

VERREZIENDE HELDEN.
VISUALITEIT IN HET NEDERLANDSE EPOS

Lia VAN GEMERT*

ABSTRACT – This paper examines the *ekphrasis* in two early modern Dutch epics: Joost van den Vondel's *Joannes de Boetgezant* (1662) and Lucretia van Merken's *David* (1767). Vondel is very conscious about possibilities to 'depict' his material: he chooses many words deliberately to create a painting. This picture is filled with details that prove the power of God. Van Merken's *David* was inspired by Vondel's epic, and she also creates many pictorial effects. But she only superficially connects her work to the art of painting.

De pen in verf dopen

Wanneer het over visualiteit gaat, eist de Nederlandse schrijver Joost van den Vondel een vooraanstaande plaats tussen zijn collega's op. 'Zelden heeft hij nagelaten zijn pen in verf te dopen', oordeelde Karel Porteman (1987, 29) en die toespeling op het verbond tussen poëzie en schilderkunst kan gemakkelijk vermeerderd worden met citaten uit Vondels werk. Zo bestempelt de dichter zijn eerste drama *Het Pascha ofte Verlossinghe Israëls* (1610) als een 'levende schoon-verwighe schilderije' (Sterck e.a. 1927-1937, I, 164, r. 38) en in het embleemboek *Den Gulden Winckel* (1613) luidt het: 'De Dichtkunst vindmen hier vereenight hupsch en fijn / Met Beelden, d'wyl sy beyds Gezusters t'samen zijn' (Sterck e.a. 1927-1937, I, 273, v. 79-80). Prenten en schilderijen boden Vondel vaak inspiratie: een bekend voorbeeld is Jan Pynas' tafereel van de thuiskomst van Josephs broers met de bebloede rok, dat de inrichting bepaalde van de slotscène van de tragedie *Joseph in Dothan* (1640). Behalve tragedies en emblemen zijn er de talrijke beeldgedichten, zoals bij Joachim Sandrarts schilderijen van de maanden van het jaar.

Steeds weer toont Vondel zich een 'picturalist' en in zijn referenties aan de schilderkunst leent hij zelfs technische termen als 'dommelen' en 'verdrijven' (voor het zacht doen overvloeien van kleuren) van de schilders.¹

* Lia van Gemert is hoogleraar Vroegmoderne Nederlandse literatuur aan de Universiteit Utrecht.

¹ Zie voor Vondels gebruik van schilderkunstige termen Porteman 1984, 96-98 en 1987, 28-30.

'Het zou bijzonder boeiend zijn om geheel Vondels werk vanuit dit standpunt van het picturalisme te bekijken', schreef Porteman in 1987 (30). Een bescheiden bijdrage aan dat onderzoek wordt hier geleverd. In het navolgende zal ik twee Nederlandse epen, Vondels *Joannes de Boetgezant* (1662) en Van Merkens *David* (1767), analyseren op enkele facetten van de *ekphrasis* in brede zin, de literaire beschrijvingskunst die gericht is op aanschouwelijkheid. Aan de orde komen referenties aan de *Ut pictura poesis*-traditie, de betekenisaspecten van 'zien', de beschrijving van personen en natuur en de episodien.²

Een gewichtig genre

Beide epen kennen een bijbelse thematiek.³ Vondel neemt in *Joannes de Boetgezant* leven en werken van Johannes de Doper als uitgangspunt (o.m. Lucas 3). De titel verwijst naar Joannes' rol van boeteprediker: hij roept de joden op tot inkeer van hun zonden en doopt ze in de Jordaan, in afwachting van de komst van Christus. Nadat hij ook hem gedoopt heeft, volgt voor Joannes een hele reeks beproevingen, die hij allemaal weerstaat. Zelfs na zijn arrestatie door koning Herodes volhardt hij in zijn roeping. Hij betaalt daarvoor met zijn leven als Herodes' stiefdochter met toestemming van haar stiefvader zijn hoofd afhakt. Het epos eindigt evenwel hoopvol: Christus leidt Joannes naar het voorgeborgte en voorspelt hem de verlossing van de mensheid. Deze helletocht is niet de enige scène waarin Vergilius' *Aeneis* geïmiteerd wordt: het wemelt ervan en S.J. Pretorius (1972) heeft er terecht op gewezen dat Vondel op een aemulatie mikte.

Op zijn beurt werd Vondel het model voor een aantal Nederlandse auteurs, onder anderen Lucretia van Merken, die in 1767 een epos over Davids weg naar het koningschap publiceerde. *David* ademt in stijl- en woordkeus een Vondeliaanse sfeer. *Gysbreght van Aemstel* was een van haar bronnen, de bijbelstof bewerkte Van Merken naar 1 en 2 Samuël.⁴ Ze

² Ik baseer me deels op mijn lezing 'Echte helden zie je zelden. Overwegingen bij het Nederlandse epos' voor het Colloquium *Mislukkingen en ontdekkingen in de Renaissance*, Universiteit Utrecht, 15 december 2000.

³ De citaten volgen de spelling van de WB-editie Sterck e.a. 1927-1937, IX, 673-794 (*JdB*) en Van Merken 1768²; verwijzingen naar Vondel betreffen het eposboek en de versregels, naar Van Merken eposboek en paginanummers. Zie voor nadere analyses ook Smit 1975-1983, I, 637-687 en II, 601-620 en de daar vermelde literatuur.

⁴ Het precieze bijbelgedeelte loopt van 1 Samuël 16 tot 2 Samuël 2:7. Tot de imitaties behoort de beschrijving van de priestermoord in Nob (boek IV), gebaseerd op het bodebericht in *Gysbreght* V, zie Smit 1975-1983, II, 612. Een van de toespelingen op *Joannes de Boetgezant* is: 'Wie dacht de Hoop des Volks in een spelonk te groeten!' (IV, 108).

beschrijft de talloze rampen die David het hoofd moet bieden tussen het moment van zalving en kroning. Tegen wil en dank komt hij tegenover zijn vorst Saül te staan; in de hem opgedrongen strijd verliest hij zijn beste vriend Jonathan, Saüls zoon, en wordt zijn vrouw Michol, Saüls dochter, door haar vader aan een ander uitgehuwelijkt. Davids vertrouwen in God is echter onaantastbaar.

Voordat ik inga op de *ekphrasis*, enkele woorden over het magere imago van het epos in de Nederlanden, een gevolg van de hoge aspiraties die eraan kleefden. Plato had het epos boven de andere genres gesteld en Homerus en Vergilius hadden er met hun meesterwerken invulling aan gegeven, wat het voor de vroegmoderne auteurs welhaast onmogelijk maakte met iets gelijkwaardigs, laat staan iets beters, voor de dag te komen. De eisen van omvang, compositie en versificatie waren fors, onverschillig of men nu de Vergiliaanse epostrant koos (waarin het strak gecomponeerde fictieve verhaal een universele waarheid uitdrukte) of de Lucaanse (die meer kroniekachtig en feitelijk was en de nadruk legde op de morele beoordeling van de stof). Volgens de telling van W.A.P. Smit in zijn grote studie *Kalliope in de Nederlanden* verschenen er in de Republiek twintig epen in het 'Opkomend getij' van de Renaissance tussen 1550 en 1700, en tijdens het klassicistische 'Hoogwater' van 1700 tot 1780 nog eens vijfenveertig. Van deze vijfenzestig nam Smit alleen de Vergiliaanse epen serieus; hij legde ze langs een Aristotelische meetlat en trok de ontvullende conclusie dat de prestaties onder de maat bleven.⁵

Nu was Smit behoorlijk bevooroordeeld, zoals Marijke Spies in een diepgaande bespreking aantoonde (Spies 1977-1978), maar zijn defaitisme kwam misschien mede voort uit de attitude van de schrijvers zelf. Tesselshade Roemers Visscher bijvoorbeeld werkte dertig jaar aan een vertaling van Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* – die nooit het licht zag – en alleen omdat Barlaeus erop zinspeelde, weten we dat Laurens Reael rond 1620 mogelijk een epos maakte. Ook Vondel had vóór *Joannes de Boetgezant* al enkele mislukte projecten achter de rug: een Tasso-vertaling en een epos over Constantijn de Grote. Toen hij in 1639, na ongeveer zeven jaar, zijn arbeid aan de *Constantinade* staakte, presenteerde hij dat aan Hugo de Groot als een nederlaag: 'ick [moet] mijnen grooten Constantyn [...] vergeten, en met yet minders my zoeken te behelpen. Ick ben aen de treurspelen vervallen' (Smit 1975-1983, I, 229). In 1646 nam Vondel echter

⁵ De aantallen zijn afgeleid uit de overzichten in Smit 1975-1983, I, 769-775 en II, 827-837. Twijfelgevallen zoals Vondels *Verovering van Grol* zijn niet meegeteld. Het voorgenomen deel over de periode 1780-1850 heeft Smit niet meer voltooid.

revanche met een Vergilius-vertaling in proza, waarop in 1662 *Joannes de Boetgezant* volgde. Nu lijkt het genre veel minder druk op zijn schouders gelegd te hebben. In het 'Aen den lezer' stelt hij zelfbewust dat:

[...] het den dichter, gelijk den schilder, vry staet zijn werck naer den eisch en voeghlijckheit op te zetten, en rijckelijck te bekleeden: want om eene geschiedenis t'ontvouwen, behoefmen niet alleen te verziere gesteltenissen en gedaenten van plaetsen en personen, maer oock andere omstandigheden, die daer best op passen. Men moet daerom niet dencken dat de schilder den aenschouwer wil vroet maecken, als of zijne tekeninge en penseel het leven van oude geschiedenissen zoodanigh volghden, dat alle zijne vonden en toestel van de zaecke zelve niet verschilden. Wie deze vrijheit der kunste op reden gegront acht, zalze oock rustigh inwilligen den dichter, die met recht zoo veel ruimer weiden magh, als de gedachten hooger en dieper dan d'oogen reicken konnen; voorbehouden dat hy in de bybelstoffe zich doorgaens houde binnen de paelen van eene eerbiedige godtvruchtigheit en zedigheit (Sterck e.a. 1927-1937, IX, 794).

Vrijheid van inkleding dus in plaats van frustraties bij de regels van het genre. Ook Van Merken geeft een fiere beginselverklaring af in het 'Voorbericht' van *David*:

Men duide my niet kwalijk, dat ik my niet striktelyk gebonden heb aan alle de regelen, waaraan men gewoon is een heldendicht te onderwerpen: ik heb dezelve gevolgd zoo verre zy, naar myn oordeel, met de natuur der stoffe die ik behandelde, en met de kunst van behaagen overeenstemden. Volgens deze wyze heb ik de gevallen voorgesteld, en de karakters uitgewerkt. Wanneer een onderwerp in zichzelf groot, gelukkig en vol van verscheidenheid is, heeft men minder uitweidingen en minder gezochte sieraaden noodig. Niets is in myne oogen aangenaamer dan de eenvoudige schoonheden der bevallige natuur: deezen heb ik getracht te schilderen. Voorts heb ik liever den groot-schen naam van heldendicht, dien sommighen mogelyk myn werk zouden weigeren, aan den natuurlyken loop der zaaken willen opofferen, dan, door het schroomachtig navolgen van willekeurige kunstwetten, een gewyde historie geweld aandoen of verduisteren (Van Merken 1768, Voorbericht).

Zolang de auteurs de bijbel in ere houden, willen ze hun gang kunnen gaan. Ze zien het epos niet als een keurslijf, maar eerder als een kans om de stof een passend kostuum te geven. Dat leidt er mijns inziens bijvoorbeeld toe dat Vondel voor het relaas over Joannes niet het gebruikelijke aantal van twaalf delen ('boeken') gebruikt, maar zes. Daarnaast heeft zijn epos meer een betogende dan een narratieve inslag. Van Merken maakt de twaalf boeken wel vol en doet dat op overwegend narratieve wijze; zij volgt (mede door de techniek van de bodeverslagen) niet overal de chronologie van de bijbelse gebeurtenissen en beëindigt haar verhaal bij de kroning van David. Ze licht die keuze niet toe, maar de confrontatie tussen David en Saül is

dan ten einde en een vervolg zou de Vergiliaans-aristotelische eis van eenheid in het verhaal aangetast kunnen hebben. Mogelijk speelde ook mee dat David als oorlogsheld tamelijk geknipt was voor het epos,⁶ maar er tijdens zijn koningschap minder goed in slaagde schone handen te houden.

De strijd tussen schilder en dichter

De toelichtingen van de auteurs reiken meteen een punt aan voor een visuele verkenning. Beiden refereren aan de vergelijking tussen schilder- en dichtkunst, de *Ut pictura poesis*-traditie, waarin de vergelijking vaak uitloopt op de zogenaamde *paragone*, de wedijver over de superioriteit van een van de kunsten. Vondel doet dat explicieter dan Van Merken en graaft ook dieper. Eerst dwingt hij via de schilder vrijheid van uitbeelding voor de dichter af, dan stelt hij de dichtkunst hoger: 'Wie deze vrijheit der kunste op reden gegront acht, zalze oock rustigh inwilligen den dichter, die met recht zoo veel ruimer weiden magh, als de gedachten hooger en dieper dan d'oogen reicken kunnen'. Woorden bereiken meer dan beelden, want denken gaat boven zien; de dichter heeft daarom nog meer vrijheid dan de schilder.

Bij Van Merken lijkt voorsnog geen sprake van een competitie. Zij past de visuele beeldspraak op voor de hand liggende wijze toe. Het onderwerp dient passend versierd te worden met geijkte middelen: 'Niets is in myne oogen aangenaamer dan de eenvoudige schoonheden der bevallige natuur: deezen heb ik getracht te schilderen'. Even later klinkt in de formulering 'de schildery, die ik van dien Godvruchtigen Held gemaald heb' eveneens gelijkwaardigheid.

De indruk dat het Van Merken in haar 'schildery' niet te doen is om artistieke wedijver met andere kunsten, wordt bevestigd in haar verdere toespelingen op het schildersambacht. Woorden als 'maalen' en 'verwen' gebruikt ze doorgaans zonder pregnante bijbetekenis, in de zin van 'uitbeelden, weergeven', zoals in:

Sints God hem [Säül] [...] deed verstaan
 Dat nimmer op zyn kroost de kroon zoude overgaan,
 [...]
 Bleeft zyn verbysterd brein zich elk als vyand maalen.
 (I, 4)

⁶ De complicatie dat David Abigaël als vrouw neemt en ontrouw is aan Michol, wordt weggeredeneerd met een beroep op de omstandigheden (VII, 224-225).

Of in de beschrijving van Goliaths hoofd, door David afgehakt, dat 'met bloed bemorst, met doodverf overtoogen' is (II, 44) en in de voorstelling van het lauwe bloed dat het grijze haar van de stervende Achimelech 'misverwt' (IV, 116). Van Merken lijkt zo de prestaties in de verschillende kunsten op één lijn te stellen, maar het is de vraag of het haar wel zozeer om de vergelijking ging. Ik heb de indruk dat de achterliggende vraag naar het weergeven van de werkelijkheid haar meer interesseerde. Bij het opgetogen slot van het verhaal schrijft ze:

Wie maalt de blydschap van Vorst David en zyn Magen?
Een blydschap, die de kracht der spraak te boven streeft;
Een grooter vreugd dan ooit een ziel genooten heeft.
(XII, 394)⁷

De werkelijkheid – in Van Merkens termen vaak: de Natuur – is ongrijpbaar. In Saüls tent hangt een

blaauw tapyt [...],
Dat met een zilvren net bevallig is gedekt,
En door de kunstnaald, die Natuur tracht te evenaaren,
Tot meer sieraad bemaald met bloemen en met blaëren.
(VIII, 241)

Alleen de 'schilderende naald' van Abigaël is in staat bloemen te volgen 'naar 't schoonste leven' (VII, 203), maar het lijkt verder maar het beste om de natuur zelf aan het woord te laten. Bij het afscheid van David en Jonathan in een bos schieten woorden tekort:

ô Woud, [...]
Maal, daar dit Vriendenpaar elkander teër beschreit,
Welspreekender dan ik, hier hun stilzwygenheid.
(III, 85)

Men zou hier kunnen besluiten tot een licht overwicht van de schilderkunst op de dichtkunst, maar Van Merken werkt de *paragone*-kwestie niet uit.

Bij Vondel ligt dat anders. De collega's uit de beeldende kunst krijgen meermaals een eervolle vermelding. Zo zet Joannes de profetiën over zijn komst in

rechte verf [...],
Gelijck een tekenaar het voorgenomen beelt
Volvoert, tot dat het werck van 't leven niet verscheelt.
(I, v. 78-80)

⁷ Een dergelijke vraag komt vaker voor. Davids verdriet bij de dood van Jonathan is bijvoorbeeld onuitbeeldbaar: 'wie maalt hunn' Prins?' (XII, 386); Van Merken tekent dan kort Davids uiterlijk en richt zich vervolgens op zijn woorden (XII, 386-389; zie ook II, 34; III, 76).

Maar de dichter is de machtigste van de twee. Beschrijvingen gaan nogal eens vergezeld van de verklaring dat een schilder de objecten niet perfect weer kan geven, bijvoorbeeld het gelaat van Herodes' stiefdochter Salome: 'was nu Apelles hier, / Zijn verf quam vier te kort, om dit gezicht te schilderen' (V, 436-437).⁸ De dichter daarentegen kan het wel – zo is de implicatie die blijkt uit de beschrijving zelf – en hij maakt zelfs af en toe de schilder tot zijn dienaar. Joannes kan een portret van Christus 'naer 't leven maelen' omdat hij 'de verwen van [zijn] tong' gebruikt (VI, 589); enigszins voorspelbaar blijken de ogen van Christus dan overigens 'Zoo blaeu als hemelsch blaeu' (VI, 617).

Slechts een enkele maal moet de dichter zijn onmacht toegeven, daar waar hij de gebeurtenissen wil duiden in het licht van de heilsverwachting voor de mensheid. Zo'n moment is de doop van Christus in de Jordaan. Deze 'gezegende' rivier speelt in de geschiedenis van het joodse volk een belangrijke rol en 'de pen des [Heilige] geests' heeft haar verdiensten in de bijbel dan ook meermaals geëerd. Maar nu het Jordaanwater Christus gewassen heeft, is het geheiligd en 'kan niemant naer de waerde/Uwe eer uitspreecken' (III, 415-434, citaat 428-429). De schilder lijkt hier helemaal niet meer in de redenering betrokken te zijn. Op een later moment, in de vergelijking van Christus met het lam dat geslacht wordt, blijkt de schilder in goddelijke zaken echter even machteloos als de dichter. De laatste kan dan nog zijn toevlucht nemen tot Isaias' beschrijving:

[...] ô vader Isaias,
 Geen schilders hant zal hem zoo levende op panneel
 Of doeck uitbeelden met haer verwen en penseel,
 Gelijckge met uw pen den heilant naer het leven,
 In zijn vernederinge en kruisgangk, hebt beschreven.
 (VI, 630-634; Jesaja 53)

Het woord triomfeert opnieuw – en dat is binnen de bijbelse context geen toeval.

Verreziende helden

Beide epen bevatten vele verwijzingen naar zintuiglijke waarnemingen, met name via de ogen. Het semantische veld waaiert hier uit van synoniemen van 'zien' tot symbolische betekenissen, die bovendien allemaal een tegenpool in

⁸ Vergelijk ook de beschrijving van de natuur, die 'opluickt' als Christus naar de Jordaan reist. Vondel concludeert: 'Geen schilder kan landou en lantschap schooner maelen, / Als hy een' regenboogh van duizent verwen mengt' (III, 280-281).

het 'niet zien' hebben. De nadruk op het binaire duo zien versus niet zien hangt enerzijds samen met het epos-genre, dat met zijn breed opgezette verhalen volop gelegenheid bood tot *evidentia*: gedetailleerde en kleurrijke beschrijvingen en uitweidingen. Anderzijds speelt de keuze van de specifieke bijbelgedeelten mee; beide verhalen accentueren het zichtbaar worden van Gods plannen.

Niet helemaal onverwacht na het voorgaande blijkt ook nu Vondel het meest gespist op de mogelijkheden. Al direct in de 'Inhoudt' van het eerste boek maakt hij duidelijk dat 'De vader der genade aenschout uit 's hemels troon/d'Elenden der besneën', een element dat het hele verhaal bepaalt: God ziet de aarde en trekt Zijn plan. Hij maakt – om meteen maar te verduidelijken hoe vaak Vondel met connotaties van *zien* speelt – bijvoorbeeld gebruik van mensen die geen aanzien genieten en ongezien zijn (II, 305, 314). Ook Joannes past in Gods plan. Hij kondigt een grote menigte de komst van de Verlosser aan:

[...] 'k wil het Woort, waer voor ick kniele,
 Het afgebeelde Woort, u toonen, dat gy ziet
 Dicht voor u, wat voorheen gezien wert in 't verschiet.
 (II, 126-128)

De reeks voortekenen die Joannes uitlegt, worden allemaal binnen het semantische veld 'zien' gepresenteerd: uitbeelden en verbeelden, opzien (= verwijzen naar), (ver)tonen, tevoorschijn komen, (aan)treffen, blinken (II, 129-198). Wanneer hij de voorspellingen van de profeten (de 'verreziende helden', I, 73) concretiseert in Christus' rol, is hij zelf een verreziende held geworden. En ook Christus krijgt die status: hij helpt 'den blinden [...] aen oogen', zodat ze de dag aanschouwen (V, 105-109, ook IV, 416) en als orakel van wijsheid verdrijft hij met 'klaerheit' de nevels en mist van de lastering rondom Joannes, waaraan Vondel veelzeggend toevoegt: '[toen] Zagh al de weerelt om' (V, 193-196).

Joannes en Christus vertegenwoordigen het inzicht in Gods waarheid, Joannes als voorbode ('morgenstar') en Christus als de zon (onder meer IV, 389-392; zie ook Pretorius 1972). In Vondels woorden bijvoorbeeld:

De bosgalm licht vooruit, doch moet voor d' aenkomst zwichten
 Van 't eeuwig schijnend Woort, daer hy zijn licht uit leent,
 En door welx opgangk hy gedooft wort en verkleent.
 (IV, 408-410)

Tegenover de helderheid en het licht van Joannes en Christus staan de verwarring en duisternis van de tegenpartij: Lucifer ('grootvorst van den nacht', IV, 6) en zijn trawanten; de farizeeën; Herodes en zijn hof. Voor

hen gebruikt Vondel vooral connotaties van 'niet zien', bijvoorbeeld: 'Het hof luickt d'oogen voor den opgangk van Godts klaerheit/En stopt zijne ooren voor de boetbazuin der waerheit' (I, 13-14), en Joannes' waarschuwing aan de farizeeën: '[...] een iegelijck zie toe./Hier blinckt de kroon in 't oogh: daer dreight u 's hemels roe' (III, 113-114). In Lucifers onderaardse hol met zijn 'duizent zwarte keelen' (gangen) walmt de lamp 'vol peck en zwavel', is de lucht gevuld met 'rook en smook' en zijn de wanden 'dick en vet begroeit van roet' (IV, 1-21). De donkere dreiging over de afvalligen wordt versterkt doordat ze steeds hun duistere zaken in de nacht beklinken,⁹ die zij tegen de loop der natuur in tot dag willen maken. Dit blijkt onder meer bij het feest voor Herodes' verjaardag, dat tot in de kleine uren duurt: 'De schaduw naderde en quam op met zwarte dampen./Toen zocht men dagh en licht aen hondert goude lampen' (V, 369-370). Het feest loopt uit op de dood van Joannes, wiens hoofd door Salome in triomf wordt rondgedragen en door de gasten wordt beschimpt. Vondel verzucht:

[...] hoe kost
De hemel, die by nacht het zagh met duizent oogen
Van heldre starren, dit tooneelspel noch gedooغن!
(V, 624-626)

Tussen dag en nacht heersen schemer en schaduw. Vondel gebruikt deze fenomenen eveneens en wel om de overgang van de duisternis van de mensheid naar het licht weer te geven, de fase die definitief aanvangt met Joannes' werkzaamheid. In het begin van het verhaal schuilt (en duikt) de boetgezant in een duistere spelonk, waarin van boven licht naar binnen valt (I, 147-154, 411). Na de boodschap van een engel komt hij tevoorschijn om te preken over:

[...] den dagh en opgangk van Messias,
Die alle schaduwen verdrijft voor uw gezicht,
De wet voltreckt, en wat in schaduw doock verlicht.
Na strengheit volght gena, na schaduwe de waerheit.
Na duisternis het licht, en levendige klaerheit.
Zulck een herscheppinge verschilt, als nacht en dagh.
(II, 106-111)¹⁰

Ook Van Merken gebruikt een heel aantal met 'zien' en 'niet zien' verwante woorden, zoals gadeslaan, tonen, verbeelden, vermommen, bespieden en

⁹ Zo komt farizeeëndienaar Malchus 's nachts heimelijk met een brief naar Herodes' vrouw om haar aan te sporen Joannes en Christus te laten ombrengen: 'verzuimde zy 't, de dagh/Zou haer berouwen' (V, 205-217; citaat 216-217).

¹⁰ De zielen in het voorgeborgte leven eveneens in de schaduw: 'het tweelicht hier beneën' (VI, 479).

slapen. De variatie is op zichzelf minder groot dan bij Vondel, maar doordat Van Merken het zichtbaar worden van de waarheid Gods anders accentueert komt een ander spel dan het Vondeliaanse licht versus duisternis naar voren. Zij richt zich op het geheim Gods, dat langzaam geopenbaard wordt en een positieve en negatieve betekenis krijgt.

In positieve zin gaat het dan vooral om Gods alziend oog, dat nimmer slaapt en altijd waakt over Israël. Verder hebben de hoofdfiguren onder Gods getrouwen, bijvoorbeeld David, zijn vader Jesse, Saüls zoon Jonathan en de 'Ziender' (profeet, onder meer II, 31) Samuël, allen een scherpziend oog: zij doorzien de bedoelingen van hun gesprekspartners omdat zij in hun hart kunnen kijken, hun ogen kunnen 'lezen' en deze spiegels van de ziel kunnen interpreteren. Bovendien voorzien ze regelmatig de loop van de gebeurtenissen, wat hun in staat stelt om uit de handen van Saül *cum suis* te blijven, vaak door zich aan het zicht te onttrekken in een schuilplaats.

In negatieve zin zorgt het geheim voor machteloze samenzwering en schijnheiligheid: Saüls spionnen sporen zoekend en spiedend David steeds weer op, maar niets leidt tot diens vernietiging. Een aantal malen dreigt zelfs het omgekeerde, als David Saül kan bedreigen in diens slaap (VIII, 242), of in de grot waar Saül – met zijn rug naar David toe – doet wat de natuur hem opdringt (VI, 185-188). Omdat hij de situatie niet echt doorziet en evenmin naar zijn hand kan zetten, barst Saül keer op keer in blinde drift uit, een stemming die afgewisseld wordt met schijnbare kalmte. David kijkt echter door Saüls hypocrisie heen en waagt zich niet meer aan het hof, waar 'heimlyken nyd, vermomd met schyn en trouw' heersen (IX, 270). Davids eerlijkheid komt steeds nadrukkelijker tegenover Saüls schijnheiligheid te staan. Mogelijk vond Van Merken hier inspiratie in *Joannes de Boetgezant*, waar dezelfde tegenstelling opgevoerd wordt tussen Joannes en Herodes. Meer dan Vondel maakt zij het gegeven tot een centraal thema.

De wankelende situatie tussen David en Saül zorgt in beide kampen voor scherpe oplettendheid en argwaan. Alle waarneming moeten een test van betrouwbaarheid doorstaan. Men zou kunnen zeggen dat bij Van Merken het wantrouwen van visuele indrukken het tussengebied tussen inzicht en onbegrip vormt.

Het woord is vlees geworden

Beide auteurs spelen dus met visuele aspecten. De vraag is nu *wat* ze hun lezers laten zien en of ze dat op picturalistische wijze doen. Beschouwing van een tweetal elementen, de uitbeelding van personen en de natuur-

beschrijvingen, wijst uit dat Vondel zich meer richt op een concreet uit te beelden werkelijkheid en Van Merken meer op de sfeer van taferelen. Een schilder lijkt me bij Vondel meer aanwijzingen voor een mooi plaatje te kunnen vinden, mits hij of zij voldoende onderlegd is om de beeldspraak te duiden. Een greep uit het materiaal.

Vondel geeft zijn personages herhaaldelijk sprekende details mee. Dat gebeurt bijvoorbeeld bij Salome, die 'opgesmuckt, als Flora' en met ogen 'als twee starren, daer een vier/Van diamant in speelt' (V, 418, 435-436) danst voor haar stiefvader en zijn gasten. Vondel verwijst met deze 'Flora' bewust dubbelzinnig naar een Romeinse lichtekooi én de godin van lente en bloemen.¹¹ Salome moet immers via een overweldigende indruk op de feestgangers haar stiefvader verleiden tot het moordbevel op Joannes. Bij die laatste vraag schrikt Herodes zo dat hij 'om het hoofd bestorf, zoo wit, gelijk een doeck' (V, 523). Kleuren vormen steeds een belangrijk onderdeel van het verbeeldingsproces. Christus' hemelsblauwe ogen kwamen al ter sprake (VI, 616-617) en 'de wreede troni' van farizeeëndienaar Malchus is 'root als vier' (V, 578-579). Het woord 'tronie' wordt in de schilderkunst overigens gebruikt voor portretten van typen met karaktervolle gelaatsexpressies (Muylle 2001, 179). Vondel verwijst daar denkkelijk naar, gezien de uitbreiding met schilderkunstige termen in *Lucifer*: 'Zijn troni, *gladt vernist* van veinzen en bedriegen' (Sterck e.a. 1927-1937, V, 642, v. 664, mijn cursivering). Intussen zijn kleuren niet de enige middelen om beelden op te roepen. Zo schreeuwt Joannes – die zelf 'het aenschijn' van een engel heeft (I, 490; IV, 190; V, 145) – tegen de menigte: 'blijftge stom en stijf en schaemroot staen?' (II, 72).

Ook in de, vaak tamelijk korte, natuurbeschrijvingen zijn de details krachtig gekozen: 'de wisselbaere maene,/Dan vol en ront, dan half, dan kleen, gelijk men ziet./Eerst komtze kleen op, wast, neemt af, en loopt tot niet' (I, 302-304), of Christus, die bij het laatste oordeel 'uit eenen stoel van wolcken' zal verschijnen (IV, 239).

De aandacht voor details maakt naar mijn indruk deel uit van Vondels techniek om taferelen op te roepen. De details zetten onderdelen van grotere gehelen neer, bijvoorbeeld de roeping van Joannes door de engel Gabriël. Deze ontvouwt op Gods bevel zijn 'fenixpennen', 'geschakeert van hemelsch blaeu, en gout,/En purpur', vliegt over Jeruzalem 'dat zijn gekroonde kruinen/Ten hemel opwaert heft uit d'omgelege duinen', en daalt neer in Quarente, 'niet rijk van groente en lover' (I, 126-141). Hij

¹¹ Deze Flora zou de Romeinse burgerij haar bezittingen hebben nagelaten voor de Floralia of bloemenfeesten (Sterck e.a. 1927-1937, IX, 764).

betreedt Joannes' spelonk, en na een op soortgelijke wijze met details beklede beschrijving van die verblijfplaats, de boetgezant en diens leefwijze (I, 142-179a), volgt dan de schok als deze middenin zijn overpeinzingen plotseling Gabriël voor zich ziet: '[...] en stont verruckt, vervoert,/Stockstijf, en stom, gelijk een beelt, dat zich niet roert' (I, 179-180). De details bouwen een tafereel, de taferelen worden aan elkaar geschakeld.

Zo'n ketting van taferelen komt regelmatig voor en het lijkt me dat Vondel hier de retorische *evidentia* inzet voor een climax van effecten: elk tafereel krijgt een overtuigende inkleding en het panorama dat de taferelen samen bouwen, bewijst dat God Zijn heilsplan tot in de kleinste details geregeld heeft. Een mooi voorbeeld levert het slot van het eerste boek. Jeruzalem loopt uit om Joannes te horen. 'Men zag het grimmelen van allerhande liën,/En oude, en kunne, en staet, gevloeit uit alle strecken' (I, 452-453). Eerst wordt de menigte vergeleken met de smeltende sneeuw die na de winter in vele beken naar het dal stroomt. Daarna worden allerlei groepen in de massa beschreven, zoals landlopers, soldaten, boeren, burgers, tollenaars, levieten en farizeeën. Ze zitten, volgende schakel in het tafereel, bijeen als het nieuwsgierige publiek in de schouwburg (I, 454-482). En dan, met gevoel voor contrast: 'Ten lange leste quam de jongling [...]. elck zweegh in 't ront' (I, 483-491). De voorstelling kan beginnen. Een nog indrukwekkender reeks van details die uitgebouwd worden tot aaneengeschakelde taferelen wordt gevormd door aanloop naar Christus' doop. Als hij op weg gaat naar de Jordaan, kijken de profeten en heiligen gespannen toe, leven alle onderdelen van de natuur op, gaat heel het land op weg en voegt tenslotte ook Jeruzalem en omgeving zich bij de stroom mensen (III, 265-317).

De lezer voelt zich meermaals toeschouwer bij een groots opgezet schilderij, waar het oog in het panorama allerlei details ontdekt en zo de betekenis van het geheel opbouwt. Of Vondel naar concrete voorbeelden werkte, heb ik niet kunnen achterhalen, maar mijn vrij beperkte zoektocht zegt in dit opzicht niet zoveel; afbeeldingen over het leven van Johannes waren er genoeg.

Dat geldt ook voor scènes met David en Saül, maar ik betwijfel of Van Merken haar inspiratie zo nauw bij de visuele kunsten heeft gezocht. Ze gebruikt allerlei details – in aantal wellicht zelfs meer dan Vondel –, maar deze staan vooral in dienst van de sfeer van het verhaal. In *David* is op zichzelf meer werk gemaakt van karaktertekening dan in *Joannes de Boetgezant*, maar Van Merken geeft minder precieze uiterlijke details. De omschrijvingen zijn van het volgende type: Saül, die eens 'Zo ryzig van gestalte als achtbaar van gelaat' was (I, 3); zijn dochter Michol 't Pronkjuweel der Vrouwen'

(II, 54); David bij wie 'Iets meer dan menschlyks, dat in elk den moed ontsteekt' uit de ogen straalt (IX, 288) en diens vader Jesse die

word gekend aan 't rustige gelaat,
 Waarin bezadigdheid en moed geteekend staat.
 De kalmte van zyn ziel, die Saüls woest vermogen
 Minst voor zichzelf vreest, blinkt lieflyk hem uit de oogen.
 De ervaarnis had hem lang beschenen met haar' glans.
 (IV, 119)

De details dienen voornamelijk als uiterlijke weergave van het innerlijk van een personage. Dit leidt tot beschrijvingen als die van Nabal wiens 'driftig onverstand zal, als een vuurgloed, blaaken' (VII, 211) of van Saüls dreigend oog waarin een woedend vuur gestookt wordt door het rokend en kokend bloed (I, 4). Net als Vondel gebruikt Van Merken ook behoorlijk wat *epitheta*, vaste bijvoeglijke naamwoorden en omschrijvingen die in het epos zeer geliefd waren. Ze geven bij haar meestal eerder een innerlijke eigenschap dan een aanwijzing voor uiterlijke tekening. Naast de 'vroomme' 'held' David plaatst ze de 'wakkre' Jonathan (I, 5), en tegenover hen de 'ontmenschte' 'tiran' Saül (onder meer V, 168) en de 'wreede', eveneens 'ontmenschte' Doëg (onder meer I, 9; III, 91).

Er zijn intussen wel passages te vinden waarvan de details letterlijk uitgebeeld kunnen worden, zoals Jonathan die 'rood beschreid' (III, 78) en Abner die 'bleek van schrik' is (VIII, 245), of de ontmoeting tussen David en Abigaël: David in purperen krijgsrok, met harnas en helm, met een rood, boos gezicht; Abigaël bevend en huilend, met bruine haren en wit geblankette huid, die beurtelings bloost en verbleekt (VII, 212-214). De schilder moet het in Van Merkens tekst echter over het algemeen met indirecte aanwijzingen doen.

De natuurbeschrijvingen in *David* zijn eveneens tamelijk moeilijk grijpbaar. Van Merken gebruikt ze vaak – de *Natureingang* en de *locus amoenus* behoren tot haar favoriete technieken –, en geeft ze zowel impliciete als expliciete *epitheta* mee, bijvoorbeeld de 'sombre bosschen' (II, 30) tegenover 't weelig eikenbosch, dat hoog en uitgestrekt, / Gelyk een groene kroon, den top der heuven dekt' (IV, 108). De voornaamste reden voor de ongrijpbaarheid ligt hier in de hoeveelheid details. Elke kans op bijzonderheden over het landschap wordt benut, waarbij de nadruk valt op de streken waarin David rondtrekt (zoals rondom de stad Siph, VI, 170-171). Steeds ontrolt zich een panorama, bijvoorbeeld van verschillende landschappen binnen een streek, of van verschillende gebieden naast elkaar.¹² Wie iets af

¹² De topografie maakt overigens geen heel precieze indruk.

wil beelden moet dus kiezen, of omgekeerd gezegd: als van Merken zich gebaseerd heeft op schilderkunstige voorbeelden, dan zijn het er mijns inziens eerder een aantal bij elkaar geweest dan enkele bepaalde stukken.

Evenals bij Vondel resulteren de opeenvolgende details in *David* in tafereelen, die geschakeld worden tot kettingen. Van Merken weet er vaak spanning mee te kweken. Zo sluipt David 's nachts, gebruikmakend van de onoplettendheid in Saüls leger, de weelderige Wagenburg in diens tentenkamp binnen, om Saüls speer en gouden waterkruik weg te nemen (VIII, 240-242), en worden de dronken Filistijnen, die feesten na de vernietiging van Siklag, in een wraakactie van Davids leger gedood, waarop de joodse mannen met hun families herenigd worden (X, 314-319). Het doel van de taferelenreeksen lijkt me echter verschillend te zijn. Waar Vondel met de visualiteit als verschijnsel speelt en bovendien met elk detail de heilsboodschap wil onderstrepen, is de visualiteit voor Van Merken een onderdeel van haar narratieve werkwijze: ze vult haar verhaal met zoveel mogelijk details op.¹³ Haar doel is een uitvoerig gestoffeerde, gevoelige vertelling van een geschiedenis, waarbinnen de visualiteit een van de middelen is. Van een Vondeliaans gebruik van de retorische *evidentia* in het kader van een overkoepelende boodschap, lijkt me geen sprake.

'Gezochte sieraaden'

Een van de charmante trekken van het epos is de 'versiering': de verfraaiende tekstelementen van stilistische of verhaaltechnische aard. Veel voorbeelden uit het voorgaande kunnen onder die noemer vallen. In de conventies van het genre nemen de *episoden* een aparte plaats in, uitweidingen die voor de kern van het verhaal niet strikt noodzakelijk zijn, maar wel de betekenis ervan onderstrepen. Met de versieringstechnieken kon een schrijver een eigen positie bepalen en Vondel en Van Merken hebben dat allebei gedaan, zo valt af te leiden uit hun toelichting.

'Wanneer een onderwerp in zichzelf groot, gelukkig en vol van verscheidenheid is, heeft men minder uitweidingen en minder gezochte sieraaden noodig', schrijft Van Merken in haar 'Voorbericht', en ze voegt daaraan toe: 'Niets is in myne oogen aangenaamer dan de eenvoudige schoonheden der bevallige natuur: deezen heb ik getracht te schilderen' (Van Merken 1768, Voorbericht). Dat laatste uit zich behalve in de geo-

¹³ Zo passeren er naast de topografische ook tal van genealogische bijzonderheden de revue, o.m. over Saüls nageslacht (III, 71).

grafische panorama's en de 'natuurlijke' *epitheta* ('de frissche waterstroom', II, 32; 't lomrig woud', o.m. II, 33), in veelvuldige beschrijvingen van de op- en ondergaande zon, waarin bewust naar variatie gezocht is:

De nuchtre morgenzon rees met vernieuwde glanssen
In 't bloozend oosten aan de azuuren hemeltranssen.
(II, 30)

De bloozende ochtendzon schynt schooner dan zy plag
Aan de oostzy' der Jordaen te ryzen op deez' dag.
Zy spreid een golvend goud langs berg en heuveltoppen,
En tintelt in het vocht der milde hemeldroppen.
(VII, 227)

De heldre dagtoorts blonk in 't west' met flaauwe stralen:
't Geberg't verspreidde allengs meer schaduw door de dalen.
(V, 151)

Het gulden licht des daags was reeds aan 't nederhellen,
En spreidde tusschen 't goud een gloeiend vuurrood heen.
(VIII, 232)

De gedurige opeenvolging van dag en nacht ondersteunt de spanning van de lange, uitputtende strijd tussen David en Saül. Getuige haar woorden was die volgens Van Merken blijkbaar afwisselend genoeg. Ze houdt het aantal episoden dan ook beperkt. Naast het bezoek van Saül aan een toverkolk om zich de toekomst te laten voorspellen (XI, 346-355), zijn wellicht nog enkele andere scènes als episode bedoeld: de eenzame gezangen van David tot God (IV, 105-106; X, 338-340), de droom waarin Abraham hem oproept het koningschap op zich te nemen (XI, 327-337) en de beslissende veldslag met de dood van Jonathan (XII, 366-386). Twee van deze gedeelten hebben een visionair karakter door het optreden van een dode: Samuël verschijnt aan Saül en Abraham aan David. Voor deze visioenen heeft Van Merken mogelijk inspiratie gevonden bij *Joannes de Boetgezant*, dat afsluit met een dergelijke scène.

Zoals in het bovenstaande al bleek, heeft Vondel volop gebruik gemaakt van versieringstechnieken, bijvoorbeeld in de beeldende beschrijvingen van locaties. Het was hem er duidelijk om te doen zijn tekst 'rijkkelijck te bekleeden: want om eene geschiedenis t'ontvouwen, behoeftmen niet alleen te verziere gesteltenissen en gedaenten van plaetsen en personen, maer oock andere omstandigheden, die daer best op passen' ('Aen den lezer', Sterck e.a. 1927-1937, IX, 794). *Joannes de Boetgezant* telt vele uitweidingen, met name de anekdoten en gelijkenissen die door Joannes en Christus aangehaald worden. In feite voegt geen van die voorbeelden iets anders toe

dan de waarheid nog overtuigender aan te kondigen, passend bij de aard van Vondels epos: een betoog dat uitgewerkt is in een aantal taferelen rondom Joannes. Slechts een enkele uitweiding groeit uit tot episode: de ongeveer 240 verzen in het vijfde boek die het verjaardagsfeest van Herodes beschrijven, met als hoogtepunt de dans van Salome (V, 266-507) en het visioen van Joannes, die wordt binnengeleid in het voorgeborgte, waar de gestorven zielen op de verlossing van de mensheid wachten. In dit visioen verdicht Vondel de betekenis van 'zien' tot grote intensiteit: de gestorvenen trekken langs hem heen op weg naar het hemelse Jeruzalem. Onder hen bevinden zich Adam, Mozes, David, Jesaja en Joannes' ouders Zacharias en Elizabeth. Ze getuigen elk dat ze Gods waarheid inzien, en Joannes voegt de zijne toe door Christus 'naer het leven af te beelden' (VI, 595-620). Vondel leidt het tafereel als volgt in:

Hier was 't noodigh datze in orden langs hem traden:
 Zoo kon zijn aengezicht alle oogen best verzaeden.
 Nu laet ons uitzien naer dien grooten ommegangk.
 (VI, 465-467)

De kunst van het verbeelden

Het oog kan zich verlustigen in de epen over Joannes en David. Beide teksten bieden volop materiaal om te concluderen dat de auteurs speciale aandacht hebben besteed aan de kunst van het verbeelden. Vondel toont de meeste belangstelling voor de *ekphrasis*. Hij gebruikt zijn aanschouwelijke beschrijvingen steeds om de diepere waarheid van zijn tekst te bewijzen. Van detail tot panorama, alles past in Gods heilsplan. De inkleding van de taferelen is een voorbeeld van *evidentia*: de levendige, aanschouwelijke voorstelling maakt de lezer tot ooggetuige. Hoewel ik niet de indruk heb dat Vondel bestaande afbeeldingen verwerkt heeft, volgt hij in *Joannes de Boetgezant* een picturalistische werkwijze: hij roept imaginaire schilderijen voor de lezer op. Zo deed hij het vaker, bijvoorbeeld toen hij de tragedie *Gebroeders* voorstelde als een fictief schilderij van Rubens (Sterck e.a. 1927-1937, III, 801-802).

Ook Van Merken heeft veel aandacht voor visuele details, maar minder nadrukkelijk vanuit het schilderkunstige kader. Voelt men zich bij Vondel de toeschouwer van een schilderij, bij Van Merken bekijkt men eerder een film, waarin de camera langs allerlei objecten glijdt. De vergelijking is natuurlijk anachronistisch, maar doet mijns inziens wel recht aan de temporeel-narratieve structuur van *David* tegenover het betoogkarakter van

Joannes de Boetgezant. Bewijst Vondel Gods waarheid door beelden en momenten, Van Merken onthult haar door de lijn van de gebeurtenissen. Of we hier behalve een verschil in persoonlijke belangstelling voor het fenomeen van de zusterkunsten, ook verschillen tussen twee literaire tijdperken op het spoor zijn in de accentuering van rede en gevoel, staat nader te bezien.

Literatuur

VAN MERKEN 1768

L.W. van Merken, *David. In twaalf boeken*. Amsterdam, 1768².

MUYLLE 2001

J. Muylle, 'Ironies toegeschreven aan Pieter Bruegel. Fysionomie en expressie', in: *De Zeventiende Eeuw*, 17 (2001), 174-204.

PORTEMAN 1984

K. Porteman, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw', in: M. Spies (ed.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen, 1984, 93-113.

PORTEMAN 1987

K. Porteman, *Joachim von Sandrart, Joost van den Vondel, Caspar Barlaeus, De maanden van het jaar. Ingeleid en toegelicht door Karel Porteman*. Wommelgem, 1987.

PRETORIUS 1972

S.J. Pretorius, *Die stryd tussen hemel en hel. 'n Poging tot 'n verklaring van Vondel se christelike epos Joannes de Boetgezant*. Pretoria, 1972.

SMIT 1975-1983

W.A.P. Smit, *Kalliopé in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicistische epos van 1550 tot 1850*. 2 dln. Assen-Groningen, 1975-1983.

SPIES 1977-1978

M. Spies, 'Het epos in de 17e eeuw in Nederland: een literatuurhistorisch probleem', in: *Spektator*, 7 (1977-1978), 379-411, 562-594.

STERCK e.a. 1927-1937

J.F.M. Sterck e.a. (ed.), *De werken van Vondel*. 11 dln. Amsterdam, 1927-1937.