te laten vertoonen, om dus met geweld vrouwen in 't stuk te brengen, in welke zothed hem de Amsterdamsche Directeuren ook getrouw gevolgd zijn.“ Zelfs in de *Leeuwendalers*, een landspel, waar de liefde gerust schering en inslag had kunnen zijn, verloochent Vondel zijnen classieken geest niet geheel en al. Waar de invloed van Tasso en Guarini ophoudt²⁾, treden Hageroos en Adelaert op den achtergrond, zoodat zelfs in het geheele tweede bedrijf geen woord van liefde gerept wordt, en er in het stuk tooneeltjes voorkomen, die, ook door hun realisme, eer aan den alles behalve romantischen *Reinaert* doen denken, dan aan een herdersspel in den Italiaanschen trant.

Ook in andere opzichten openbaart zich in Vondel's treurspelen de classieke geest; weinige personen in zijne stukken kenmerken zich door eene sterk uitkomende individualiteit: de handeling is niet om de personen, zooals bij de romantici, maar de personen zijn er om de handeling; en die handeling is een eenvoudig geheel zonder intrigue of verrassing. Bij den aanvang van het stuk weet ieder reeds den gang er van en het einde, zooals ook in de classieke drama's. De sterkste harts-tochten weten zich gewoonlijk bij Vondel zoozeer in toom te houden, dat de harmonie der gelijkmatig elkaar opvolgende

¹⁾ Zie M. Corver, *Tooneel-aantekeningen, vervat in een omstandigen brief aan den schrijver van het leven van Jan Punt*, Leyden 1786, bl. 92.

²⁾ Op het gebruik, dat Vondel bij zijn *Leeuwendalers* van Tasso's *Aminta* en Guarini's *Pastor fido* maakte, is het eerst gewezen door A. S. Kok; vervolgens is er uitvoerig over gehandeld door Dr. Jan ten Brink, *Het lantspel van Joost van den Vondel*, Gids. N. R. II (1864) 4 bl. 102—136 en door J. A. Alberdingk Thym, *Over Vondel als dramatisch dichter en meer bijzonder over zijn „Leeuwendalers“* Gids, N. R. XVII (1879) 1 bl. 311—344, vooral bl. 324—344.

Alexandrijnen er niet door verstoord wordt. Afwisseling van proza en poëzie, zooals bij Shakespeare, zou bij hem ondenkbaar zijn, vermenging van tragischen ernst en komische scherts, zooals het leven ons te aanschouwen geeft, en zooals op dien grond dan ook door Lope de Vega op het tooneel verlangd wordt ¹⁾, moet men bij hem evenmin zoeken als bij de classieken: daarvoor sla men niet alleen Shakespeare op, maar vooral ook Calderon ²⁾, die, in tegenoverstelling van Vondel, geheel op den bodem van het romantisme staat, ofschoon beiden overigens na aan elkaar verwant zijn, daar de eerste in het Zuiden, de tweede in het Noorden de rij der mysterie-dichters heeft voortgezet en bekroond. Calderon en Vondel waren beide katholiek en toch openbaart zich in Vondel's bijbelsche treurspelen, hoe door en door godsdienstig zij ook mogen zijn, niet dat mystiek vrome, dat innig gevoelvolle, dat bv. in Calderon's *La Devocion de la Cruz* bewonderd wordt ³⁾. Zooals de classieken de macht der goden doen kennen door het vertoonen der mythen, toont Vondel ons Gods werkzaamheid in de wel parabolisch, maar evengoed realistisch opgevatte geschiedenis van het verleden, die hij voorstelt: hij vertoont de handelingen Gods met den mensch, de romantici, zooals Calderon, echter meer de werking van Gods macht in en op het gemoed des menschen.

Vondel was dus van aanleg en smaak aan de classieken verwant, en terecht mocht daarom Bilderdijk zeggen ⁴⁾, wat ook door Van Limburg Brouwer met instemming is overgenomen ⁵⁾: „Vondel heeft het (Grieksche treurspel) hier en daar

¹⁾ Zie Lope de Vega's *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, door mij aangehaald in het *Tijdschrift voor Ned. Taal en Lett.* I bl. 70.

²⁾ Zie over den *gracioso* (den *clown* bij Shakespeare) in de Spaansche stukken, vooral die van Calderon, eene plaats uit Ticknor's *History of Spanish Literature*, New-York en London 1849, aangehaald door J. J. Putman, *Studiën over Calderon*, Utrecht 1880, bl. 202—204, en verder bij Putman, t. a. p. bl. 268 vlg.

³⁾ Zie over dat stuk de uitvoerige verhandeling van Putman, t. a. p. bl. 154—261.

⁴⁾ Zie Mr. W. Bilderdijk, *Het Treurspel*, in *Treurspelen II* ('s Grav. 1808) bl. 139.

⁵⁾ Zie P. van Limburg Brouwer, *Verhandeling over de vraag: bezitten*

voortreffelijk als in eenen spiegel teruggekaatst. Maar heeft Vondel het somtijds in zijn ziel als gevonden, en daaruit opgedolven, nooit heeft hij het genoegzaam gekend.“

Toch heeft Vondel zijn best gedaan om het te kennen. In het begin der zeventiende eeuw werkte de invloed der zoogenaamde tweede renaissance nog steeds voort, en met de oprichting der Leidsche hoogeschool was hij ook vooral in Holland begonnen zich te doen gelden. Coornhert was onder de Nederlandsche dichters en prozaschrijvers toongever geweest; zijne jongere vrienden, Spieghele en Visscher, en met hen al de leden der kamer „in Liefde bloeyende“ waren hem gevolgd, en zoo was in 't bijzonder in Amsterdam het classicisme op het gebied der dichtkunst eene macht geworden, waartegen het romantisme zich ter nauwernood opgewassen gevoelde. De geleerde dichters waren onder de fijn beschaafden het meest in aanzien en begonnen met zekere minachting neêr te zien op de romantische broeders, die voor het volk schreven. Bovenal echter was het de beroemde Leidsche hoogleeraar Daniël Heinsius, die door de geleerde navolging der classieken, waarvan zijne *Nederduitsche Poëmata* getuigen, ondanks het weinige, dat hij in zijne moedertaal schreef, een verwonderlijken opgang maakte ¹⁾, al spoedig voor den hoofdvertegenwoordiger der classieke richting gold, niet

de Nederlanders een nationaal tooneel met betrekking tot het treurspel? enz. in de Werken der Holl. Maatsch. van fraaije Kunsten en Wetensch. VI (Leyden 1823) bl. 26.

¹⁾ Zoo groot was zijn roem, dat zelfs een beslist aanhanger van de romantische richting, zooals Brederoo, er toe kon gebracht worden zijnen lof te verkondigen in de opdracht van zijn *Spaanschen Brabander*, waar hij zegt: „Wat mensch is so lompe of duyster van vernuft, die sonder bewegingh en groote aendachtigheyt en rechtschapene soetigheyt souw kunnen hooren of lesen die Goddelijke *Lofsang van Jesu Christo*, door den hooghen en uytgheleerden Daniël Heinsius ghemaect? Ick ghelooft niet datter sterfelijck mensch leeft, die begaeft is met redelijcke sinnen, die 't selve soude doen. Voor mijn ick magh wel segghen dattet mijn hooghste Poësie gheweest is, daer ick mijn opperste ghenoeghen in ghehadt hebbe van mijn leven.“ De vriend van Coster had dus ook niet aan de toovermacht van het classicisme weerstand kunnen bieden. Wij kennen trouwens Brederoo ook uit eenen brief aan Hooft als bewonderaar van Hugo de Groot.

alleen hier te lande, maar ook in Duitschland, waar men eerst zijne gedichten vertaalde, en vervolgens ook die van de Nederlandsche dichters uit de classieke school ¹⁾). Aan hem te behagen was het hoogste, wat menig jeugdig dichter nog eens hoopte te zullen bereiken, hetzij hij in het Nederlandsch schreef, of liever de classieken in hunne eigen taal nazong. Naast Heinsius trad ook Hugo de Groot als hoofd der classieke school op, een weinig later gesteund door Gerard Vossius en Caspar Barlaeus en niet het minst door Hooft en verscheidene van diens vrienden.

Geen wonder dan ook, dat Vondel, nadat hij zijn *Pascha* had uitgegeven, den lust voelde ontwaken om ook de oude talen te kennen en met de geleerde dichters te kunnen wedijveren. „Het voorbeeld van Koornhart,“ zegt Brandt ²⁾), „en anderen, die in hunnen ouderdom taalen leerden, en zyn liefde tot de kunst maakte hem gaande, zoodat hy zich dien moeijelijken arbeid getrooste. Eerst liet hy zich door een' Engelsman de beginsels van 't Latyn leeren. Daarna ging hy ten huize van eenen Abbama, een Vries, Leermeester in de Latynsche schoole aan d'oude zyde, die hem, ziende zynen grooten yver, vlytig en gaarne onderwees. Hy rustte niet, voor dat hy de taal taamelyk verstondt; en door gestaadige oeffening meer en meer vorderende, begost met der tydt de Latynsche Poëten te leezen en te verstaan, en op de geestige en krachtige uitdrukkingen van hunne edele gedachten en ryke vonden lettende, die by zich zelven t'overweegen.“

Als hij in 1620 zijn *Jerusalem Verwoest* schrijft, zegt hij reeds, dat hij met Seneca en Euripides naar den palm wilde dingen; maar Euripides kende hij toen, zij het ook niet alleen van naam, dan ten minste toch slechts uit eene latijnsche vertaling.

¹⁾ Zie daarover J. P. van Cappelle, *Over den invloed der Hollandsche Letterkunde op de Hoogduitsche in de zeventiende eeuw* in zijne *Bijdr. tot de Gesch. der Wetensch. en Lett. in Ned.*, Amst. 1821 bl. 167—198. Hoe ook Vondel's werken door de Duitschers werden vertaald en nagevolgd, zie men uit de dissertatie van Dr. R. A. Kollwijn, *Ueber den Einfluss des Holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, Amersfoort-Heilbronn, 1880.

²⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 15.

Seneca was toen onder de philologen de modedichter; bij velen ging hij door voor den uitstekendsten treurspeldichter der oudheid. Een man van het hoogste gezag op het gebied der classieke dichtkunst althans, Julius Caesar Scaliger, had hem boven de Grieksche tragici gesteld ¹⁾, en was niet overstemd door Justus Lipsius, die geheel anders gesproken had in eenen brief aan Franc. Raphelengius, waarmede hij de aantekeningen begeleidde, welke Raphelengius opnam in zijne in 1588 te Antwerpen bij Plantijn verschenen uitgave van Seneca's treurspelen. Slechts twee stukken, de *Medea* en de *Thebaïis*, had Lipsius geprezen, maar in de andere onnatuurlijkheid, gezwollenheid, en meer schijnschoon dan degelijkheid aangewezen²⁾.

Dat minder gunstig oordeel had echter aan den roem van Seneca niets te kort gedaan; in 1611 hadden Daniël Heinsius en Joseph Scaliger door hunne „animadversiones“ op den geliefkoosden dichter in het licht te zenden, alweêr op nieuw ieders aandacht op hem gevestigd; en toen eindelijk in 1621 Petrus Scriverius te Leiden eene nieuwe uitgave van zijne treurspelen bezorgde, was een tijd lang in de kringen der Nederlandsche geleerden Seneca het onderwerp van den dag. Die uitgave was het stellig ook, welke Hooft en Reael opwekte om met Vondel gezamenlijk eene der stukken van Seneca in proza te ver-

¹⁾ Julius Caesar Scaliger, *Poëtices* lib. V cap. 14: „cum nullo Graecorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt, at majestas carminis, sonus, spiritus ipsius. In quibus Sophoclis se esse voluit similiorem frustra fuit.“

²⁾ Zie Justi Lipsii *Opera omnia*, Vesaliae 1675 I p. 873: „Duas duorum (hij neemt namelijk aan, dat de treurspelen, op Seneca's naam gesteld, niet alle van denzelfden dichter zijn) eximias censeo: quibus laudator ego, non censor. In aliis virtutes video, sed non sine mixtura vitiorum. Magnus Scaliger quod tam laudatum de his testimonium tulerit, ut etiam Graecis anteposuerit, an ex vero? Non dixeris, nisi ad primas illas adspectu. Nam ceterae profecto non ascendunt culmen istud laudis. Sonus in iis et granditas quaedam Tragica, fateor; sed nonne adfectatio saepe et tumor? Verba et dictio an usquequaque electa? Jam sententiae probae, acutae, interdum ad miraculum. Sed nonne saepe et sententiolae, id est fracta, minuta quaedam dicta, obscura aut vana, quae adspectu blandiantur, excussa moveant risum. Nec enim lumina, sed scintillae sunt: nec veri fortesque ictus, sed ut in somnio, parvi et vani conatus.“

talen. Hunne keus viel op de *Troades*, waarschijnlijk omdat Hugo de Groot die de *Regina Tragoediarum* had genoemd. Brandt vertelt ons ¹⁾, dat zij dat „omtrent het jaar 1625“ deden, en daartoe „met hun drieën, ten huize van Roemer Visscher, den Hollandtschen Martiaal en voedtstervader der wetenschappen, daagelyks byeen quamen.“ Door menigeen, het laatst door Dr. Beets ²⁾, is in die mededeeling eene tegenstrijdigheid opgemerkt. In 1625, zegt men, was Visscher, die den 19den Febr. 1620 in de Oude kerk te Amsterdam begraven werd ³⁾, dus al sinds vijf jaar overleden; en Van Lennep aarzelt dan ook niet, alleen Laurens Reael als Vondel's medewerker bij de vertaling te noemen, terwijl hij van Visscher niet rept ⁴⁾.

Moeten wij nu aannemen, dat Brandt niet wist, wanneer Visscher was overleden? Dat zou ik ongaarne doen. Moeten wij dan misschien de vertaling vóór 1620 stellen? Dat kan evenmin, want eerst in het begin van 1620 kwam Reael uit Indië terug ⁵⁾. Bij Visscher's leven alzoo kunnen de bijeenkomsten niet plaats gehad hebben; doch dat zegt Brandt ook eigenlijk niet. Het heet bij hem alleen „ten huize van Roemer Visscher“, en als hij zegt „omtrent 1625“, het jaar, waarin Vondel zijne *Amsterdamsche Hecuba* uitgaf, geeft hij te kennen, dat hij den tijd niet op een jaar af weet te bepalen. Nu geloof ik, dat wij daarvoor den winter van 1622 op 1623 mogen stellen. De uitgave van Scriverius was toen juist verschenen, de aandacht dus op nieuw op Seneca gevestigd; de beide dochters van Visscher, Anna en Maria Tesselschade bewoonden toen nog „'t saligh Roemers huys“ aan de Gelder-

¹⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 17.

²⁾ Anna Roemers Visscher, *Gedichten*, uitg. door Dr. N. Beets, Utrecht 1881 I bl. 4.

³⁾ Zie Mr. P. Scheltema, *Aemstel's Oudheid of Gedenkwaardigheden van Amsterdam*, IV (1861) bl. 34.

⁴⁾ Van Lennep's Vondeluitgave, II bl. 230.

⁵⁾ Zie Mr. Jacobus Scheltema, *Geschied-en Letterkundig Mengelwerk II* (Amst. 1817) bl. 76, die echter, bl. 82, getroost de mededeeling van Brandt overnam, zonder daarin iets vreemds te vinden.

sche Kaai ¹⁾, dat zij eerst bij haar huwelijk zouden verlaten, Tesseltje in Nov. 1623 en Anna den 11 Febr. 1624; en 't komt mij nu voor, dat zij daar de beminnelijke gastvrouwen waren, die de drie geleerde dichters dagelijks bij zich aan huis ontvingen, om meê te kunnen genieten van al die schoonheden, welke men in Seneca's Koningin der treurspelen zag. Van denzelfden tijd of iets daarna dagteekent ook Vondel's prachtig lierdicht „Het lof der zeevaart,“ toegezongen aan Laurens Reael, die met hem zoowel de verzen van Seneca als den opwekkelijken omgang der Visschertjes had genoten, en daarom ook vooral het slot van het gedicht kon waardeeren, vs. 471—478:

„Twee Diertjens in den hoop aenminnigh groeten ons;
 D'een volght met soet musjiek des anders violons,
 En hebben toegewijt haer kuysheyd Phoebus suster.
 Laet vallen 't ancker, strijck. Hier is de vloed geruster,
 Hier gaet noch eb noch ty, hier hoort men geen geruys,
 Hier open ick myn reys in 't saligh Roemers huys,
 Wiens vloer betreden word, wiens dorpel is gesloten
 Van Schilders, Kunstenaers, van Sangers en Poëten“ ²⁾.

Wie het geheele gedicht leest nadat hij ook Seneca's *Troades* gelezen heeft, zal waarschijnlijk, evenals ik, den indruk krijgen, dat het daaraan menige gedachte ontleend heeft.

De prozavertaling, door Hooft, Reael en Vondel van de *Troades* gemaakt, werd door Vondel op het landgoed Scheybeek van zijnen vriend Laurens Joosten Baeck in verzen omgegoten, en zag in 1625 het licht onder den titel van *Amsterdamsche Hecuba*. „Verscheyde vaders hebben vaderlijk recht aen dit kind,“ zeide hij in de opdracht van het stuk aan Mr. Antonis de Hubert, „besietse, ja doorsietse vry, en zoo u dunckt datter yet Godlijcx in haer aenschijn sweeft, denckt datse geboren ende oock herboren is, alsoo datse met recht twee- of dry-boortige magh heeten.“ Datzelfde was ook de reden, waarom Vondel later (in de uitgave zijner poëzie in 1644) het stuk niet meer op zijnen naam wilde gesteld zien, als „in verscheide harssenpannen gegoten en hergoten.“

¹⁾ Zie Van Lennep's Vondeluitgave, II bl. 167, VI Nal. bl. 13.

²⁾ Vondel's *Poëzy* I bl. 161 vlg. (bij V. Lennep II bl. 182).

Drie jaar na de *Amsterdamsche Hecuba*, in 1628, vertaalde Vondel voor de tweede maal een treurspel van Seneca, namelijk den *Hippolytus*, aan De Groot opgedragen; terwijl hij ook nog een derde stuk, maar alleen in proza, overbracht en niet in het licht zond, namelijk den *Hercules furens*¹⁾. Daarbij bleef het echter niet. Ook in zijne eerste oorspronkelijke treurspelen nam hij tal van verzen, ja geheele stukken en reizangen uit Seneca's tragedies min of meer vrij vertaald op.

Reeds in zijn *Jerusalem Verwoest* gaf hij daarvan het bewijs. Het tweede bedrijf van dat stuk begint met eene navolging van den aanvang van Seneca's *Troades*; maar vooral in zijn *Palamedes* toonde hij, hoe goed hij in Seneca te huis was. Niet alleen is plan en aanleg van het stuk geheel in overeenstemming met de kunstopvatting van Seneca, en legde hij in navolging van Seneca's *Agamemnon* en *Hercules Oetaeus*, doch in strijd met de Grieksche manier, in dit stuk, evenals in *Jerusalem Verwoest* en *Gijsbrecht van Aemstel*, maar later in geen enkel stuk meer, den reizang in den mond van verschillende koren; maar bovendien kan men wel zeggen, dat de *Palamedes* als 't ware een mozaïekwerk van grootere en kleinere brokken uit Seneca's treurspelen is. De talrijke navolgingen van enkele versregels en uitdrukkingen daarlatende, wijs ik slechts op het voornaamste, wat Vondel hier aan Seneca ontleende. Zoo is het optreden en de samenspraak van Sisyfus en Megeer in het begin van het tweede bedrijf navolging van het tooneel, waarmee de *Thyestes* aanvangt en waarin Megeera en de Schim van Tantalus uit de onderwereld opstijgen. Zoo is een groot gedeelte van Neptunus' toespraak in het laatste bedrijf (vs. 2115—2169) eene uitbreiding van *Agamemnon* vs. 875—905. Zoo heeft ook de rei in het eerste bedrijf den aanhef van het vierde koor in den *Hercules furens* overgenomen, evenals het tweede koor van den *Agamemnon* zijnen aanhef aan het slotkoor van Vondel's stuk heeft geleend. De beroemde rei van Eubeërs „het dun gezaeit gestarnt verschiet“ (vs. 1327—1434), waarmee het derde bedrijf eindigt,

¹⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 39.

volgt als op den voet het eerste koor van den *Hercules furens*, waarvan het tweede koor in een groot gedeelte van den rei in *Palamedes'* vierde bedrijf wordt weêrgevonden. De hekeling van Oldenbarnevelt's moord heeft dus niet alleen plaats gehad onder den vorm eener Grieksche fabel, maar ook zelfs onder bewoordingen, die door geringe wijziging of eigenaardige plaatsing eene satirieke strekking verkregen. Moge Vondel hierin ook al geene dramatische vaardigheid getoond hebben, vernuft en meesterschap over zijne stof toonde hij zeker.

Dat Vondel zijn *Gebroeders* schreef met Seneca's *Oedipus* voor zich, is reeds opgemerkt ¹⁾. Niet alleen is de opzet van beide stukken dezelfde, maar de aanvangsregels heeft Vondel ook bijna woordelijk aan Seneca ontleend, ofschoon De Groot bij dat begin eer dacht aan Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, „by den vloek van Armoni aan die van Dido by Virgilius (*Aeneis* IV vs. 584 vlgg.), van Hypsipyle by Ovidius (*Heroides* VI) of van Oedipus by Papinius“ in diens *Thebaïs* ²⁾.

Wel kon Vondel de opmerking van De Groot waardeeren, want hij bepaalde zich allerminst uitsluitend tot Seneca: ook met andere latijnsche werken maakte hij zich meer en meer vertrouwd. Het eerste werk, dat hij zich na den *Hippolytus*, ter vertaling koos, was in 1635 de *Sophompaneas* van Hugo de Groot. „Secretaris Daniël Mostert, en Joan Victorijn, beyde Rechtsgeleerden, boden my rustigh de hand,“ zegt hij in de voorrede, evenals hij in de voorrede van zijn *Joseph in Egypten*, dien hij aan Victorijn opdroeg, dankbaar herinnerde aan den steun, hem door Victorijn in 't vertalen van den *Sophompaneas* bewezen, „toen diens boeckkamer, gelijk voorhenen en sedert menighmael, hem voor een' Parnas diende“, daar Victorijn zijne „bezigheid, t'elckens het heur beroep toelaet, gaerne met de Zanggodinnen uitspannende, zelf Apollo vaerzen offert, of gediensstigh een slagheêr streckt aen de wiecken der zwanen, die gryze en afgezonge vogels van verre nastrevende, den hemel ter eere zingen.“ Die beide zullen wel de vrienden

¹⁾ Door K. Sybrandi, *Verhandeling over Vondel en Shakspeare als treurspeldichters*, Haarlem 1841, bl. 51 vlg., 73 vlg.

²⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 47.

geweest zijn, op wier aanraden hij, volgens Brandt, het werk ondernam. Hij was over het oorspronkelijke even verrukt als ieder ander, en De Groot van zijne zijde verklaarde aan Vossius, dat hij Vondel „grooten dank schuldig was, omdat hy, die uit zich zelve beeter dingen kon voortbrengen, nu in 't vertaalen van de myne, tot blyk van vriendschap, zynen arbeid besteedt heeft“ ¹⁾).

Toch versmaadde Vondel het vertalen van de meesterwerken van anderen niet, integendeel achtte hij dat voor den dichter een hoogst nuttig werk. „Kenniss van uitheemsche spraeken vordert niet weinigh,“ zegt hij ²⁾), „en het overzetten uit vermaerde Poëten helpt den aenkomende Poëet, gelijk het kopiëren van kunstige meesterstukken den Schilders leerling.“ Merkwaaardig is het dan ook, hoeveel Vondel tot eigen oefening uit het Latijn in proza vertaalde zonder plan om die vertaling ooit uit te geven ³⁾), zooals, behalve den reeds genoemden *Hercules furens* van Seneca, nog verscheiden boeken van Lucanus en Papinius Statius; en van Ovidius vooreerst het tweede boek der *Tristia*, vervolgens de *Heroides*, waarvan het handschrift, na zynen dood gevonden, in 1715 door David van Hoogstraten werd uitgegeven ⁴⁾), en eindelijk de *Metamorphosen*, die hij op het laatst van zijn leven, in 1670, nog in verzen overbracht en uitgaf, als het laatste groote werk, dat van hem het licht zag, maar daarom evenwel alles behalve het beste. Met behulp van Daniël Mostert en Joan Victorijn vertaalde hij de *Odae* en de *Ars Poëtica* van Horatius in proza, die hij vele jaren later, in 1654, in het licht zond, omdat men die reeds buiten zijn weten ter perse had gelegd. Reeds acht jaar vroeger, in 1646,

¹⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 39

²⁾ J. van Vondel's *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste*.

³⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 39 vlg.

⁴⁾ „Publius Ovidius Nasos Heldenbrieven, vertaelt door J. van den Vondel, uitg. door D. van Hoogstraten, Amst. 1715.“ Hij had de vertaling gemaakt in 1641, toen hij de *Brieven der heilige Maeghden, Martelaressen*, wilde schrijven, om, zooals Brandt zegt, t. a. p. bl. 48: „door dat middel den geestigen zwier van zulk Ovidiaansch briefschryven in 't hoeft te krygen, en in stichtelyker stoffe te vervormen.“

had hij eene prozavertaling uitgegeven van Virgilius' werken. „Hierin“, zegt Brandt ¹⁾, „hadt hy grooten vlyt besteedt, om de moederlyke taal met d'eigenschappen van 't Latyn zoo naa overeen te brengen, den styl en de reede zoo vlak en effen te vlyen, en den eigentlyken zin te treffen, als eenigzins doenlyk was. Hy beklaegde zich, dat hy, na de doot van eenige zynere Mecenaaten of kunstqueekeren, zich hadt moeten behelpen, en met zyn eige riemen langksaamer voortroeyen. Want Reaal, Mostert, Victorijn, Jacob Baake, en Kornelis Gyselbert Plemp, waaren overleeden, en hy hadt nu niemant dan eenen Jacob Venkel, in beide taalen kundig, die hem somwyl met zyn oordeel en raadt, daar hy twyffelde, ten dienste stondt. Toen Barlaeus, de Latynsche Poëet, Vondels Virgilius was ter handt gekoomen, schreef hy aan den Heer van Zulichem: Gy hebt Vondels Virgilius gelezen, of ten minste gezien, maar zonder leven, zonder mergh, en de lenden gebrooken. Indien hem Augustus las, hy zou deezen Maro niet van 't vier bevryden, tenzy dat gy, geleerde man, het anders verstaat.“ Dat ongunstig oordeel van zynen schoonvader tempert Brandt eenigzins, terwijl hij er aan toevoegt: „Maar die grondige kennis hadden van de Hollandtsche taale en haare eigenschappen, oordeelden, dat zyn taal in dit werk onverbetterlyk was; en dat men nergens, daar Duitsch gesproken wordt, iemant vinden zou, die Hollandtsche woorden en spreekwyzen zou weeten te vinden, de kracht van Maroos Latyn zoo naa uitdrukkende, als hy doorgaans hadt gedaan.“ Niet tevreden met alle werken van Virgilius in proza te hebben overgebracht, ondernam hij later ook het reuzenwerk om ze in poëzie te vertolken, en de vrucht van dien arbeid zond hij in 1660 in 't licht.

Tamelijk uitvoerig ben ik geweest over Vondel's vertalingen, ofschoon ze niet alle op dramatisch gebied te huis behooren, om te doen zien, dat het onzinnig is, Vondel te beschuldigen van oppervlakkige of gebrekkige kennis der latijnsche oudheid. Mogen er ook al vele aanmerkingen op die vertalingen te maken zijn, wat hij vertaalde had hij althans met aandacht en natuurlijk

¹⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 51 vlg.

ook meermalen gelezen; en de omvang er van is zoo groot, dat weinigen, zelfs philologen van beroep, zooveel uit het Latijn zullen vertaald hebben, en dat het nog de vraag is, of menig philoloog niet op zou zien tegen een werk, dat een ongeleerde als Vondel uit eigen beweging, alleen uit begeerte om met de oudheid vertrouwd te raken, ondernam. Ook waar-schuwt het gehalte van de werken, die Vondel vertaalde, en ongetwijfeld onder de andere uitkoos op raad van zijne geleerde vrienden, ons, dat wij voor de eerste helft der zeventiende eeuw niet al te stout overnemen, wat De Clercq van het eind der zestiende, den tijd van Spieghel, misschien met meer recht zegt, dat bij de studie van het Latijn „de schrijvers der zoo-genoemde lagere Latiniteit den voorrang verkregen, en sommigen onder dezen, gelijk Seneca de Treurspeldichter, Boëtius en Martialis eene vleijende voorkeur schijnen genoten te hebben“ ¹⁾. Veeleer zou men van Vondel's tijd mogen zeggen, dat toen de latijnsche letterkunde nog in haren geheelen omvang werd beoefend, terwijl men zich later meer binnen een klein kringetje, dat der schrijvers uit het gulden tijdvak, beperkte.

Door zijne vele vertalingen uit het Latijn maakte Vondel zich niet alleen eene menigte dichterlijke beelden en uitdrukkingen eigen, waarmee hij aan zijne werken grooteren luister schonk, maar stelde hij zich ook in de gelegenheid om verscheidene vertaalde of nagevolgde versregels, ja geheele stukken uit latijnsche dichtwerken met zijne eigene samen te weven, zoodat de geleerden herhaaldelijk oude kennissen in zijne gedichten en treurspelen konden terug vinden, en dat vond men eene aangename verrassing. De vertolking van hetgeen hij zoo aan de oude dichters ontleende was dan in den regel beter, dan de opzettelijk gemaakte, geregelde vertaling. Zóó ten minste oordeelt Huydecoper er over, wanneer hij zegt: „Bekend is het, dat Vondel, in zyne eigen werken, byzonderlijk in zyne Treurspelen, vele plaatsen uit Ovidius en Virgilius overgenomen, en in *schoone* verzen gebracht heeft; plaatsen, die in zyne *Berymingen* van Virgilius en Ovidius gebrekkijk zijn. De

¹⁾ Zie W. de Clercq, *Verhandeling over den invloed der vreemde Letterkunde op de Nederlandsche*, 2^{de} dr. Amst. 1826, bl. 106.

Gijsbrecht van Aemstel alleen levert een aantal bewyzen hiervan op, waaruit men zien kan, dat Vondel, als Dichter, waarlijk groot, als Vertaler in verzen, geen Vondel is¹⁾.

Nauwelijks behoeft meer in herinnering gebracht te worden, dat Vondel in zijn *Gijsbrecht* groote gedeelten uit het tweede boek van Virgilius' *Aeneis* heeft overgenomen²⁾, en er alzoo in geslaagd is „den schoonen brand van Troje t'Amsterdam in het gezicht sijner ingesetenen, te stichten na het voorbeeld des goddelijcken Mantuaens, die een vyer ontstack, dat geuriger en heerlijcker blaectt dan de Hemelsche vlam, die den fenix verteert“³⁾.

Ook in andere stukken heeft Vondel aan latijnsche dichters verzen of ten minste gedachten ontleend. Ik wijs alleen op de woorden van Attila in het vierde bedrijf van de *Maeghden*, vs. 1101—1107:

„gelijk de herrefstbuien
Bestoocken, reis op reis, van 't Noorden en van 't Zuien,
Een hoogh gewassen eick, die over bosschen ziet,
En diep in Taurus rugh zijn taeie wortels schiet:
Hy kraectt vast, en bestroit den grond met blad en lover,
En helt ter slincke hant, dan weër ter rechter over:
Zoo word mijn vlotte geest gedreven heen en weër;“

eene fraaie navolging van Virgilius' *Aeneis* IV vs. 441—449; op de toespraak van Ifis op het einde van het vierde bedrijf van den *Jeptha*, waar Vondel duidelijk de beschrijving voor oogen stond, die Ovidius (*Metam.* XIII vs. 439 vlgg.) schonk van het offeren van Polyxena aan de schim van Achilles; en herinner aan den tegenzang van den rei, waarmede het vierde bedrijf van den *Joseph in Dothan* eindigt, en waar de beschrijving van den feniks ontleend is aan het slot van *Lactantius'* gedicht

¹⁾ Zie B. Huydecoper, *Proeve van Taal- en Dichtkunde* (uitg. F. van Leelyveld, Leyden 1782) I bl. 242 noot.

²⁾ Alle door Vondel aan Virgilius ontleende plaatsen zijn aangewezen in de verhandeling van Jer. de Bosch. *Over de regelen der Dichtkunde* (Verhand. van Teyler's Tweede Genootschap II, Haarlem, 1783, bl. 91 vlg., 174—176, 229—262). Ook in Van Lennep's Vondeluitgave vindt men ze aangewezen. Welke zijner personen met die bij Virgilius overeenstemmen, deelde Vondel zelf in zijn voorspel mede.

³⁾ Zie Opracht van den *Gijsbrecht* aan Huig de Groot.

de ave Phoenice 1). Ook leverden Ovidius' *Metamorphosen* (en wel boek II vs. 1—366) aan Vondel de stof voor een treurspel, namelijk den *Faëton*, zooals hij zelf in de voorrede van dat stuk getuigt, waarbij hij tevens met instemming eene opmerking van Vossius aangaande de *Metamorphosen* mededeelt: „indien mijne pen Ovidius' Herscheppinge op het papier ontvoude, het zoude blyken, dat noit geleerder boeck dan Ovidius' Herscheppinge aen den dagh quam.“

Toen Vondel zich genoegzaam in het Latijn geoefend had, om de werken der latijnsche schrijvers te kunnen verstaan, wenschte hij het gebied van zijne kennis weder verder uit te breiden en „liet hij zich door Daniël de Breen, een geleerd jongeling, in de Logica en ook in 't Grieksch onderwyzen, om meer behulpmiddelen te hebben tot vordering in de kunst, daar hy hoe langs hoe meer op verslingerde“ 2). Meer dan eene oppervlakkige kennis van het Grieksch verwierf hij zich echter niet, en bij het lezen van de Grieksche schrijvers zal hij wel meer het oog geslagen hebben in de latijnsche vertaling, die slechts zelden in de uitgaven ontbrak, dan in den tekst zelf. Doch ook zóó was hij voldoende in staat, de Grieksche meesterwerken te begrijpen en te genieten, en behoefde hij zich niet van te grooten overmoed te beschuldigen, wanneer hij het waagde, er eenige te vertalen, vooral omdat zijne geleerde vrienden hem daartoe opwekten. De studie van het Grieksch

1) Bij Macquet, *Proeven van Dichtkundige Letteroefeningen* II (Utrecht 1783) bl. 34 vlgg. worden als Vondel's origineel vs. 11—26 van het gedicht van Claudianus met denzelfden titel aangehaald (te vinden in *Claudii Claudiani Carmina*, ed. L. Jeep. II Lipsiae 1879, p. 147 vlg.), doch wie beide latijnsche gedichten met Vondel's rei vergeelijkt, zal moeten erkennen, dat Lactantius (ongelukkig! mogen wij wel zeggen, want het gedicht van Claudianus is veel beter) zijn voorbeeld is geweest; ja, Macquet's opmerkingen over de afwijkingen, die Vondel zich van zijn voorbeeld veroorloofd heeft, vervallen grootendeels, als men in Lactantius zijn voorbeeld erkent. „De glans van stralen“ vindt zijne verklaring in vs. 139 vlg. De staart wordt beschreven vs. 131 vlg.; „roos bij roos“ is de vertaling, van „in cujus maculis“; het „smelt“ bij Vondel is het „solvitur“ in vs. 98; hoe de phoenix zich zelf plechtig begraaft, vindt men daar vs. 115—122.

2) G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 25.

werd in dien tijd hier te lande min of meer verwaarloosd, vooral in betrekking tot die van het Latijn, en vandaar dat er in Vondel's tijd nog geene Nederlandsche vertalingen van Sophocles en Euripides bestonden. Hij ging voor op den weg, die na hem zoo vaak, en niet het minst gelukkig in onze eeuw, betreden is.

De *Elektra* van Sophocles was het eerste stuk, waarvan hij de vertaling ondernam, en in 1639 in het licht zond. Joan Victorijn, „in wiens mond Elektra bestorven was“, zooals Vondel in zijne opdracht van die vertaling aan Tesselscha zeide, „prickelde hem zoo menighmael hiertoe aen, totdat hy het ten leste waeghde, en deze doorluchtige Jonckvrouw Neerlandsch spreekken leerde met hulpe van dien hooghgeleerden Jongeling, Isaäk Vossius, een loos vos en wacker vernuft om het Grieksche wild, hoe diep en duister het oock verborgen zij, op te snuffelen“ ¹⁾). Openhartig erkent hij, dat hij de vele moeilijkheden, aan die vertaling verbonden, niet alle was te boven gekomen, maar toch bracht hij het er zóó af, dat Hugo de Groot „in Electra de zin en de hooghdraventheit van Sophokles wel uitgedrukt“ vond ²⁾); en in die lofspraak alleen eene leugen uit beleefdheid te zien, gaat niet aan. Hugo de Groot noemde de *Elektra* Sophocles' meesterwerk, en Vondel zelf is dan ook hoogelijck met het stuk ingenomen, ja zelfs mag men wel zeggen, dat de grondige kennismaking er meê van blijvenden invloed is geweest op zijne ontwikkeling als treurspeldichter.

Reeds in het volgend jaar leverde hij in Ruben's bekende toespraak tot Joseph's bebloeden rok: „o pluim, waerin het duifken stack“ enz. (vs. 1421 vlgg. van den *Joseph in Dothan*) eene navolging van *Elektra's* weeklacht bij de urn met de asch van Orestes; en ofschoon hij nog in hetzelfde jaar, waarin hij de *Elektra* vertaalde, den *Oedipus* van Seneca in zijne

¹⁾ Dat hij bij de vertaling geholpen werd door Isaäk Vossius, zegt Vondel ook in eenen brief aan De Groot, waarmede hij aan dezen zijne treurspelen *Elektra* en *De Maeghden* toezond. Zie Van Lennep's *Vondeluitgave* III bl. 546.

²⁾ Zie G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 45.

Gebroeders navolgde, begint hij toch van dien tijd af in te zien, hoe ver Sophocles en de Grieken in 't algemeen als dichters boven Seneca staan. In dezer voege prijst hij Sophocles in de voorrede van zijne *Elektra*, terwijl hij tevens Seneca, zonder diens naam te noemen, beneden hem stelt: „Men ziet 'er niet wanschaps in alle deelen, van 't minste tot het meeste, hangen hecht te zaemen, en vloeien zonder dwang uit malkanderen. Hoe men met de zinnen hier dieper doordringt, hoe zich meer wonderen openbaeren, en t'elekens yet anders, en 't geen men te voren over 't hoofd zagh. Walge-lijcke opgeblaezenheid, waervan Grieken en Latynen, hoe aelouder hoe vryer zijn, heeft hier nergens plaets; oock geen wispeltuurgheid van stijl, en de tooneeldichter is overal zich zelven gelijk.*

Al spoedig ging Vondel verder; niet alleen had hij geleerd Sophocles ver boven Seneca te stellen, maar welhaast kwam hij er toe, verkeerdheden in Seneca op te merken. Het eerste bewijs daarvan leverde hij reeds in 1640, toen hij den *Joseph in Egypten* schreef als tegenhanger van Seneca's *Hippolytus*, evenals hij later zijn *Jeptha* zou schrijven als pendant van Buchanan's treurspel met denzelfden titel. In de opdracht nu van zijn *Joseph in Egypten* aan Victorijn laat hij zich ongunstig over den *Hippolytus* uit. De held verdiende z. i. de bewondering niet, die hem ten deel was gevallen. „Wie dit stuck wat naeder inziet“, zegt hij, „zal lichtelijck bevinden, dat in 't afslaan der onkuische, d'Amazoner niet zonderlinghs nocht lofwaardighs uitrechte, waerom hij den titel van Gekroonden Hippolytus verdiende; eensdeels overmits de stiefzoon niet zonder bloetschande zijn stiefmoeder kon misbruicken, anderdeels omdat hy uit den aert *Μισογάμος* en *Μισογύνης*, een huwelixhater, ja vrouwenhater was.“ De bijbelsche Joseph stond daarom z. i. veel hooger.

Daar nu slechts vijf oorspronkelijke stukken van Vondel zijn geschreven in den tijd, waarin Seneca zijn voorbeeld was, en zeventien treurspelen door hem vervaardigd zijn, nadat hij reeds had ingezien, hoe veel meer de Grieksche treurspeldichters, met name Sophocles en Euripides (want van Aeschylus schijnt hij niets gelezen te hebben) navolging verdienden, is het niet

goed te keuren, wanneer men, zooals wel eens gebeurt ¹⁾, Vondel in de eerste plaats leerling en navolger van Seneca noemt, en aan hem dezelfde gebreken toeschrijft, die men in Seneca misprijst. Een hoofdgebrek van Seneca was zeker zijne gezwollenheid, zijn jacht maken op groote woorden en rhetorische voordracht. Tot op zekere hoogte kan men daarvan ook Euripides beschuldigen; maar met Sophocles is het geheel anders; is ooit een dichter groot in zijne eenvoudigheid en natuurlijkheid geweest, dan was het Sophocles, en dien eenvoud wist Vondel ook wèl in hem te waardeeren. Vandaar ook dat Vondel bij al zijne verhevenheid en bij al de bewondering, die gezwollenheid en gezochtheid van uitdrukking in zijnen tijd, zelfs in zijne naaste omgeving en bij geleerden, als o. a. Barlaeus, vonden, toch in zijne treurspelen eene natuurlijke wijze van spreken bleef volgen, welke de mededeeling van Brandt bevestigt, dat hij de eigenaardig Nederlandsche spreekwijzen uit den mond des volks opving, om zich te kunnen uitdrukken in „woorden, die de zaake eigen waaren“ ²⁾.

Die zucht tot natuurlijkheid heeft hem zelfs wel eens meer dan billijk is het verwijt van platheid op den hals gehaald, o. a. van Macquet en vooral van den kleingeestigen Witsen-Geysbeek. Behalve nu dat het ons hoogst moeielijk valt met zekerheid uit te maken, welke uitdrukkingen in Vondel's tijd plat waren en welke niet, daar niets zoozeer aan verandering onderhevig is, als de meerdere of mindere adel van een woord, doen wij verstandig met De Clercq in „deze eenvoudigheid, die wij nu platheid zouden noemen, het echte kenmerk van het herlevende treurspel“ te zien ³⁾, er de geestkracht van den dichter in te bewonderen, die zich zijne eigene taal schiep te midden van de burgermansplatheid der spreektaal en de onnatuurlijkheid en vooral ondietschheid der geleerde schrijftaal,

¹⁾ K. Sybrandi, t. a. p. bl. 41 zegt: „Het meest van allen had hij zeker Seneca of de stukken, die onder zijnen naam worden uitgegeven, bestudeerd, en hij mogt in vele opzichten daarvan navolger worden genoemd.“ Vgl. ook aldaar bl. 51.

²⁾ G. Brandt, *Leven van Vondel*, bl. 77.

³⁾ W. de Clercq, t. a. p. bl. 216.

en er eindelijk het streven in te waardeeren om den eenvoud der Grieken zooveel mogelijk na te volgen.

Aan de Grieken heeft Vondel verder het gebruik van monostichen en hemistichen ontleend, die, als men er zich met mate van bedient, aan de samenspraak eene ongewone levendigheid schenken, en bijzonder geschikt zijn om het vernuft van den dichter te doen uitkomen. Sinds Vondel door zijne vertaling van de *Elektra* nader kennis gemaakt had met de Grieksche tragedie, vertaalde hij geen enkel stuk meer uit het Latijn; daarentegen nog vier uit het Grieksch en wel in het laatste gedeelte van zijn leven.

In 1660 verscheen van hem eene vertaling van Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, omdat het stuk, zooals Vondel in de opdracht zegt, „onder d'uitmuntende treurspelen der ouden mede boven aen gezet wort“; en zes jaar later de vertolking van een stuk van Euripides. Reeds in de voorrede van den *Palamedes* was Euripides door Vondel „die wyse dichter en goddelijke treurspeelder“ genoemd ¹⁾; in de voorrede voor den *Sophompaneas* had Vondel van hem gezegd, dat hij „in 't harteroeren boven anderen uytsteeckt“; en bij het dichten van zijn *Jeptha* had Vondel ongetwijfeld de *Iphigenia in Aulide* van Euripides voor oogen, misschien wel in de vertaling van Erasmus, die hij toont te kennen.

Het eerste stuk van Euripides, dat hij zich ter vertaling uitkoos, was de *Iphigenia in Tauris*, door hem vooral bewonderd om den indruk, dien „d'onderlinge herkennis van Ifigenië en Orestes“ maakt, en om „de Catastrophe of uitgang des treurspeels, waeraen d'ommezwaey van ongeluck tot geluck vasthangt, door het verschijnen van Minerve, genoemd *Deus e machina* of hemelval“ ²⁾. Terwijl hij in navolging van De Groot met eenige minachting van Seneca's treurspelen spreekt, als gemaakt „in den afgangk der Roomsche taele“ ³⁾, weet hij

¹⁾ In de latere uitgaven heet het alleen: „die wijze treurspeelder.“

²⁾ Zie de opdracht van de *Ifigenie in Tauven*. Op den „deus ex machina“ kom ik in het volgende hoofdstuk terug.

³⁾ Hugo Grotius zegt in zijne *Prolegomena in Phoenissas* „tragoediae iis factae temporibus, cum jam declamatorium dicendi genus vim illam masculam, quam maxime requirit tragoediae gravitas, non parum fregisset“

evenmin als „de keurmeesters der tooneelpoëzy“, op welke hij zich met de woorden van De Groot beroept, aan wien der Grieksche treurspeldichters, Sophocles of Euripides, hij den prijs zal toekennen. Beiden verdienen de kroon, „Sophokles in onnavolghbaere hooghdrevenheit van stijl en woorden, de stae-tigheid des treurspels wonderbaer passende; Euripides in het beweegen der hartstoghten en veele andere uitsteekentheden van geene mindere waerdye.“ Vooral om zijne wijsheid stond Euripides bij Vondel (en bij wie al niet!) in de hoogste achting ¹⁾).

Volgt onze dichter altijd en bovenal de uitspraak van het Delftsch orakel, bij de keuze van dit stuk was hij van hem afgeweken. De Groot namelijk had de *Phoenissae* van Euripides in Latijnsche verzen overgebracht ²⁾ en dat stuk „in top van alle Euripides' treurspelen verheven“ ³⁾; maar dat stuk was dan ook het tweede van Euripides, dat Vondel in Nederlandsche verzen overbracht, en wel onder den titel *Feniciaensche of Gebroeders van Thebe* (1668). Van eenige lofredde op het treurspel onthield hij zich, omdat De Groot, die hem „gewaerdighde eenen afdruck toe te zenden“ van zijn werk, het „met

¹⁾ Hugo Grotius, t. a. p.: „Inter eos, quos dixi (Euripidem et Sophoclem) duos acre certamen. Sophoclem commendat sermonis vix imitanda sublimitas, quae gravitatem tragoediae mirum quam decet. Sed, ut recte vir limatissimi iudicii Quintilianus, quasi finium inter hos duos regundorum lectus arbiter, pronuntiat, Euripides qui hac parte vincitur, pluribus aliis, nec minus valentibus, vincit. . . . Utraque hac virtute, sententiarum prudenti inventione, et vi movendorum affectuum, imprimis misericordiae, quantum ille alios vincit, tantum ejus alias tragoedias a Phoenissis vinci, et veteres Critici notant, et res ipsa loquitur.“ Uit die *Prolegomena* is verder ook het grootste gedeelte van Vondel's opdracht bijna letterlijk vertaald.

²⁾ Hij koos, zegt Vondel in de opdracht van zijne *Feniciaensche* „in den kerker, onder andere oefeningen, de vertaelinge uit van dit treurspel, de kroon van alle Euripides' wercken, hetwelck hy, sedert door Godts genade verlost, te Parijs voltrock.“ Grotius zelf zegt t. a. p.: „Ego in carcerem conjectus ab his, qui me ignorabant. . . . tragoedias alias quidem legere, hanc supra alias eximiam et vertere institui. Sed partem ejus primam in carcere amissam, cum diu me repetendi laboris taedium absterruisset, nuper hinc Lutetiae in morbo, qui nihil majus agere mihi permittebat, refarcire vix tandem libuit.“

³⁾ Zie de voorlaatste aantekening.

eene lofreede zoo heerlijk (had) verciert, dat 'er niet kon toegevoeght worden zonder het werck te verongelijcken.“ Reeds acht jaar vóór Vondel de *Phoenissae* vertaalde, had hij er een hoogst gelukkig gebruik van gemaakt. Een prachtig gedeelte van zijn *David herstelt*, de eerste helft namelijk van het vijfde bedrijf, heeft niet weinig van zijne schoonheid ontleend aan het derde eepisodion der *Phoenissae*, vs. 1067 vlgg.

Ten slotte keerde Vondel tot Sophocles terug en leverde hij, als zijne laatste vertaling, in 1668 den *Hercules in Trachin*, doch wèl overtuigd, dat van hem ten opzichte van Sophocles zou kunnen gelden, wat hij eertijds ten aanzien van Horatius had gezegd ¹⁾, namelijk dat hij gevaar liep door Apollo met Midasooren gestraft te worden, indien hij meende Sophocles te kunnen voorbijstreven in verhevenheid van stijl. In de opdracht van dat stuk komt hij er ten laatste rond voor uit, hoe oneindig veel hooger hij de Grieksche treurspelen stelt dan die van Seneca, als hij zegt: „Wie dit treurspel in de weeghschaele van een bezadight oordeel tegens den dollen, oock Eteeschen Hercules van Seneca naeukeurigh opweeght, zal wel bevroeden, hoe de Latijnsche speelen van geleertheit gepropt zijn, maer boven hunne kracht gespannen staende, met luit roepen en stampen, de Griecken poogen te verdooven, die ondertusschen hunne natuurlijke stem bewaeren, en, gelijk afgerechte musikanten, met kennisse begaeft, op de vereischte maet, de stem, naer den zin der woorden, weeten te verheffen en te laeten daelen, en hierom, op den Zangbergh, den prijs by d'allerwijste keurmeesters behouden.“

Deze woorden bewijzen alweder, dat men al te onrechtvaardig is, wanneer men Vondel's studie der oudheid niet meer dan oppervlakkig noemt. Juist het voornaamste, waardoor de Grieken uitmunten en waardoor hunne werken nog steeds voor onze dichters als de voortreffelijkste voorbeelden mogen beschouwd worden, heeft ook Vondel in de eerste plaats in hen gewaardeerd: de verhevenheid der eenvoudigheid. Doch hij heeft meer

¹⁾ Zie zijn lierdicht „De Roomsche Lier“ in zijne *Poëzy* I., bl. 321 vlgg. (bij V. Lennep III. bl. 198), eene fraaie navolging van Horatius' tweede Ode van het vierde boek.

gedaan, dan het waardeeren: hij heeft ook zelf in toepassing gebracht wat hun voorbeeld hem leerde. Dat alleen reeds is genoeg om er ons over te verheugen, dat Vondel zich met alle krachten op de beoefening der classieken heeft toegelegd. Hun invloed op hem in dit opzicht is even onmiskenbaar als verblijdend.

NEGENDE HOOFDSTUK.

Vondel en de tooneelwetten van Aristoteles.

Sinds Vondel zich op de studie der oudheid had toegelegd, begon hij zich niet alleen de treurspelen der ouden als modellen voor te stellen, maar trachtte hij ook de leer aangaande het treurspel, door Grieken en Romeinen verkondigd, te volgen. „Gelijk Corneille“, zegt Willem de Clercq ¹⁾, „wilde hij ook zoo gaarne, om de toejuiching der Geleerden tevens met die van het algemeen te verwerven, zich naar de regels van Aristoteles schikken, en inderdaad was de tijd, waarin hij leefde, daartoe ook nog meerder geschikt.“ Dat is volkomen waar: de kennis der oudheid was in de zeventiende eeuw zooveel meer algemeen verspreid, en de classieken werden toen ook als gezag zooveel hooger gesteld dan tegenwoordig, dat wie hen volgde, zeker kon zijn van den lof der fijnst beschaafden, en wie hen minachtte of verwaarloosde, een ongunstig oordeel te vreezen had. Ook was in dien tijd niets zoozeer aan de orde, als de theorie der kunst: weinige philologen, die er zich niet meê bezig hielden, in aansluiting aan Plato, Aristoteles, Cicero, Quintilianus en Horatius; en dat is ook niet vreemd. De phi-

¹⁾ W. de Clercq, t. a. p. bl. 210.

lologie toch was toen nog even goed eene kunst als eene wetenschap; de oude schrijvers werden nagevolgd door dezelfde geleerden, die ze verklaarden; de classieke talen werden even goed practisch, in proza of poëzie, beoefend, als theoretisch; de geleerde had toen behoefte aan eene kunstleer aangaande dichtkunst en welsprekendheid, en van de academische leerstoelen werd er onderwijs in gegeven.

Vondel begon alzoo de *Ars Poëtica* van Aristoteles te bestudeeren, om daarnaar zijne treurspelen in te richten. „Maar in een' tijd, als die van Vondel“, zegt Bilderdijk ¹⁾, „moest hij wel verkeerde denkbeelden ontfangen van het Grieksche Treurspel, waarvan niemand het rechte denkbeeld had“, en dat is waar in zoover men mag aannemen, dat het boekje van Aristoteles over de dichtkunst, dat men algemeen als middel gebruikte om het Grieksche treurspel te leeren kennen, toen nog slechts ten deele werd begrepen, omdat men meer aan de letter bleef hangen, dan in den geest er van zocht door te dringen. Het is bovendien ook uiterst moeilijk te verstaan, niet alleen wegens de ingewikkeldheid van het onderwerp, dat zich ongaarne tot wijsgeerige beschouwing leent, maar vooral ook ten gevolge van den gebrekkigen, misschien verwarden, stellig zeer verminkten toestand, waarin het tot ons gekomen is. Eerst in het midden van de vorige eeuw heeft de scherpzinnigste, en meest smaakvolle van alle Duitschers, Lessing, in zijne *Hamburgische Dramaturgie* den sleutel gegeven van menige vóór hem nog onvoldoend verklaarde uitdrukking van Aristoteles ²⁾. Zelfs Bilderdijk, die anders niet kwistig is met lof, vooral niet als het Duitschers geldt, heeft dat erkend. „Lessing“, zegt hij, „heeft dikwijls den weg tot beter verstand

¹⁾ Mr. W. Bilderdijk, *Het Treurspel in Treurspelen* II ('s Grav. 1808) bl. 207.

²⁾ Men vergete echter niet, hoeveel Lessing in dit opzicht te danken had aan Henry Home, Lord Kames, die in 1762, dus vijf jaar vóór Lessing zijne *Hamb. Dram.* begon uit te geven, zijne *Elements of Criticism* in 't licht zond, waar men, p. 389—414 (der Londensche uitgave van 1824) eene zeer belangrijke, bij Aristoteles aansluitende, beschouwing kan vinden over „Epic and Dramatic compositions“ en „The Three Unities.“

van hem geopend. Ook somtijds hem beter dan iemand te voren verstaan. Doch al had hij dit nooit, zijne Aanmerkingen omtrent eene menigte van voorwerpen des misverstands, zijn onschatbaar voor den wijsgeer en dichter¹⁾.

Dat Vondel het werkje van Aristoteles niet beter begreep, dan zijne geleerde tijdgenooten, spreekt van zelf; wanneer hij het misschien minder goed begreep, dan zij, was dat evenwel niet te wijten aan gebrekkige studie, want de voorraad commentaren er op en verhandelingen er over, die hij las, evenals andere aesthetische beschouwingen over de dichtkunst in 't algemeen, mag met recht onze verbazing wekken. Dat het hem met de beoefening van het wetenschappelijk gedeelte der dichtkunst ernst was, blijkt ook hier weder, en ik acht het van belang daarop met nadruk te wijzen.

Aan boeken ontbrak het hem niet. Reeds zagen wij, dat de bibliotheek van Victorijn voor hem openstond²⁾; maar niet minder dienst had hij te dien opzichte van zijne bekendheid met den geleerden Gerard Vossius (geb. 1577 † 1649), en diens zonen Mattheus en Isaäc. Als hij zijn *Gebroeders* aan den Amsterdamschen hoogleeraar opdraagt, zegt hij hem daarvoor dank in deze woorden: „Uwe rijke schatkamer van boecken en papieren heeft, neffens andere gunstige vernuften, dezen wercke geen voedsel geweigert, maer heusselijk bygezet het eerste gezicht uwer kostelijke aeloudheden en bedenkingen op tooneelspelen en andere poëzy, gelijk wy dan in meer dingen, voorhenen by ons uitgegeven, het gemoed niet luttel verbonden houden aen uwe beleefde geleertheid en geleerde zoonen.“ Bekend is het, in hoe groot aanzien te dien tijde Vossius' *De artis poëticae natura et constitutione liber* en *Poëticarum Institutionum libri III*^a stonden, door Vondel uit

¹⁾ Mr. W. Bilderdijk, t. a. p. bl. 170. Toch is ook Lessing voor hem niet de uitstekendste kenner van het wezen des treurspels, want op de aangehaalde woorden laat hij volgen: „En had hy slechts 't rechte denkbeeld van het Grieksche treurspel gehad, en geene geheel verschillende soorten met elkander verward, hy zou over het Tooneel een' geheel nieuwen dag verspreid hebben.“

²⁾ Zie boven, bl. 298.

's schrijvers hand zelf als geschenk ontvangen ¹⁾ en bij het dichten van zijn *Jeptha* geraadpleegd ²⁾).

Ouder, reeds voor 't eerst te Lyon in 1561 uitgegeven, en nog beroemder dan het hoofdwerk van Vossius, waren de *Poëtices libri VII* van Julius Caesar Scaliger (geb. 1484 † 1558), onontbeerlijk voor ieder, die in de zeventiende eeuw over de theorie der dichtkunst wilde meêspreken. Ook dat werk had Vondel bestudeerd. „De groote Cezar Scaliger“, zegt hij ³⁾, „die te Leiden, als een Orakel van wijsheit, te prijck zat, en door den mont van zijnen dapperen leerling Heinsius uitgeroepen wort voor een kerck van alle kunsten en weetenschappen, stelde uit Aristoteles en den goddelijcken Plato eene wijze op blijde en droeve spelen, en toestel van schouburgen, tooneelen en personaedjen. Dezelve Daniël Heinsius, die welspreekende professor, en vermaert poët, ontvout geleerdelyck Aristoteles' onderwijs van het treurspel, om den schouburgh met de fackel van zijn oordeel voor te lichten.“ Vondel bedoelt daar die uitgave van Aristoteles' *Ars poëtica*, welke hij stellig in de eerste plaats raadpleegde, en die door D. Heinsius (geb. 1580 † 1655) in 1611 te Leiden in 't licht was gezonden met eene latijnsche vertaling, aantekeningen en eene uitvoerige verhandeling over de tragische dichtkunst ⁴⁾).

't Was niet de eenige uitgave van Aristoteles, die Vondel gebruikte. In het „Berecht“ voor zijn *Jeptha* noemt hij nog

¹⁾ Zie „Berecht“ voor den *Salmoneus*.

²⁾ Zie „Berecht“ voor den *Jeptha*.

³⁾ In het „Berecht“ voor den *Salmoneus*; zie ook het „Berecht“ voor den *Jeptha*. Vondel heeft hier Julius Caesar Scaliger, wiens werk hij gebruikte, tot professor te Leiden gemaakt in plaats van zijnen zoon Josephus Scaliger, zooals reeds is opgemerkt door Dr. Riedel in Van Lennep's Vondeluitgave XII bl. 242.

⁴⁾ „Aristoteles, de Poëtica liber. Daniel Heinsius recensuit, ordine suo restituit, Latine vertit, notas adjecit. Accedit ejusdem de tragica constitutione liber, in quo praeter cetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur, Lugd-Bat. 1611 8^o.“ Bekend is het, dat de eigenaardigheid van die uitgave bestaat in de verschikking der hoofdstukken van het werkje, die misschien ook inderdaad in de handschriften verplaatsing hebben ondergaan. Waar de verwarring echter zoo groot is als Heinsius wil doen gelooven, is elke poging tot herstel a priori eene hersenschim.

drie andere, die van Franciscus Robortellus (geb. 1516 † 1567), den eerste, die een leesbaren tekst leverde ¹⁾, die van Vincentius Madius, die er aantekeningen van zijnen vriend Bartholomeus Lombardus († 1540) bijvoegde, en tevens eene verklaring van Horatius' *Ars poetica* gaf ²⁾, en eindelijk die van Ludovico Castelvetro van Modena (geb. 1505 † 1571), met Italiaansche vertaling en verklaring ³⁾, zoodat het gebruik van dat werk dus opnieuw bewijst, wat eerst in den laatsten tijd is aangetoond ⁴⁾, dat Vondel Italiaansch verstond.

Nog andere werken over de dichtkunst werden door Vondel geraadpleegd, en als zoodanig in het „Berecht“ voor zijn *Jeptha* vermeld, namelijk de *Prolegomena de traguedia* van Martinius Antonius Delrius (geb. 1551 † 1608), *La Poétique* (Paris 1640 4^o) van H. J. Pilet de la Mesnardière († 1663), een werk dat begonnen was op aansporing van Richelieu, maar na diens dood, toen er alleen het eerste deel, handelend over de elegie en tragedie, van was uitgegeven, gestaakt werd, de *Eloquentia Bipartita*, in 1617 uitgegeven door den bekenden geschiedschrijver, den pater Jesuïet Famianus Strada ⁵⁾,

¹⁾ Franc. Robortelli, Utinensis, *In librum Aristotelis de Arte poetica Explicationes*, Florentiae 1548 fol. (later Basil. 1566). De Latijnsche vertalingen van Georgius Valla en Alexander Paccius zijn er in opgenomen. Ook verklaarde hij de *Ars poetica* van Horatius. Vondel noemt hem nog eens in de opdracht van zijn *Koning Oedipus*.

²⁾ Vincentii Madii, Brixiani, et Bartholomaei Lombardi, Veronensis, *In Aristotelis librum de Poëtica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venetis 1550 fol. Men vindt daarin, behalve de vertalingen van Valla en Paccius, een paar verhandelingen o. a. eene van Madius *In Horatii librum de Arte poetica interpretatio*.

³⁾ *La Poetica d'Aristotile volgarizzata e sposta* per Lud. Castelvetro Vienna 1570 4^o (Basil. 1576 en 1582.)

⁴⁾ Zie J. A. Alberdingk Thym, in *de Gids* XVII (1879) bl. 324—344.

⁵⁾ In 1658, dus kort voor Vondel den schrijver in het berecht voor zijn *Jeptha* aanhaalde, kwam er te Amsterdam een nieuwe druk in 12^o van uit. Alleen het eerste deel er van, *Proclusiones Academicae*, zal door Vondel geraadpleegd zijn, en daarvan hoofdzakelijk de drie boeken *Poëtica* en misschien ook de twee boeken *Plautina*. Voor de theorie der dichtkunst levert het werkje weinig op, maar het legt vollen nadruk op het zedelijk karakter, dat de poëzie behoort te bezitten, en dringt aan op het kiezen van onderwerpen uit de gewijde geschiedenis in plaats van uit de fabelleer.

en eindelijk de reeds vroeger aangehaalde *Prolegomena in Phoenissas* van Hugo Grotius.

Het kan alzoo als bewezen worden beschouwd, dat Vondel de *Ars poëtica* van Aristoteles, niettegenstaande zijne gebrek-kige kennis van het Grieksch, grondig heeft bestudeerd, evenals de door hem zelf vertaalde *Ars poëtica* van Horatius. Gaarne ziet hij zich door zijne geleerde beoordeelaars de eer geven, dat hij zijne treurspelen volgens de wetten van den Griekschen wijsgeer samenstelde. Reeds in 1637 geeft hij te kennen, dat hij zijn *Gijsbreght* vervaardigde „na de tooneelwetten, waertegens“, zooals hij zegt, „wy wetende niet en misdeden, 't en waer misschien in talrijcheyd van personagiën, dat wy qualijk konden vermijden, sonder het werck sijnen eysch te weygeren.“

Toch komt het mij voor, dat die tooneelwetten bij hem meer bewonderd dan geliefd waren, en dat hij zich gelukkig rekende, indien zijne werken er toevallig aan voldeden, zonder dat hij ze er juist opzettelijk naar had ingericht. Eerst op een-en-zeventigjarigen leeftijd immers vervaardigde hij een stuk, waarbij hij verklaart zich strikt aan die wettengehouden te hebben, namelijk den *Jeptha of Offerbelofte*. Hij schreef het, zooals hij in het „Berecht“ zegt, „in dier voege, dat het alle eigenschappen, tot een volkomenheit vereischt, in zich moght besluiten, en te gelijk den aenkomenden treurdichter en dienen tot een voorbeeldelijk onderwijs van het toestellen der treurspelen.“ Vóór hij het stuk schreef „ververschte“ hij dan ook zijne „geheugenis met overlezen en herlezen van Aristoteles' en Horatius' Dichtkunst en hunne uitleggers over de zelve stof“, terwijl hij in het „Berecht“, dat hij er voor plaatste, zijn stuk aan die tooneelwetten toetste, met den wensch, „of het opwassende en leergierige Nederduitschen leerde opmercken om zich, als van een tooneelkompas, hier van op deze holle dijningen te dienen, alle klippen en zantplaeten van doolinge, en schipbreuck van onwettige schickinge te mijden, en endt'lijk, beter gemaniert, de gewenschte haven van de volkomenheit der tooneelkunste in te zeilen.“

Dat zijn *Jeptha* inderdaad aan alle vereischten van Aristoteles,

zoals hij ze opvatte, voldoet, is voor weinige dagen overtuigend aangetoond door Dr. Moltzer ¹⁾; maar mogen wij in al hetgeen Vondel zelf zegt aangaande de nauwkeurigheid, waarmee hij bij dit stuk de tooneelwetten volgde, niet eene stilzwijgende bekentenis zien, dat hij, ofschoon er reeds lang te voren meê bekend, ze bij het samenstellen van zijne vroegere stukken niet bepaald tot richtsnoer genomen had?

Wilden wij stuk voor stuk nagaan, in hoeverre Vondel's treurspelen in overeenstemming zijn met de leer van Aristoteles, Horatius en hunne geleerde uitleggers in de zeventiende eeuw, dan zou het einde van mijne beschouwing niet te voorzien zijn. Dat werk is trouwens ook reeds, zij het ook niet volledig, verricht door K. Sybrandi in zijne, reeds vroeger door mij aangehaalde, verhandeling, en door Petrus Camper in zijne door de letterkundige faculteit te Leiden (d. i. door Prof. Siegenbeek) in 1818 bekroonde prijsvraag over Vondel als treurspeldichter. Het oordeel nu van den laatste over Vondel's werkzaamheid op het gebied der tragedie in 't algemeen komt hierop neêr, dat onze dichter, met het toenemen zijner jaren meer en meer met de ouden vertrouwd geraakt, onder zijne laatste werken stukken leverde, die de groote voorbeelden der ouden nabijkomen, maar dat hij van den eenen kant hen al te slaafs als op den voet volgde, terwijl hij van den anderen kant niet genoeg was doorgedrongen in het wezen hunner kunst, zoodat hij niet die hoogte heeft kunnen bereiken, waarop de oude tragici staan ²⁾.

De oorzaken, waardoor Vondel belet werd, treurspelen te schrijven, die in alle opzichten de vergelijking met die der

¹⁾ Dr. H. E. Moltzer, *Studiën en Schetsen van Ned. Letterkunde*, Haarlem 1881 bl. 217—252.

²⁾ Zie Petrus Camper, *Dissertatio de Justo Vondelio, Poëta Tragico* Lugd-Bat. 1818 p. 7: „Sequentibus vitae annis interiori cum veterum Tragoodiis familiaritate contracta, ab iis artis suae regulas ediscere noster conatus est, neque in nonnullis saltem ex posterioribus in hoc genere operibus, tantis exemplis imparem plane sese praestitit. Sed, cum ab hac parte nimis illorum vestigiis inhaeserit, ab illa in gravissimos et captu difficillimos artis recessus non satis sese penetravit, non ubique idem atque illi attigit gloriae fastigium.“

ouden kunnen doorstaan, zijn door Camper m. i. juist opgegeven. Vondel vatte de tooneelwetten van Aristoteles te veel naar de letter, te weinig naar den geest op. Hij had ze aangeleerd, niet opnieuw voor zich ontdekt, met dit gevolg, dat, waar hij ze toepaste, ze hem eer belemmerden dan voorthielpen. Zij waren voor hem als een dwangbuis, dat hij zich getroostte te dragen, omdat de geleerde kunstrechtters oordeelden, dat het hem fraai stond, en hij gaarne hunnen lof vernam; maar niet zelden wierp hij het af, en dan kan men terstond zien, dat hij ook in zijne treurspelen dezelfde Vondel is, die als lieren hekel-dichter zooveel bewondering verdient.

Om in het licht te stellen, in hoeverre Vondel Aristoteles en Horatius heeft gevolgd, en in welke opzichten en om welke redenen hij niet zelden van hen afweek, wensch ik nu ten besluite van deze beschouwing nog op de voornaamste der door Vondel zelf aangehaalde aesthetische grondbeginselen van Aristoteles en Horatius te wijzen, en daaraan opmerkingen over Vondel's opvatting en toepassing van die beginselen vast te knoopen.

Vooreerst neemt Vondel hetzelfde beginsel voor alle kunst, en voor het drama in het bijzonder aan, als de ouden, wanneer hij zegt ¹⁾: „Aristoteles ²⁾ en Plato ³⁾ noemen de dichtkunst eene naarbootseeringe, hetwelck eigentlijcker op de tooneeldichtkunst dan op de kunst der heldendichteren past: want de heldendichter laet de personaedjen niet regelrecht hooren; maer de tooneeldichter brengtze zelfs regelrecht, gelijk levendigh herboren met hunne rollen te voorschijn. Onder de too-

¹⁾ Zie de opdracht van den *Koning Oedipus*.

²⁾ Zie Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 1.: „πάσαι (nam. dichtsoorten) τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.“ Dat nabootsen, dat *weêrgeven* zou ik het liever noemen, kan in drie opzichten verschillend zijn: in het onderwerp dat, in de wijze waarop, en de middelen waardoor men nabootst. Het middel nu, waardoor de tragedie nabootst, is dichtmaat en muziek, de wijze waarop, is het doen handelen van personen, het onderwerp is de handeling van voortreffelijke personen, of eene verheven handeling; cap. 6.: „ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας.“

³⁾ Zie Plato, *Republica*, lib. X; vgl. ook den *Phaedrus*.

neelspelen is het treurspel de naerbootseeringe van eenen doorluchtigen handel.“ Ofschoon nu Vondel tamelijk nauwkeurig de meening van Aristoteles weêrgeeft, kan men toch reeds dadelijk zien, dat hij de woorden van den wijsgeer al te letterlijk, en te weinig in verband tot het geheele systeem opvat, daar hij er eene eigene opmerking tusschen voegt, die door beide Grieksche wijsgeeren stellig ongaarne zou zijn overgenomen, namelijk dat het drama veel meer den naam van nabootsing zou verdienen, dan het epos. Wel is waar haalt Plato juist de tragoedie aan om te bewijzen, dat kunst nabootsing is, maar het is slechts een voorbeeld, want in dezelfde beteekenis van het woord zijn ook alle andere kunsten volgens hem nabootsing. Terwijl toch de godheid schepper is van het wezenlijke (de idee), vervaardigt de werkman daarvan de schaduwbeelden, die volgens den wijsgeer tot de wereld der verschijnselen behooren, maar in het dagelijksch leven de werkelijkheid genoemd worden. Van die schaduwbeelden nu levert de kunstenaar weder afschaduwingen, dus beelden van beelden, die in graad van realiteit even veel verschillen van de voorwerpen der phaenomenale wereld als die laatste verschillen van het wezenlijk zijnde. De wereld der verschijnselen bestaat dus uit beelden der idee (d. i. uit de werkelijkheid) en uit beelden der werkelijkheid (d. i. kunstwerken). Wat niet het een is, is het ander; van een meer of minder kan hier geene sprake zijn.

?/ Anders is het met Aristoteles. De kunstenaar is voor hem niet de nabootser van de natuur of de phaenomenale wereld, integendeel, hij doet zijne voortbrengselen als 't ware concurreeren met de natuur. Evenals de natuur in verschijningsvorm de idee tracht weêr te geven, zoo doet dat ook de kunstenaar, doch daar hij tot de kennis van de idee zoekt te geraken door haar uit haren natuurlijken, d. i. eenigen verschijningsvorm te leeren opmaken, en hij de middelen ter weêrgeving van die idee aan de natuur ontleent, kan men zijne werken noemen afbeeldingen van de idee door hem gemaakt in navolging van de natuur, die zijne leermeesteres is, doch die hij behoort te overtreffen. Voor Aristoteles is dus niet

die kunst de meest afbeeldende, die de werkelijkheid of natuur het nauwkeurigst nabootst, maar die, welke de idee het zuiverst weêrgeeft, dus het meest ideëel is. Vondel echter denkt alleen aan het nabootsen der werkelijkheid zonder eenige bijzondere opvatting daarvan, en noemt daarom de tooneeldichtkunst de eigenlijk nabootsende kunst; hij gebruikt dus wel de woorden van Plato en Aristoteles, maar vat ze in den meest alledaagschen, alles behalve wijsgeerigen zin op.

't Gevolg daarvan is reeds terstond, dat Aristoteles weinig waarde hecht aan het kiezen van geschiedkundige of mythische onderwerpen voor het treurspel, dat hij het 's dichters werk noemt, te verhalen (of te vertoonen) niet wat gebeurd is, maar dingen zooals er alzoo gebeuren konden, en dat wat gebeuren kon, zooals het waarschijnlijk gebeurde of noodzakelijk gebeuren moest. Het onderscheid toch tusschen den geschiedschrijver en den dichter bestaat, naar hij zegt, niet alleen hierin, dat de een in proza, de ander in poëzie schrijft, maar wél vooral hierin, dat de een verhaalt wat er geschied is, de ander, hoe danige dingen er alzoo geschieden konden. De dichter geeft typen, de geschiedschrijver bijzonderheden ¹⁾. Op deze plaats van Aristoteles is stellig Vondel's aandacht niet gevallen: hij geeft daarvan ten minste geen blijk; en dat had hij ook niet gemakkelijk kunnen doen zonder haar in woorden te bestrijden, zooals hij het in zijne meeste treurspelen metterdaad heeft gedaan. Vondel ziet in de kunst nabootsing of afbeelding, in de tooneeldichtkunst vertooning van eene gebeurtenis of overlevering, en de meerdere of mindere vrijheid, waarmee de dichter daarbij te werk mag gaan, hangt van het

¹⁾ Zie Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 9: „Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ οὐτὶ οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλὰ ὅσα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἑμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν, ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει τὸ τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ ὅσα ἂν γένοιτο. ἢ μὲν γὰρ ποιήσεις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.“ Vgl. daarover Lessing, *Hamb. Dram.* XIX, XXXII, LXXXIX (in Lessing's *Sämmtliche Schriften*, Berlin 1794, 24^{te} en 25^{te} deel, of *Hamb. Dram.* I p. 148 vlgg., 248 vlgg., II p. 284 vlgg.).

meer of minder geschiedkundig karakter zijner stof af. Kiest hij heidensche mythen, dan mag hij aan zijne verbeelding vrij spel laten, wanneer hij ten minste binnen de perken der waarschijnlijkheid blijft; doch die vrijheid is bij geschiedkundige onderwerpen minder groot, en bij het behandelen van bijbelstof schier in het geheel niet vergund ¹⁾. Geen wonder! Want het doel van Vondel's werkzaamheid op het gebied der tragedie is in de meeste gevallen, eene getrouwe afbeelding te geven van Gods handelingen met de menschen volgens de bijbelsche verhalen; en met dat doel is Aristoteles' opvatting der nabootsing ijnrecht in strijd. Zelfs in den *Septa*, waar door den dichter alle hoofdregels van Aristoteles nauwkeurig en met opzet gevolgd werden, is dit voorschrift van den wijsgeer even opzettelijk verwaarloosd, zoodat Vondel in zijn „Berecht“ zelfs aan Buchanan verwijt, dat hij in zijne behandeling van dezelfde geschiedenis te ver van het bijbelverhaal was afgeweken. Hier is dus een principiëel verschil tusschen Vondel en Aristoteles, voortvloeiende uit Vondel's godsdienstige opvatting van het wezen der tragedie tegenover de wijsgeerige van Aristoteles; doch daaruit volgt nog niet noodzakelijk, dat geen van Vondel's bijbelsche stukken aan het ideaal van Aristoteles zou kunnen voldoen. De stof toch kan op zich zelf typisch zijn. Ware dat niet het geval, dan zouden ook de meeste Grieksche tragedies, uit welke Aristoteles toch zijne wetten heeft gededucceerd, in zijn oog gebrekkig moeten geweest zijn, want ook zij behandelen godsdienstige mythen, waarvan zij niet afwijken, en wel bepaaldelijk overbekende mythen uit eenen nog engeren kring, dan de bijbelsche geschiedenis voor Vondel was ²⁾, en van die mythen zegt Aristoteles zelf, dat

¹⁾ Zie opdracht van de *Gebroeders*, en vgl. daarover uitvoeriger boven bl. 194 vlg.

²⁾ Dat getuigt Aristoteles zelf, *Ars poetica*, cap. 13: „πρώτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μιλέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὕσους ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεῖν ἢ ποιῆσαι.“

men er zich in hoofdzaak aan moet houden, en dat de dichter wel moet verdichten, maar ook van de gegeven stof een goed gebruik moet maken ¹⁾). Die laatste opmerking heeft Vondel misschien verhinderd in te zien, dat hij in een belangrijk opzicht van Aristoteles afweek, en ook moest afwijken, omdat hetgeen voor hem het hoofdkarakter van het tragische was, door Aristoteles in de Grieksche tragedie over het hoofd is gezien, althans niet opzettelijk is aangewezen, zeker niet uit gebrek aan natuurlijke opmerkingsgave, maar vermoedelijk alleen uit gebrek aan waardeering van den volksgodsdienst.

Het is geheel iets anders, waarop Aristoteles den vollen nadruk legt, wanneer hij over de karaktertrekken van het tragische spreekt, want hij geeft er inderdaad verschillende op. Niet alleen moet, volgens hem, de tragedie een afgerond geheel van bepaalde lengte zijn, waarin eene verheven handeling door ten tooneele tredende personen wordt voorgesteld, door middel van rythmisch geordende woorden; maar zij moet ook door deernis en huivering te wekken de reiniging (d. i. veredeling) van dergelijke aandoeningen bevorderen ²⁾).

Vondel nu geeft meermalen te kennen, dat hij zich aan dat voorschrift wenscht te houden „Het gaet zeker“, zegt hij, „dat het een eige deught des treurspels is, hartstoghten te verweken en onder de hartstoghten schrick en medelijden, oock zulx dat by Aristoteles dit deel boven de welspreekendheit (waerin Sofokles' hooghste eer bestaet) gestelt wort“ ³⁾). Elders, in het

¹⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 14: „τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λέγειν οὐκ ἔστιν· αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.“ Hoeveel gewicht juist aan deze plaats werd gehecht, blijkt uit de woorden van Delrius, die Vondel gelezen had, *Prol. de tragoedia*, cap. II: „Illud discrimen occurrit, comoediam libere fingi a quoque posse, tragoediam res non fingere nec fabulas receptas commutare, sed uti semel receptae fuerint (quod Aristoteles praecipit) retinere: sane in his quae ad primariam pertinent actionem.“

²⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 6: „δι' ἑλέου καὶ φόβου παραινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.“ Over de beteekenis van deze, zoo vaak en op zoo verschillende wijze verklaarde, woorden moet ik kort zijn, en bepaal mij dus alleen tot de opmerking, dat mijne opvatting er van moge blijken uit de wijze, waarop ik ze vertaalde.

³⁾ Zie de opdracht van de *Ifigenie in Tauwen*. Deze woorden zijn let-

„Berecht, voor den *Jeptha*, vult Vondel dit aan door te zeggen, dat „medoogen en schrick“ behooren opgewekt te worden „opdat het treurspel zijn einde en oogmerk moghe treffen, hetwelck is deze beide hartstoghten in het gemoedt der menschen maectigen en manieren, d'aenschouwers van gebreken zuiveren en leeren de rampen der weerelt zachtzinniger en gelijkmoediger verduren.“

Men ziet reeds uit de wijze, waarop Vondel de woorden van Aristoteles omschrijft, dat hij ze niet juist opvat, maar ze pasklaar tracht te maken voor zijne eigene opvatting van het treurspel. Ik laat daar de onjuiste vertaling van *πάθημα* met *hartstocht* en die van *φόβος* met *schrik*, omdat zelfs bij die vertaling de opvatting der plaats niet noodzakelijk verkeerd behoeft te zijn ¹⁾; maar de tusschenvoeging, dat het treurspel bedoelt „d'aenschouwers van gebreken te zuiveren“, is volstrekt niet in den geest van Aristoteles, hetzij men meenen moet, dat met die gebreken de hartstochten worden bedoeld ²⁾, hetzij men daarbij aan gebreken in het algemeen moet denken.

Vondel had kunnen volstaan met te spreken van het „maectigen en manieren“ van schrik en medelijden, want daarop komt het reinigen, d. i. veredelen, bij den Griek, zooals ook Aristoteles was, wel hoofdzakelijk neêr. Maat houden was de hoogste zedelijke deugd voor den Griek en daarom kon ook het bevorderen van gelijkmoedigheid te midden van de rampen

terlijk vertaald uit De Groot's *Prolegomena in Phoenissas*, waar wij lezen: „Certum autem est, hanc proprie tragoediae esse virtutem, affectus ciere, atque inter affectus maxime miserationem, ita ut hanc partem elocutioni, in qua laus consistit Sophoclis, Aristoteles anteponat.“ Alleen het woord *schrik* heeft Vondel er dus tusschen gevoegd.

¹⁾ Bekend is het, dat Lessing de vertaling van *φόβος* door *schrik* ten sterkste afkeurt, en *vrees* de eenige beteekenis van het woord noemt, en wel *vrees* voor ons zelf. Zie *Hamb. Dram. LXXIV—LXXVIII, Sämmtl. Schriften* II p. 168—206. Minder bekend is het misschien, dat Bilderdijk heeft betoogd, hoe weinig verschil er eigenlijk tusschen *schrik* en *vrees* bestaat. Zie Bilderdijk, *Het Treurspel in Treurspelen* II bl 218—227.

²⁾ Deze opvatting wordt ons aan de hand gedaan door Delrius, die de laatste woorden van Aristoteles aldus vertaalt, t. a. p. cap. I: „ut metus et commiseratio in animis ingenerentur, ad hujusmodi morborum expiationem.“

des levens het doel van het treurspel bij hen heeten; doch van hartstochten zuivert het treurspel, volgens Aristoteles, evenmin als van gebreken. Dat echter tracht Vondel's treurspel wel te doen; het heeft een zedelijk karakter, wil de toeschouwers van alle wilde hartstochten, haat en toorn, maar vooral ook wulpschheid genezen, een spiegel zijn, waarin men zijne gebreken aanschouwt. Evenmin nu als de reiniging in den geest van Aristoteles door Vondel's stukken bedoeld wordt, evenmin brengen zij die over het algemeen te weeg. Wordt b.v. ons gevoel van deernis of huivering veredeld, als wij zien, hoe Joseph verkocht of in de gevangenis geworpen wordt, als wij den gruwelijken brand van Troje te Amsterdam aanschouwen, en hooren hoe Gijsbreght zijn Aemstelland vaarwel zegt; als wij Samson in ketenen zien wrokken over zijn ongeluk of Palamedes zien verraden en vermoorden? Wij hebben deernis met hun lot, huiveren als wij bedenken, dat het ook ons zou kunnen treffen; maar daarbij blijft het ook, behalve dat Vondel nog geheel andere aandoeningen bij ons opwekt, dan waarvan Aristoteles melding maakt.

Dan vooral zullen wij deernis hebben met den held van het treurspel, wanneer zijn ongeluk aan zijne naaste verwanten te wijten is! Dat zag Aristoteles terecht in ¹⁾, en Vondel met hem. Vandaar dat hij in zijne opdracht van *Joseph in Dothan* zegt: „Indien dit treurspel, onder 't spelen of lezen, yemants gemoedt raeckt, wy willen gaerne bekennen, dat deze bewegelijke historie zelf den tooneeldichter geholpen, en menighmael aen 't harte geraeckt heeft; want wat valt maghtiger om yemants gemoedt, al waer het een steenrots, te vermurwen en te verzetten, als het ongelijk en geweld, dat 't eene bloet het andere doet; en de misverstanden en huisgebreken, gevoedt door na-yver van kinderen en gebroederen, aen d'eene, en

¹⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 14 zegt: er wordt deernis en huivering gewekt, „ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἴον ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι τὰ ταῦτα ζητητέον.“ Vgl. daarover Lessing, *Hamb. Dram.* XXXVII (*Sämmtl. Schr.* I p. 292 vlg.).

d'onvoorzichtigheit en eenzijdigheid der ouderen aen d'andere zijde, waeruit dickwils groote ongelucken geboren worden.“

Zoo zegt Vondel dan ook van zijn *Jeptha*, ten bewijze, dat het stuk overeenkomstig de theorie van Aristoteles geschreven is: „De zwaericheit en het haperen valt niet simpeljik tusschen gemeene of verre bloetvrienden, maer tusschen het naeste bloet, vader, moeder en dochter, een eenige dochter, en gemael en gemaelin;“ en van zijn *Adonias*; „het erfkroongeschil valt tusschen bloet en bloet.“ Om die reden noemde hij dan ook de stof van zijne beide treurspelen *Koning David in ballingschap* en *herstelt* boven alles aandoenlijk, en heeft hij er zich bijzonder op toegelegd, de droefheid van David over den dood van Absolom goed te doen uitkomen.

Toch is Vondel ook hier bij eene enkele plaats van Aristoteles blijven staan, zonder er bij in aanmerking te nemen, wat de wijsgeer er op laat volgen, namelijk dat dan de geweldadigheden van de naaste verwanten tegen elkander den meesten indruk maken, wanneer de daders niet weten, dat zij zoo nauw aan elkaar verwant zijn, en eerst onder of na de daad elkander als verwanten herkennen ¹⁾. In geen enkel zijner stukken heeft Vondel zich van dit middel om deernis en huivering te wekken bediend; en vandaar ook dat het meest eigenaardig soort van *herkenning* in zijne stukken niet gevonden wordt, ofschoon hij toch weet, dat Aristoteles als de aangrijpendste bestanddeelen van een treurspel *herkenning* en *lotsverandering* opgeeft ²⁾. Van zijn *Jeptha* zegt hij: „De beide hoofdcieraden, hier by een gevoeght, by de Latynen *peripetia* en *agnitio*, of staetveranderinge en herkennis genoemd, gaen in arbeit, om hunne kracht met eene machtige beweegenisse te baeren“; en met herkennis bedoelt Vondel daar, dat de personen tot het besef komen, hoe ongelukkig zij zijn, en wat zij misdaan hebben,

¹⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 14: „βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι, τὸ τε γὰρ μίαιρόν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.“

²⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 6: „πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα, οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία, τοῦ μύθου μέρη ἔστιν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις.“

ofschoon de misdaad willens en wetens was geschied. Bij Jephtha zelf komt herkennis alzoo neêr op erkenenis van schuld; zij is van zedelijken aard, terwijl die van Aristoteles zich tot het uiterlijke bepaalt. 't Is echter de vraag, of Vondel hier niet eene prijzenswaardige uitbreiding aan de Aristotelische opvatting van *anagnorisis* heeft gegeven. Ook naar aanleiding van zijn *Adonias* en zijn *Leeuwendalers* spreekt Vondel van de herkennis, en bij het laatstgenoemde stuk is die geheel in den geest van Aristoteles, ofschoon daar geene sprake was van strijd tusschen bloedverwanten. Hageroos, het ouderlooze meisje, verneemt daar wie hare ouders zijn.

De middelen, waardoor de herkenning tot stand komt, worden door Aristoteles opgegeven en meer of minder kunstig, meer of minder onbeholpen genoemd. Kunstig nu zijn die herkenningen, welke uit de handeling van 't stuk zelf voortkomen, b.v. die in den *Oedipus Tyrannus* van Sophocles, waarvan Vondel zegt: „Aristoteles in zijn tooneelonderwijs voert het in als een voorbeeld, waerin de twee hoofteieraden, herkennis en staetveranderinge krachtigh uitschijnen.“ Ongelukkig echter heeft Vondel verzuimd hierbij te voegen, wat inderdaad het gewichtigste is, dat Aristoteles in dit stuk de herkenning vooral zoo voortreffelijk vindt, omdat zij met de lotsverandering in het nauwste verband staat ¹⁾). Kunstig is ook de herkenning van Iphigenia door Orestes in Euripides' *Iphigenia in Tauris*, omdat het in den aard der zaak ligt, dat de heldin van het stuk, in hare ballingschap, aan vreemdelingen, die toevallig in haar schiereiland gekomen zijn, eenen brief voor Orestes wil meêgeven, waardoor die vreemdelingen, Orestes en Pylades, ontdekken, dat zij Iphigenia is. Aristoteles prijst dan ook die herkenning ²⁾, maar als Vondel daarom o. a. het stuk boven de *Phoenissae* stelt ³⁾, tegen het gezag van Huig de Groot in,

¹⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 11: „καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἄμα περιπέτειαί γίνωνται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι.“

²⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 16: „πασῶν δὲ βέλτιστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα.“

³⁾ Zie de opdracht van de *Ifigenie in Tauren*.

vergeet hij, dat er in hetzelfde stuk nog eene andere herkenning voorkomt, die Aristoteles uitdrukkelijk als onbeholpen afkeurt ¹⁾, namelijk de herkenning van Orestes door Iphigenia, waarbij eigenlijk Orestes zelf, op grond van eenige mededeelingen van twijfelachtige bewijskracht, zich als haren broeder doet erkennen.

De tooneelstukken nu, waarin herkenning en lotsverandering voorkomen, noemt Aristoteles *ingewikkelde*, tegenover de andere, die hij *eenvoudige* heet ²⁾. Ook Vondel maakt dat onderscheid. Van zijn *Jeptha* zegt hij: „Het spel is niet eenverwigh, maer geschakeert. Zoo heeten wy het volkomener slag van spel, dat niet altijd eenen zelve toon van droefheit of blyschap houdt, maer van staet verandert, hetzy van ongeluck in geluck, of van geluck in ongeluck; gelijk in *Filopaeie sterck*, in *Jeptha flaeuwer* gezien wort.“ Zoo zegt hij ook van zijn *Faëton*: „Wat nu deze tooneelwijze belangt, dit treurspel is niet eenvoudig en doorgaens eenen zelve toon van droefheit houdende, maer ingewickelt, dat is ongelijk van toon. Blijschap en droefheit steecken op elckandere af.“

De lotsverandering, waarvan Vondel in zijn *Jeptha* en zijn *Faëton* spreekt, en die er zooveel toe kan bijdragen, om het gevoel van deernis en huivering te verhoogen, maakt eene der grootste schoonheden van Vondel's stukken uit. 't Is waar, wij zouden misschien nog meer van hem kunnen verlangen, b.v. de voorstelling van een tijdelijk gunstigen keer in het lot der helden, dat zich reeds van den aanvang der tragedie donker had laten inzien; wij moeten echter reeds tevreden zijn met hetgeen Vondel ons meermalen te aanschouwen geeft, namelijk den plotseligen overgang van het hoogste geluk, waarmee zijne treurspelen niet zelden beginnen, tot het huiveringwekkendste ongeluk: eene tegenstelling, die Vondel

¹⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 16: „αἱ πεποιημένοι (περιπέτεται) ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχοι οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει, ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.“

²⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 10: „πεπλεγμένη δὲ πράξις ἥς μετὰ ἀναγνωρισμὸν ἢ περιπέτειας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετὰ βραχίονος ἔστιν.“

meesterlijk weet te doen uitkomen. Een voorbeeld daarvan levert de *Gijsbreght van Aemstel*, waar de jubelzangen over de schijnbare redding der stad zoo onverwacht door wapengekletter en jammerkreten worden overstemd. Een ander voorbeeld zien wij in den *Joseph in Dothan*, waar de onschuldige knaap zoo opgeruimd zijnen weg aflegt en in zijne onergdenkendheid zoo hartelijk zijne broeders begroet, die reeds het plan bij zich omdragen om hem te vermoorden. In *Koning David herstelt* gaan de zegekreten over in de rouwklacht van David over zijnen zoon Absolom; in de *Adonias* „verandert de beoogde bruiloft in een bloetbancket, de bruiloftszael in een schavot, en de bruitslederkant in een graf des rampzaligen bruidegoms;“ in den *Adam in ballingschap* wordt evenzeer het bruiloftsfeest der paradijsbewoners op de jammerlijkste wijze besloten; en in den *Noah* maakt de zondvloed een einde aan het meest brooddronken genot.

Toch kan men niet zeggen, dat het de theorie van Aristoteles was, die er Vondel toe gebracht heeft, met zooveel zorg den overgang van geluk in ongeluk te schilderen. Vondel's eigene opvatting van het wezen der tragedie viel hier met de Aristotelische samen. 't Was immers juist de vergankelijkheid van al het ondermaansche, de ijdelheid van al het wereldsche, die hij meende, dat het treurspel in de eerste plaats moet te aanschouwen geven: uit zijne godsdienstige opvatting van het wezen der tragedie vloeide van zelf de peripetie voort.

Noemde Aristoteles deernis en huivering de aandoeningen, welke door de tragedie moeten gewekt en gelouterd worden, en gaf hij als middelen daartoe aan de hand: het berokkenen van leed door de naaste verwanten, en het overgaan van geluk in ongeluk, aan één vereischte moet, volgens hem, een treurspel nog voldoen, zal het niet te vergeefs beproeven deernis en huivering te wekken. Het karakter van den held namelijk moet van dien aard zijn, dat wij deernis met hem, kunnen hebben, en kunnen huiveren bij zijn lot, in zooverre als ook wij gevaar zouden kunnen loopen, er door getroffen te worden. De held moet namelijk zijn, zooals ook Vondel in navolging van Aristoteles van zijnen Jephtha zegt, „nochte heel vroom,

nochte onvroom, maer tusschen beide.“ Immers is de held een booswicht, die zijne rechtvaardige straf ontvangt, dan hebben wij geene deernis met hem, en behoeven wij ook voor ons zelf die straf niet te vreezen; en is de held vlekkeloos rein, lijdt hij dus buiten zijne schuld, dan gaat de deernis al spoedig in verontwaardiging over, en zou de huivering gemakkelijk voor vertwijfeling kunnen plaats maken ¹⁾. De mensch toch brengt zijn zedelijkheidsgevoel naar den schouwburg mede, en de kunst kan dat niet ongestraft beleedigen.

Toch heeft Vondel, hoeveel eerbied hij ook voor de deugd had, en hoe gaarne hij die ook door zijne stukken wilde bevorderen, meermalen tegen dezen regel van Aristoteles gezondigd. Salmeon is bij hem een zoo weinig aantrekkelijk persoon, hij gaat te gronde aan een gebrek, waarvoor wij misschien minder toegeefflijk zijn, dan voor eenig ander, namelijk tot krankzinnigheid voerende ijdelheid, dat iedere poging om deernis voor hem op te wekken mislukken moest ²⁾. Ook Samson kan onze deernis niet wekken: „hij bezit niet genoeg onze achting“ ³⁾. De *Salomon*, zegt Sybrandi terecht ¹⁾ „is een tooneel van menschelijke schuld, niet van menschelijk

¹⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 13: „πρῶτον μὲν ὄλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνοσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερόν οὐδὲ ἑλεῖόν ἀλλὰ μισρόν ἐστιν. — οὐδὲ αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν, τὸ μὲν γὰρ φιλανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ’ οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον (ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον) ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἐστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά.“ Vgl. H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (London 1824) p. 392 vlgg. en Lessing, *Hamb. Dram.* LXXXII vlg. (*Sämmtl. Schr.* II p. 230 vlgg.).

²⁾ „Hij wekt noch schrik noch medelijden, als hij ongelukkig wordt, dat ieder voorziet en zelfs wenscht; hij wekt verontwaardiging,“ leest men bij Macquet, *Proeven van Dichtk. Letteroef.* II (Utrecht 1783) bl. 6. Vgl. ook Sybrandi t. a. p. bl. 34, die echter eene verontschuldiging vindt in de omstandigheden, waaronder Vondel het stuk schreef.

³⁾ K. Sybrandi, t. a. p. bl. 31.

⁴⁾ K. Sybrandi, t. a. p. bl. 33.

lijden.“ Ook daar kan dus eigenlijk van medelijden geene sprake zijn.

Daarentegen schildert Vondel ons in zijn *Batavische Gebroeders* den moord van een onschuldig, de gevangenneming van een voortreffelijk man ¹⁾, zoodat deernis bij ons daar in verontwaardiging overgaat. Hetzelfde zouden wij ook kunnen zeggen van de beide stukken, waarin Joseph's geschiedenis wordt behandeld, indien wij niet in aanmerking namen, dat Vondel ook het einde van die geschiedenis bekend mocht veronderstellen, zij het al niet uit zijne vertaling van De Groot's *Sophompaneas*, dan toch uit den bijbel zelf. De toeschouwers konden dus de verongelijkingen van Joseph aanschouwen met de gedachte, dat het loon niet zou uitblijven, en verontwaardiging behoefde dus het medelijden niet te overstemmen ²⁾.

Anders is het met den *Palamedes* en de *Maria Stuart*. Held en heldin dezer treurspelen zijn volmaakt onschuldig; zij worden door den dichter schier als heiligen voorgesteld; en Vondel was zich ook wel degelijk bewust, dat hij in hen zwaar zondigde tegen de door hem zoo hoog geprezen regels van Aristoteles. Aangaande Maria Stuart zegt hij zelf: „De toneelwetten lijden by Aristoteles nauwlijks, dat men een personaedje, in alle deelen zoo omzelve, zoo volmaekt, de treurrol laet spelen, maer liever zulck eene, die, tusschen deughdelijk en gebrekelijk den middelwegh houde; en met eenige schult en gebreken behangen of door een hevigen hartstogt of misverstant tot iet gruwzaems vervoert wert.“ Hij tracht zich wel te verontschuldigen, maar het is onmooglijk anders dan eene drogreden te zien in de woorden, die hij er op laat volgen: „waerom wy, om dit mangel te boeten, Stuarts onnozelheit en de rechtvaerdigheit van haere zaeck met den mist der

¹⁾ P. Camper, t. a. p. p. 20 zegt: „Ipsa Tragoedia quid, nisi oppressum fortissimum virum, agere videtur? Estne hic Tragici generis scopus?“

²⁾ Zeer naar waarheid zegt daarom Camper, t. a. p. p. 16: „Utraque Tragoedia quid, nisi scelesti hominis de boni viri integritate victoriam nobis repraesentat? Id vero facile poterit ignosci. Cum enim argumentum ex sacris Libris petitum, ita omnibus manifestum esse debeat, ut sciant, eo consilio Josephi oppressam fuisse innocentiam, quo splendidior denuo omicaret.“

nochte onvroom, maer tusschen beide.“ Immers is de held een booswicht, die zijne rechtvaardige straf ontvangt, dan hebben wij geene deernis met hem, en behoeven wij ook voor ons zelf die straf niet te vreezen; en is de held vlekkeloos rein, lijdt hij dus buiten zijne schuld, dan gaat de deernis al spoedig in verontwaardiging over, en zou de huivering gemakkelijk voor vertwijfeling kunnen plaats maken ¹⁾. De mensch toch brengt zijn zedelijkheidsgevoel naar den schouwburg mede, en de kunst kan dat niet ongestraft beleedigen.

Toch heeft Vondel, hoeveel eerbied hij ook voor de deugd had, en hoe gaarne hij die ook door zijne stukken wilde bevorderen, meermalen tegen dezen regel van Aristoteles gezondigd. Salmoneus is bij hem een zoo weinig aantrekkelijk persoon, hij gaat te gronde aan een gebrek, waarvoor wij misschien minder toegeeflijk zijn, dan voor eenig ander, namelijk tot krankzinnigheid voerende ijdelheid, dat iedere poging om deernis voor hem op te wekken mislukken moest ²⁾. Ook Samson kan onze deernis niet wekken: „hij bezit niet genoeg onze achting“ ³⁾. De *Salomon*, zegt Sybrandi terecht ⁴⁾ „is een tooneel van menschelijke schuld, niet van menschelijk

¹⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 13: „πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπικαίεις ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλειον ἀλλὰ μισρὸν ἐστίν. — οὐδὲ αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν, τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχει ἢν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλειον οὔτε φόβον (ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶ δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον) ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἐστὶ δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά.“ Vgl. H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (London 1824) p. 392 vlgg. en Lessing, *Hamb. Dram.* LXXXII vlg. (*Sämmtl. Schr.* II p. 230 vlgg.).

²⁾ „Hij wekt noch schrik noch medelijden, als hij ongelukkig wordt, dat ieder voorziet en zelfs wenscht; hij wekt verontwaardiging,“ leest men bij Macquet, *Proeven van Dichtk. Letteroef.* II (Utrecht 1783) bl. 6. Vgl. ook Sybrandi t. a. p. bl. 34, die echter eene verontschuldiging vindt in de omstandigheden, waaronder Vondel het stuk schreef.

³⁾ K. Sybrandi, t. a. p. bl. 31.

⁴⁾ K. Sybrandi, t. a. p., bl. 33.

lijden.* Ook daar kan dus eigenlijk van medelijden geene sprake zijn.

Daarentegen schildert Vondel ons in zijn *Batavische Gebroeders* den moord van een onschuldig, de gevangenneming van een voortreffelijk man ¹⁾, zoodat deernis bij ons daar in verontwaardiging overgaat. Hetzelfde zouden wij ook kunnen zeggen van de beide stukken, waarin Joseph's geschiedenis wordt behandeld, indien wij niet in aanmerking namen, dat Vondel ook het einde van die geschiedenis bekend mocht veronderstellen, zij het al niet uit zijne vertaling van De Groot's *Sophompaneas*, dan toch uit den bijbel zelf. De toeschouwers konden dus de verongelijkingen van Joseph aanschouwen met de gedachte, dat het loon niet zou uitblijven, en verontwaardiging behoefde dus het medelijden niet te overstemmen ²⁾.

Anders is het met den *Palamedes* en de *Maria Stuart*. Held en heldin dezer treurspelen zijn volmaakt onschuldig; zij worden door den dichter schier als heiligen voorgesteld; en Vondel was zich ook wel degelijk bewust, dat hij in hen zwaar zondigde tegen de door hem zoo hoog geprezen regels van Aristoteles. Aangaande Maria Stuart zegt hij zelf: „De toneelwetten lijden by Aristoteles naulicks, dat men een personaedje, in alle deelen zoo onnozel, zoo volmaect, de treurrol laet spelen, maer liever zulck eene, die, tusschen deughdelijk en gebreckelijk den middelwegh houde; en met eenige schult en gebreken behangen of door een hevigen hartstogt of misverstant tot iet gruwzaems vervoert wert.“ Hij tracht zich wel te verontschuldigen, maar het is onmogelijk anders dan eene drogreden te zien in de woorden, die hij er op laat volgen: „waerom wy, om dit mangel te boeten, Stuarts onnozelheit en de rechtvaerdigheit van haere zaeck met den mist der

¹⁾ P. Camper, t. a. p. p. 20 zegt: „Ipsa Tragoedia quid, nisi oppressum fortissimum virum, agere videtur? Estne hic Tragici generis scopus?“

²⁾ Zeer naar waarheid zegt daarom Camper, t. a. p. p. 16: „Utraque Tragoedia quid, nisi scelesti hominis de boni viri integritate victoriam nobis repraesentat? Id vero facile poterit ignosci. Cum enim argumentum ex sacris Libris petitur, ita omnibus manifestum esse debeat, ut sciant, eo consilio Josephi oppressam fuisse innocentiam, quo splendidior denuo emicaret.“

opspraecke en lasteringe en boosheit van dien tijdt benevel- den, opdat haer Christelijke en Koningklijke deughden, hier en daer wat verdonckert, te schooner moghten uitschijnen.“ Moeilijk valt het ons te gelooven, dat Vondel dat in ernst zou kunnen gemeend hebben, want wanneer de onschuld nog bovendien door laster bevreemd wordt, neemt de verontwaardiging bij ons nog toe. Maar dat is het ook juist wat Vondel met zijn *Palamedes* en *Maria Stuart* beoogt. Het is zijn doel, ons in verontwaardiging den schouwburg te doen verlaten, ons gevoel voor rechtvaardigheid in opstand te brengen tegen de vijanden van *Palamedes-Oldenbarnevelt* en *Maria Stuart*. Dat Vondel tegen den regel van *Aristoteles* zondigt, geschiedt willens en wetens, en dat is ook elders dikwijls het geval.

Hoezeer het Vondel ook ernst mocht zijn, de theorie van *Aristoteles* te leeren kennen, en geacht te worden, er meê in overeenstemming te zijn, bij het schrijven van zijne stukken schijnt hij er niet of weinig aan te hebben gedacht. Alleen in den *Jeptha* heeft hij er zich aan gehouden, ook in nog andere opzichten dan de reeds genoemde. Aan verschillende aesthetische regels van *Aristoteles* en *Horatius* herinnert hij daar nog in het „Berecht“. Zoo spreekt hij er van, dat „manhaftige uitspraeck nochte zeden nochte spreucken ontbreken“ ¹⁾, en vooral in het laatste opzicht heeft men zich waarlijk niet over Vondel te beklagen; 't is zelfs de vraag, of hij hier niet eer door het te veel, dan het te weinig gezondigd heeft.

Wat de voorstelling der karakters aangaat, zocht hij „elcke personaedje naer zijne oude, staet en gelegenheit uit te beelden, en de zeden en spreucken naer de leest van elcks lyf te passen,“ in overeenstemming met het voorschrift van *Horatius* ²⁾, met wien hij het ook eens is, dat, ofschoon op het tooneel ook verhaald wordt, wat er gebeurd is, „het zien meer de harten beweeght, dan het aenhooren en verhael van het

¹⁾ Met het oog op *Aristoteles*, *Ars poëtica*, cap. 6, waar als drie hoofbestanddeelen van het Treurspel genoemd worden τὰ ἦθη, ἡ διάνοια en ἡ τῶν λόγων λέξις. Of *διάνοια* wel goed vertaald wordt met *spreuken*, zou ik betwijfelen. Zie boven, bl. 203.

²⁾ *Horatius*, *Ars poëtica*, vs. 114 vlgg. Vgl. *Aristoteles*, *Ars poëtica* cap. 15

gebeurde¹⁾. In veler oog heeft Vondel echter tegen dien regel meermalen gezondigd door de lange verhalen, die in zijne stukken voorkomen, vooral bij de expositie in het eerste bedrijf, die, met name in zijne eerste stukken, alles behalve drastisch is. Wij moeten echter erkennen, dat Vondel door de levendigheid zijner schilderijen vergoedt, wat aan zijne stukken in dit opzicht ontbreekt. Ook hebben wij reeds gezien, dat vertooningen in zijnen tijd behoorden tot hetgeen op het tooneel „gezien“ werd, en moeten wij niet vergeten, dat de oude tragici ook niet zelden lange verhalen in hunne stukken hebben ingevoegd, terwijl eindelijk het andere uiterste, om veel te zien te geven, en daardoor spektakelstukken te leveren, nog veel verkeerder was, en juist in Vondel's tijd meer en meer, doch onder protest van velen, mode was beginnen te worden²⁾. Ook had Horatius wel gezegd³⁾:

„Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.
 Segnius irritant animos demissa per aures,
 Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
 Ipse sibi tradit spectator;“

¹⁾ Hij voegt er echter bij: „schoon de toestel des treurhandels zoodanigh behoorde te wezen, dat die, zonder eenige kunstnarye of hulp der lydende personaedje, maghtigh ware alleen door het aenhooren en lezen der treurvolle medoogen en schrick uit te wercken,“ en heeft daarbij het oog op Aristoteles, *Ars poetica* cap. 6, reeds aangehaald bl. 203 noot 3.

²⁾ Daarover wordt reeds geklaagd door Lambertus van Bos, *Zuydhollandtsche Thessalia*, Gorinchem 1663 bl. 398: „Ick kan niet minder in mijn oogten verdragen als vertooningen, en hoor liever een alleen een half uur lanck (hoewel dat oock weynig vermaecks heeft) staen praten, behoudens dat 'er konst in steekt, als vijf-en-twintigh vertooningen van een deel houte mannen te sien;“ en bl. 399 vlg.: „De Poësy swijght wanneer men, by gebreck van soodanige actiën of handelingen na de konst door vertellingen uyt te konnen breyden, een deel jongens en leekers onder malkander op het tooneel, met verroeste degens laet vechten en tieren, en een gerucht van den drommel maecken, dat beter dient om de kinderen te doen in de handen klappen, als verstandige lieden te vermaken; of dat men een deel vertooningen tussehen beyden voeght, hier om een Triumphant inkomst uyt te beelden, daer een overwinning of diergelijcke, omtrent welcke handelingen te beschrijven de konst haer meeste kracht en aerdigheyt heeft.“

³⁾ Horatius, *Ars poetica*, vs. 179 vlgg.

maar hij had er terstond op laten volgen:

„Non tamen intus
 Digna geri promes in scenam, multaque tolles
 Ex oculis quae mox narret facundia praesens,
 Nec pueros coram populo Medea trucidet,
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
 Aut in avem Proene vertatur, Cadmus in anguem.
 Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi“¹⁾.

Van Ifis in zijn *Jeptha* zegt Vondel daarom ook: „De maeght sterft niet voor d'oogen des aenschouwers, gelyck Horatius in zijne dichtkunste leert, om ongeloofwaardigheid te schuwen.“ Intusschen had Vondel vroeger Arent van Aemstel op het tooneel doen sterven, maar zich verder terecht van zulke zenuwschokkende tooneelen onthouden, die, al mogen zij ook niet in strijd zijn met de waarschijnlijkheid, daar op het tooneel immers alles begoocheling is, toch niet kunnen gezien worden zonder het gevoel van een beschaafd mensch onaangenaam aan te doen.

Erger nog is het, wanneer de tooneelschrijver er zich op toelegt, zooals Vondel het noemt, „wanschape en gruwzame wreetheden te vertonen, en misgeboorten, en wanschepsels, door het ontstellen van zwangere vrouwen te baren.“ Bij het schrijven van die woorden dacht Vondel misschien aan den *Aran en Titus* van Jan Vos en dergelijke stukken, ofschoon hij juist bij den *Jeptha* de hulp van Vos voor het invoegen van vertooningen inriep²⁾. 't Is echter niet onwaarschijnlijk, dat Jan Vos, toen hij die woorden in de uitgave van den *Jeptha* las en begreep, dat ze tegen hem gericht moesten zijn, aan Vondel blijken van misnoegen heeft gegeven, welke de goede verstandhouding, die er voorheen tusschen beide dichters had geheerscht, langzamerhand in bedekte vijandschap deden overgaan.

Nog blijft ons over de beschouwing der drie veelbesproken

¹⁾ Vgl. ook Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 14: „οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὕψους, ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκίαν.“

²⁾ Zie boven, bl. 216.

eenheden volgens de opvatting van Vondel. Vooreerst de eenheid van handeling, die ook tegenwoordig nog in een drama wordt geëischt. Om te bewijzen, dat zijn *Jeptha* aan alle vereischten van een goed treurspel voldoet, zegt Vondel er van in zijn berecht: „Het spel heeft zijne behoorlycke hoegrootheid en leden, met de maet van evenredenheit gemeeten ¹⁾). De gansche handel van *Jeptha* is een en eenigh, en de verscheidenheit der bedryven, en alle omstandigheden van tyt en plaetse, en andersins worden hier tot het uitvoeren en voltrecken van dezen eenigen handel geschickt, dewyl de schickelycke t' zamenstellinge der bedryven de ziel des treurspels genoemd wort ²⁾). De uitbreitsels, by de Latynisten episodica geheeten, worden niet tegens de natuur ingedrongen, nochte te verre gehaelt, maer dienen ter zake, en zetten den handel eenen heerlycken luyster by. Onder de trapswyse en langsame opsteigeringe wort er by wylen eenigh zaet van 'het toekomende gezaeit, dat te zyner tyt opkomt, om opmerckende toehoorders geduurigh t'onderhouden in eene bespiegeling van het navolgende“ ³⁾).

Moge Vondel zich in den *Jeptha* ook al aan deze regels gehouden hebben, het is meermalen opgemerkt, dat hij het in zijne andere stukken niet altijd heeft gedaan, en dat er episo-

¹⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 6: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης.“ Uitvoerig is Aristoteles daarover cap. 7.

²⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 8: „Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς... ἡρῆ οὖν τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.“ Zie verder boven, bl. 203. Zeer lezenswaard over de eenheid van handeling is H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (Londensche uitg. van 1824 p. 403 vlgg.). Ik verwijs te liever naar dat werk, omdat het tot de verstandigste geschriften over letterkundige aesthetica behoort en veel geleerd heeft aan latere schrijvers, die nu in eere zijn, terwijl Home in vergetelheid dreigt te geraken.

³⁾ Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 17: „τούς τε λόγους τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶδ' οὕτως ἐπεισοδιῶν καὶ παρατίθεναι... ὅπως δὲ ἔσται οἰκεία τὰ ἐπεισόδια σκοπεῖν.“ Vgl. ook cap. 10.

den zijn ingevoegd, die juist niet veel tot de handeling bijdragen; vooral geldt die opmerking zijnen reizang, die, volgens Aristoteles, een deel van het stuk moet uitmaken, handelend persoon moet zijn, zooals bij Sophocles, en niet buiten de handeling mag staan, zooals bij Euripides ¹⁾. Terecht heeft Sybrandi gezegd: „Over het algemeen kunnen de reijen uit de stukken van Vondel worden geligt, zonder dat daardoor eenigzins het verband wordt verbroken. Zij zijn zelden als geheel met het stuk zamen geweven, zoodat zij er niet gereedelijk konden worden gemist, en in de meeste gevallen bepaalt zich hunne taak tot het opzingen van lierzangen tusschen ieder bedrijf der handeling.“ ²⁾. Als gunstige uitzonderingen geeft Sybrandi dan op den rei der Jodinnen uit den *Samson*, eenen reizang in den *David herstelt*, den rei der Jerusalemers in den *Salomon*, dien der priesters in den *Salomoneus* en in de *Gebroeders*; maar over het algemeen moeten wij Vondel's reien meer beschouwen als uitstortingen van het gemoed der toeschouwers over de voorgestelde handeling, of als nadere verklaring van hetgeen in die handeling nog opheldering noodig mocht hebben.

Met den eisch der eenheid van handeling hangt ten nauwste samen de vraag, of het te rechtvaardigen is, dat eene handeling, die eigenlijk in het eene stuk niet voltooid was, in het andere mag worden voortgezet: of de geschiedenis van Joseph en die van David ieder in twee stukken mag worden voorgesteld, en of er wel een zoo nauw verband mag bestaan tusschen den *Lucifer* en den *Adam in ballingschap*, als wij bij Vondel vinden. Ik geloof, dat Aristoteles het zou hebben afgekeurd, al kende hij er dan ook voorbeelden van in de trilogieën van Aeschylus. Men vergelijkte echter de „historical plays“ van Shakespeare met deze stukken, en bedenke, dat

1) Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 18: „καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ἔθλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.“

2) K. Sybrandi, t. a. p. bl. 48. In dien zelfden geest was ook reeds in 1793 gesproken in de *Bijdr. ter bevordering der Schoone Kunsten en Wetensch.* uitg. door Mr. R. Feith en J. Kantelaar. (Rott. 1825 I bl. 39 vlg.).

het in de eerste plaats Vondel's doel was, tafereelen uit de gewijde geschiedenis ten tooneele te voeren, en dat het daarom voor hem genoeg kon zijn, met weinige woorden aan den bekenden afloop te herinneren, wanneer er eenig beletsel voor hem bestond, om dien te vertoonen.

Sommige van Vondel's stukken echter zijn meer dan af, zegt men: zij hebben een bedrijf te veel. Geheel onjuist is die opmerking niet. Soms is de eigenlijke handeling met het vierde bedrijf geëindigd; doch wij moeten bedenken, dat het vijfde bedrijf, zij het dan ook in strijd met Aristoteles, door Vondel niet bepaald als katastrophe werd beschouwd, maar veeleer moest strekken, om het verband te doen zien van het verleden, waarin de handeling plaats had, tot het vervolg, ja zelfs tot het tegenwoordige, waarin men die handeling zich op het tooneel zag herhalen. Dat was wel eer romantisch dan classiek, maar geheel in den geest des tijds, zooals o. a. ook uit *Hooft's Geeraerd van Velzen* blijkt, evengoed als uit *La Numancia* van Cervantes ¹⁾. De *Jerusalem verwoest* eindigt met eene schildering van den zegepraal van het Christendom over het Jodendom; de *Palamedes* voorspelt tot besluit de rampen, die allen zullen treffen, welke aan den moord der onschuld deel hadden; in den *Gijsbreght* worden de Amsterdammers vertroost over den ondergang hunner stad door de voorspelling van Amsterdams lateren bloei; in *De Maeghden* wordt de bloei van Keulen aangekondigd; de *Jeptha* wordt besloten met de toekomstige „heiligverklaring“ van den diep terneêrge-slagen held; de *Samson* eindigt met de voorspelling van de komst des Verlossers; en de laatste verzen van den *Lucifer* vatten in korte woorden den inhoud van „aller treurspelen treurspel“ en het blij-eindend slot van het werelddrama samen. Als Vondel zoo zijne stukken besluit, niet uit onbedrevenheid, maar met opzet, bewijst hij, dat hij niet wenscht te eindigen met de ontkenning der handeling. Het te veel in zijne stukken was in zijn oog een sieraad, dat hij ongaarne zou hebben willen weglaten, zelfs niet op gezag van Aristoteles.

¹⁾ Men kan daarover vergelijken, wat ik schreef in het *Tijdschrift voor Ned. Taal en Lett.* I bl. 74.

Niet zelden heeft men Vondel ook beschuldigd, dat hij zich van eenen *deus ex machina* bediend heeft, om zijne ontkenning te vergemakkelijken, in strijd met de leer van Aristoteles¹⁾, en schijnbaar ook met die van Horatius, die echter zegt²⁾:

„Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit;“

d. i. alleen dan mag er eene godheid optreden, als de ontkenning zulk eenen ontkenner waardig is; en daarom mischien was het, dat Vondel de *Iphigenia in Tauris* van Euripides juist prees om „de catastrofe of uitgang des treurspeels, waeraen d'ommezwaey van ongeluck tot geluck vast hangt, door het verschijnen van Minerve, genoemd *Deus e machina* of hemelval“³⁾. Dat Vondel de tusschenkomst van eenen god als ontkenner van het treurspel prijst, is geen wonder; uit zijne geheele opvatting van de tragische kunst is gebleken, dat hij er althans niet tegen kon zijn. Waarom toch zou op het einde van het stuk diezelfde godheid niet ten tooneele kunnen treden, die in het geheele treurspel, ofschoon achter de schermen, de ware handelende persoon was geweest?

Toch heeft Vondel zich al zeer weinig van zulk eenen *deus ex machina* bediend, ja, ik zou bijna durven zeggen: hij heeft het nooit gedaan. Wanneer Witsen-Geysbeek toch beweert⁴⁾, dat Neptunus, die in het laatste bedrijf van den *Palamedes* optreedt, een *deus ex machina* is, toont hij alleen, dat hij niet weet, wat daaronder eigenlijk verstaan wordt. De ontkenning heeft immers reeds plaats gehad, en Neptunus komt alleen op, om de straf te voorspellen, die op de misdaad, aan Palamedes gepleegd, zal volgen. Ware Kalchas geen vijand van Palamedes geweest, dan zou hij, als ziener, even goed hebben kunnen verhalen, wat nu Neptunus, als alwetend god, mededeelt.

Met meer schijn van recht wordt Rafaël in den *Gijsbreght*

¹⁾ Aristoteles, *Ars poetica*, cap. 15: „φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς.“

²⁾ Horatius, *Ars poetica*, vs. 191 vlg.

³⁾ Zie de opdracht van de *Ifigenie in Tauren*.

⁴⁾ P. G. Witsen Geysbeek, t. a. p. VI bl. 236.

een *deus ex machina* genoemd ¹⁾). Hij is het, die Gijsbreght gebiedt den hopeloozen strijd tegen den vijand te eindigen en zich in den edelen strijd met zijne vrouw gewonnen te geven. De bode des hemels maakt dus inderdaad door zijne tusschenkomst een einde aan het stuk. Toch hebben wij ook hier den echten *deus ex machina* niet, die eenen moeilijk te ontwarren knoop eenvoudig doorhakt, en den dichter uit de ongelegenheid helpt. Het geheele slot van het treurspel toch is er juist kunstig op aangelegd, om Rafaël te kunnen laten optreden, omdat Vondel hier eene navolging wilde leveren van de verschijning der schim van Creüsa aan Aeneas, zooals hij die bij Virgilius vond. Misschien zou men kunnen vragen, of de ondergang van Gijsbreght's veste wel een feit van genoeg beteekenis was, om het nederdalen van eenen hemelbode te rechtvaardigen; maar eigenlijk komt Rafaël ook niet, om de handeling van het stuk waardig te besluiten, doch om den bloei van Amsterdam te voorspellen bij gelegenheid, dat de regeering der machtige handelstad de opening van den nieuwen schouwburg bijwoonde. Wie verzuimt te denken aan het Amsterdam der zeventiende eeuw, en de feestelijke stemming, waarin iedereen verkeerde, toen „de trotsche schouburgh zijn spitse kap ophief en het heiligh Raethuis hem inwijdde“, maar liever kleingeestig blijft hangen aan eene, alleen in het afgetrokkene juiste, tooneelwet, doet den dichter het grootste onrecht aan, en toont tevens, dat hem ontbreekt wat een eerste vereischte is, om kunstwerken te begrijpen en te genieten: het vermogen om de werken der dichters met hetzelfde leven te bezielen, dat hun door de dichters was ingeblazen, maar door den tijd noodzakelijk moest verflauwen.

Terwijl de wet der eenheid van handeling nog altijd hare waarde is blijven behouden, is het gezag der beide andere wetten van eenheid, namelijk die der eenheid van tijd en plaats, zoodanig verminderd, dat er tegenwoordig nog ter nauwernood iemand zal gevonden worden, die haar niet eer belemmerend

¹⁾ Zoo keurt b.v. P. Camper, t. a. p. p. 15 af, „*Angelum Raphaëlem in scenam propterea vocatum, quod aliam salutis Gysberto ferendae viam Vondelius non perspexerit.*“

dan opvolgenswaard rekent ¹⁾). In dit opzicht heeft de romantische richting de overhand behouden over de classieke. Het machtig voorbeeld van Shakespeare, die deze wetten met voeten trad, was beslissend, vooral sinds Henry Home had aangetoond, dat Aristoteles er slechts geringe waarde aan hechtte, en de Grieken er zich niet om aesthetische redenen aan hielden, maar omdat de aard hunner stukken dat zoo meêbracht ²⁾). Eindelijk had het gezag van Lessing ³⁾ voor goed een einde gemaakt aan de heerschappij dezer kleingeestig gehandhaafde wetten.

Met angstvallige nauwgezetheid toch hield men er zich van de zestiende tot het midden der achttiende eeuw aan op het voorbeeld van Gian Giorgio Trissino (geb. 1478 † 1550), die ze niet alleen als hoogst belangrijke en onovertreedbare voorschriften der ouden had voorgesteld, maar ze ook in zijn, in 1515 ten tooneele gevoerd, treurspel *Sofonisba* streng had toegepast. Na hem had het gezag van Scaliger er misschien het meest toe bijgedragen, om ze algemeen in het classieke drama te doen gelden; ja hij had ze zelfs nog gestrenger gemaakt, dan door een beroep op de ouden te verdedigen was.

De wet der eenheid van tijd bestond voor Aristoteles inderdaad: hij merkte op „dat het treurspel,“ zooals Vondel in het „Berecht“ voor zijn *Jeptha* de woorden van den wijsgeer vertaalt, „allermeest begrypt den handel van eenen zonneschyn of luttel min of meer“ ⁴⁾). Daarom keurt Vondel het van Buchanan af, dat hij zijn *Jeptha* langer deed duren, en prijst hij, ofschoon te onrechte, Euripides' *Iphigenia in Tauris*, die „binnen zonneschijn afrolt,“ terwijl hij in de opdracht van zijn vertaalden *Koning Oedipus* zegt: „Robortel ontvout rijc-

) Een kort, maar zakelijk overzicht van de geschiedenis der wet van de drie eenheden in de Europeesche letterkunde vindt men in het werkje van Edwin Simpson, *The Dramatic Unities in the present day*, London 1874.

²⁾ H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (London 1824) p. 406—414.

³⁾ Lessing, *Hamb. Dram.* XLVI (*Sämmtl. Schr.* I p. 363 vlgg.).

⁴⁾ Zie Aristoteles, *Ars poëtica*, cap. 5: „(ἡ τραγωδία) μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν.“

kelijk door dit zelve treurspel, als door een volkomen voorbeeld, met hoe groot eene kunstenaerye Sofokles dit doorwrochte werck binnen eenen zonneshijn uitvoert." Vondel heeft zich ook getrouw aan die wet gehouden in al zijne treurspelen ¹⁾), ofschoon hij niet zoover gaat als Scaliger, die den duur van het treurspel tot zes, hoogstens acht uur wil beperken, of als Castelvetro, die verlangt, dat de handeling niet langer zal duren dan de voorstelling er van.

Dat het strikt handhaven van deze wet voor Vondel belemmerend is geweest, zooals voor Corneille, geloof ik niet; hij koos er zijne onderwerpen naar, en bracht van eene geschiedenis, die langer dan vier-en-twintig uur duurde, slechts de voornaamste of de laatste episode ten tooneele. Daardoor ontbreekt aan zijne treurspelen wel dat levendige, dat wij in de romantische stukken vinden, doch dat zou ook in andere opzichten minder goed bij het karakter zijner stukken gepast hebben. Er kon even gemakkelijk eenheid van tijd in heerschen als in de tragedies der Grieken; en toch had hij zich op eenige dezer als voorbeeld kunnen beroepen, wanneer deze wet hem hinderlijk geweest was, bv. op den *Agamemnon* en de *Eumeniden* van Aeschylus, de *Trachiniai* van Sophocles, door Vondel zelf vertaald, en de *Hiketiden* van Euripides. Bij deze, door Schlegel opgegeven, stukken ²⁾) kunnen wij nog voegen Euripides' *Andromache* en zijne *Heraclidae*.

Met eenheid van plaats is het evenzoo gesteld. Aristoteles spreekt er zelfs in 't geheel niet van, en ofschoon het regel bij de Grieken was, het geheele stuk op dezelfde plaats te doen spelen, daar hunne middelen, om het tooneel te doen veranderen, slechts zeer gebrekkig waren, ontbreekt het ook bij hen niet aan voorbeelden van vergrijpen tegen die zogenoemde wet, zooals in de *Eumeniden* van Aeschylus en den *Ajas* van Sophocles. Vondel verklaart zich volmondig voor die

¹⁾ Uitdrukkelijk zegt hij dat van zijn *Gijsbreght*, *Gebroeders*, *Joseph in Dothan*, *Joseph in Egypten*, *Peter en Pauwels*, *Salomon*, *Salmoncus*, *Jeptha*, *Samson*, *Koning David in ballingschap*, *Koning David herstelt*, *Batavische Gebroeders*, *Faëton*, *Adam in ballingschap*, *Zungchin* en *Noah*.

²⁾ Zie Aug. Wilh. von Schlegel, *Vorlesungen über Dram. Kunst* XVIII.

wet in het „berecht“ voor zijn *Jeptha* en de opdracht van zijn *Ifgenie*, en heeft haar ook in de meeste zijner latere stukken in acht genomen; doch in zijne eerste stukken treft men er meer of minder belangrijke afwijkingen van aan, zooals, om niet van zijn *Pascha* te spreken, in den *Palamedes* en in den *Gysbreght*, waar niet alleen ieder bedrijf op eene verschillende plaats speelt (vóór de Haarlemmerpoort, vóór het Kathuizerklooster, in het Klarissenklooster en in Gijsbreght's zaal), maar waar zelfs midden in het vierde bedrijf eene tooneelverandering plaats heeft; verder in *De Maeghden*, waar nu eens Attila's legerkamp en dan weder Keulen het tooneel van de handeling is; en evenzoo in den *Joseph in Dothan* en den *Joseph in Egypten*, waar het tooneel telkens verandert.

De slotsom dus van ons onderzoek naar de verhouding van Vondel's treurspelen tot de tooneelwetten der ouden is, dat Vondel ze bewonderd heeft, en getracht heeft ze in sommige stukken geheel, in andere ten deele te volgen, maar dat hij in het werkje van Aristoteles, evenals zijne tijdgenooten, meer eene verzameling van voorschriften zag, dan eene samenhangende aesthetische theorie, en daardoor in de dwaling verkeerde, dat het opvolgen van sommige regels prijzenswaard kon wezen, ook bij het streven naar een ander ideaal, dan Aristoteles zich gesteld had; met dit gevolg, dat de invloed van Aristoteles op Vondel in wezenlijkheid niet groot kon zijn, en, waar hij zich inderdaad doet gelden, Vondel hoogstens tot eene zekere regelmatigheid heeft gedwongen, die niet altijd in het voordeel zijner stukken was.

Moeten wij het nu bejammeren, dat Vondel zoo weinig in den geest van Aristoteles is doorgedrongen, dat zijne ijverige studie in dit opzicht zoo weinig vruchtbaar is geweest? Ongaarne zou ik die vraag bevestigend beantwoord zien. Aan den welverdienden roem van Aristoteles als wijsgeer wil ik evenmin in eenig opzicht te kort doen als aan dien van Vondel als dichter. Eene werkzaamheid als die van Griekenlands grootsten wijsgeer zal steeds den hoogsten eerbied blijven afdwingen, zoolang er nog geestdrift bestaat voor het grootsche, bewondering voor de edele en standvastige toewijding

van een schranderen geest aan eene belangrijke levenstaak; maar, wij mogen het ons niet ontveinzen, ook Aristoteles heeft op aesthetisch gebied het laatste woord niet gesproken. Niet in kleinigheden, maar in hoofdzaak is zijne theorie der dramatische kunst niet meer die, welke wij tegenwoordig verlangen. Acht men die bewering te stout? Reeds geruimen tijd geleden is zij uitgesproken door twee mannen, die meer dan iemand in deze eeuw bevoegd waren in dezen een oordeel uit te spreken. De eerste, dien ik bedoel, is een der uitstekendste en veelzijdigste philologen dezer eeuw, bekend door zijne grondige studie der Grieksche tragedie en door eene voortreffelijke uitgave van Aristoteles' *Ars poetica*, namelijk Godofredus Hermannus. Hij achtte het noodig aan laatstgenoemde uitgave eene verhandeling toe te voegen, waarin hij zijne eigene denkbeelden aangaande het door Aristoteles behandelde onderwerp verkondigt, en hoofdzakelijk tracht in het licht te stellen, dat Aristoteles niet heeft ingezien, wat de grondbeginselen der epische en tragische dichtkunst zijn, zoodat hij niet in staat was, hare grenzen nauwkeurig af te bakenen en haar eigenlijk karakter te doorgronden ¹⁾. De tweede, dien ik op het oog heb, is zonder eenigen twijfel de beroemdste en diepzinnigste aestheticus van den nieuweren tijd, Friedrich Theodor Vischer. Ook hij ondermijnt het geheele systeem van Aristoteles door van dien wijsgeer te zeggen, dat hij het ware inzicht niet had in het wezen van het noodlot, evenmin als in het onafscheidelijk verband tusschen dat noodlot en de karakters der handelende personen, zoodat hij dan ook niet in staat was uiteen te zetten, wat hij onder het begrip tragisch verstond ²⁾.

¹⁾ Zie *Aristoteles, de Arte poetica liber, cum commentariis* Godofredi Hermanni, Lipsiae 1802 p. 247: „Universam disputationem aliter instituisset Aristoteles, si ea spectasset, quae prima sunt in hoc genere elementa. Quae ille quum neglexisset, fieri non potuit, quin neque differentiam utriusque poeseos (tragicae et epicae), neque omnino naturam recte exponeret.“

²⁾ Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, III 2, 7 *Die Dichtkunst* (Stuttgart 1857) § 899, p. 1387: „Bei Aristoteles fehlt diese Begriffs-Entwicklung (namelijk van het tragische proces), weil ihm die tiefere Idee des Schicksals fehlt, statt welcher er einfach empirisch Handlung, Umschwung, Glück und Unglück setzt, und ebenso weil ihm

Gesteld echter, dat de theorie van Aristoteles volkomen juist ware, en Vondel er in geen enkel opzicht van ware afgeweken, gesteld alzoo Vondel had de theorie van Vischer zelf, of wien der moderne aesthetici dan ook, onder de oogen kunnen hebben, en er zich strikt aan kunnen houden, zouden wij dan meer reden hebben om zijne treurspelen te bewonderen? Ik geloof het niet, ja ik zou bijna durven zeggen: eer minder reden dan meer. De wijsbegeerte der kunst moet, zal zij ten minste niet uitsluitend speculatief blijven, van de kunstwerken zelf uitgaan, en ieder dichter, die begrijpt, dat het onverstandig is geheel op eigen wieken te drijven, en daarom anderen raadpleegt, zal dus steeds minder leeren door het bestudeeren van een kunstsysteem, dan door het bewonderen van de kunstwerken zelf, waarnaar dat gevormd is. Zelfs al had Aristoteles volkomen juist het karakter der Grieksche tragedie in zijne *Ars poëtica* weerspiegeld, dat spiegelbeeld heeft toch alleen waarde voor hem, die de werkelijkheid niet kan zien, omdat die buiten zijn bereik ligt, en dat was voor Vondel met de Grieksche tragedie niet het geval, of voor hem, die haar niet in zich kan opnemen zonder haar in een systeem weerspiegeld te zien, en ook dat kan niet met Vondel het geval geweest zijn, omdat de geest van een dichtwerk door niemand beter kan begrepen worden, dan door hem, die zelf dichter is.

Vondel zou er dus niets bij verloren hebben, al had hij Aristoteles' werkje in 't geheel niet gekend. Doch bovendien, hoe na ook aan de classieken verwant, Vondel was geen zoon van Oud-Hellas, maar een kleinzoon der Germaansch-Christelijke middeleeuwen. Daar was de kiem gelegd van het treurspel, dat hij wilde ontwikkelen; daar was de richting aangegeven, die hij wilde volgen; en de eigenlijke kunstwetten, waaraan hij dus te gehoorzamen had, waren niet die, welke Aristoteles uit de Grieksche tragedie had opgemaakt, maar die,

der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form desselben allgemeinen Geistes, der als Schicksal über ihn kommt, sich selbst dieses Schicksal schmiedet, weil er in den Zusammenhang des Ganzen trennend eingreift.“

welke met noodzakelijkheid voortvloeiden uit de beginselen zijner eigene kunstrichting. Zijner eigene, inderdaad; want Vondel deed in die richting reuzenschreden, ontwikkelde dien kunstvorm, zooals niemand te voren. De wetten er voor ontwikkelden zich dus ook met hem en in hem, ook al trad hij niet als wetgever op, ja al bracht hij zich zelf evengoed als anderen in den waan, dat Aristoteles zijn wetgever was.

De natuur echter ging meestal bij hem boven de leer, en dat was gelukkig; want alleen hierdoor onderscheidt zich de dichter van den verzenmaker, de kunstenaar van den knutselaar, dat de eerste een eigen ideaal heeft, waarnaar hij streeft — het moge dan voortreffelijk of gebrekkig zijn — een ideaal dat in hem leeft en hem tot werken drijft; terwijl de laatste zich in het gevoel van zijne zwakheid vastklemt aan de door anderen gevonden kunstregels, die, hoe scherpzinnig ze ook mogen ontwikkeld zijn, niet vermogen te schenken, wat de dichter in de eerste plaats bezitten moet: gloed, verbeelding en karakter. Die eigenschappen bezat Vondel in hooge mate, en terwijl ieder kunstideaal zijnen tijd van bloei en verval heeft, iedere kunsttheorie door eene latere wordt onttroond, die eigenschappen zullen, zoolang Vondel's werken gelezen en begrepen worden, zijn recht handhaven op den lauwerkrans, hem den 20sten October 1653 op de slapen gedrukt.

INHOUD.

	Bladz.
Inleiding	155.
EERSTE HOOFDSTUK.	
Het karakter van het tragische	159.
TWEEDE HOOFDSTUK.	
Het tragische in Vondel's treurspelen	171.
DERDE HOOFDSTUK.	
Het karakter van het dramatische vóór Vondel's tijd	202.
VIERDE HOOFDSTUK.	
Het dramatische in Vondel's treurspelen	215.
VIJFDE HOOFDSTUK.	
Het didactisch karakter der rederijkersspelen	240.
ZESDE HOOFDSTUK.	
Het didactische in Vondel's treurspelen	252.
ZEVENDE HOOFDSTUK.	
Vondel's Pascha	270.
ACHTSTE HOOFDSTUK.	
De invloed der classieken op Vondel's treurspelen	285.
NEGENDE HOOFDSTUK.	
Vondel en de tooneelwetten van Aristoteles	310.

