

Een mozaïek van stemmen

Dit boek is tot stand gekomen dankzij financiële steun van J.E. Jurriaanse Stichting.

Afbeeldingen op het omslag: Rembrandt van Rijn, Gijsbreght van Aemstel. London, Victoria and Albert Museum; Rembrandt van Rijn, Badeloch. Berlin. Kupferstichkabinett; Rembrandt van Rijn, Arend swooning in the arms of Gijsbreght; Gijsbreght stuck by a stone. Berlin. Kupferstichkabinett; Rembrandt van Rijn, Gijsbreght van Aemstel en his men kneeling before bishop Gozewijn. Braunschweig. Herzog A.U. Museum (detail); Rembrandt van Rijn, Badeloch. Dresden. Kupferstichkabinett; Rembrandt van Rijn, Badeloch. Berlin. Kupferstichkabinett

Dit proefschrift heeft geen eigen ISBN.

Het ISBN van de handelseditie is 978-90-8704-022-2

© 2007 Marco Prandoni & Uitgeverij Verloren, Postbus 1741, 1200 BS Hilversum
www.verloren.nl

Omslagontwerp: Robert Koopman, Hilversum

Typografie: Rombus, Hilversum

Druk: Wilco, Amersfoort

Brochage: Van Strien, Dordrecht

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Een mozaïek van stemmen

Verbeeldend lezen in Vondels
Gysbreght van Aemstel

A mosaic of voices

Imaginative reading in Vondel's Gysbreght van Aemstel
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus, prof.dr. J.C. Stoof,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen
op vrijdag 30 november 2007
des middags te 4.15 uur

door

MARCO PRANDONI
geboren op 7 mei 1978
te Padua, Italië

Promotor: Prof.dr. E.M.P. van Gemert

Voorwoord

Toen in april 1992 mijn vader in de lutherse kerk in Amsterdam in de medicijnen promoveerde – een grote gebeurtenis in de geschiedenis van de familie – had ik natuurlijk nooit kunnen denken dat ikzelf, vijftien jaar later, hetzelfde in Utrecht zou meemaken.

Nu het zover is, wil ik mijn erkentelijkheid uitspreken aan degenen die dit mogelijk hebben gemaakt. Mijn ouders in de eerste plaats. Ik weet dat ze blij zijn dat ik het Nederlandse pad gevolgd heb. Voor hun onvoorwaardelijke steun en voor het vertrouwen dat ze me altijd lieten voelen, ben ik diep dankbaar.

Als mijn promotor van de Universiteit Utrecht Lia van Gemert mij niet, per omgaand bericht, in het najaar van 2002 (toen ik in Padua net afgestudeerd was) een enthousiasmerende reactie op mijn verkennende mail had gestuurd, was ik misschien nooit in Utrecht beland: eerst als Nuffic-student, later als buitenpromovendus. De confrontatie met Lia betekende vanaf het eerste moment een uitdaging. Mijn blik op literatuur – in casu de *Gysbreght van Aemstel* – is tijdens deze onderzoeksjaren bij haar steeds verruimd en aanzienlijk veranderd. De gegevens die ik in mijn afstudeerscriptie had verzameld – ik bedank nog een keer Emilio Pianezzola en Giorgio Faggin van de Universiteit van Padua die zo vermetel waren om mij op de Vergilische elementen in de *Gysbreght* te laten afstuderen – zijn in een veel breder kader opgenomen. Van Lia heb ik altijd het grote respect waarmee ze mijn werk behandelde en haar inzet om het te verbeteren door mij te helpen om mijn soms te associatieve denkwijze slagvaardiger te structureren, bewonderd. Tijdens de drie jaar van dit promotietraject hebben we soms van dichtbij kunnen werken, zoals in de laatste vier maanden (toen ik een *international grant* van het Utrechtse Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur kreeg), maar meestal gebeurde dat op afstand, per mail. Dat was echter geen enkele belemmering voor onze communicatie. Ik wil haar hartelijk danken voor haar vertrouwen en onmisbare steun (vooral om over de dieptepunten heen te komen), voor haar vermogen om steeds oplossingen bij problemen te bedenken en voor haar scherpzinnige inzichten in mijn werk.

Nina Geerdink dank ik voor de professionaliteit waarmee ze het vaak moeizame en meestal eigenzinnige Nederlands van een Italiaan heeft nagekeken en voor de hulp die ze me altijd bood, vooral in kleine ‘noodgevallen’. Ook Renée Widdershoven zeg ik dank voor de slagvaardige promptheid waarmee ze het laatste redactierondje voor dit boek uitvoerde.

Van corrigeren kunnen Ton Anbeek en Marleen Mertens meepraten. Ton dank ik hartelijk voor zijn vriendelijkheid en hulpvaardigheid en voor de subtiliteit van

zijn stilistische verbeteringen; Marleen (aan wie het lichte Vlaamse accent dat soms mijn Nederlands kleurt, te danken is) voor haar geduld met mij en voor al de tijd en moeite die ze aan mijn ‘zaken’ besteedt.

Dat ik ondanks vrij lange verblijven in Utrecht toch geen Utrechts spreek, mag daarentegen vooral als Jet van Bennekoms en Rien Hamers’ verdienste beschouwd worden: een Gelderse en een Brabander! Mijn erkentelijkheid voor Jet en Rien valt moeilijk in woorden te vatten, gezien alles wat zij voor me gedaan hebben sinds de dag dat mijn collega medepromovenda Natalia Karpenko uit Kiev mij bij hen introduceerde. Hun grenzeloze gastvrijheid vervult me nog steeds met bewondering. Vooral dankzij hen (en hun club van vrienden) voelde ik me steeds weer thuis als in Utrecht aankwam: soms heb ik zelfs het vermoeden dat ze me de allerbeste kant van Nederland hebben getoond. Ik wil Rien bedanken voor onze eindeloze gesprekken over elk aspect van de Nederlandse cultuur (en niet alleen) en Jet voor haar grote generositeit en betrokkenheid.

Mijn familie zeg ik dank voor hun liefdevolle steun: behalve vader en moeder, ook Claudio, Giulia, Anna, Sebastiano, Gemma. Aparte woorden van dank voor Paola, voor haar voorbeeld van wilskracht en voor oma Graziella voor haar rotsvaste optimisme.

Je leest vaak in dit soort voorwoorden van dissertaties dat promoveren een eenzame aangelegenheid zou zijn, dat het bijna niet anders kan. Ik wens dit idee te bestrijden: ik zou daar bijna een stelling van willen maken! Zonder de dagelijkse dialoog met vrienden, kennissen en collega’s was ik nooit in staat geweest dit werk tot een goed eind te brengen. De discussies met Simona Brunetti en Paola Degli Esposti hebben mijn inzichten in de theaterwetenschap en mijn kijk op de *Gysbreght* als theaterstuk enorm verbreed. De bijna dagelijkse gesprekken met Manuel Boschiero waren ook altijd stimulerend. Ik wil Manuel en de hele groep van jonge onderzoekers in de vreemde talen en culturen van de Universiteit van Padua (de ‘Jonge Europeanen’) bedanken voor hun stimuli en enthousiasme.

Oude en recente kameraden – de *verace turba de’ più degni amici* – dank ik van harte voor hun waardevolle aanwezigheid in mijn leven en voor hun vriendschap: de ‘Kufic’ groep (ex-Nuffic-studenten) Zhanara Jalbagayeva, Agnes Muzones, Connie Nshemereirwe (die ook de *summary* nakeek), Sergio Ruggeri, Henry Silva, Camilo Suarez, die mij altijd steunden; Chiara Beltrami en Marc Gottmer; Alessia Buso, Elena Crivellaro, Chiara Gentilin, Giuseppe Marcolin, Matteo Toaldo die me sinds onheuglijke tijd verdragen en met wie ik nu zelfs met acteren begonnen ben (in ons dialect, nog erger dan het Utrechts!); en daarbij Federico Aurora, Laura Balustrin, Chiara D’Incà, Elena Fant, Attilio Fortunato, Chiara Nardello, Marta Rocutto; Giorgio en Bianca Selmin voor de warme sfeer van hun bar ‘Girasole’ en hun genegenheid; tenslotte Leonardo Lopez en Aranduelo Loshi.

Iemand zal dit wel moeten vertalen.

Een eerdere, kortere versie van hoofdstuk 4 verscheen in *TNTL* (2005:2) met als titel ‘Badeloch: de constructie van een tragisch vrouwenpersonage’. Ik dank de uitgever voor de toestemming om de tekst hier te gebruiken.

Inhoudsopgave

Voorwoord	5
Inleiding	9
0.1 Een klassieker	9
0.2 Tussen toneel en ‘literatuur’	15
0.3 Genre en gender	20
0.4 Een kringloop van interteksten	21
0.5 Een historisch drama	23
0.6 Opbouw	26
0.7 De plot	26
I Een vergiliaanse oorlog	31
1.1 Inleiding	31
1.2 Vondel: een <i>vir Vergilianus</i>	31
1.3 De <i>Gysbreght van Aemstel</i> : een <i>opus Vergilianum</i>	33
1.4 Terreur in Amsterdam: ‘de oorlogsverhalen’	38
1.4.1 Oorlogsverslaggevers	38
1.4.2 De vorming van een verwachtingspatroon: de eerste drie bedrijven	41
1.4.3 In de wurggreep van de pretekst: de Cassandra/ Kristijn-episode	43
1.4.4 Vergiliaanse filologie: Helena en de maan	45
1.4.5 Stilistiek van de <i>imitatio</i> : het beleg	51
1.4.6 Door de mazen van de pretekst: Gijsbreght onder vuur	61
1.5 ‘Geleende pluimen’? Dimensies van intertekstualiteit	67
2 ‘De kunst van het stoffeeren’. De spion Vosmeer bij schurken en schelmen in de leer	70
2.1 Inleiding	70
2.2 Vosmeer <i>versus</i> Sinon	71
2.2.1 Een bedrieglijke parallel	71
2.2.2 De <i>self-narrative</i>	72
2.2.3 Het listenverhaal	75
2.3 ‘Andere’ bedriegers	81
2.3.1 De klucht, de schelm, de vos	81

2.3.2	Vosmeers lach	87
2.4	Historische listen: Breda & Amsterdam	88
3	‘Aemstels bloed’. Het lot van een geslacht	92
3.1	Inleiding	92
3.2	‘D’oude wrock’	93
3.3	De ineenstorting van een familienetwerk	96
3.4	Martelaarsbloed? De dood van de geestelijken	98
3.4.1	Vorbereidingen op de dood	98
3.4.2	Het verhaal van de dood	105
3.5	In het harnas sterven: Arends dood	119
3.6	Op weg naar het einde?	121
3.7	‘t Aemsterlandsche bloed’	124
4	‘Een hoopelooze hoop’? Badeloch: de constructie van een tragisch vrouwenpersonage	128
4.1	Inleiding	128
4.2	‘Een droom bezwaert mijn hart. gezichten doenme schroomen’: de droomvertellingsscène	129
4.3	‘Hier mee ga ick mijn’ man, naest God mijn toevlucht, quijt’: de vervroegde rouwklacht	131
4.4	‘k En sal van ’t huis niet scheiden / noch sloop gaen zonder u, mijn heer, mijn waerde man’: de echtelijke confrontatie	136
4.5	‘Dus wederstreef niet meer uw trouwe gemaelin’: de bevrijding	148
5	Gijsbreght van Aemstel	149
5.1	Inleiding	149
5.2	Gijsbreght van Aemstel & Willem van Oranje	149
5.3	Gijsbreght <i>epicus-tragicus</i>	156
5.3.1	Een ‘epische’ held?	156
5.3.2	De weigering van de geestelijken	161
5.3.3	Onderhandelingen met de vijand	162
5.3.4	Tegenover Badeloch	166
5.4	Gijsbreght in ballingschap	170
5.4.1	De ontkenping	170
5.4.2	De toekomstprofetie	171
5.4.3	Amsterdam: past & present	175
5.4.4	Gijsbreghts (en Badelochs) toekomst	182
	Bibliografie	187
	Summary	198
	Register	201

Inleiding

0.1 Een klassieker

Woelige jaren waren het tussen het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw: met omwentelingen, invasies van buitenlandse troepen, restauraties, politieke en maatschappelijke onrust. Ook de kunsten waren in snelle beweging, met nieuwe prikkels uit het buitenland. Voor wie zich van deze politieke en culturele ontwikkelingen een beeld wil vormen, biedt het theater een goed referentiepunt: welke stukken van welke dramaturgen werden opgevoerd? Op welke manier? Welk repertoirebeleid voerden theaters en welke reactie lokte dat uit bij de politieke autoriteiten (die het vaak bepaalden) en bij het publiek?

Ik denk daarbij vooral aan de Amsterdamse Schouwburg, een instelling die begon in 1638 met Joost van den Vondels tragedie *Gysbreght van Aemstel* de deuren opende.¹ Dit stuk kwam vanaf 1641 ieder jaar op de planken, vaak met meerdere opvoeringen per seizoen en altijd tegen de jaarwisseling, aangezien het verhaal zich in de kerstnacht afspeelt, gekoppeld aan de gelukwensen aan de stadsgemeenschap voor het nieuwe jaar.² Wel, Vondels tragedie verdween gedurende die turbulente decennia nooit van de bühne en trotseerde en overleefde de snelle ontwikkelingen. En meer dan dat: de *Gysbreght* werd jaar in jaar uit door het publiek en de steeds wisselende vertegenwoordigers van de politieke macht luidkeels toegejuicht.³ Men kan zich afvragen of dat alleen was omwille van een stedelijke traditie die de schouwburgregenten het liefst niet wilden doorbreken.⁴ Dat kan een deel van de verklaring zijn – ook (of misschien: vooral) in woelige tijden bleef de stad toch dit oertraditionele stuk opvoeren dat sinds lange tijd ook volksvermaak bood⁵ – maar helemaal bevredigend is dat toch niet. Het gaat om een werk dat zich blijkbaar leen-

1 Voortaan: *Gysbreght*. Om het hoofdpersonage aan te duiden gebruik ik de spelling Gijsbreght.

2 Voor het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg, zie: Oey-de Vita & Geesink 1983 voor Van Campens Schouwburg (1638-65); De Haas 2001 voor 1700-72 (tot de brand); De Leeuwe 2003 voor het jaar 1795; Ruitenbeek 2002 voor de periode 1814-41.

3 Deze traditie zou pas later het stuk 'niet alleen bekend maar vooral berucht' maken (Van Stipriaan 1997, 152), vanaf de jaren veertig van de achttiende eeuw toen men het echt oubollig, saai en onspeelbaar begon te vinden: 'na 1840 mopperden de toneelcritici steeds harder dat ze gruwden van de woest schreeuwende bode, de giebelende nonnen en het klungelinge tableau vivant' (Van Gemert 1993, 236).

4 Ruitenbeek 2002, 220: 'het zal vooral de traditie [zijn geweest] die borg stond voor de gunstige receptie'.

5 Vanaf 1717 werd er aan de tragedie steevast een kluchtig naspel gekoppeld, *De bruiloft van Kloris en Roosje* (Albach 1937, 42).

de voor steeds nieuwe interpretaties en politieke gebruiken en dat steeds anders ingezet werd, waardoor het mensen steeds op een andere manier aansprak.

In 1795, het Eerste Jaar van de Bataafse Vrijheid, werd bijvoorbeeld hevig gedebatteerd over het te voeren theaterbeleid. Men realiseerde zich dat de strijd over nieuwe ideeën mede op dat gebied kon worden uitgevochten, aangezien theater een kunst is die in het centrum van de publieke aandacht wordt vertoond en als platform voor lopende (politieke, maatschappelijke, artistieke) debatten kan fungeren.⁶ Niet toevallig trekt De Leeuwe 2003 (8) een parallel tussen de gebeurtenissen anno 1795 en die anno 1969, toen linkse studenten en intellectuelen een vernieuwing van het theaterbeleid eisten en de acteurs van traditionele opvoeringen van de planken trokken of met tomaten bekogelden (de 'Actie Tomaat'). In 1969 werd de *Gysbreght* (voorlopig?) van de planken verwijderd.⁷ In 1795 bleef het stuk daarentegen 'lopen' in het verbouwde theater dat tot Nationale Schouwburg werd omgedoopt als weerspiegeling van de eenheid van de natie, uitstijgend boven het gewestelijke particularisme uit de stadhouderstijd.⁸ Hoe zal het historische stuk de stichters van de nieuwe Republiek hebben gediend die, zoals de bijnaam Bataafse laat zien, op zoek waren naar een roemrijk verleden om daarop een nieuwe identiteit te funderen? Misschien door de opvoering van de wederwaardigheden van de middeleeuwse Amsterdammer Gijsbreght, een 'vrijheidslievende' held die het voor zijn vaderland opneemt en in opstand komt tegen de tiran Floris v? Of door het vertonen van de desastreuze gevolgen waartoe verdeeldheid binnen de natie kan leiden? Of eenvoudigweg om aan te geven dat de glorie tijd waarvan sprake is in de toekomstprophetie pas nu eindelijk is aangebroken?⁹

Het blijft gissen. Wat we met zekerheid weten is dat het stuk in 1813-14 van de Schouwburgregenten een heel andere politieke inzet kreeg: als hulde aan de onlangs teruggekeerde en tot 'Soeverein Vorst' benoemde Prins van Oranje op een tijdstip van grote nationalistische opwindning na het einde van het 'Franse regime' en de herwonnen onafhankelijkheid.¹⁰ Er werden zelfs versregels toegevoegd aan de profetie die de band tussen Nederland en de Oranjes onderstreepden.¹¹ Traditie ontmoette hier het restauratieverlangen.¹² De *Gysbreght* bleek zich als historiedrama,

6 Zie De Leeuwe 1996 en 2003.

7 Volgens Arian 1994 had dat 'niets te maken met toneelvernieuwing of de Actie Tomaat (die pas een jaar later zou plaatsvinden). De Nederlandse Comedie die toen de Stadsschouwburg bespeelde, had gewoon genoeg van elk jaar weer dat verplichte nummer'. De Actie Tomaat begon inderdaad pas in oktober 1969 (zie Van Engen 1996) en de *Gysbreght* was al in januari 1969 van de planken verdwenen, verdreven door een revolutionaire encenering van Bredero's *Spaanschen Brabander* (Grootes 1997, 3). Dit gebeurde naar aanleiding van Bredero's 350ste sterfdatum maar was voor de Nederlandse Comedie en de Amsterdamse gemeenteraad tevens een excuus om de *Gysbreght* 'geruisloos te laten verdwijnen' (Gnypp z.j.). Toch, is het einde van de traditie vanaf het begin in verband gebracht met de algemene vernieuwingsdrang van het theaterrepertoire.

8 Op 24, 26, 28, 29 en 31 december vonden de opvoeringen plaats (De Leeuwe 2003, 223).

9 Volgens De Leeuwe 2003 is er weinig twijfel over waar de gelukswensen van dat jaar over gingen: Vrijheid (223)!

10 Zie Ruitenbeek 1996, 375-7.

11 Zie Albach 1937, 88-9. Albach citeert de betreffende versregels niet.

12 Op alle niveaus. Men verklaarde bijvoorbeeld het morele verval van de Franse tijd te willen bestrijden:

dat de ‘vaderlandse’ geschiedenis dramatisert en in de toekomstprofetie in verband brengt met het heden van het publiek in de zaal, uitstekend te lenen voor politiek-ideologisch geladen interpretaties en gebruik.

Als we onder een ‘klassieker’ verstaan een kunstwerk dat ‘tegen de tijd bestand is’, dat ‘niet alleen iets te zeggen [heeft] over de tijd en de plaats waarin [het] functioneert maar ook de potentie [heeft] om in [zijn] singulariteit elke generatie opnieuw tot de verbeelding te spreken’ (Buikema 2006, 5), dan is de *Gysbreght* een klassieker bij uitstek in de Nederlandse letteren en in het Nederlands toneel: ‘geen ander stuk heeft zo’n belangrijke plaats in de Nederlandse cultuurgeschiedenis ingenomen als Vondels tragedie’ (Smits-Veldt 1994, 1). Zijn opvoeringstraditie en receptiegeschiedenis bieden een schat aan informatie, niet alleen over het werk zelf – dat een toneelwerk is en als zodanig bij iedere *performance* weer *gebeurt* – maar ook over de sociaal-politieke en artistieke ontwikkelingen van de samenlevingen waarin het functioneerde (zie Van Gemert 1993). De *Gysbreght* is niet alleen een document van die ontwikkelingen. Het werk heeft ook die ontwikkelingen mede bepaald. Ik noem één voorbeeld.

Vanaf het begin van de negentiende eeuw begon men een bijzondere interesse voor het stuk te tonen als ‘historisch werk’: niet alleen als ‘interpretatie’ van de Nederlandse geschiedenis – door de toekomstprofetie wordt een diachronische ruimte geopend – maar ook omdat het over de *middeleeuwen* gaat. De groeiende interesse voor het vaderlandse verleden, en in de eerste plaats voor de middeleeuwse oudheden van de natie, maakte de *Gysbreght* ook in dát opzicht aantrekkelijk.¹³ De acteurs begonnen steeds consequenter de gebruikelijke zeventiende-eeuwse kostuums in te ruilen voor ‘middeleeuwse’.¹⁴ De literatuurhistorici gingen zich verdiepen in de oudste Amsterdamse kronieken met als resultaat bijvoorbeeld een voor de hedendaagse *Gysbreght*-kenner enigszins verrassende editie van de tragedie door Jacob van Lennep, die deze plaatste tegen de achtergrond van de middeleeuwse geschiedenis van de stad, met een historische nauwkeurigheid die Vondel en zijn tijdgenoten bijna helemaal vreemd was.¹⁵ Maar het bleef niet bij erudiete edities en historiserende voorstellingen. De *Gysbreght* was ook een van de belangrijkste modellen voor de nieuwe generatie van romanciers die vanaf de jaren twintig de scottiaanse mode van de historische roman in Nederland invoerden. David Jacob van Lennep (die jarenlang in de Opperdirectie van de Schouwburg had gezeten¹⁶ en de auteur was van de in 1814 toegevoegde versregels voor Willem van Oranje)¹⁷

de buitenlandse stukken uit de Franse tijd zouden worden ingeruild voor ‘eigen’ stukken in zuiver Nederlands die een goede zedenleer zouden propageren (Ruitenbeek 1996, 376). ‘De *Gysbreght van Aemstel* uit 1637 werd de nieuwe sjibbolettekst in Nederland. Alle burgerdeugden waren in dit stuk verenigd: huwelijkstrouw, dapperheid, patriottisme, gehoorzaamheid aan God’ (Mathijsen 2004, 118).

13 Mathijsen 2004, 118.

14 Zie bijvoorbeeld de studies die een vooraanstaande acteur als Jelgerhuis maakte over het historische kostuum (Albach 1937, 85-6).

15 De editie werd in 1857 gepubliceerd in de door Van Lennep bezorgde monumentale Vondel-uitgave.

16 Ruitenbeek 2002, 44.

17 Albach 1937, 89.

wees in zijn *Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding* uit 1827 de *Gysbreght* aan als lichtend voorbeeld dat men zou kunnen volgen bij het schrijven van een historische roman.¹⁸ Ik ben van mening dat de bekendste daarvan, Jacob van Lennep's *De roos van Dekama* (1836), veel meer door de *Gysbreght* geïnspireerd is dan de onderzoekers veronderstellen: een intertekstualiteit die de negentiende-eeuwse lezers van de roman (en vooral de Amsterdamse!) waarschijnlijk zonder moeite konden mobiliseren.¹⁹

Een klassieker, dus. Dat is de *Gysbreght* omwille van zijn prominente plaats binnen de Nederlandse cultuur door de eeuwen heen. Kasper Jansen heeft het zelfs over de 'oudste theatertraditie ter wereld'.²⁰ Ik geloof niet dat de *Gysbreght* dat *alleen* te danken heeft aan zijn karakter van stedelijke verheerlijking van Amsterdam en nationalistische verheerlijking van het vaderland en aan de kracht van een traditie die men gewoontegetrouw steeds maar wilde voortzetten. Een diepgaande analyse toont aan dat het een bijzonder rijk kunstwerk is: vol suggesties, complex, veel-eisend, polyinterpretabel, intrigerend, vragen oproepend. Het is mijns inziens geen toeval dat juist dít werk een klassieker is geworden en ook al vrij snel als zodanig werd erkend: het leende zich voor steeds nieuwe interpretaties. Deze vatten telkens weer andere aspecten van het werk – natuurlijk vaak ten koste van andere, even belangrijke: denk bijvoorbeeld aan het politieke gebruik in 1814 dat veel problematische aspecten van de in het werk voorgestelde geschiedenis moet hebben gladgestreken. Dit blijkt ten overvloede uit de opvoerings- en receptiegeschiedenis en uit het bloeiende moderne onderzoek naar de *Gysbreght*, waarin men de meest uiteenlopende interpretaties van zo goed als elk element van de tragedie kan lezen.²¹

Men is zich steeds meer gaan realiseren dat dit werk 'geen eenheid, maar een veelheid is',²² dat het vol *anomalies* zit,²³ dat het 'polyfoon, meerstemmig, tegenstrijdig, paradoxaal' is.²⁴ In dit boek wil ik de voornamelijk in de laatste jaren steeds meer uit elkaar drijvende interpretaties²⁵ opnieuw bekijken en Vondels stuk herijken.

Deze studie is niet gericht op een empirische onderzoek naar de werking van de *Gysbreght* op het zeventiende-eeuwse publiek. Dit is trouwens bijna onmogelijk

18 Zie Stuiveling 1966; Van der Wiel 1999.

19 Van der Wiel 2003 zegt wel dat Van Lennep al op zijn zesde de *Gysbreght* uit zijn hoofd kende (539) en dat Vondel (in het bijzonder de *Gysbreght*) een dankbare leverancier van motto's voor de hoofdstukken van de roman is (553), maar doet daar verder niets mee en beperkt zich tot de historische bronnen. Ik heb de indruk dat bijvoorbeeld een personage als de abt van St. Odulf, vader Volkert, voorgesteld als een 'pompeuze en niet bijster slimme smulpaap' (572), gemodelleerd is naar prior Wilbord in de *Gysbreght*. Van Lennep interpreteerde hem als eerste als type van de zelfgenoegzame karthuizer, van spreekwoordelijke smulpaperij (zie Van Lennep 1857, 357-8).

20 K. Jansen 2005. Deze opvatting doet echter uiterst westers aan.

21 Ook na de editie Smits-Veldt 1994 is een aanzienlijk aantal belangrijke studies over de *Gysbreght* gepubliceerd: Verkaik 1996; Van Stipriaan 1996b; Koppenol 1999; Maljaars 2001; Maljaars & De Waard 2002; Konst 2003, 136-52; Korsten 2006, 169-91.

22 Smit 1956, 219.

23 Parente 1993, 250 ('there has been too much confidence about the work's meaning').

24 Korsten 2006, 175.

25 Zie vooral de zeer uitgesproken en pal tegengestelde visies van Koppenol 1999 en Maljaars & De Waard 2002, met tal van meer genuanceerde tussenposities die steeds andere accenten leggen.

gezien de heel schaarse informatie die we hebben omtrent reacties van historische toeschouwers. Wel beschikken we over enige gegevens omtrent de toenmalige opvoeringspraktijk van het stuk. We weten bijvoorbeeld dat het personage van de bode vanaf het begin door de meest gerenommeerde acteurs werd vertolkt omdat die rol, ondanks zijn geringe omvang, hun de kans bood om in het bewogen bodeverhaal hun declamatorische talent te etaleren. Zo'n gegeven helpt, dit voor het moment terzijde, om het belang van de breedvoerige narrativiteit in de tragedie (mede te verklaren door zijn voornaamste model: een epos, de *Aeneis*) beter te plaatsen in de theaterconventies en -praktijken van zijn tijd. Het gaat om een narrativiteit die vooral in het ernstige classicistische toneel vrij gebruikelijk was en die blijkbaar door acteurs en publiek hoog gewaardeerd werd.

Ik zal de tragedie vanuit verschillende invalshoeken bekijken om te proberen de mogelijke theaterervaring van het toenmalige publiek deels te reconstrueren, maar vooral voor zover mogelijk weer te 'ervaren'. Om van alle factoren die daarin een rol spelen de voornaamste te noemen, gaat het me ten eerste om de intertekstualiteit die door de toeschouwers (of door de lezers, aangezien het werk ook als boek gretig gelezen werd) kon worden gemobiliseerd, aan de hand van hun belezenheid en theaterervaring. Ten tweede richt ik me op de genres van het renaissancestische genresysteem waarin de verschillende scènes en personages zich inschrijven en ten derde op de tentoongestelde genderrepresentaties, waarvan de interpretatie mede door de geactiveerde genres van tevoren wordt gestuurd. Het gaat me, ten vierde, om de functies van de narrativiteit in het drama, ofwel om de mogelijke werking van de *staged narratives* op het publiek.

Daarbij zal ik altijd mijn eigen verbeelding inzetten om me een virtuele opvoering van het stuk voor te stellen. Een tekst is, als het om toneelteksten gaat, altijd meer dan alleen maar tekst. Het is relevant wat de vertolking van de verschillende personages door specifieke acteurs heeft gedaan met, bijvoorbeeld, de psychologische karaktertekening van die personages, en hun interacties met anderen op het toneel.

De sonde die ik heel in het bijzonder in werking zal stellen is die van de intertekstualiteit, op zoek naar de rijk geschakeerde intertekstuele velden die volgens mij bij het aanschouwen/lezen van de *Gysbreght* geactualiseerd kunnen worden. Het is een werk dat een voortdurende confrontatie met andere teksten uit de veelomvattende literaire ruimte oproept (en vaak zelfs veronderstelt): op een gedurfde, verre van vanzelfsprekende of automatische manier. Ik werd daardoor als onderzoeker uitgedaagd tot een avontuurlijke reis in de steeds afwisselende literaire landschappen²⁶ die me hebben geholpen in een complex werk als dit steeds nieuwe betekenislagen te ontdekken.

Inmiddels is de *Gysbreght* na het einde van de eeuwenlange traditie van de jaarlijkse opvoering en het dieptepunt van de Vondelwaardering in de jaren tachtig,²⁷

26 De intertekstualiteit 'a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire est «révolutionnaire» – à condition qu'elle ne se contente pas de commémorer' (Genette 1982, 452).

op de planken teruggekeerd in veel uiteenlopende voorstellingen die het stuk weer onder de publieke aandacht brachten:

Voorals Guus Rekers en Hans Croiset waren ervan overtuigd dat Vondel de twintigste eeuw wat te zeggen had, als men hem maar uitdaagde. Ze gingen de confrontatie met zijn ideeën aan, bewerkten zijn teksten en bedachten verrassende enceneringen. Na *Lucifer*, *Adam in ballingschap* en *Faëton* bracht men ten slotte ook *Gysbreght* op de planken. Door werkelijk iets met de culturele erfenis te doen, werden de *Gysbreght*-voorstellingen weer echte gebeurtenissen (Van Gemert 1993, 236).

In 2003 maakte Ab Gietelink met zijn gezelschap Theater Nomade een succesvolle tournee met maar liefst zeventig voorstellingen op historische locaties in het hele land.²⁸ Daar bleef het niet bij. Hij begon een offensief om de traditie van de jaarlijkse opvoeringen van de tragedie nieuw leven in te blazen.²⁹ Binnenkort verwacht men bovendien in de bioscopen de eerste verfilming van de *Gysbreght*, door regisseur Theu Boermans: een productie waar veel geld in is gestoken en die als groots, ‘episch’ en vol *special effects* wordt aangekondigd.³⁰

Nu men niet meer tegen de *Gysbreght* aan kijkt als product van het *establishment*³¹ – zoals blijkt uit Gietelinks zeer politiek geëngageerde opvoering van het

27 Toen hij wat vroegtijdig ‘dood’ werd verklaard in de eigentijdse cultuur (Van Gemert 1993, 236). Zie vooral Tiesema 1987, 49: ‘het feit alleen dat er niet een goedkope pocketeditie van zijn verzameld werk bestaat, een populaire uitgave van desnoods een selectie van zijn gedichten en toneelwerken, geeft aan hoe smal de basis is voor een auteur die zo’n prominente plaats inneemt binnen onze letterkunde’. Inmiddels is de situatie aanzienlijk veranderd: er zijn edities gepubliceerd van een bloemlezing uit zijn gedichten (in de pocketreeks *Griffioen*, door Luijten en Konst in 1989), en van verschillende tragedies (de *Gysbreght* 1994 door Mieke Smits-Veldt in de *Alfa*-reeks, die in 2007 aan de derde druk toe is), de wat statiger maar redelijk goedkope *Delta*-reeks edities van *Jephta*, *Koning David hersteld*, *Faëton* (door Konst in 2004), *Lucifer*, *Adam in ballingschap*, *Noah* (door Schenkeveld-van der Dussen in 2004) met een hertaalde tekst (die volgens Korsten 2005b *vertaald* had moeten worden om de grote afstand te overbruggen tussen zeventiende-eeuws en eigentijds taalgebruik). Ook het onderzoek naar Vondels werk bloeit: zie Konsts studies die veel aandacht besteden aan Vondels dramatiek (1993 en 2003) en de vernieuwende methodologische aanpakken van Van Alphen 1987 en Van Gemert 1996a. Vooral de studies van de literatuurwetenschapper Frans-Willem Korsten, tussen 1999 en 2006, bewerkt in het boek *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit* (Korsten 2006), hebben het toneelwerk van deze auteur weer in het centrum van de aandacht geplaatst, ook buiten de kleine kring van de vroegmodernen. En, wat eigenlijk het allerbelangrijkste is voor drama: Vondels werk is opnieuw gespeeld (*Lucifer*, *Adam in Ballingschap*, *Josef in Dothan*, *Faëton* en *Gysbreght*, laatst ook *Josef in Egypte* door het gezelschap Het Toneel Speelt van Hans Croiset). Er zijn verder nog allerlei tekenen van deze *revival* van Vondel in de eigentijdse cultuur te bespeuren: zie bijvoorbeeld Benno Barnards hergebruik van *Jephta* (zie Stronks 1999), Willem-Jan Ottens enthousiasme voor Vondels latere poëtisch-theologische werk, Connie Palmens laatst verschenen *Lucifer* en ook – waarom niet? – Edward van de Vendels prachtige (en bekroonde) navertelling voor kinderen van de *Gysbreght* (*Gijsbrecht*, 1998).

28 Zie Gietelink 2003.

29 Een ‘actie’ die de wensen van *Gysbreght*-kenner Mieke Smits-Veldt overtreft (ze besloot in 1994 de inleiding tot haar editie met de vraag: ‘en wanneer wordt een nieuwe toneeltraditie van – laten we zeggen – vijfjaarlijkse *Gysbreght*-opvoeringen in het leven geroepen?’), 21). Zie www.abgietelink.nl/Kern/Lijst/Lijst/.htm.

30 Herman Pleij vond al dat de *Gysbreght* zich daar goed toe zou lenen (Pleij 1996).

31 Dat was vroeger wel het geval. Zie bijvoorbeeld wat Marijke Spies in 1987 schreef (45): ‘Hij [Vondel] heeft het afgedaan. Eindelijk. Het heeft lang geduurd voordat het zover was (...). De tomaten die in

stuk – is de tijd misschien rijp om dit *cultural icon*³² van het Nederlandschap opnieuw de plaats te geven die het verdient.

0.2 Tussen toneel en 'literatuur'

Gysbreght van Aemstel is een toneelwerk. Dit betekent dat wij ons bij de bestudering ervan niet alleen tot de tekst kunnen beperken, alsof het lyriek of verhalend proza is.³³ Deze *dramatekst* (wat theatersemiotici als De Marinis en De Toro *dramatic text* noemen),³⁴ werd door de auteur – die misschien ook de encenering deels verzorgde – voor een voorstelling geschreven en is inderdaad vanaf de première in 1638 eeuwenlang onmogelijk los te denken van zijn opvoeringsdimensie. We moeten dus rekening houden met de *Gysbreght* als *opvoeringstekst* (*performance text*),³⁵ opgebouwd uit meerdere semiotische tekensystemen waarbij de 'non-verbale elementen – zoals muziek, dans, gebaren, make-up, kostuums, geluidseffecten, toneelattributen, decor en belichting³⁶ – minstens zo belangrijk [zijn] (...) als de gesproken tekst' (Veldhorst 2004, 20).³⁷

We zijn vrij goed geïnformeerd over het gebruik van het toneel in Van Campens theater en de mogelijkheden die het aan de *mise-en-scène* bood.³⁸ Bovendien heeft de *Gysbreght* dankzij zijn status van klassieker vanouds meer aandacht gekregen dan welk ander stuk ook in de Nederlandse toneelgeschiedenis, dus ook wat de opvoeringsaspecten betreft.³⁹ We weten dus een en ander over bijvoorbeeld de 'stom-

1969 door de schouwburg vlogen, waren meer bestemd voor de *Gijsbreght* als institutie van het establishment dan voor de *Gijsbreght* als toneelstuk van Vondel'.

32 Parente 1993, 248.

33 Voor een eerste inleiding in het Nederlands tot de problematieken van de theatersemiotiek, zie Jongeneel 1993.

34 Zie De Marinis 1993, 15 e.v.

35 Zie De Marinis 1993, 47 e.v. Het begrip 'tekst' wordt in dit geval breed gehanteerd: 'not only coherent and complete series of linguistic statements, whether oral or written, but also every unit of discourse, whether verbal, nonverbal, or mixed, that results from the coexistence of several codes (...) and possesses the constitutive prerequisite of complete and coherence (...) Clearly, therefore, even the units of theatrical production known as performances can be considered texts'.

36 Ik zou op zijn minst de lichamelijke aanwezigheid op het toneel van de acteurs toevoegen, als 'signifying bodies'.

37 Zie ook De Toro 1995, 107-8.

38 Als bronnen van informatie beschikken we vooral over: de toneelgravure van het interieur van S. Savry (1658), de plattegrond van P. Vingboons (1658), het schilderijtje van J. van Baden (tijdens een *commedia dell'arte*-achtige voorstelling, 1653), de afbeeldingen die bij de toneeluitgaven horen, enkele beschrijvingen van stadsbezoekers en de rekeningen van de *Ontvang en Uijtgif* van de Schouwburg. Ik verwijs hier alleen naar Hummelen 1996 (waar men de afbeeldingen van het theater kan zien) en Smits-Veldt & Teuwis 1978.

39 Volgens Hellinga's gedurfde hypothese (1964) zou de *Gysbreght* zelfs geconcipieerd zijn geweest om aan de eisen en de mogelijkheden die Van Campens toneel bood tegemoet te komen. Volgens hem was dit geen traditionele polytopische toneelruimte meer, met simultane aanwezigheid van meerdere plaatsen van handeling, maar een 'moderne' monotopische toneelruimte dankzij afwisselend gebruik van voor- en achtertoneel, desnoods afgesloten door gordijnen. Maar deze hypothese is op veel kritiek gestuit (voor een bespreking van alle opvattingen, zie Smits-Veldt & Teuwis 1978), vooral door Hummelen (zie laatst Hummelen 1996). Van Campens toneel (een mix van 'oud' en 'modern', Geesink 1990, 83)

me vertoning' in het Clarissenklooster, het toneelmechaniek waarmee Rafaël – uitgedost met zwanenvleugels – uit de hemel kwam afdalen, het gebruik van muziek zowel tussen de bedrijven door als ter begeleiding van de gezongen koren, de massale bezetting van personages in fraaie groepen en kleurrijke kostuums (Smits-Veldt 1994, 5).⁴⁰ Maar dat neemt niet weg dat ook voor de *Gysbreght* ongeveer hetzelfde geldt als voor de meeste zeventiende-eeuwse toneelstukken:⁴¹ 'men [kan] zich (...) nog amper voorstellen hoe (...) de *Gijsbreght van Aemstel* [is] opgevoerd' (Hummelen 1996, 192) tijdens die eerste première in januari 1638 en de talloze andere opvoeringen in de jaren daarna.⁴²

Het verschil tussen de *Gysbreght* en ander zeventiende-eeuws toneelwerk bestaat hierin dat Vondels tragedie een eeuwenlange opvoeringstraditie heeft. Die kan niet alleen benut worden voor een interessante geschiedenis van de receptie maar zegt ook iets over het werk zelf. Bij de voortdurende veranderingen van toneelconventies (en de ingrepen die de dramatekst waarschijnlijk al meteen na Vondels dood onderging,⁴³ met allerlei aanpassingen en coupures)⁴⁴ en van de culturele contexten waarin de voorstellingen plaatsvonden, ontsluit elke *performance* iets over de 'opvoerbaarheid' van de tragedie. In deze studie heb ik ook deze rijk gedocumenteerde opvoeringstraditie her en der bij de analyse willen betrekken (vooral de oudste, uiteraard, maar niet uitsluitend).

- was waarschijnlijk polytopisch qua opzet, maar bood de mogelijkheid tot een monotopische bespeeling.
- 40 Zie ook Smits-Veldt 1979, 247-50. Voor een onderzoek naar de bij de *Gysbreght* uitgevoerde muziek (zowel in de zeventiende eeuw als in de volgende eeuwen) zie Valkenburg z.j. Onlangs heeft musicoloog Louis P. Grijp de oorspronkelijke melodie van de vierde Rey van Burghzaten ontdekt, naar 'N'esperez plus mes yeux' van Antoine de Boësset (zie K. Jansen 2005). Het was zeker een 'duur' stuk dat desondanks aardige winsten bleef opbrengen voor het Burgerweeshuis en het Oude-Mannen- en Vrouwenhuis (aan dit filantropische karakter van de Schouwburg werd pas in 1795 een einde gemaakt: zie Van Leeuwe 2003, 17).
- 41 'Veel van deze informatie voor deze vroege periode is verloren gegaan en valt met geen mogelijkheid meer terug te halen. De noodzakelijke bronnen ontbreken: er zijn geen recensies en kritieken bekend, geen brieven en memoires van acteurs of muzikanten en geen werken waarin de theatrale uitvoeringspraktijk systematisch wordt beschreven' (Veldhorst 2004, 20).
- 42 110 keer van 1637 tot 1665, toen Van Campens toneelruimte verbouwd werd (Van Gemert 1993, 233)! Een andere fascinerende hypothese van Hellinga (1956) is dat Rembrandts *Nachtwacht* geïnspireerd zou zijn door de openingsscène van de *Gysbreght van Aemstel* (een bewijs, volgens hem, van het monotopische karakter van Van Campens toneelruimte). Maar die heeft weinig bijval van kunsthistorici gevonden (zie Van de Waal 1969). Wel lijkt een serie van tekeningen van Rembrandt tijdens de repetities van het stuk te zijn gemaakt (Van de Waal 1969; daarover zie ook Noorman z.j.): met o.a. naar men vermoedt acteur Willem de Ruyter in de rol van Gozewijn en Pieter de Bray in die van Badeloch (tot 1656 werden vrouwenrollen door mannen gespeeld). Bij de opening van de Schouwburg waren dat nog geen professionele acteurs (zie Albach 1937, 10-1) ook al nam de professionalisering steeds toe (Geesink 1990, 83).
- 43 Vondel had zelf meermalen veranderingen in de tekst aangebracht (vooral in 1659).
- 44 Om diverse redenen nam men geen genoegen met de tragedie. Eerst werd ze door de Frans-classicisten aan de normen van het Franse toneel aangepast; later zuiverde men alle katholieke elementen uit het stuk. In 1729 werd een toneeluitgave gedrukt waarin de leestekst in overeenstemming werd gebracht met de toneeltekst (zoals die al jaren in de Schouwburg werd vertolkt): zie daarover Markus z.j. Pas aan het einde van de negentiende eeuw begon men opnieuw met filologische nauwkeurigheid de oorspronkelijke tekst op te voeren (Van Gemert 1993, 236).

Bovendien biedt een dramatekst als die van de *Gysbreght* een aantal regieaanwijzingen.⁴⁵ Ik doel hier niet alleen op de paratekst (die zich beperkt tot de lijst van de personages en de namen van de personages die in elke scène optreden) maar op alle informatie die de tekst zelf prijsgeeft: over de richting waarin een personage kijkt of over de komst in de verte van een nieuw personage of over de bewegingen van de personages op de bühne.⁴⁶ Ik heb dus door er 'anders' naar te kijken de *Gysbreght* niet alleen als een leestekst willen bestuderen, maar ook als het 'geraamte' of de 'partituur' van een *performance*,⁴⁷ een virtuele opvoering die ik me steeds probeerde te verbeelden. Want een leesdrama is het zeker niet.

Toch laat de *Gysbreght* zich tegelijkertijd als toneelwerk én als 'literatuur' omvatten zoals eigenlijk veel van de vroegmoderne dramatische werken, en in het bijzonder de tragische, die zowel in de toneeltraditie als in de literaire traditie zijn ingebed. In de renaissance zijn de grenzen tussen de velden van theater en literatuur uitermate poreus. '[Vondels] drama's voldoen aan de in zijn tijd geldende regels en zijn tegelijk schitterende literatuur' (Erenstein 2006, 12). Deze 'tweeslachtigheid' blijkt duidelijk uit Vondels houding tegenover zijn toneelwerk. Aan de ene kant was hij een echte 'man van het theater' die zich met de enceneringen van zijn stukken bemoeide (en deze soms zelf verzorgde) en die nauwe contacten met de acteurs onderhield.⁴⁸ Aan de andere kant beschouwde hij zijn drama's als zuivere literatuur: hij had bijvoorbeeld extreem minutieuze aandacht voor de correctie van de gedrukte teksten.⁴⁹ De dramateksten beleefden toen ook een leven apart, los van de opvoeringen: als gedrukte teksten die de lezers een leeservaring boden die niet per se geassocieerd hoefde te worden met een voorstelling en met het 'bombardement' van stimuli waardoor de toeschouwers getroffen werden (akoestieke, visuele). Dit is in de allereerste plaats waar voor een werk als de *Gysbreght* dat bijna meteen een onovertroffen succes als boek kende: in alle formaten, voor alle beurzen.⁵⁰ Dit zal ongetwijfeld mede het gevolg zijn geweest van de bekendheid van de tragedie als opgevoerd stuk, maar niet alleen.⁵¹ Het zal dus niet verbazen dat ik ook zuiver

45 Zie Veldhorst 2004, 20.

46 Zie bijvoorbeeld Albach 1937, 18. Maar het is vooral Smits-Veldt die aandacht aan de tekst heeft besteed als bron van informatie over de encenering (zie Smits-Veldt & Teuwis 1978, 70 e.v., Smits-Veldt 1979, 247-50 en Smits-Veldt 1994, 21).

47 Veldhorst 2004, 184; Smits-Veldt 1994, 21.

48 Erenstein 2006, 12. Zie ook Sterck 1932, 9-30. In één geval, dat van *Gebroeders*, beschikken we over een exemplaar uit de eerste druk met Vondels handgeschreven aantekeningen waaruit blijkt dat hij aanwijzingen gaf voor bijvoorbeeld de rolverdeling van de acteurs en de aankleding (zie Porteman 1996).

49 Oey-de Vita heeft het over Vondels 'voortdurende zelfkritiek die blijkt uit het omwerken en corrigeren van zijn teksten' (1973, 83).

50 Voor een overzicht van de rijke drukgeschiedenis van het werk zie Markus z.j. met veel nieuwe inzichten. Zie ook Verkruijsse 2006, 42. Oey-de Vita 1973 oppert de mogelijkheid dat Blaeus tweede editie van de *Gysbreght* (Blaeu 1638) met kleine correcties van Vondel, die zeker kort na de eerste werd gemaakt, al bij de première verkocht werd. De eerste editie (die per 26 december 1637 gereed moest zijn) wekte meteen grote belangstelling vanwege het uistel van de opvoering en raakte waarschijnlijk snel uitverkocht. Als dit klopt, dan hadden aanzienlijk wat mensen (naar schatting was de oplage rond de 1000 exemplaren, Oey-de Vita 1973, 99) de tekst al gelezen vóórdat ze naar het theater gingen!

51 Over de toneeluitgave uit 1729 die bedoeld was 'alleen om te strekken ten dienste des Schouwburgs,

tekstgericht onderzoek doe. Als ik bijvoorbeeld de stilistische en zelfs filologische aspecten van de passages van strikte imitatio van de *Aeneis* onder de loep neem, is wel degelijk de gedrukte tekst (de dramatekst) het voornaamste object van mijn analyse. Ik breng hem dan in verband met literaire antecedenten.

Eén aspect maakt vooral zo'n 'dubbele' status van de *Gysbreght*, tussen toneel en papier in, overduidelijk: zijn zeer breedvoerige narrativiteit, het absolute overwicht van het vertellen. Het onderzoek heeft de narrativiteit in het renaissancistische drama lange tijd ondergewaardeerd. Dat is deels een gevolg van het oude vooroordeel dat het toneel in 'zuivere vorm' van zo'n langdradige narrativiteit zou moeten afzien: een 'gebrek' dat het renaissancistisch theater van de Griekse tragici en vooral van Seneca heeft overgenomen en dat de dramaturgen later langzamerhand hebben leren vermijden.⁵² In de laatste jaren is er daarentegen veel meer oog (vooral door het Angelsaksische theateronderzoek)⁵³ voor de historische vormen van het theater en is er dus aandacht besteed aan narrativiteit als structureel element van het theater van de Renaissance, waarin *staged narrative* zo'n belangrijke plaats inneemt.⁵⁴ Zelfs naar renaissancistische maatstaven kent dit narratieve element in de *Gysbreght* ongekende dimensies. De voornaamste reden daarvoor zit in het model waarnaar de *Gysbreght* is geconstrueerd: geen drama, maar een epos. Het onderzoek dat zich met deze tragedie bezig houdt, moet dus niet alleen rekening houden met een theaterpraktijk die aanzienlijk anders is dan de thans gangbare,⁵⁵ maar ook met een specifiek werk dat heel 'literair' van aard is en een voortdurende confrontatie veronderstelt met een *niet-dramatisch, verhalend* model, dat van de *Aeneis*.

In dit boek zal ik de verhalende gedeeltes, vanwege hun wezenlijke rol in de opbouw van het werk, vaak als fundament van mijn analyse stellen. Ze zullen in eerste instantie met het instrumentarium van de narratologie worden benaderd, het instrumentarium waarmee *verhalende teksten* worden beschreven: wie focaliseert wat? Welke selectie en rangschikking van het verhaalde materiaal wordt gemaakt? Welke vast gecodeerde conventies van representatie worden er gebruikt? Daarnaast

en der geenen die den zelve bezoeken' ('Aan de lezer', geciteerd in Markus z.j.), schrijft Markus: 'podiumtekst en leestekst hebben ver na Vondels verscheiden naast elkaar bestaan, als je de tekst van 'aan de lezer' in het voorwerk van de uitgave van 1729 mag geloven. En dat is op zijn minst wonderlijk te noemen. Het lijkt alsof de leestekst een eigen cultuur heeft'.

52 Dit is bijvoorbeeld de houding van de beste kenner van de senecaanse tragedie in vroegmodern Europa, Gordon Braden: 'Seneca remains the principal model for tragic form – and the combination is deadly, with theory reinforcing the worst features of the originals' (Braden 1985, 104).

53 Zie Hart 1991 en het hele thema-nummer van de *Canadian Review for Comparative Literature* (1991). Voor de verhouding 'drama and narrative' in al zijn problematische facetten zie Sommer 2005.

54 En zeker niet alleen van de Renaissance: denk bijvoorbeeld aan Bertold Brechts 'episch theater'.

55 De breedvoerige narrativiteit in de *Gysbreght* werd een van de voornaamste redenen waarom de kritiek op de tragedie vooral in de negentiende eeuw navenant toenam, als onspeelbaar stuk (zie Van Gemert 1993, 232), tot Busken Huets vernietigende oordeel: 'Gysbreght van Aemstel [is] een treurspel bij welks opvoering niemand treurt en de gehele wereld naar huis verlangt' (geciteerd in Van Stipriaan 1997, 152). In de zeventiende eeuw was men zeker een andere en in dit opzicht misschien ook meer gevarieerde theaterpraktijk gewend: naast een op actie en visueel impact gebaseerde dramapraktijk als die van Jan Vos, trokken ook toneelspelen met breed uitgesponnen verhalende gedeeltes volle zalen (zie Smits-Veldt 1991, 89-90).

zal ik aandacht besteden aan de mogelijke werking van deze verhalen op het achter de 'vierde muur' gezeten publiek van zeventiende-eeuwse Amsterdammers:⁵⁶ klonken er verhalen mee waarmee het publiek bekend kon zijn? Kon een zeventiende-eeuwer daarin iets herkennen van de door hem/haar vertrouwde werkelijkheid (maatschappelijke patronen, man/vrouw rolpatronen, enzovoort)? Zag hij/zij ze daarin bevestigd of geproblematiseerd? Welke effecten kon dat sorteren? Het zal duidelijk zijn dat ik in deze de rol op me heb genomen van *mediator*. Het is op dit vlak dat deze studie het meest kwetsbaar is. Ik kan niet weten hoe het publiek dit stuk heeft beleefd. Ik kan wel een palet schetsen dat de affectieve kleuren kan hebben bepaald waarbinnen het stuk is ervaren. De schets daarvan is de inzet van deze studie.

Verder zal ik me ook steeds afvragen welke *dramatische functie* zulke verhalen vervullen. Hoe worden ze door het vertellende personage (de *narrator*) ingezet? Met welk retorisch doel, anders dan gewoon iemand ergens over in te lichten? (De luisteraar ergens toe aan te zetten? Een zelfbeeld te laten overkomen? Een bepaald beeld van de verhaalde gebeurtenissen en personages te scheppen?) Wie is de luisteraar aan wie het verhaal is gericht (de *narratee*)? In welke mate wekt de gesprekspartner het verhaal op, reageert daarop en wordt erbij betrokken? Hoe wordt de handeling daarmee voortgestuwd? Enzovoort. En ik zal er altijd rekening mee houden dat de interacties binnen de speelruimte plaatsvinden waar ook de stem, de intonatie, de gebaren van de verteller en de reacties daarop van een (vaak verder zwijgende) luisteraar, op wiens gezicht het publiek de meest uiteenlopende emoties zal lezen, de interpretatie sturen.⁵⁷

Veel personages zijn in de tragedie om de beurt als sprekende en handelende *subjecten* én in andermans narratie opgenomen: door een verteller die naar believen en om meestal duidelijk te achterhalen retorische doelen een bepaalde tekstuele representatie geeft van die personages. Ze worden dan *objecten* van zijn/haar focalisatie en vaak in conventionele kaders ingepast (bijvoorbeeld: van de bekwame strateeg of van de voorbeeldige martelaar). Dit is een fundamenteel aspect van de tragedie waar we bijzonder alert op moeten zijn: haar *gelaagdheid* die een onderzoeker niet mag gladstrijken door alleen oog te hebben voor één bepaalde scène.

56 Sinds 2002, met een artikel over *Gebroeders* (nu bewerkt in Korsten 2006, 89-112) heeft Korsten aandacht besteed aan de mogelijke werking van de verhalen in Vondels drama's op het historische publiek. Zijn boek (Korsten 2006) geeft daar veel voorbeelden van.

57 In de narratologie onderscheidt men drie niveaus: geschiedenis, verhaal, vertelling (zie Herman & Vervaeck 2005, 47-105). Op het laatste niveau heeft de zogenaamde 'contextualist narratology' (Pratt, Herrnstein Smith, Chambers) aandacht gevraagd, door het werk van de *discourse analysis* en de pragmatiek over de *natural storytelling* op de literaire vertellingen toe te passen. Deze door de orthodoxe structuralisten fel bekritiseerde aanpak (Chambers boek 'Story and situation' was als een aanvulling bedoeld van Chatmans 'Story and discourse') kan volgens mij toch goede diensten bewijzen bij de interpretatie van toneelwerk. Natuurlijk gaat het daar om een fictieve werkelijkheid en het dramatisch discours blijft geprogrammeerd discours van rollenspelers die geen 'personen' zijn (Jongeneel 1993, 139) dus wezenlijk anders dan het spontane discours van een *natural storytelling*. Toch is drama 'a form of discourse which somehow shares elements from both literary and performance texts' (De Toro 1995, 8).

0.3 Genre en gender

Wat men in de zeventiende eeuw ‘treurspel/tragedie’ noemde, was dus niet alleen een toneelstuk maar ook een literair genre dat in het renaissancecistisch genresysteem als heel prestigieus gold en – door de literatuurtheoretici (naar het voorbeeld van de klassieken) maar zeker ook door de auteurs en hun publiek – aan de top van de literaire hiërarchie werd gesteld, samen met het epos. De *Gysbreght* heeft uitgerekend een epos als voornaamste model: Vergilius’ tweede boek van de *Aeneis*.

Wat het specifieke tragische genre betreft, laten de formele bouwstenen van de *Gysbreght* zien dat het werk in een bepaalde traditie is ingebed, die namelijk van veel zestiende- en zeventiende-eeuws classicistisch ernstig toneel: de senecaanse.⁵⁸ Zo goed als alle belangrijke senecaanse ingrediënten zijn in Vondels tragedie herkenbaar:⁵⁹ de openingsmonoloog met een expositie, een droomvertellingsscène van het vrouwelijke personage, lange confrontaties, soms in de vorm van stichomythieën,⁶⁰ bespiegelende koren die (althans grotendeels) losstaan van de handeling, gruwelen die door een bode worden verhaald enzovoort. Maar vaak worden ze op een subtiel andere manier opnieuw gedoseerd dan gebruikelijk is in de senecaanse traditie – die zo’n fundamentele rol speelde voor het Nederlandse toneel, vooral in de eerste decennia van de eeuw, ook voor Vondel zelf.

Het belangrijkste verschil tussen de *Gysbreght* en de senecaanse tragedie (zowel het oorspronkelijke theater van Seneca als het bloeiende vroegmoderne senecaans-scaligeriaanse) is dat het geen ‘didactisch’ toneelwerk is dat voorbeeldige gedrag patronen tenstoonstelt. Deze belering betreft meestal de omgang met de hartstochten⁶¹ die de stoïsche wijze moet proberen in toom te houden, met als gevolg personages op de bühne die vaak ‘naar één hartstocht’ (Bloemendal 1997, 93) handelen. Het ontbreken daarvan in de *Gysbreght* betekent dat de personages veel minder schematisch worden neergezet en een veel rijkere karaktertekening vertonen. Dit komt het duidelijkst naar voren uit de vergelijking met een subgenre binnen het Nederlandse ernstige toneel dat heel duidelijk op belering is gericht (emotionele ofwel politieke): dat van de historiespelen. Mede door Heinsius’ oproep aan de tragedieschrijvers in de proloog van zijn *Auriacus* (1602, over de moord op Willem van Oranje) om nationale stof te behandelen (en natuurlijk door de bekendheid die zijn drama verwierf), bloeide het historiedrama daarna op de Nederlandse planken.⁶² Naast Duymys (1606) en Van Hogendorps (1617) Oranjedrama’s (heel verschillende bewerkingen van Heinsius’ *Auriacus*), zijn Hoofts *Geeraerd van Velsen* (1613) en *Baeto* (1617) daar de bekendste voorbeelden van. Vooral Hoofts tragedies en

58 Zie Smits-Veldt 1991, 33-6; Bloemendal 1997, 61-4. Braden 1985 is een fundamentele studie van het senecaanse vroegmoderne toneel in Europa.

59 Ik haal ze uit Bloemendal 1997, 62-4.

60 Zie Braden 1985, 103: ‘Seneca is strong (...) in bursts of combative dialogue’. Dit is zo goed als het enige dramaturgische pluspunt dat Braden in Seneca’s toneel ziet!

61 Zie vooral Konst 1993.

62 Zie Duits 1990, 28-35; Meijer Drees 1993, 245-6; Bloemendal 1997, 169 e.v.

Van Hogendorps *Truer-spel* klinken voordurend in de *Gysbreght* mee, maar het subgenre van het historiespel wordt in Vondels toneelstuk tevens diep vernieuwd.

Genre is één van de elementen die het meest de interpretatie van tevoren sturen: over de verwachte invulling bijvoorbeeld van de epische held of de tragische vrouw/weduwe, volgens vast gecodeerde conventies van representatie en *gender*-patronen (reden waarom er vaak sprake is van *gendered genres*).⁶³ Het is boeiend om te zien hoe het vrij starre genresysteem van de Renaissance – een systeem dat een zeventiende-eeuwer uit lees- en kijkervaring wel bekend was – in de *Gysbreght* ter discussie wordt gesteld en zelfs ontregeld. Tragische en epische componenten interageren in een interessant experiment van verregaande genrevermenging: zie vooral de lange episerende verhalen waar een beeld van Gijsbreght als ‘epische’ held wordt geschapen. En dit niet alleen: in één geval, dat van de scène tussen Gijsbreght en Vosmeer, komen op het toneel zelfs tragische en komisch-realistische componenten op een verrassende manier met elkaar in aanraking: uit lagere genres (zoals de klucht) of uit hybride genres als de roman, de moderne schelmenroman en een ‘oude roman’ als die over Reynaert. Ook de door deze genres conventioneel gepropageerde man/vrouw rolpatronen worden in het werk deels bevestigd maar uiteindelijk doorbroken (Gozewijn/de clarissen, Badeloch/Gijsbreght), met de *staging* van ‘alternatieve’ genderrepresentaties.

0.4 Een kringloop van interteksten

Urbs antiqua ruit (‘de aeloude stad gaet te gront’).⁶⁴ Zo luidt het motto in de door Blaeu gedrukte tekst van de *Gysbreght* dat Vondel aan de *Aeneis* ontleende om voor de lezer meteen de parallel tussen ‘d’ondergang van zijn [Gijsbreghts] stad en zijn ballingschap’ (ondertitel) en de val van Troje met Aeneas’ vertrek naar een nieuw land duidelijk te maken. In het vervolg van de gedrukte paratekst wordt de lezer op deze ‘analogie’ nadrukkelijk attent gemaakt, een analogie die ook voor het publiek in de zaal evident zal zijn geweest: en niet alleen voor de klassiek-geschoolden en geletterden onder hen – die ongetwijfeld die literaire meerwaarde in al zijn finesses zullen hebben geproefd – maar ook voor de doorsnee toeschouwer gezien de grote bekendheid van het verhaal van het Houten Paard dat in de *Gysbreght* een Zeepaerd wordt waar de vijandelijke soldaten in verstopt zitten. Als de lezer-toeschouwer dit verband legt, gaat daarmee voor hem/haar de intertekst van Vergilius’ tweede boek van de *Aeneis* open.

63 Ik verwijs hier alleen naar De Geest 2001 voor een eerste algemene beschouwing over genre en naar Meijer 1996 en Buikema 2001 voor de daarmee samenhangende vaste genderrepresentaties. Voor het theater, zie in het bijzonder De Marinis 1993, 6 voor de ‘central role that it [genre] seems to play in the reception of performance (...) in order to interpret it with the help of intertextual frames and other previously acquired schemes’. De Toro 1995 spreekt van een ‘generic path : the very genre itself establishes a horizon of expectation’ (106).

64 Ik citeer steeds Vondels vertaling in proza uit 1646 (WB VI, 352 e.v.) naast de Latijnse tekst van de *Aeneis* (naar Taubmann 1618, zie 1.4.4).

Door de actualisering van deze intertekst krijgt de kijk-/leeservaring een intertekstuele diepte. Het verloop van de handeling, de karaktertekening van de personages, de voorstelling van ruimtes worden bijzonder geladen en verrijkt door dit surplus aan betekenis: doordat ze dan in relatie tot die van de gemobiliseerde intertekst worden geïnterpreteerd.⁶⁵ Soms is die relatie onproblematisch: de toeschouwer/lezer ‘herkent’ bijvoorbeeld in het Zeepaerd een *tegenhanger* van het Houten Paard. Toch gebeurt het ook vaak dat het verwachtingspatroon dat daardoor ontstaat, verbroken wordt, als de lezer/toeschouwer gissingen doet die later zullen worden tenietgedaan. De intertekstuele relaties blijken dan problematisch en vragen om een extra interpretatieve inspanning. Dankzij deze dynamiek van herkenning/frustratie, van activering dan wel doorbraak van verwachtingen, komt een rijker, complexer betekenisproces tot stand. Dat is heel in het bijzonder het geval in de *Gysbreght*: want in het stuk zijn allerlei verwijzingen naar de *Aeneis* te bespeuren (soms zo evident dat er haast sprake is van citaten) die toch vaak misleidend blijken te zijn, ja bijna bedrieglijk.

Men heeft te lang gedacht dat het karwei van het invloedenonderzoek geklaard was door de minutieuze Leipziger dissertatie van Hermann die in 1928 met een positivistisch streven naar uitputtendheid ‘alle’ parallele plaatsen van de *Gysbreght* en de *Aeneis* naast elkaar heeft gelegd. Echter, na het artikel van Van der Paardt (1987a) is ook het moderne onderzoek naar de tragedie steeds meer oog voor de ‘afwijkingen’ gaan hebben. Dit is natuurlijk essentieel om de relatie van de *Gysbreght* tot de *Aeneis* te doorgronden: een relatie waarbij, grof gesteld, zowel de ‘overeenkomsten’ als de ‘verschillen’ van groot belang zijn voor de interpretatie. In dit boek zal ik aan beide speciale aandacht besteden. Aan de overeenkomsten in zoverre daarmee de relatie geactiveerd wordt en de interpretatie van te voren in bepaalde richtingen wordt gestuurd, volgens bepaalde bekende patronen: zie vooral hoofdstuk 1 over de passages van strikte vergiliaanse imitatio. Daar is de kritiek te vaak aan voorbij gegaan, misschien uit het ongemak dat voortvloeit uit het nog steeds gewortelde romantische idee dat een origineel werk – de nationale klassieker bovendien! – niet te veel op andere voorbeelden mag leunen, wat toch het geval is met de *Gysbreght*, binnen de imitatio-cultuur van de Renaissance. Maar mijn analyse zal zich nog meer op de ‘verschillen’ toespitsen. Niet alleen omdat ze het specifieke van het nieuwe werk laten uitkomen maar ook omdat juist in die ruimte van verschil de kans ligt voor de interpretator om een diepere en zeker ook meer stimulerende en uitdagende betekenis toe te kennen: door de confrontatie van het al bekende met het nieuwe en ook door het

65 Voor een eerste theoretische en op de teksten toegepaste inleiding tot de intertekstualiteit zie in de eerste plaats Meijer 1996, 18–65; Korsten 2005a; Jongeneel 2001, 62–78. In verband met toneelwerk wordt ‘intertekst’ op dezelfde manier breed gehanteerd als ‘tekst’ (zie noot 35). Een toneelgangster activeert complexe interteksten die alle aspecten van een *performance* betreffen, niet alleen de gesproken tekst. Ook al valt de term ‘intertekst’ te prefereren (want deze duidt neutraal de relatie aan) ik gebruik af en toe afwisselend als louter stilistische varianten ook de termen ‘pretekst’ en ‘brontekst’ (dit laatste oorspronkelijk afkomstig uit het bronnenonderzoek) die mindere gelukkige weergaves zijn van het Franse ‘hypotexte’ (door Genette 1982 ingevoerd). Voor de *Aeneis* hanteer ik ook de aanduiding ‘model’ met een connotatie van ‘verklaard’ en prestigieus referentiepunt.

problematiseren/in vraag stellen van die relatie zelf als die verwarrend/bedrieglijk blijkt te zijn of simpelweg niet meer bestaat. Hoe dat op een soms duizelingwekkende manier in de *Gysbreght* gebeurt, zal in de hoofdstukken 2-5 aan de orde komen: met averechtse verwijzingen, tegenbeelden, contaminaties, verschuivingen. En natuurlijk vooral met de simultane activering van allerlei andere vertakte intertekstuele velden die het veld van de *Aeneis* soms verrijken, soms doorkruisen.

Want het gaat zeker niet alleen om één relatie met één intertekst. De lezer/toeschouwer van de tragedie wordt gestimuleerd allerlei verbanden te leggen met een rijk geschakeerde kringloop van verweven interteksten die in de *Gysbreght* meeklinken – vooral uit het epos (de *Aeneis* in de eerste plaats, maar niet alleen) en de tragedie: doorklinkende elementen in een wemeling van aan elkaar verbonden teksten. Wat de senecaanse tragedie betreft, gaat het in de *Gysbreght* niet alleen om formele bouwstenen (zie 0.3). Worp 1892 verbaasde zich over de al met al geringe ‘invloed’ van Seneca’s eigen drama’s op de *Gysbreght*, qua thema’s vooral (211). Maar deze senecaanse intertekstualiteit is ruim onderbelicht gebleven waarschijnlijk omdat het onderzoek zich uitsluitend heeft geconcentreerd op de verhouding met de *Aeneis*. Vooral naar Seneca’s *Troades* lopen allerlei draden: een heel bekende tragedie (‘regina tragoediarum’ volgens Hugo Grotius)⁶⁶ die Vondel zelf enkele jaren eerder met een groep bevriende geleerden vertaald en op de bühne gebracht had onder de titel *De Amsteldamsche Hecuba* en die dezelfde ‘matière de Troie’⁶⁷ behandelt als het tweede boek van de *Aeneis*. Verder klinken in de tragedie vaak de historiedrama’s mee die we eerder zagen: Hoofts tragedies en Van Hogendorps *Truer-spel* in de allereerste plaats.

Natuurlijk ben ik er niet vanuit gegaan dat een toenmalige theaterganger zo’n massa aan intertekstuele verbanden kon leggen als ik in dit boek aan het licht breng. Laten we zeggen dat ik een maximaal potentieel aan intertekstuele relaties heb proberen te traceren die volgens mij voor een zeventiende-eeuwer wel *activerbaar* waren. Wat de ene toeschouwer kon ontgaan, zal een ander wel zijn opgevallen. Een intertekstueel veld dat bij het ene theaterbezoek veronachtzaamd was, kon de volgende keer door hem/haar wel gemobiliseerd worden. Iedere toeschouwer op een andere manier: vanuit zijn/haar positie en gepositioneerde keuzes, op basis van zijn/haar kennis van de wereld, belesenheid en theaterervaring.

0.5 Een historisch drama

We weten niet of Vondel de opdracht had gekregen een stuk te vervaardigen voor de feestelijke opening van de Amsterdamse Schouwburg die het in verval geraakte houten theater van Costers Academie zou vervangen. In de Opdracht van het gedrukte werk aan Hugo Grotius stelt hij het voor als een eigen initiatief.⁶⁸ Vondel

66 Smits-Veldt 1991, 33.

67 Zie Smits-Veldt 1986, 278-94.

68 Smits-Veldt 1996, 204.

schreef dit stuk op vijftigjarige leeftijd, toen de oorlog ter verovering van de Zuidelijke Nederlanden op Spanje nog woedde,⁶⁹ terwijl de binnenlandse godsdienstig-politieke tweespalt tussen remonstrantse en contraremonstrantse facties in de Republiek en in het bijzonder in Amsterdam definitief achter de rug leek te zijn. Een ontwikkeling die Vondel, die in de jaren twintig zelf bij die twisten actief betrokken was geweest (denk vooral aan de *Palamedes* en aan zijn hekeldichten) van harte toejuichte. In 1632 had hij een gedicht geschreven ter gelegenheid van de opening van het Athenaeum Illustre, een zelfstandige instelling voor hoger onderwijs waarmee Amsterdam eindelijk met Leiden kon wedijveren als centrum van kennisoverdracht.⁷⁰ Vijf jaar later kreeg hij de kans om zelfs het eerste ‘vast, modern en ruim toneel’ in te wijden waarmee de ‘uitzonderingspositie’ van het toneel bevestigd werd in Amsterdam (Geesink 1990, 83), een stad die ongetwijfeld de hoofdstad van het theatergebeuren in de Republiek was. Het was zeker ook een mooie gelegenheid om zich daarmee tot de hele stadsgemeenschap te richten: een element van ‘herwonnen eenheid’ die haar bevestiging vindt in het feit dat de Schouwburg voortaan dé plek zou worden waar alle Amsterdamse Kamers – sinds 1632 verenigd – hun toneelactiviteiten konden ontplooiën.

Heel toepasselijk kreeg het Amsterdamse Schouwburgpubliek een onderwerp uit de eigen geschiedenis gedramatiseerd:⁷¹ de wederwaardigheden van de middeleeuwse heer Gijsbreght van Aemstel die omstreeks 1300⁷² na de samenzwering die tot de dood van graaf Floris v van Holland had geleid, met zijn stad ten val kwam en in ballingschap ging. Oude geschiedenis van de stad én het land dus, ‘prisca’ (oudheden) zoals Vondels vriend Cornelis Plemp zei,⁷³ die toch op allerlei manieren analogieën opriep met het recente verleden van de Opstand en het nog verser verleden van de binnenlandse twisten uit de jaren van het Bestand. Het publiek werd dus op pregnante wijze geconfronteerd met het eigen verleden. Dit was trouwens in 1637 geen primeur: zoals we al zagen, had zich in de laatste decennia een belangrijke traditie gevestigd van historiedrama’s die verschillende periodes uit het ‘vaderlandse’ verleden dramatiseerden en steeds (in wisselende mate) op de actualiteit inspeelden. Het directe precedent waarop de *Gysbreght* ook thematisch aansloot, was natuurlijk Hoofts beroemde *Geeraerd van Velsen*: een stuk dat het Amsterdamse publiek goed kende.⁷⁴ Maar verder moet de *Gysbreght* ook allerlei analogieën bij veel theatergangers met Van Hogendorps *Truer-spel* hebben geroepen.⁷⁵ Het belang van deze intertekstuele velden van de historiespelen kan nauwe-

69 Kort daarvoor was de stad Breda door Frederik Hendrik heroverd, een gebeurtenis waarop Vondel in het voorwerk zinspeelt.

70 ‘Inwyding der doorluchtige Schoole t’Amsterdam’, *WB III*, 372 e.v. Zie ook Schenkeveld-van der Dussen 1979, 47.

71 Smits-Veldt 1996, 205.

72 Zie Smits-Veldt 1994, 75, n.6.

73 In zijn gedicht ‘Ad patriam. In I. Vondelii Gisbertum Amstelium’ (4), dat te lezen is in Sterck 1927, 117.

74 Het werd meestal met Suffridus Sixtinus’ vervolg *Geraert van Velsen lyende* opgevoerd (1628). Zie Smits-Veldt 1994, 7.

75 Ook het *Truer-spel* werd vaak opgevoerd (zie Kossmann 1932, xx-i).

lijks worden onderschat en bestaat hieruit dat ze een historische dimensie met zich meebrengen. De analogieën tussen de *Gysbreght* en Van Hogendorps Oranjedrama helpen dan ook inzicht te krijgen in de manier waarop het Amsterdamse zeventiende-eeuwse publiek, goed bekend met deze traditie van historiedrama's die op de planken bleven lopen, de recente geschiedenis van de stad en van het land in de middeleeuwse wederwaardigheden van Gijsbreght en zijn stad weerspiegeld kon zien. Hoe de Opstand en ook de nog recentere tweespalt uit de jaren van het Bestand in de tragedie worden opgeroepen, geproblematiseerd en verwerkt, is een boeiend aspect waarbij ik zal stilstaan.

De première zou op 26 december plaatsvinden: een leuke – en natuurlijk niet toevallige – bijkomstigheid was dat het stuk zich tijdens de kerstnacht afspeelt. Toch wisten predikanten van de calvinistische Kerkeraad, de eeuwige tegenstanders van Vondel en van het theater, die (waarschijnlijk door de repetities) lucht hadden gekregen van het 'paapsch' karakter van het stuk waarin 'superstitien vande paperye als misse ende andere ceremonien' op het toneel zouden worden vertoond, de eerste opvoering te beletten.⁷⁶ De stadsmagistraat vond deze bezwaren echter ongegrond: burgemeester Schaep was van mening dat de tragedie het katholicisme meer kwaad dan goed zou doen, burgemeester de Graeff dat een stuk dat zich in de middeleeuwen afspeelt niet anders dan rooms-katholiek kon zijn. De *Gysbreght van Aemstel* werd opgevoerd. Met enig uitstel ging het stuk in première op 3⁷⁷ januari 1638 met, naar het schijnt, maar beperkte van hogerhand opgelegde aanpassingen.⁷⁸ Het werd een groot succes, volgens de in de zaal aanwezige hoogleraar Vossius die daarover de balling Grotius verslag uitbracht, mede vanwege de spanning en de hoge verwachtingen die juist door het uitstel waren ontstaan.⁷⁹

Dit was maar de eerste van een aaneengesloten serie voorstellingen. Na een 'pauze' van drie jaar (waarschijnlijk om verdere opwindning van de kant van de predikanten uit de weg te gaan) keerde dit al vanaf het begin spraakmakende stuk in 1641 op de planken terug om eeuwenlang een vast element van het Amsterdamse (toneel)leven te worden.

0.6 Opbouw

Hoofdstuk 1 ('Een vergiliaanse oorlog') behandelt in het licht van het model waar naar de tragedie voornamelijk is geconstrueerd – Vergilius' tweede boek van de

76 Ik citeer naar Sterck 1932, 35 e.v. die alle documenten omtrent de zaak reproduceert.

77 Of 4? Er bestaat enige onzekerheid omtrent de exacte datum van de première: zie Markus z.j.

78 In de notulen van de Kerkeraad lezen we dat 'de aenstootelyckste saken daeruit geroyeert sijn'. Er is over dit onderwerp hevig gedebatteerd, vooral in de jaren van de 'verzuilde' Vondelstudies (Spies 1987, 45), tussen J.F.M. Sterck en Pater Maximilianus: zie Sterck 1932, 31. Oey-de Vita 1973 komt tot de conclusie dat er waarschijnlijk geen veranderingen in de tekst van de eerste editie werden aangebracht. Op 17 december 1637 (het moment dat de predikanten naar de pen grepen) moest 'het zet- en drukwerk geheel of grotendeels voltooid' zijn (99). Misschien werden er dan vertoningen van katholieke rituelen geschrapt (zie Smits-Veldt 1994, 2).

79 Zie Van Gemert 1993, 231.

Aeneis, een epos – de aard van de transpositie van *Aeneis* II in de tragedie en de strikte vergiliaanse intertekstualiteit van de verhalen waarin over de oorlog wordt verteld.

Hoofdstuk 2 (‘De kunst van “’t stoffeeren”. De spion Vosmeer bij schurken en schelmen in de leer’) is een analyse van de figuur van de spion Vosmeer, die veel meer dan naar hooggestemde genres als epos en tragedie, naar komisch-realistische genres geconstrueerd blijkt te zijn.

Hoofdstuk 3 (‘“Aemstels bloed.” Het lot van een geslacht’) gaat over de in de tragedie gedramatiseerde val van de ooit machtige en vertakte familie van de Aemstels, vooral beschouwd in het licht van de dimensie van eer (fundamenteel voor veel personages in het stuk) in een context van bloedvetes tussen familieclans.

Hoofdstuk 4 (‘“Een hoopeloze hoop”? Badeloch: de constructie van een tragisch vrouwenpersonage’) biedt een analyse die gefocust is op het vrouwenpersonage Badeloch. Ze lijkt gedoemd te zijn tot weduwschap (zoals bijna alle epische en tragische vrouwelijke figuren van echtgenotes), maar ze verzet zich tegen dit lot.

Hoofdstuk 5 (‘Gijsbreght van Aemstel’) is een overkoepelende beschouwing van de tragedie met de focus op het centrum van het krachtenveld van personages, de protagonist en titeldrager Gijsbreght van Aemstel. Er wordt ook aandacht besteed aan de manier waarop het Amsterdamse verleden uit de jaren van de Opstand in deze historische tragedie opgeroepen en geproblematiseerd wordt.

0.7 De plot

Hier volgt een samenvatting van de plot die ik grotendeels ontleen aan die van de standaard-editie Smits-Veldt 1994 (3-5) maar met enkele, en soms grondige, aanpassingen. Want zo’n samenvatting is een narratieve weergave van de handeling, en als zodanig een eerste interpretatie van het werk.⁸⁰

Eerste bedrijf

Op de middag voor de kerstnacht loopt Gijsbreght, de heer van Aemstel, met militairen en burgers de Amsterdamse Haarlemmerpoort uit. Nadat de stad een jaar belegerd is geweest door de Kennemers en de Waterlanders, die de dood op graaf Floris v wilden wreken, hebben zij om onverklaarbare redenen het beleg opgegeven. In afwachting van nadere berichten stelt Gijsbreght vast dat ‘het hemelsche gerecht’ uiteindelijk erbarmen heeft gehad met de belegerden. In een historische terugblik

80 Zie Korsten 2006, 178 die in de meeste samenvattingen van de inhoud van de *Gysbreght* het centrale element van de verkrachting mist. Mij viel op hoe Smits-Veldt het verzet van prior Willebord (volgens haar het type van de zelfgenoegzame kartuizer) die in het tweede bedrijf tientallen versregels lang voet bij stuk houdt, totdat Diedrick zijn soldaten aanspoort het klooster binnen te dringen en het in brand te steken, met de volgende uitdrukking afdoet: ‘de eerst protesterende kartuizer gaat voor de dreigementen van de maarschalk door de knieën’.

beargumenteert hij zijn onschuld aan de moord op de graaf, haalt de nijd en haat van zijn vijanden die hij moest doorstaan voor de geest, al vóór de dood op graaf Floris, en ondertrept zijn inzet voor het algemeen belang.

Willebord, de prior van het buiten de stadmuren gelegen kartuizerklooster, vertelt (zonder te weten dat de vijandelijke opperbevelhebbers Willem van Egmond en Diedrick van Haerlem hem een rad voor ogen hebben gedraaid) hoe onderlinge twist de oorzaak is geweest van de aftocht.

Dit bericht wordt bevestigd door Vosmeer (een vijandelijke spion), die gevangen is genomen. Een schip met rijshout, het ‘Zeepaerd’, dat door de vijand is achtergelaten, zou volgens hem bestemd zijn geweest om materiaal te leveren voor een dam via welke men in het geheim de stad had willen binnenkomen. Door ruzie onder de aanvoerders zou dit plan toch niet zijn doorgegaan. Gijsbreght gelooft nu dat de vijand werkelijk vertrokken is, omdat Vosmeers verhaal samenvalt met dat van prior Willebord. Hij laat Vosmeer vrij en beveelt zijn mannen het schip de stad binnen te halen.

Een rei van Amsterdamse maagden zingt een vreugdelied over de overwinning en bereidt zich voor op een dubbel feest: men viert immers ook de geboorte van Christus.

Tweede bedrijf

De Amsterdammers blijken echter gruwelijk misleid te zijn. ’s Avonds zijn de opperbevelhebbers met een voorhoede van het vijandelijke leger teruggekeerd in de buurt van het kartuizerklooster. Zij wijden nu de compagnie-officieren in de werkelijke situatie in. In het schip met rijshout is een keurtroep verborgen, die ’s nachts van binnenuit de aanval op de stad zal inzetten en zich meester zal maken van de Haarlemmerpoort. Hierdoor zal de voorhoede (en in tweede instantie de rest van het leger) de stad binnen kunnen komen. Maarschalk Diedrick van Haerlem zal ervoor zorgen dat deze voorhoede in afwachting van de actie inkwartiering kan vinden in het klooster. Egmond beveelt hem de broeders niet lastig te vallen.

Diedrick eist van prior Willebord onderdak voor zijn soldaten. De prior weigert het en probeert Diedrick op alle manieren op andere gedachten te brengen. Maar Diedrick slaat alle argumenten in de wind en spoort uiteindelijk zijn soldaten aan het klooster binnen te dringen en in brand te steken.

Veldheer Egmond heeft daarna een laatste bespreking met Vosmeer, die in het geheim de stadsgracht is overgezwommen. De spion brengt verslag uit van het goede verloop van de aanslag.

Onbewust van het dreigende gevaar maakt binnen Amsterdam de rei van edelingen zich gereed om op Christus’ geboortefeest naar de nachtdienst in de kerk te gaan. Vol vertrouwen in Gods goedheid zingen ze een lied over het goddelijke kleine kind dat hemelse en aardse machten aan zich onderwerpt.

Derde bedrijf

In het slot van de Aemstels staan Gijsbreght en zijn vrouw Badeloch eveneens op het punt naar de kerk te gaan. Badeloch is echter in slaap gevallen en wordt tijdens een droom bezocht door de schim van haar nicht Machtelt van Velzen:⁸¹ in jammerlijke toestand, hopeloos zoals aan het einde van haar leven na de verkrachting door Floris. Machtelt spreekt verontruste woorden: de stad is verloren, de Aemstels moeten zo snel mogelijk de stad verlaten, maar eerst moet Gijsbreght bisschop Gozewijn en Machtelts dochter Klaeris (die beiden in het clarissenklooster wonen) redden. Gijsbreght gelooft niet in het waarheidsgehalte van zo'n droom.

Op dat moment komt deken Peter binnenhollen met berichten over de vijandelijke overrompeling. Nadat Gijsbreght vanaf de Schreierstoren een eerste overzicht van de situatie heeft proberen te krijgen, maakt hij zich op om met zijn adellijke bondgenoten de stad te verdedigen.

In de kapel van het Amsterdamse clarissenklooster zingen de nonnen een lied over de kindermoord in Bethlehem, bevolen door Herodes. Er is echter één troost: het bloed van de onschuldige martelaren in Bethlehem is het zaad van de onvergankelijke kerk.

Vierde bedrijf

Gozewijn van Aemstel, de uit zijn ambt ontzette bisschop van Utrecht die in het clarissenklooster een toevlucht heeft gevonden, spoort de nonnen aan om te vluchten, maar zelf wenst hij als martelaar ter plekke te sterven. De abdis Klaeris van Velzen weigert hem echter te verlaten, daarin gevolgd door de andere nonnen. Op het moment dat Gozewijn in vol bisschopsornaat, omringd door de clarissen, de vijand voor het altaar opwacht, stormt Gijsbreght binnen om allen te redden. Niemand wil met hem mee en als de vijand nadert, kan Gijsbreght alleen nog proberen vanaf het dak de kloosterpoort te verdedigen.

Intussen is Arend van Aemstel op bevel van Gijsbreght naar het slot teruggekeerd om Badeloch en haar kinderen te beschermen. Uit zijn verslag blijkt dat Gijsbreght meteen de enig mogelijke maatregelen heeft genomen om de stad te verdedigen. Maar hij, zijn militairen en de burgers hebben ondanks hun grote inzet en één enkel succes uiteindelijk de verdediging van de Nieuwe Zijde steeds verder moeten opgeven. Tijdens het bloedige gevecht in de Nieuwe Kerk is Gijsbreghts broer, proost Willem, vermoord en zijn zuster Kristijn is uit het binnenste van de kerk meegesleept en vermoord, na waarschijnlijk verkracht te zijn. De kerk is geplunderd en in brand gestoken. De Dam, en daarmee de toegang tot het Stadhuis, is eveneens door de vijand veroverd. Het laatste wat Arend van Gijsbreght weet, is dat deze zich met het overschot van de verdedigers in het Stadhuis heeft teruggetrokken. Badeloch vreest dat zij haar man niet levend terug zal zien.

81 Vondel gebruikt meestal de spelling 'Velzen', Hooft daarentegen 'Velsen'.

Een rei van burchtbewoners bezingt de kracht van de huwelijksliefde en vraagt God om Badelochs smart te verzachten. Dan hoort Badeloch aan de poort de stem van Gijsbreght.

Vijfde bedrijf

Gijsbreght vertelt over de strijd om het Stadhuis. Ondanks het moedige verzet van de Amsterdammers, is het Stadhuis toch gevallen. Volkomen alleen en bijna verlamd, werd Gijsbreght daarna door de verschijning van een licht uit zijn verbijstering opgeschrokken en aangespoord de verdediging voort te zetten. In de eerste plaats om Gozewijn en Klaeris alsnog in veiligheid te brengen. Maar ook dat was tevergeefs, omdat deze zich niet door Gijsbreghts smeekbedes lieten vermurwen. Ook zijn laatste poging om de overkomst van de vijand naar de Oude Zijde te beletten, is mislukt. De hele stad brandt en de enige toevlucht voor de ontredderde burgers is nu nog het slot van de Aemstels. Daarop komt een bode nog verslag uitbrengen van de gruwelen die hij in het klooster heeft gezien: de moord op de nonnen en Gozewijn door Floris' bastaardzoon Witte van Haemstee en de plundering van de in brand gestoken kapel. Hij dringt aan op een laatste poging om de aanstormende vijand tegen te houden, via een uitval uit de burcht.

Badeloch ziet hoe er bij de slotbrug wordt gevochten. Dodelijk gewond wordt Arend door Gijsbreght binnengedragen en sterft met het voldane gevoel dat hij strijdend voor zijn stad en zijn heer is gevallen. De aanwezigen spreken met lof over hem.

De heer Van Vooren komt nu op last van Egmond de overgave van het slot eisen. Hij wijst Gijsbreght erop dat in dit stadium verder vechten absoluut zinloos is. Gijsbreght weigert echter op Voorens eis in te gaan.

Nu de vijand op het punt staat het slot te bestormen, wil Gijsbreght zijn gezin en de niet weerbare vluchtelingen onmiddellijk per schip wegsturen, begeleid door Peter. Omdat Badeloch absoluut weigert haar man, die een gewisse dood tegemoet gaat, te verlaten en zonder hem sloop te gaan, ontwikkelt zich een heftig conflict tussen de echtgenoten, waarin ook de twee kinderen, Adelgund en Veenerick, betrokken zijn. Gijsbreght trekt zijn wapenrusting aan en zegt bereid te zijn zich in het gevecht te storten. Als Badeloch uiteindelijk ten prooi valt aan razernij, gebiedt hij (zelf in hevige emotionele toestand) haar hem te gehoorzamen. Badeloch geeft toe: ze wil vertrekken na een laatste gebed van de deken. Op Peters vurige gebed verschijnt plotseling de aartsengel Rafaël, die Gijsbreght opdraagt naar zijn vrouw te luisteren, Gods wil te volgen en Amsterdam te verlaten. God heeft de stad niet behoed, maar deze zal wel in later eeuwen schitterend herrijzen, 'want d'opperste beleid zijn zaecten wonderbaer'. Gijsbreght zal in Pruisen een nieuwe stad stichten, Nieuw Holland. Ooit zal zijn inmiddels teruggekeerde nazaat aan de toekomstige glorie van Amsterdam bijdragen.

Gijsbreght onderwerpt zich aan Gods opdracht en regelt de uittocht voor de vluchtelingen en voor zijn gezin, onder de hoede van het door Peter gedragen kruisbeeld. Eenieder neemt daarop met eigen woorden afscheid van Amsterdam.

Ik citeer de *Gysbreght* naar Smits-Veldt 1994. Smits-Veldt geeft de tekst van de eerste editie (Blaeu 1637) weer. Ze baseert zich daarvoor op de WB-editie (III, 514 e.v., ed. J.F.M. Sterck), met enkele verbeteringen.⁸²

In de literatuuropgave geef ik de edities aan waarnaar ik de ‘interteksten’ van de *Gysbreght* en in het algemeen de primaire literatuur citeer.⁸³ In enkele gevallen (zoals bijvoorbeeld Hoofts tragedies) gaat het om herspelde teksten. De enige ingrepen die ik gedaan heb, betreffen de normalisering van Duitse komma’s (in Van Hogendorps *Truer-spel* en sommige prozawerken) en het vermijden van kapitalen aan het begin van de versregels in lopende zinnen.

82 Voor de varianten die door de auteur in latere edities zijn aangebracht, vooral in de ‘gekatholiseerde’ uitgave uit 1659, zie WB III, 923-31. Voor een bibliografische beschrijving van de eerste twee edities, zie Oey-de Vita 1973; Markus z.j. werpt nieuw licht op veel omstreden aspecten van de drukgeschiedenis van het werk.

83 Alle werken van Vondel, tenzij anders aangegeven, worden naar de WB-editie geciteerd. Als ik naar de inleidingen of de commentaren van de geraadpleegde edities verwijs, gebruik ik de naam van de editor/s. Vandaar dat deze werken ook op de lijst van secundaire literatuur voorkomen.

Hoofdstuk 1

Een vergiliaanse oorlog

1.1 Inleiding

De *Gysbreght* staat bekend als ‘het meest overtuigende voorbeeld van creatieve imitatio en van de mogelijkheden die zij de dichter bood’ in de Nederlandse literatuur (Smit 1956, 190): creatieve imitatio van Vergilius’ tweede boek van de *Aeneis* welteverstaan. In paragraaf 2 zal ik kort stilstaan bij het belang van Vergilius voor Vondels werk.

In paragraaf 3 analyseer ik hoe de transpositie van een episch model als *Aeneis* II in een toneelwerk als de *Gysbreght* wordt aangepakt. De *Gysbreght* blijkt een werk te zijn waarin de genres epos en tragedie op een gedurfde manier worden vermengd, zozeer zelfs dat ik van een ‘episerende tragedie’ zou willen spreken.

Dit is in de eerste plaats het geval bij de lange ‘oorlogsverhalen’, de *staged military narratives* waarin de oorlog in Amsterdam wordt verhaald, die ik in paragraaf 4 analyseer. De extreem verregaande vergiliaanse imitatio van deze episerende gedeeltes (die ik mede op filologische en stilistische basis benader) heeft soms het effect van een wurgende inkadering maar er worden toch steeds op subtiële wijze ‘originele’ accenten aan toegevoegd die een nieuw totaalbeeld scheppen ten opzichte van het geïmiteerde model.

Paragraaf 5 is een slotbeschouwing over de strikte vergiliaanse intertekstualiteit van de oorlogsverhalen en een vooruitblik op de veel meer gevarieerde, complexe en intrigerende manieren waarop de vergiliaanse intertekstualiteit zich in de rest van het werk ontvouwt.

1.2 Vondel: een *vir Vergilianus*

... Aengezien de naem van Poëet dit allergeluckighste vernuft door een zekere uitnemmentheid en hantvest toekomt, en alleen eigen is.¹

Vondel slaat in de opdracht aan Huygens van zijn Vergilius-vertaling in proza (1646) bijna de taal aan van een Julius Cesar Scaliger, de erudiet die in de zestiende

1 WB, VI, 42.

eeuw Vergilius aan de top van de literaire hiërarchie plaatste.² In de inleiding ‘Aen den lezer’ toont hij zich voorzichtiger: na een uitvoerig overzicht van de verwoede querelle tussen Homeristen (aanhangers van Homerus) en Maronisten (aanhangers van Vergilius) onder de Europese geleerden, erkent hij de grootheid van beide dichters.³ Maar dit salomonsoordeel moet niet bedriegen. Vergilius is tijdens de renaissance de meest geliefde en geïmiteerde dichter: niet alleen in de Republiek der Zeven Provinciën maar ook in de internationale Republiek der Letteren.⁴ En wat Vondel persoonlijk betreft, is er zelfs sprake van een grenzeloze bewondering voor de Romeinse dichter: al vóór de jaren van zijn vorming in de libertijns-humanistische Amsterdamse kringen opgevat, daarna dominant geworden (toen Vergilius de plaats innam van Seneca als zijn voornaamste literaire model) en zijn hele leven lang gekoesterd.⁵

Het voorwerk van de *Aeneis*-vertaling laat duidelijk zien hoe grondig Vondels kennis van deze klassieker is evenals van alle antieke en moderne filologische werken over de *Aeneis*.⁶ Voor Vondel is Vergilius het onovertrefbare model van stilistisch meesterschap dat met soepelheid alle registers kan bespelen en in de kunst van de retoriek de tien Attische redenaars samen evenaart.⁷ Tegelijk is het werk van Vergilius voor hem van grote filosofische waarde, een *summa* van het allerbeste wat de klassieke cultuur heeft voortgebracht aan levensbeschouwelijke opvattingen. Conform de nieuwe humanistische omgang met de klassieken, is Vergilius ook voor hem dus niet meer ahistorisch de ‘christelijke’ profeet, maar in de allereerste plaats dé dichter die technisch en filosofisch meesterschap combineert.

Wat Vondels biograaf Brandt zegt over Vondels houding tegenover de klassieke schrijvers, gaat in het bijzonder voor Vergilius op:

Het vertalen zelf vond hij dienstig om de gedachten van de grootste vernuften tot op het bot te doorgronden, hun kunst en kunstvaardigheid hen af te kijken, en zijn snaren te leren afstemmen op hun tonen (41).

Vondel vertaalt inderdaad niet alleen meermalen het hele oeuvre van Vergilius. Vergilius is ook een van zijn belangrijkste inspiratiebronnen. Er is zeker niet alleen sprake van de overname van thema's en motieven (zoals in het gedicht bij de dood van zijn vrouw: zij verschijnt aan de dichter als een tweede Creüsa, Aeneas' overleden vrouw).⁸ Het is een invloed die Vondels diepste snaren raakt en een beslissend stempel drukt op zijn omgang met taal, ritme en metrum en daarom niet alleen tot de *Gysbreght* of het christelijke epos *Joannes de Boetgezant* beperkt blijft: hij is ‘in

2 ‘Exemplum, regula, principium, finis debet esse nobis Maro’ (‘voorbeeld, norm, begin, einde moet Vergilius voor ons zijn’, *Poetices libri septem*, v, 3. Lyon 1561, 245), geciteerd in Procaccioli 1988, 478.

3 WB, VI, 45-62.

4 Heesakkers 1982, 68-9; Procaccioli 1988, 481.

5 Met de woorden van Jan Romein tijdens de Vondelherdenking van 1937: ‘naast zijn Bijbel werd de *Aeneis* zijn tweede Bijbel’ (geciteerd in P. Maximilianus 1968, 50).

6 Geerts 1932, 75.

7 WB, VI, 59.

8 WB, III, 421 e.v. Zie ook Luijten & Konst 1989, 74-5.

het hele werk van Vondel aanwijsbaar' (P. Maximilianus 1968, 74).⁹ Maar het is ongetwijfeld de *Gysbreght van Aemstel* die Vondel het meest de naam heeft gegeven van echte *vir Vergilianus*.¹⁰

1.3 De *Gysbreght van Aemstel*: een *opus Vergilianum*

Dit tweede boeck heeft in mijne gedachten altijd uitgescheenen, boven d'andere my menighmael verruckt, en noit mijnen lust genoegh konnen verzadigen.¹¹

Zo schrijft Vondel in 1655 in de opdracht van zijn berijmde vertaling van *Aeneis* II aan Peter de Graeff. Niet toevallig geeft de dichter de vertaling van dit boek apart uit; vijf jaar later zal de hele Vergilius-vertaling in verzen volgen. Ten eerste gaat het om een meesterstuk dat hem *altijd* al geboeid heeft: het verhaal van de laatste nacht van Troje, door Aeneas aan koningin Dido gedaan. Dat hij zich bijzonder aange trokken voelt door de literaire weergave van het brandende Troje in het Latijnse epos blijkt uit meerdere verklaringen van Vondel zelf. Zo heeft hij het in de opdracht van de *Gysbreght* aan Hugo Grotius over 'den schoonen brant van Troje ... een vier ... dat geuriger en heerlijcker blaectt dan de hemelsche vlam, die den fenix verteert'. Een tweede reden voor aparte publicatie is dat deze zelfstandige episode binnen de *Aeneis* zich daar goed voor leent.¹² En niet alleen voor publicatie. Het leent zich natuurlijk ook heel goed voor bewerking in een 'nieuw', origineel literair werk. Dat is precies wat Vondel vele jaren daarvóór met de *Gysbreght* gedaan had. In de tragedie komt niet alleen de intrige grotendeels met die van *Aeneis* II overeen. Ook op het formele vlak is er sprake van een consequent uitgevoerde imitatie van het model: zowel in de structuur van de episodes en hun aaneenschakeling als in de compositie, tot in de metrisch-ritmische aspecten en de woordkeus aan toe.

De paratekst (zowel de voorpagina als het voorwerk) dient vaak, zoals Genette 1987 aangetoond heeft, om het literaire werk auctorieel te presenteren, om het uit te leggen en om de interpretatie ervan in zekere mate in een door de auteur gewenste richting te sturen. Dit geldt zeker in het geval van de *Gysbreght*. Het motto dat sinds de eerste editie (Blauw 1637) onder de titel op de voorpagina staat – 'Urbs antiqua ruit'¹³ – is een citaat uit *Aeneis* II (363) dat de onherroepelijke val van Troje verwoordt. Amsterdam wordt dus in feite, zoals zijn literaire equivalent, als een 'stervende stad' voorgesteld.¹⁴ Het gedrukte voorwerk (vooral de brief aan Hugo Grotius en het Voorspel) maakt ondubbelzinnig duidelijk dat Vondel zijn model

⁹ Zie ook Verwey 1927, 62.

¹⁰ Ik ontleen de definitie aan Van der Paardt 1987b, 829.

¹¹ WB, VI, 71.

¹² Smit 1975, 414.

¹³ 'De aeloude stad gaet te gront'.

¹⁴ Zie Prandoni 2004, 32. Interessant is dat de vertaling in verzen van *Aeneis* II uit 1655 hetzelfde motto op de voorpagina heeft (zie WB, VI, 70), blijkbaar als tekenend beschouwd voor de val van Troje.

aanwijst. Er is geen sprake van verhulling of dissimulatie: de auteur verklaart op niet mis te verstane wijze dat de *Gysbreght* in het spoor van *Aeneis* II moet worden aanschouwd/gelezen.¹⁵ Dit gedrukte voorwerk speelde natuurlijk geen rol bij de opvoering van het toneelstuk en kon dus het publiek niet beïnvloeden.¹⁶ Maar dat een groot deel van de tragedie in *Aeneis* II verankerd is, zal de doorsnee zeventiende-eeuwse theaterganger toch niet zijn ontgaan. Dat Amsterdam een tweede Troje is en de *Gysbreght* een transpositie van *Aeneis* II, zal met of zonder de lectuur van het auctoriele voorwerk (dat trouwens grote verspreiding had)¹⁷ bijna meteen duidelijk zijn geweest. De subtiele en veelvormige aard van die verhouding kon de toeschouwer ontgaan, dat zeker, maar het bestaan van die verhouding zelf niet.

De bewerking van *Aeneis* II in de *Gysbreght* kan men zonder moeite onder het label *transpositie* vatten.¹⁸ De *Gysbreght* transponeert de intrige van *Aeneis* II die, met de woorden van de *Warenar* ‘naer ’sLandts gelegenheyt’ wordt omgezet.¹⁹ Dit is een vrij vaak voorkomend procédé in de literatuur van de renaissance, op Europees niveau: klassieke werken worden ‘dichterbij’ gebracht en enigszins ‘ingeburgerd’ in de nieuwe nationale context. Bredero legt dat levendig uit in het voorwerk van zijn *Moortje* (een adaptatie van Terentius’ *Eunuchus*).²⁰ Op een zelfde manier wordt Aeneas aan de Aemstel gebracht: *genaturaliseerd*, met de woorden van Genette 1982²¹ – die met zijn structuralistische drang naar systematisering van de literaire verschijnselen in zijn *Palimpsestes* ‘alle’ vormen van *littérature au second degré* in kaart heeft proberen te brengen. En dit geldt voor een groot deel van de handeling: een *diëgetische transpositie*. Bovendien, en hier raken we de gevoeligste snaren van Vondels levenswijze en kunstenaarschap, wordt in de *Gysbreght* de inhoud van *Aeneis* II verchristelijkt, dus in een nieuw ideologisch kader geplaatst,²² wat Genette in het Frans een *transvalorisation* noemt.

15 In de woorden van Genette 1982 (5) gaat het om een ‘hypertexte [=intertekst] proclamé’.

16 Anders dan bijvoorbeeld de Proloog van Hoofts (en Costers? Zie Jansen 2004) *Warenar* die naar het voorbeeld van de Romeinse komedies op de bühne wordt gebracht. Daar wordt de specifieke literaire status van het werk ten opzichte van Plautus’ *Aulularia* aan de toeschouwer uitgelegd (Jansen 2004, 93). Vergelijkbaar met het geval van de *Gysbreght* is daarentegen dat van Bredero’s *Moortje*. In het voorwerk wordt de verhouding van de komedie tot Terentius’ *Eunuchus* omstandig geïllustreerd, maar de toeschouwer – en vooral de laag opgeleide Amsterdammers die Bredero als belangrijkste doelgroep lijkt te hebben – wordt daar niet van op de hoogte gesteld.

17 Zie o.2.

18 Hugo Grotius noemt de *Warenar* in een brief een ‘translaet’ (en Plautus’ *Aulularia* het ‘origineel’, geciteerd in Jansen 2005, 181): een term die in buurt komt van ‘transpositie’ die het moderne onderzoek hanteert.

19 Voorpagina van de *Warenar* (zie Jansen 2004, 7).

20 In de ‘Reden aande Latynsche-Geleerde: [ick] heb vrypostelijck de versierde geschiedenis uyt de schatkamer van de wereld, uyt dat Keyserlyck Roomen ghevoert, maer dat meer is, in mijn Vaderlijcke Stadt ghesleept en ghebraackt, waer van dat ick vreese, dat ghy lieden my levendich sult veroordelen voor een Moordenaar’ (Grootes 1999, 14). En in de ‘Inhoudt’, over de vervanging in de plot van het personage van de eunuchus met het Moortje: ‘so heb icket dan myn medeburghers en naghebuuren ten goede verschickt, en ghestelt oft hier in Nederlandt waer gebeurt’ (18).

21 Genette 1982, 1 (een ‘translation proximisante’). Dat schrijft Vondel met zoveel woorden in het Voorspel: ‘t aeloude Troje word herboren, / en gaet te gronde in ’t gloeiende Amsterdam. / Ons Aemstel zal een Xanthus strecken’ enz. (16 e.v.).

22 Warners 1957b, 196; Smit 1956, 202.

Maar daarmee is alleen nog het inhoudelijke aspect beschreven, laten we zeggen: de plot. Een epos wordt naar een tragedie getransponeerd.²³ Dat noemt Genette een *generische transpositie*. Op deze generische kwestie kom ik straks terug. Belangrijker nog: een narratieve tekst in verzen wordt in een toneelwerk omgezet: een *transmodalisatie*, de overgang van een narratieve naar een dramatische *mode of expression*. Het verschil is duidelijk. Het gaat om de bekende, in prestructuralistische termen beschreven oppositie tussen *telling* en *showing*, *vertellen* en *tonen*,²⁴ met en respectievelijk zonder de bemiddelende functie van een vertelinstantie (in het geval van het epos de epische verteller, een extradiëgetische vertelinstantie). Vondel blijkt zelf bij deze oppositie te hebben stilgestaan:²⁵ niets nieuws trouwens, het zijn categorieën die sinds de klassieke oudheid gangbaar zijn geweest.²⁶ Hebben we dus bij zo'n generische transpositie, die een transmodalisatie impliceert, met een radicale breuk te maken, waarbij het model op volkomen nieuwe snaren wordt nagezongen? Allesbehalve. Dat heeft te maken met de theaterpraktijk die in de renaissance beoefend wordt en die Vondel in het bijzonder eigen is, en met de compositietechniek van de *Gysbreght*. Ik zal nu bij deze twee met elkaar verbonden aspecten kort stilstaan.

In het renaissancistische theater is veel ruimte weggelegd voor narratie, mede onder invloed van de toneelpraktijk van de antieken. Het internationale onderzoek naar de historische vormen van het theater heeft daar in de laatste jaren groeiende aandacht aan besteed.²⁷ Zo'n breedvoerige en diffuse narrativiteit is in het bijzonder typerend voor het Nederlandse zeventiende-eeuwse ernstige toneel waarin de belangrijkste tragedieschrijver, Vondel, nadrukkelijk 'vertellend' van aard is.²⁸ Zo als bekend is deze prominentie van verhaal boven actie, van vertellen boven tonen, karakteristiek voor Vondels dramapraktijk, waarin steeds personages optreden die vaak superieure verhaalvertellers blijken te zijn en vooral uitblinken in de schilderachtige, verbale schepping van bewogen taferelen. En dit geldt in het bijzonder voor de *Gysbreght*. In de treffende bewoordingen van Te Winkel:

De bezwaren, die men bij de tegenwoordige eischen der dramaturgie zou ontmoeten, indien men nu een episch verhaal tot een drama zou willen omwerken (...) behoeften voor Vondel niet te bestaan, daar hij en zijne tijdgenooten uitvoerig schilderende verhalen in een toneelstuk als sieraden beschouwden en verreweg de meeste toneelstukken uit dien tijd gedramatiseerde geschiedverhalen of novellen waren.²⁹

23 De voorpagina van de gedrukte tekst biedt al een genre-aanduiding: 'Treurspel'.

24 Herman & Vervaeck 2005, 22-3.

25 In de Opdracht van zijn vertaling van Sophocles' *Koning Edipus* schrijft hij dat heldendichter en toneel-dichter in zoverre verschillen dat de eerste 'de personaedjen niet regelrecht [laet] hooren', de tweede 'brentze zelfs regelrecht, gelijk levendigh herboren, met hunne rolle te voorschijn' (WB, VIII, 853 e.v.).

26 Zie De Jong 1991, 69 over Aristoteles' *Poëtica*.

27 Zie o.2.

28 Zie bijvoorbeeld Veldhorst 2004, 182. Omdat verhalende scènes meestal niet met muziek gepaard gingen, vermoedt Veldhorst zelfs dat de veel te tekstgerichte aanpak van het onderzoek naar het Nederlandse zeventiende-eeuwse toneel mede een gevolg is van het feit dat Vondel, de belangrijkste toneel-schrijver, eerder vertellend dan vertonend van aard was (202, n. 15).

29 Te Winkel 1923, 443.

Wat toch opvalt is dat deze narrativiserende tendens van Vondels toneel in de *Gysbreght* ongekende proporties aanneemt. Niet minder dan eenderde van de handeling wordt in beslag genomen door narraties.³⁰ Het gaat niet alleen om vaste narratieve gedeelten in een classicistisch toneel, zoals de expositie in de openingsmonoloog (het verhaal van wat vóór het begin van de handeling is gebeurd: 1-162), de droomver telling (760-823) en het bodeverhaal (het relaas van wat *off-stage* plaats heeft gevonden, 1396-1520). Hier kan men nog veel andere narraties aan toevoegen: die van Willebord (233-82), Vosmeer (316-36; 348-401; 617-69), Arend (1083-1236) en Gijsbreght (1294-1392). De transmodalisatie wordt dus grotendeels gerelativeerd, omdat een aanzienlijk deel van de *Gysbreght* uit verhalende gedeelten bestaat. Deze worden wel door personages *on-stage* opgevoerd maar dat gebeurt in de *narrative mode*:³¹ niet anders dan in het model. Dit heeft als eerste, fundamenteel intertekstueel gevolg dat de tekst van *Aeneis* II zelfs op de voet kan worden gevolgd.

Maar er is meer. *Aeneis* II is een boek waarin een personage zelf aan het woord komt, niet de epische externe vertelinstantie. Dit betekent dat wij zowel in *Aeneis* II als bijvoorbeeld in de 'oorlogsverhalen' die het leeuwendeel van de *Gysbreght* vormen, met *first-person narratives* te maken hebben, met alle consequenties van dien: focalisatie van het gebeurde door het vertellende personage met zijn/haar selectie en rangschikking van het verhaalde omwille van retorische doelen, beperkte toegang tot de feiten, enzovoort.³² Het blijkt dus dat de afstand tussen *Aeneis* II en *Gysbreght* niet onoverbrugbaar is, integendeel zelfs. Een nadere blik op generische aspecten zal deze afstand nog verder reduceren.

Epos en tragedie zijn twee sterk verwante genres sinds hun ontstaan binnen de westerse beschaving, op Griekse bodem. De Attische tragedie neemt dan ook veel structurele elementen van het Homerische epos over, zoals vooral uit de verhalende gedeelten blijkt. Het bodeverhaal vormt het meest duidelijk aanwijsbare *trait-d'union* tussen epos en tragedie (zie de volgende paragraaf). Maar daarna wordt deze invloed een wisselwerking, met als resultaat een zekere continuïteit tussen de twee genres:³³ aan de ene kant *episering* van de tragedie (wat vooral op narrativisering neerkomt), aan de andere kant *dramatisering* van het epos.³⁴ Toen in de zestiende eeuw de literatoren opnieuw epen en tragedies naar de klassieke modellen gaan schrijven, op basis van theoretische verhandelingen die het systeem van de genres op normatieve wijze herstructureren, doen ze niet anders. Deze verwevenheid van epische en tragische elementen wordt trouwens gerechtvaardigd door de nauwe samenhang tussen de twee genres, beide aan de top van de literaire hiër-

30 Langvik-Johannessen 1987, 61.

31 Zie Genette 1982, 326; Goward 1999, 15.

32 Zie verder 1.4.1.

33 Zie bijvoorbeeld Barrett 2002, 34.

34 De *Aeneis* is daar een goed voorbeeld van: Heinze 1915, 437. Een boek zoals *Aeneis* IV met het liefdesverhaal tussen Aeneas en Dido wordt opvallend 'gedramatiseerd' en toont zonneklaar zijn tragische signatuur, zozeer zelfs dat het bijna met moeite in het epische kader in te passen is (zie Heesakkers 1982, 80-4).

chie gesteld.³⁵ Verschil is er zeker, bijvoorbeeld in de tijdsduur van de handeling, de morele inborst van het hoofdpersonage of het aantal secundaire episodes en handelingen, maar gelijkenis ook: beide genres zijn bijvoorbeeld in verheven stijl geschreven en hebben een hooggestemd onderwerp en dito personages. Vossius gaat zover dat hij in zijn invloedrijke verhandeling *Institutiones Poeticae* beweert dat het grootste verschil tussen epos en tragedie (waaruit de andere voortvloeien) erin zit dat het eerste vertelt en het tweede vertoont.³⁶ Maar zoals we zojuist zagen is ook dit geen waterdichte damwand. Vossius' stelling geeft ons een idee in hoeverre een zekere mate van osmose tussen de twee hoofdgenres in het literaire systeem van de renaissance mogelijk wordt geacht.³⁷

Zeker geldt dat voor de behandelde stof, zoals blijkt uit de Opdracht van de *Gysbreght* aan Hugo Grotius. Daar rechtvaardigt Vondel de keuze van een nationaal onderwerp door een kort overzicht te geven van auteurs die in hun werk nationale stof behandelden.³⁸ We zien Griekse en Romeinse epici (Homerus, Vergilius, Silius Italicus, Lucanus) én tragici (het trio van de Attische tragedieschrijvers) de revue passeren. Daarna gaat hij over op de 'moderneren': de epen van Tasso (*Gerusalemme Liberata*) en Ronsard (*Franciade*) en op Hollandse bodem Hoofts tragedies *Geeraerd van Velsen* en *Baeto*. In deze lange opsomming worden werken genoemd die allemaal in brede zin een nationaal-historisch karakter hebben, ongeacht hun genre: epos of tragedie.³⁹ In sommige gevallen gaat het om mythische stof die al door de humanisten naar de legende is verwezen maar die zich uitstekend leent als stichtingsmaterie van het moderne nationale besef, naar het voorbeeld van de *Aeneis*: de *Franciade* over Francus, legendarische stamvader van de Franken; de *Baeto* over de figuur van de mythische stamvader van de Batavieren. Tasso's werk put uit een panchristelijk thema als de eerste kruistocht. Hoofts dramatiseert in zijn *Geeraerd van Velsen* een episode uit de oude Hollandse geschiedenis (de moord op Floris v) die met zijn gevolgen als een mijlpaal wordt beschouwd van de geschiedenis van de Nederlanden die ooit op de zeventiende-eeuwse Republiek zal uitlopen.⁴⁰ Aan deze casuïstiek kunnen we bovendien nog een aantal werken toevoegen die Vondel hier verzwijgt maar die er zeker bij horen: de Oranjedrama's over de moord op Willem

35 Zie Smit 1975; Spies 1977/8; Heesakkers 1982, 79; Smits-Veldt 1991, 18; Van Gemert 2006b, 22. Vondel lijkt de platonische opvatting toegedaan te zijn dat het epos hoger staat dan de tragedie. In een beroemde brief aan Grotius uit 1639 schrijft hij, nadat hij het epos van de *Constantinade* bijna definitief heeft opgegeven: 'ick ben aen de treurspelen vervallen', 'yet minders' (Zie Sterck 1935, 95). In werkelijkheid heeft hij zijn 'theatralische Sendung' definitief gevonden.

36 *Poeticarum institutionum libri tres*. Amsterdam 1647, III, 2 (geciteerd in Smit 1975, 140). Zoals Braden 1985 opmerkt, 'the renaissance theory of tragedy remains nondramaturgical' (104). Theoretici zoals Vossius behandelen de tragedie als zuiver 'litterair' genre (zie 0.2).

37 Uittalingen zoals die van Smit 1975, 373, dat er in de renaissance een 'regel' zou zijn geweest 'die ten aanzien van epos en tragedie alles verbood wat er een *genus mixtum* van zou kunnen maken' zijn overdreven en veel eerder normerend dan descriptief.

38 Voor de nationale stof in de historiespelen zie Duits 1990, 27-e.v.

39 Duits 1990, 34.

40 'Gijsbert van Aemstel is de schakel tussen de gebeurtenissen van het jaar 1296 en de opkomst van Amsterdam in de vroege nieuwe tijd' (Duits 2005, 225).

de Zwijger. Hoofds *Geeraerd van Velsen* ent zich dan ook op dit subgenre van het historiespel, door Heinsius ingewijd en sterk aangemoedigd.

Hier sluit de *Gysbreght* op aan, op de vloeibare grens tussen twee nobele, verwante genres, een werk waarin als het ware de grenzen worden opgezocht tussen tragedie en epos. Dit ligt nog meer voor de hand als we bedenken dat Vondel de tragedie schrijft nadat hij zich jarenlang bezig heeft gehouden met het christelijke heldendicht van de *Constantinade* (naar het voorbeeld van Vergilius én van Tasso), dat hij later zal opgeven.⁴¹ Geen wonder dus dat de epiek diepe sporen nalaat in dit treurspel dat als het ware de neerslag is van een lang, mislukt episch (voor)werk. Het resultaat is een hybride: een sterk episerende tragedie,⁴² vooral vanwege zijn breed uitgesponnen verhalende gedeelten die bovendien voor het merendeel krijgsverrichtingen als onderwerp hebben. Dat is bij uitstek eigen aan het epos: oorlog.⁴³

1.4 Terreur in Amsterdam: de ‘oorlogsverhalen’

1.4.1 Oorlogsverslaggevers

Oorlog wordt in deze tragedie uitsluitend verhaald. Diverse personages stormen om de beurt het toneel op om verslag te doen over de gruwelijke schouwspelen waar ze getuige van zijn geweest. Eerst komt in het derde bedrijf broer Peter halsoverkop het bericht brengen dat de vijand de stad binnengevallen is (832-49). Gysbreght klimt dan meteen in de hoektoren van zijn kasteel om een indruk te krijgen van de situatie in de stad. Eenmaal teruggekeerd schetst hij een beeld van wat hij gezien en gehoord heeft (874-82). In de tweede scène van het vierde bedrijf zijn we terug in het kasteel van de Aemstels waar Badeloch ongeduldig wacht op nieuws uit de stad en vooral over haar man. Als haar schoonbroer Arend de zaal binnentreedt, eist ze meteen dat hij haar alles vertelt. Hier vangt het echte verhaal van de oorlog aan (1083-1236). In het laatste bedrijf zal het relaas door de inmiddels teruggekeer-

41 Vondel, die al in zijn jeugd een deel van Du Bartas' epos *La semaine* heeft vertaald (zie daarover Smith 2005), houdt zich vanaf ongeveer 1620 voortdurend bezig met het epos: hij leest herhaaldelijk de *Aeneis* en de *Gerusalemme Liberata* die hij zelf probeert te vertalen ondanks een zeer gebrekkige kennis van het Italiaans (zie Sterck 1927, 78-81). Zijn werk uit de jaren 1625-30 is van duidelijk epische signatuur met als uitschieter de *Verovering van Grol* uit 1628 die als de aanloop naar het grote epos van de *Constantinade* wordt beschouwd. Over de *Verovering van Grol* heeft de discussie zich in de laatste jaren in het onderzoek naar het zeventiende-eeuws epos toegespitst (een epyllion volgens Geerars 1967; een mystificerend spel met de conventies van het vergiliaans-tassoniaans epos volgens Smit 1975, 364-85; een episch-argumenteel lofdicht, zoals door Scaliger beschreven volgens Spies 1977/8, 569, die heeft aangetoond dat er naast het vergiliaanse epos ook het lucaanse in de zeventiende eeuw beoefend werd: zie daarover Van Gemert 2006b).

42 Over de epiciteit van de *Gysbreght* in verhouding tot zijn epische model, zie bijvoorbeeld Hermann 1928, 90 en Langvik-Johannessen 1987, 66-8.

43 Vossius zegt dat de meest geschikte stof van het epos ‘res bellicae’ zijn (*Poeticarum institutionum libri tres*, III, 3, geciteerd in Smit 1975, 142). Volgens Ronsard dient een epos ‘tout guerrier’ te zijn (zie Smit 1975, 96). Zie ook Murrin 1994, 245.

de Gijsbreght voortgezet worden (1294-1392). Een anonieme soldaat (de bode) vertelt daarna uitgebreid over de dood van de geestelijken in het clarissenklooster, waar hij ooggetuige van is geweest (1396-1516).

Steeds andere personages nemen dus de taak van 'oorlogsverslaggevers' op zich. De *narratees* tot wie zij hun woorden richten, zijn de personages die binnen het slot van de Aemstels zijn gebleven (Badeloch en haar dienaressen plus de 'burghzaten' die de vierde rei zingen) of die daarheen zijn teruggekeerd. Ze moeten het – zo goed als de toeschouwers – doen met de verbale reconstructies van een 'virtueel' vechtoneel.⁴⁴ De vertellers zelf suggereren dat door het verhaalde meer dan eens als 'drama' aan te duiden, een 'treurspel', in Arends woorden (1085), die later nog uitroept: 'hoe staat my 't schouspel voor!' (1177).⁴⁵ De gevechten worden niet vertoond, maar verhaald. Enige uitzondering daarbij is de 'stomme vertoning' van de moord op de geestelijken – die later echter door de bode zal worden naverteld (zie 3.4.2). Bloed is er pas te zien als Gijsbreght een laatste uitval uit de burcht waagt en terugkeert met Arend op zijn rug, die kort daarna op het toneel sterft (1521 e.v., zie 3.5).

Op zich is dat in het renaissancestisch classicistisch toneel niets bijzonders.⁴⁶ Gewelddadige scènes komen er nauwelijks voor, naar het voorbeeld van het klassieke drama dat het primaat aan het (verhalend) woord geeft boven de vertoning van geweld. Dit gebeurt tevens om praktische redenen, daar waar het onmogelijk zou zijn steeds afwisselende settings in de stad te presenteren en massa-scènes op te voeren. Toch blijft de *Gysbreght* een geval apart met zijn steeds voorkomend patroon van vertellers die verhalen wat *off-stage* is gebeurd. Dit is namelijk de ongekende uitbreiding van een vast ingrediënt in de classicistische tragische typologie: het bodeverhaal. Niet alleen het verslag van de bode kan daarmee (zoals zijn benaming duidelijk maakt) in verband worden gebracht. Ook Arends en Gijsbreghts lange verhalen komen daarbij in de buurt. Ook al zijn ze dat in strikte zin niet, hun narratieve opbouw vertoont duidelijke analogieën met de *message narrative*.

Message narrative of *messenger-speech*: zo heet in het Angelsaksische onderzoek wat bij de Griekse tragici *angelikè rhesis* heette, het verhaal van een meestal anonieme bode van wat onlangs buitenscène plaats heeft gevonden en waarvan hij/zij (maar meestal is het een man) ooggetuige is geweest.⁴⁷ Deze *message narrative* die via Seneca de renaissance bereikt, is een vast, conventioneel onderdeel geworden

44 Goward 1999, 19 over de *message narratives* in het Griekse toneel: 'with its highly dramatic narrative content, often conveyed in the vivid present tense with bursts of direct speech, the whole delivered by an actor trained in the use of mime and improvisation, the narrative becomes a virtual drama in its own right'.

45 Dit is vaak het geval in Vondels toneel. Zie Korsten 2006, 76. Korsten merkt terecht op dat deze verhalen op allerlei manieren de *narratees* betrekken bij het verhaalde en hun reacties in bepaalde richtingen sturen (wat een analogie is van de mogelijke verschillende reacties daarop van het publiek in de zaal).

46 Zie Smits-Veldt 1991, 90.

47 Zie De Jong 1991; Goward 1999 (vooral van belang voor de theoretische inleiding over narrativiteit in drama: 9-20); Barrett 2002. Veelbetekend zijn de door Goward en Barrett gekozen titels: respectievelijk *Telling tragedy* en *Staged narrative*.

van de classicistische tragedie in het Westen. Formeel gesproken houdt het nauw verband met het epos waarvan het afgeleid is. Zijn narratief karakter staat daar al borg voor.⁴⁸

Interessant genoeg hebben de Vergilius-interpretatoren vanouds de structuur van *Aeneis* II – zoals we zagen niet door de externe vertelinstantie maar door Aeneas zelf verteld – in verband gebracht met een bodeverhaal: in het bijzonder dat van Aeschylus' *De Perzen*.⁴⁹ Austin schrijft in zijn commentaar op *Aeneis* II:

Although in one sense the whole book has an affinity with a 'messenger' narrative, this scene [van Priamus' dood], the heart of the tragedy, shows the manner in a stricter sense.⁵⁰

Daarmee is de cirkel gesloten: epische narratie → tragisch bodeverhaal → epische *first-person narrative* in *Aeneis* II.⁵¹ In de *Gysbreght*, een episerende tragedie, wordt Aeneas' narratie naar de toneelvorm teruggebracht (en de scène van Priamus' dood, die nog nadrukkelijker op een *message narrative* lijkt, heeft in de *Gysbreght* een parallel uitgerekend in het bodeverhaal!).

Dat blijkt uit meerdere elementen. Eerst en vooral gaat het in alle verhalen over onlangs gebeurde feiten, over een oorlog die nog woedt en de personages *on-stage* – zowel de *narrators* als de *narratees* – bedreigt. Terwijl Aeneas over het Troje van zeven jaar geleden vertelt, gaat het hier om verschrikkelijke actualiteit. Koningin Dido mag wel diep geraakt worden door de belevenissen van de man tot wie ze zich steeds meer aangetrokken voelt en die ze bijna empatisch meebeleeft, maar de context waarin het verhaal plaatsvindt, is daar heel anders dan in de *Gysbreght*. Arend weet bijvoorbeeld dat voor zowel hem als Badeloch misschien het einde nadert: 'oock steeckenwe alle bey noch midden in den druck, / en wachten op den slagh van 't uiterste ongeluck, / ten zy God verzie' (1090-2). Bovendien staat Badeloch ontsteld op nieuws te wachten over haar man die buiten is gebleven midden in het gevecht. Dit verklaart de drift waarmee ze Arend bijna aanvalt, verontwaardigd over het feit dat hij alleen is teruggekeerd, zonder Gijsbreght (1073-8). Niet alleen *elicits* Badeloch het verhaal met de woorden, typisch voor de interactie tussen een personage *on-stage* en de zonet aangesnelde bode, 'verhaelme toch al wat u wedervoer' (1012);⁵² 'hoe zijtghē hier gekomen?' (1293).⁵³ Ze onderbreekt de vertellers ook

48 De geduchte Duitse classicus Von Wilamowitz schreef eens lapidair: 'ein Botenbericht ist episch' (geciteerd in Barrett 2002, 15).

49 De vroegst overgeleverde tragedie die voornamelijk bestaat uit één uitgesponnen verhaal door een Perzische soldaat over de slag bij Marathona. De *message narrative* zou pas later bij Sophocles en vooral Euripides in de vervolgens conventioneel geworden vorm uitgekristalliseerd worden.

50 Austin 1964, 198.

51 Die natuurlijk ook het Homerische voorbeeld van Odysseus' verhaal aan de Feaciërs heeft, in *Odyssee* IX-XII.

52 Zoals Dido aan het einde van boek I had gedaan: 'immo age et a primo, dic, hospes, origine nobis / insidias inquit Danaum ...' (I, 753-4, 'kom, vriend, vertel ons ook (...) van begin af aan / van dat verraad der Grieken ...').

53 Smits-Veldts commentaar daarop klopt dus niet: 'het vraagteken lijkt hier eerder op een uitroep dan op een vraag van Badeloch te duiden' (1994, 86, n. 1).

meer dan eens om naar meer details te vragen of om hen aan te sporen verder te vertellen (1176, 1206). Ze wil nog meer horen, nee, alles: ‘verhael my evenwel al d’overige ellende, / ’t begin vernoechtme niet. ’k verlang met schrik na’et ende’ (1207-8).⁵⁴ Dit zijn allemaal elementen die bijdragen om een narratieve tekst als *Aeneis* II tot een drama om te werken – een dieptestructuur die in *Aeneis* II overigens al opgesloten ligt⁵⁵ – wat een zekere interactie tussen de personages *on-stage* eist.

Zoals gezegd is zowel het academisch onderzoek naar de historische vormen van het theater als de theaterpraktijk van regisseurs en acteurs in de laatste jaren begonnen begrip op te brengen en belangstelling te tonen voor dit soort narratief toneel. Hoe je theater kunt maken met zulke ‘breed-epische verhalen’ met slechts ‘terloopse dramatische elementen’⁵⁶ en vooral: welk soort theater daar in het verleden mee werd gemaakt. Je hoort minder vaak honend commentaar over hoe ‘saai’ zo’n toneelstuk zou zijn. Toch blijft de narrativiteit van de *Gysbreght*, vanouds mikpunt van kritiek, iets ‘te ver’ gaan voor de moderne smaak, een sta-in-de-weg waar zelfs de meest bereidwillige theatermakers voor terugschrikken.

Ab Gietelink, die de laatste belangrijke opvoering van de *Gysbreght* op de bühne heeft gebracht, beweert bijvoorbeeld in het ‘Voorwoord van de regisseur’ dat ondanks het tekstschrappen in de bewerking voor het theater ‘de dramatisch en episch belangrijkste passages [zijn] opgenomen’ (Gietelink 2003, 25). Maar uit de bijgevoegde tekst blijkt dat de oorlogsverhalen er bekaaid vanaf zijn gekomen: flink ingekrompen⁵⁷ of zonder meer geschrapt.⁵⁸

1.4.2 De vorming van een verwachtingspatroon: de eerste drie bedrijven

We doen een stap terug. Voordat we naar de analyse van de oorlogsverhalen gaan, wil ik ze eerst in de bredere context van de vergiliaanse intertekstualiteit in het stuk plaatsen. Dit is belangrijk om hun werking op het publiek nader te bepalen. Hoe meer de oorlogsverhalen op een al geactiveerd verwachtingspatroon omtrent de vergiliaanse ‘inbedding’ van de handeling inhaken, hoe doeltreffender deze werking zal zijn. De interpretatie zal dan van tevoren gestuurd worden.

In het eerste bedrijf zijn de hints naar het model maar spaarzaam, behalve één scène die openlijk op *Aeneis* II leunt: de Vosmeer-scène. Gijsbreghts openingsmonoloog bevat maar een paar elementen die naar de plot van de *Aeneis* verwijzen⁵⁹ en

54 Uitvoerigheid is een vast element van het bodeverhaal in de tragische typologie zoals ook waarachtigheid waar meestal het ogetuige-zijn van de verteller borg voor staat (Barrett 2002, 25, 31).

55 In één geval expliciteert de verteller Aeneas bijvoorbeeld de vraag die waarschijnlijk op de lippen van zijn luisteraars brandt: ‘forsitan et Priami fuerint quae fata requiras’ (‘mogelijck wist ghy oock gaarne, hoe Priam aen zijn endt geraeckte’, 506).

56 Knuvelde 1970, 256.

57 Arends en Gijsbreghts verhalen tellen 148 en 98 versregels: die zijn respectievelijk tot 18 (!) en 30 gereduceerd.

58 Het bodeverhaal: de ‘stomme vertoning’ van de moord op de geestelijken (met heel opvallende effecten uitgevoerd) is blijkbaar voldoende.

59 Zoals de aanschouwing van wat van de opgebroken vijandelijke legerplaats overblijft (16-7), die gemodelleerd is naar *Aeneis* II, 27-30. Zie Hermann 1928, 6.

verder is het afsluitende koor van Amsterdamse maagden, die tot feest en banketteren uitnodigen (415-50), nog een bewerking van de door Aeneas beschreven feestelijkheden rond het binnenhalen van het Houten Paard (238-9).⁶⁰

Een nog grotere mate van vrijheid ten opzichte van het model vertoont het tweede bedrijf. De behandelde stof bevestigt de indruk dat wij met een nieuwe versie van het binnengehaalde Trojaanse paard te maken hebben, maar de scènes waarmee de handeling voortgang boekt, zijn volkomen vreemd aan de plot van *Aeneis* II. Dat kon trouwens niet anders. Dit bedrijf is vanuit het perspectief van de vijand bekeken en als zodanig een interessante diëgetische aanvulling van de handeling van *Aeneis* II. Het gaat allemaal om episodes die ons een kijkje laten nemen in het kamp van de vijanden van Amsterdam: hun strategische plannen, verwachtingen en zorgen. Dit kon *Aeneis* II, een *first-person narrative* van Aeneas, onmogelijk bieden. Aeneas kon hoogstens veronderstellen wat er bij de Grieken was gebeurd, maar had daar geen toegang toe. Het toneelstuk stelt het publiek daarentegen in staat de voorbereidingen op de verrassingsaanval bij het graafse leger te volgen door de setting buiten de Amsterdamse stadsmuren te verplaatsten. Het publiek beschikt dus automatisch over meer informatie dan de Amsterdammers. Behalve in de scène waarin Vosmeer verslag doet aan zijn bevelhebber Egmond over het binnenhalen van het schip (met de verwerking van vergiliaanse suggesties), blijft elke reminiscentie aan *Aeneis* II hier uit. De verhouding tot het model, tot nu toe maar vrij los en beperkt tot de optredens van Vosmeer – duidelijk een evenknie van Sinon, de sluwe spion⁶¹ –, verandert volkomen zodra het derde bedrijf aanvangt.

De handeling is dit keer een getrouwe weergave van *Aeneis* II, 268-360, tot in de kleinste details toe. Ik zet de twee plots schematisch naast elkaar om hun perfecte overlap beter te laten uitkomen:

- de bange droom van Aeneas/Badeloch;
- de plotselinge aankomst van Panthus/Peter die het bericht brengt dat de vijand de stad is binnengedrongen en dat alles verloren is;
- Aeneas/Gijsbreght gaat vanuit een hoge kijkpost de situatie in de stad overzien;
- Aeneas/Gijsbreght trekt de wapenrusting aan en spreekt de zijnen toe: ook al is de situatie uitzichtloos, hij prijst hen die toch bereid zijn zich tot het uiterste in te zetten voor hun stad.

Het verloop van de actie is in de twee werken zo goed als *identiek*. Interessant is dat een afzonderlijk bestanddeel van de tragedie – formeel afgezonderd: een bedrijf – een op zichzelf staand, isoleerbaar narratief fragment uit de grondtekst weergeeft. *Aeneis* II is dan ook in episodes onderverdeeld, wat in Vondels tijd door de meeste Vergilius-editeurs ook typografisch werd aangeduid.

In dit geval volgt de *Gysbreght* zelfs de opbouw en de aaneenschakeling van gebeurtenissen van het model. In de *Aeneis* wordt het begin van de nieuwe episode door een tijdsaanduiding aangegeven ('prima quies mortalibus aegris / incipit', 'het

60 Hermann 1928, 51.

61 Maar dan op een subtiel andere manier, zoals in 2.2 aan de orde zal komen.

was juist te dier ure, als de Goden den sterflijcken menschen, afgeslaeft van bekommeringen, rust verleenē’). Daarna zoomt de verteller in op het huis waar Aeneas ligt te slapen, en te dromen. In de tragedie vindt de parallelle scènewisseling ‘dramatisch’ plaats door de nieuwe setting waarin de handeling zich afspeelt: het huis van de Aemstels waar Badeloch net wakker is geworden uit een bange droom.

Er zijn maar twee belangrijke verschillen in de structurering van dit plotgedeelte en ze houden beide verband met de noodzaak de verhalende bron tot een drama om te werken: om die te dramatiseren.⁶² Dat zijn interessante herschikkingen van de materie die ons eraan herinneren dat de *Gysbreght* in zijn geheel toch een transmodalisatie van zijn narratief model is en die ons bovendien nog inzicht verschaffen in het werk van Vondel als toneelschrijver in zijn omgang met een verhalende bron. Maar het blijven toch minimale ingrepen in een verder verrassend verregaand geval van overeenstemming met het model.

Wanneer vanaf de tweede scène van het vierde bedrijf het publiek naar de oorlogsverhalen begint te luisteren, heeft het verwachtingspatroon van de modellering van de handeling naar *Aeneis* II duidelijke contouren aangenomen. Veel meer dan in de eerste twee bedrijven is er nu sprake van een ondubbelzinnig aangegeven, openlijk verklaard model, waar het nieuwe werk gedetailleerd naar is ontworpen. De activering van de intertekstuele link, eenmaal gebeurd, wordt steeds weer bevestigd, als het ware niet bijzonder geproblematiseerd. Zo verregaand zijn de inhoudelijke én formele overeenkomsten met het model dat de intertekstuele verwachtingen die bij het publiek worden opgeroepen, nooit echt tenietgedaan worden. Van dit patroon lijken de oorlogsverhalen – althans op het eerste gezicht – niet aanzienlijk af te wijken.

1.4.3 In de wurggreep van de pretekst: de Cassandra/Kristijn-episode

Met het begin van de oorlogsverhalen wordt de inzet van dit vergiliaanse verwachtingspatroon alleen maar versterkt. We zagen het al: de *narrative mode* brengt met zich mee dat het (na)volgen van de grondtekst nog verder voor de hand ligt. *Aeneis* II wordt dan ook meestal van heel dichtbij geïmiteerd. Ik kies een voorbeeld dat exemplarisch laat zien hoe ver deze imitatie kan reiken: de Cassandra/Kristijn-episode (*Aeneis* II, 403-30; *Gysbreght* 1177-1205).

62 Het eerste verschil (dat nog niemand is opgevallen maar van groot belang is) betreft het moment waarop de priester het huis binnenstormt: in de *Aeneis* nadat Aeneas al, door het lawaai op straat wakker gemaakt, het dak van zijn huis beklommen heeft. In de *Gysbreght* wordt de volgorde omgedraaid: Peter brengt het nieuws en pas *daarna* haast Gijsbreght zich een indruk van de situatie te krijgen. Hier wordt van een zuiver narratieve ontwikkeling theater gemaakt: het is de komst van een nieuw personage op het toneel dat de handeling laat vorderen met de invoering van nieuwe elementen. Het tweede verschil heeft eveneens met de eisen van het drama te maken. Terwijl Gijsbreght *exit* om de hoektoeren van zijn paleis te beklimmen, treurt Badeloch in een monoloog over haar droevige toestand. Deze klacht dient natuurlijk dramatisch als vulsel (net de tijd om Gijsbreght terug te laten keren) maar is tevens belangrijk om de karakterisering van het vrouwelijke hoofdpersonage nader uit te werken ten opzichte van het model: zie daarover 4.3.

Het gaat om een nevenepisode van de hoofdhandeling: de ontvoering door de vijand van een maagd uit de tempel en de vergeefse pogingen van Trojanen en respectievelijk Amsterdammers om haar uit de handen van de vijanden te rukken. De twee verhalen lopen als volgt parallel:

- Cassandra/Kristijn wordt bij haar haren vanuit het binnenste van de tempel ge-sleurd (de tempel van Minerva in de *Aeneis*; de Nieuwe Kerk in de *Gysbreght*);
- haar handen zijn gebonden, ze slaat haar glanzende ogen naar de hemel;
- dit raakt haar verloofde (respectievelijk Coroebus en Heemskerck) diep;
- Trojanen en Amsterdammers slagen erin haar even te bevrijden;
- maar het succes is kortstondig: van alle kanten komen vijanden erop af om haar terug te winnen;
- zo gaan de winden 's winter bij een storm bulderend tekeer;
- veel Trojanen en Amsterdammers overlijden in de strijd: de verteller gedenkt enkelen onder hen, als laatste de priester Panthus/Willem.

De verhaallijnen komen bijna volkomen overeen: zelfs de aaneenschakeling van de afzonderlijke narratieve bouwstenen wordt in de *Gysbreght* bewaard. Slechts twee aanpassingen doen zich in de tragedie voor. Het eerste is het vriendschappelijke vuur waaronder de Trojanen per ongeluk komen te liggen. (Ze worden door hun bondgenoten voor vijanden gehouden en vanuit het dak van de tempel bekogeld.) Dit heeft Vondel al eerder geïmiteerd, in de deels 'originele' episode van de plundering van de Nieuwe Kerk (1163-4). Het tweede is de terugkeer van de Griekse soldaten die eerder door de Trojanen met een vermomming om de tuin zijn geleid. Deze episode heeft Vondel *niet* opgenomen in de vorige narratie (om redenen die te maken hebben met Gijsbreghts karakterisering, zoals we in paragraaf 1.4.6 zullen zien) en ook de gevolgen daarvan moeten hier bijgevolg uitblijven.

Voor de rest is de 'kopie' nauwelijks van het 'origineel' te onderscheiden. De beschrijving van de ontvoering van de maagd en haar karakterisering zijn identiek. Alle epische elementen van de grondtekst worden bewaard, inclusief de breedvoelige natuurvergelijking⁶³ en de bewogen herdenking van de gesneuvelde helden: de verloofde van Cassandra/Kristijn plus enkele anderen die om hun voornaamste deugden worden herdacht. Zo'n tot het uiterste uitgevoerde imitatio dwingt de interpretator de verhouding met de grondtekst bij de interpretatie te betrekken om die een stevigere intertekstuele bodem te verlenen. Het kan bijna niet anders, maar het onderzoek naar de *Gysbreght* heeft het meestal niet nodig geacht, met als resultaat grotere of kleinere onnauwkeurigheden bij het belichten van sommige passages. Ik kies maar één voorbeeld uit de vele, dat verklaard kan worden aan de hand van de hier overduidelijk ingezette *epic code*.

De herdenking van de overleden Amsterdammers gebeurt in zuiver epische, of liever vergiliaanse trant. In de *Aeneis* wordt een gesneuvelde soldaat vaak kort gememoreerd met verwijzingen naar zijn verleden en naar zijn kwaliteiten die toch een beter levenslot hadden beloofd. Aan het einde voegt Arend daar nog aan toe:

63 Over de water- en vuurmetaforiek in de tragedie zie Prandoni 2004.

'de deughd en had geen voordeel' (1200). Smits-Veldt vraagt zich in de noot af: 'bedoelt Vondel met dit laatste zinnetje dat de dapperheid van de edelen hen niet hielp, of laat hij Arend hiermee op bedekte wijze een antwoord geven op Badelochs vraag in vs. 1176 [Hoe ging 't u met Kristijn?]? (*Deughd* betekent dan: kuisheid)'. De inzet van een *epic code* in deze verzen⁶⁴ en hun vergiliaanse sfeer laten er geen twijfel over bestaan dat Arend hier de net gestorven helden bedoelt. Dit is het passende slot van zijn lof: hun grote deugden baatten niet, daarmee valt het doek voor hun ridderlijk bestaan. Dit is maar een kleinigheid, toegegeven. Maar bij zo'n nadrukkelijke herschrijving van de grondtekst dient men oog voor de details te hebben. De activering van de intertekst wordt bijna verondersteld, wil men de nuances van dit literaire procédé naar waarde schatten en in zijn 'mechanismen' doorgronden.

Trouwens, hoe meer juist de 'kopie' op het 'origineel' lijkt, hoe meer we alert raken op de 'afwijkingen' die uiteindelijk het gezicht van het nieuwe werk bepalen. Juist zulke episodes als deze van Cassandra/Kristijn waar de navolgende tekst punt voor punt een trouwe adaptatie is van de pretekst, bijna een 'vertalende bewerking'⁶⁵ daarvan, kunnen de lezer/toeschouwer op het verkeerde spoor brengen en hem/haar tot de overhaaste, verkeerde conclusie laten komen dat *alles* dan 'klopt' in de oorlogsverhalen, dat *alle* elementen daarvan op de corresponderende elementen van *Aeneis* II klakkeloos worden afgestemd. En dat is niet zo, bijvoorbeeld wat de karaktertekening van Gijsbreght betreft. Juist het bestaan van zo'n dwingend referentiekader, van zo'n wurgend korset, maakt dat alle afwijkingen/aanpassingen bijzonder worden geladen.

Dit zal in paragraaf 1.4.6 aan de orde komen. Nu wil ik me eerst buigen over enkele filologische en stilistische aspecten van deze strikte vergiliaanse imitatio.

1.4.4 Vergiliaanse filologie: Helena en de maan

Als de *Aeneis* van zo dichtbij gevolgd wordt, is het soms zelfs mogelijk uitspraken te doen over de Vergilius-editie(s) die Vondel voor ogen stond(en) bij het schrijven van de *Gysbreght*. De vraag welke Vergilius-uitgaven Vondel tot zijn beschikking had, is al in de jaren dertig door Verdenius en Geerts bestudeerd in verband met Vondels Vergilius-vertalingen. Smit 1975 wist daar nog enkele nieuwe accenten aan toe te voegen.

De zaken liggen in grote lijnen als volgt. In Vondels tijd was er een groot aantal Vergilius-uitgaven. Voor zijn vertaling uit 1646 putte Vondel vrijelijk uit verschillende edities. Dit blijkt uit de lezingen die hij vertaalde en uit de parafrases waartoe

64 Op zeker moment wordt het epische element zelfs onderstreept door de toevoeging van een lijst van vijanden die in de *Aeneis* ontbreekt. Dat herinnert sterk aan de epische catalogi van de volkeren die aan de oorlog meedoen, met al die namen (homerisch zou je haast zeggen!) in één versregel samengeperst: 'de Gelderschen, de Zeeuw, de Vries en Kennemaer' (1185).

65 Zoals Jansen 2004 de *Warenar* definieert ten opzichte van Plautus' *Aulularia* (91) maar eigenlijk nog in striktere zin aangezien in de *Warenar*, anders dan in de *Gysbreght*, geen stilistische navolging wordt nagestreefd (Jansen 2005, 181).

hij zijn toevlucht nam om moeilijke uitdrukkingen weer te geven die uit de uitleg van de ene of andere becommentarieerde editie werden overgenomen. Met een wat amateuristische houding contamineerde hij dus verschillende bronnen. Geerts kon tot de conclusie komen dat Vondel meestal de Farnabius-uitgave raadpleegde,⁶⁶ voorzien van een rijk en verhelderend notenapparaat, met hier en daar contaminaties met andere edities zoals onder andere Stephanus (=Estienne, Parijs 1576), Heinsius (Leiden 1606), De la Cerda (Madrid 1608), en Taubmann (Wittenberg 1618).⁶⁷

Met zo'n complex kader wordt de interpretator die de vergiliaanse intertekstualiteit bestudeert geconfronteerd. Dat de *Gysbreght* geen vertaling is, betekent toch niet dat we zomaar uit een willekeurige twintigste-eeuwse editie mogen citeren bij de analyse van de intertekstualiteit in de tragedie, zonder rekening te houden met de vraag welke Vergilius Vondel voor ogen stond bij de compositie van de *Gysbreght*.⁶⁸ De vertaling van negen jaar na de *Gysbreght* biedt natuurlijk in dat opzicht houvast. Maar in enkele gevallen stelt de *Gysbreght* ons zelfs in staat aan te wijzen welke lezingen uit welke editie Vondel las.

Gelukkig was er ten tijde van Vondel al een kritische vulgata ontstaan omtrent een vrij algemeen aanvaarde Vergilius-tekst. Verschillende varianten kwamen maar zelden voor.⁶⁹ Geerts 1932 neemt in een bijlage alle *loci* op die in de door Vondel voor zijn vertaling geraadpleegde edities verschillende varianten vertonen. Voor *Aeneis* II zijn dat maar twaalf plaatsen en voor het merendeel gaat het om kleinigheden als interpunctie of orthografie (Geerts 1932, 158). Van die twaalf plaatsen gaat het maar in één geval om een passage die in de *Gysbreght* wordt nagevolgd, nl. vs. 339:

Et maximus *annis/armis* Iphytus [en de heel oude Ifitus/ en Ifitus die sterk met wapens was]⁷⁰

66 Amsterdam 1639. De Engelse geleerde Farnabius (=Farnaby) had al in 1634 in Londen een Vergilius-uitgave vervaardigd die Vondel gekend kan hebben in de tijd dat hij aan de *Gysbreght* werkte.

67 Voor de talrijke zes- en zeventiende-eeuwse Vergilius-uitgaven beschikken we wel over bibliografische catalogi zoals Mambelli 1954 maar niet over studies die de onderlinge relaties tussen die edities en het echt filologische werk van die editeurs in kaart brengen (welke handschriften hadden ze ter beschikking om de tekst van Vergilius te bepalen? Welke filologische praktijk beoefenden ze? Enzovoort). Dat heeft Venier 2001 wel gedaan voor wat de eerste, beslissende jaren van de moderne vergiliaanse filologie betreft: 1469-1519. Volgens Smit 1975, 394 heeft Vondel waarschijnlijk slechts één editie op zijn tafel gehad, nl. Farnabius. In zijn proefvertalingen uit vroegere jaren kan hij andere lezingen hebben verwerkt mede door de hulp van geleerde vrienden die hem bijgesprongen zijn in zijn vertaalwerk. Daardoor zouden die lezingen in de uiteindelijke vertalingen terecht zijn gekomen. Smit denkt ook dat Vondel vóór de *Gysbreght* al het tweede boek van de *Aeneis* moet hebben vertaald, als voorbereiding daarop.

68 Zoals de meesten hebben gedaan: Hermann citeert bijvoorbeeld uit de negentiende-eeuwse Ribbeck-editie, Van der Paardt 1987a vermeldt zelfs geen bron. Ik haal de *Aeneis*-citaten uit Taubmann 1618, een van de edities die Vondel gekend moet hebben en waarvan een exemplaar mij ter beschikking stond in de Universiteitsbibliotheek van Padua.

69 Zie Verdenius 1932, 23-4; Smit 1975, 391.

70 Taubmann 1618 kiest voor de lectio 'annis', maar vermeldt in een noot (456) dat 'alii' ('anderen') hier 'armis' lezen.

Het is het moment van de opsomming van Aeneas' trouwe bondgenoten die zich bij zijn huis verzamelen om samen te gaan vechten. De episode wordt in het derde bedrijf van de *Gysbreght* geïmiteerd als men ook een vergelijkbare lijst van bondgenoten aantreft. Op zeker moment staat er (888):

En Polae, hoe grijs hy is en stram

Duidelijk heeft Vondel ‘*maximus annis*’ (heel oud) als uitgangspunt van zijn vertalende bewerking genomen.⁷¹ Dit is echter niet het enige geval. Geerts' lijst blijkt niet helemaal nauwkeurig. Onder de twijfelachtige plaatsen van *Aeneis* II wordt vs. 445 bijvoorbeeld niet genoemd:

Dardanidae contra turres ac *tota/tecta* domorum
culmina convellunt

[De Trojanen rukken torens en hele/(bedekte) daken van de gevels naar beneden]

Een deel van de overlevering van de Vergilius-tekst leest hier *tota*, een deel *tecta*.⁷² Priamus' paleis wordt belegerd precies zoals het Amsterdamse Stadhuis (zie verder 1.4.5). In de *Gysbreght* lezen we op de corresponderende plaats:

Ons jeughd (...) die wentelt heele stijlen (1322)

‘Hele stijlen’: het lijkt me dat ‘*tota*’ hier de onderliggende tekst is. Negen jaar later zal Vondel daarentegen de passus gewoon met ‘daken’ vertalen, blijkbaar dus de voorkeur gevend aan de lectio ‘*tecta*’.⁷³ Dit moet trouwens niet verbazen. Zo iets treft men meerdere malen in Vondels zeer contaminatorische en eclecticische vertaalpraktijk aan.⁷⁴ Dit kan wel allemaal filologische muggenzifterij lijken en dat is het ook deels. Maar het toont eens te meer in hoeverre de *Gysbreght* in de grondtekst van *Aeneis* II is verankerd. En er is meer. Een diepgaander onderzoek naar de problemen waarmee de vergiliaanse filologie zich in de tijd van Vondel (en vaak tot op de dag van vandaag) geconfronteerd zag, kan licht werpen op belangrijke aspecten van de tragedie in zijn intertekstuele verhouding tot de *Aeneis*. Het gaat daarbij vooral om twee zeer omstreden elementen van *Aeneis* II, twee *crucis* die de *Aeneis*-interpretatoren eeuwenlang bezig hebben gehouden: het licht van de maan en de Helena-episode. Ik zal analyseren hoe ze in de *Gysbreght* weerspiegeld worden.

71 Als bewijs daarvoor geldt dat Vondel in 1646 de Trojaanse soldaat ‘stockoude’ noemt: duidelijk een vertaling van ‘*maximus annis*’ (WB, VI, 442).

72 Zie WB, VI, 450 (noot van Verdenius). Het is vrij gecompliceerd: met *tota* betekent de uitdrukking ‘*hele daken*’; *tecta*, zoals Taubmann 1618 in de noot uitlegt (465), ‘aut participium est, aut eandem rem bis dixit’ (‘ofwel het is een participium [dus: *bedekte daken*], ofwel hetzelfde wordt hier twee keer gezegd [er zijn dan twee woorden die allebei ongeveer ‘daken’ betekenen: *tecta* en *culmina*]’).

73 Zie WB, VI, 450 (noot van Verdenius). Vondel heeft dan blijkbaar *tecta* en *culmina* als synoniemen beschouwd en maar één keer vertaald.

74 Een voorbeeld: in de *Metamorfosen*-vertaling uit 1671 vertaalt Vondel per ongeluk twee keer dezelfde passage waar een twijfelachtige plaats voorkomt. In een versie kiest hij voor de lezing van de Heinsius-uitgave, in de andere voor die van de Scriverius-uitgave! Zie daarover Geerts 1932, 41.

75 *Aeneis* II, 340.

76 Zie Della Corte 1972, 28-9.

Naast passages die in de *Aeneis* op de aanwezigheid van het maanlicht wijzen,⁷⁵ zijn er andere die juist een volkomen nachtelijke duisternis omschrijven.⁷⁶ Om het kader nog verder te compliceren is er bovendien een beroemde versregel waarover de kritiek zich vanaf het begin het hoofd heeft gebroken:

Tacitae per amica silentia lunae (255) [met stille hulp van zwijgend maanlicht]⁷⁷

De Griekse vloot koerst in het geheim naar Troje. Maar wat bedoelde Vergilius precies met de uitdrukking ‘zwijgend maanlicht’? Ik zie mezelf gedwongen deze netelige kwestie hier drastisch te simplificeren.⁷⁸ Volgens sommigen betekent het dat de maan toen aan de hemel scheen, als hulp voor de Grieken om hun de weg te wijzen. De pre-homerische traditie wilde immers dat de laatste nacht van Troje bij volle maan was geweest. Volgens anderen (als eerste de humanist Politianus) betekent de uitdrukking daarentegen dat de maan op dat moment van de nacht *nog niet* was opgekomen. Later zou zij er wel zijn: wat ook de ambiguïteit wegwerkt over het wel dan niet schijnen van het maanlicht in het boek.⁷⁹ Zover over de *Aeneis*. Als wij nu naar de *Gysbreght* gaan kijken, vinden we dat ook daar de maan een aanzienlijke rol speelt.

Zowel van de bevelhebber van het graafse leger, Willem van Egmond, als van de spion Vosmeer horen we dat de verrassingsaanval op Amsterdam ‘voor ’t opgaen van de maen’ moet beginnen (462, 662). Later vertelt Arend dat de Amsterdammers in de gevechten voor het eerst succes boeken nadat de maan opgekomen is:

De kennis van den wegh, van stegen, straeten, bruggen,
en stads gelegenheid, by ’t schijnssel van de maen,
die quam ons vry te baet, en hiel de drommen staen
der vyanden, die dick het zetten op een loopen (1128-31).

Dit is een interessante variatie op de plot van *Aeneis* II. Ook Aeneas en de zijnen kennen aan het begin een gunstig moment als ze een groep Grieken vermoorden en, als Grieken vermoemd, paniek onder de vijanden zaaien. Deze episode wilde Vondel blijkbaar niet navolgen. Zoals we in paragraaf 1.4.6 zullen zien, houdt deze keuze verband met de karakterisering van Gijsbreght als heldhaftige bevelhebber. Zo’n oneerlijk trucje zou zijn imago grote schade hebben toegebracht. Daarom liet Vondel deze episode weg. Toch betekent dit allerminst dat hij zich aanzienlijk van het verhaalverloop van de *Aeneis* verwijderde. Hij verving die episode door een andere, die structureel dezelfde *functie* vervult, nl. het markeren van een gunstig moment voor de Amsterdammers. Dit is dan de opkomst van de maan geworden. Bij de keuze van dit gunstig moment liet hij zich dus inspireren door een vermaard element van *Aeneis* II: het maanlicht.

Hermann (1928, 10-1) meent dat er in dit geval sprake zou zijn van een heel andere aanpak van dit motief: terwijl de maan in *Aeneis* aldoor zou schijnen, zou ze

77 In de moderne vertaling van D’Hane-Scheltema.

78 Voor een uitvoerige analyse van de kwestie zie Pagliaro 1953.

79 Taubmann 1618, 450-1 legt uitvoerig alle verschillende interpretatiemogelijkheden uit.

in de *Gysbreght* pas later opkomen. Dit is onjuist en het is een goed voorbeeld van de blunders die men kan begaan als er geen rekening wordt gehouden met de belangrijkste *issues* van de vergiliaanse filologie in Vondels tijd. Vondel interpreteerde blijkbaar vs. 255 in de zin dat de maan op het moment dat de Griekse schepen naar Troje zeilden, *nog niet* was opgekomen. Daar vinden we een bevestiging voor in zijn Vergilius-vertaling uit 1646:

Eer de stille maen, die ons begunstighde, noch op was.⁸⁰

Zelfs wat dat betreft, de latere opkomst van de maan, meende Vondel blijkbaar het model trouw te hebben nagevolgd. Alleen wordt in de *Gysbreght* precies het tijdstip aangeduid wanneer de maan begint te schijnen. ‘Amica’ zoals in de pretekst, ge-humaniseerd, met haar vriendelijke licht aan de zijde van de Amsterdammers. Het is trouwens niet meer dan logisch dat een stad bij een nachtelijke verrassingsaanval overrompeld wordt vóórdat het maanlicht schijnt. Zoals gebruikelijk bij dit soort ondernemingen (niet overdag op het open veld), voltrekt het ‘verraederswerk’ van de vijanden zich in het duister. Zo verging het Troje (althans, in Vondels interpretatie), zo vergaat het ook Amsterdam.

Dit past trouwens in een rijke epische traditie waarvan ik een paar interessante voorbeelden zal noemen. In Tasso’s *Gerusalemme Liberata*, boek XI – een boek dat in de *Gysbreght* vaak meeklinkt (zie 1.4.5) – herinnert de Saraceen Argant de kruisridders er op honende toon aan⁸¹ dat zij alleen maar ’s nachts een stad kunnen veroveren. Hij doelt op Antiochië.⁸² Zo’n nachtelijke aanval is volgens de militaire erencode ‘oneerlijk’, listig: geen roemvolle krijgshandeling maar een krijgslust. De kruisridders zullen echter bewijzen dat hij zich vergiste. Niet toevallig verovert Godfried Jeruzalem roemrijk, overdag in de volle zonneglorie.⁸³

In Vondels *Verovering van Grol* voert graaf Hendrik van den Bergh, bevelhebber van een bezettingsleger dat het beleg van de stad door Frederik Hendrik moet opbreken, een nachtelijke aanval op het kamp van het Staatse leger:

Dit woud⁸⁴ was van den Graef verkoren toe een’ laegh,
om den belegeraer (...)
van hier op ’t onvermoedst by doncker aen te rannen;
en ’t scheen als of de nacht was met hem aengespannen (...)

80 WB, VI, 436. Dat Vondel in 1646 ‘ons gunstigh’ vertaalde, laat zien dat hij aanvankelijk dacht dat ook in de *Aeneis* de maan *de Trojanen* ten goede kwam. Wat eigenlijk een fout is. Vondel moet daar later op zijn geattendeerd omdat hij in 1660 in de berijmde vertaling de uitdrukking corrigeert: ‘eer noch de stille maen, hun gunstigh, opquam’ (WB, VI, 366. Zie Verdenius’ noot daarbij).

81 ‘O Franchi no, ma Franche’ (XI, 61.8, ‘o Franken, nee geen Franken, maar Frankinnen’, in de moderne vertaling van Frans van Dooren).

82 ‘Non è questa Antiochia, e non è questa / la notte amica a le cristiane frodi. / Vedete il chiaro sol, la gente desta’ (XI, 61.1-2) (‘Dit is niet Antiochië, niet een nacht / die ’t christelijk bedrog doet zegevieren. / De zon schijnt helder, niemand slaapt ...’).

83 De laatste, twintigste zang vangt aan: ‘già il sole avea desti i mortali a l’opre’ (‘de zon had iedereen alweer gewekt’).

84 Een betoverd woud dat herinnering oproept aan de *Gerusalemme Liberata* (Smit 1975, 373).

vermits de maen ging schuyt, en alle starreglans
gedooft was in haer kleet (451-7).

In dit geval is de maan door de wolken omsluierd. De ‘doble schaduw’ van deze nacht maakt deze ‘laegh’ mogelijk. Om Frederik Hendriks overwinning aan te kondigen zingt de dichter daarentegen:

De son der overhand stond nu in haer’ geboort (639).

Zowel metaforisch als letterlijk is de zon van de eervolle overwinning voor hem gaan schijnen.

Nog verrassender is de behandeling van de Helena-episode in de transpositie van *Aeneis* II, of liever het weglaten daarvan: een episode waarvan de echtheid altijd dubieus is geweest. Om welke episode gaat het? Nadat Aeneas de dood van koning Priamus en de plundering van zijn paleis heeft moeten aanschouwen, stort hij als het ware psychisch in. Het is een moment van dramatische impasse: volkomen alleen, beseft hij opeens dat alles verloren is (564-7). Op dat moment ziet hij in een hoek Helena, die zich in de Vestatempel heeft verscholen, bang voor de haat die iedereen, zowel de Trojanen als de Grieken, haar nu toedraagt. Hij kookt van woede en is op het punt haar te doden voor alle pijn die ze veroorzaakt heeft (567-88). Dan verschijnt zijn moeder, de godin Venus, in een gouden wolk om de echte oorzaak van de oorlog uit te leggen (namelijk de vijandiggezinde goden) en hem aan te manen zijn familie te gaan beschermen (589-620). Vss. 567-88, tussen de acute ineenstorting van Aeneas en de verschijning van zijn moeder, ontbreken in alle antieke handschriften die de tekst van Vergilius hebben overgeleverd. Toch worden ze door enkele onder de oudste commentaren op Vergilius toegevoegd met de uitleg dat ze door de eerste editoren van Vergilius⁸⁵ waren geschrapt. En dat om twee redenen: de passage bevat een inconsequentie met wat elders in het heldendicht wordt beweerd⁸⁶ en stelt bovendien Aeneas in een negatief daglicht (omdat het volgens de erecode schandelijk is een vrouw te willen doden). Sindsdien hebben de filologen heftig gedebatteerd omtrent de echtheid van deze verzen met tal van argumenten pro en contra. In Vondels tijd was het debat natuurlijk levend zoals de door hem geraadpleegde becommentariëerde edities laten zien.⁸⁷

85 Varius en Tucca die van Augustus de opdracht kregen om het onvoltooid gebleven heldendicht tegen de laatste wil in van Vergilius toch uit te geven. Vondel informeert ‘de lezer’ daarover in het voorwerk van zijn Vergilius-in-proza (WB, VI, 49).

86 In boek VI (511-29) lezen we dat Helena in de laatste nacht van Troje niet in het paleis van Priamus zat, maar in het huis van Deïphobus, haar laatste man na de dood van Paris.

87 Taubmann 1618 schaart zich bijvoorbeeld in zijn commentaar (471) aan de kant van de verdedigers van de echtheid daarvan steunend op de autoriteit van de vermaarde filoloog J.C. Scaliger. Wat de moderne filologie betreft, leek het trio vooraanstaande Duitse filologen Heinze, Leo en Norden aan het begin van de twintigste eeuw de zaak definitief te hebben afgesloten door zich alledrie tegen het behoud van de episode uit te laten. Later hebben andere onderzoekers toch het tij weer gekeerd. Conte 1986 (196-207) laat bijvoorbeeld zien dat de verzen in zuiver vergiliaanse trant zijn geschreven en dat men daar moeilijk van af kan zonder afbreuk te doen aan de lineariteit van de verhaallijn. Volgens Conte had Vergilius mogelijk op de een of andere manier aangegeven dat die verzen nog niet af waren; de eerste editoren schraptten ze gewoon.

Als wij nu de *Gysbreght* erbij halen staat ons een verrassing te wachten. In de tragedie wordt zowel Aeneas' impasse als de goddelijke verschijning geïmiteerd: na de val van het Stadhuis blijft Gijsbreght volkomen alleen, bijna verward in zijn eenzaamheid (1355); op dat moment valt Badeloch de vertellende Gijsbreght in de rede en vraagt hem of hij zelfs dan niet aan vrouw en kinderen dacht (1356); Gijsbreght geeft daar indirect antwoord op door verder te vertellen over een goddelijke verschijning die hem aanspoorde zich om het lot van zijn familie te bekommeren. We zien dus dat wat in de pretekst vóór en na de Helena-episode plaats had (impasse – verschijning) in de transpositie tot een consequente eenheid is gesmeed. Gijsbreght, die aan het wegzinken is in eenzaamheid en verlatenheid,⁸⁸ wordt door de goddelijke stem bruusk aangespoord zijn verantwoordelijkheden als stads-, clan- en familiehoofd⁸⁹ na te komen. Anders dan in de *Aeneis* is er geen sprake van een troostende moeder – want dat is de godin voor Aeneas – die haar zoon komt opvangen uit de diepe put waarin hij gevallen is. Het is een kil licht dat hem op alarmerende, gebiedende toon aan zijn status en verplichtingen herinnert.

De Helena-episode is helemaal weggelaten. Komt dat soms vanwege de oneerlijke moorddrift van Aeneas die aan vrouwenmoord denkt? Vondel blijkt heel gevoelig te zijn voor alles wat het imago van het hoofdpersonage zou kunnen aantasten.⁹⁰ Of eenvoudigweg omdat zo'n figuur als die van Helena in de *Gysbreght* niet voorkomt?⁹¹ Het is mogelijk, maar het blijft gissen. Wat wij met zekerheid kunnen vaststellen is dat hij deze zeer omstrede episode niet heeft willen navolgen⁹² en een soort chirurgische uitsnijding⁹³ daarvan heeft gemaakt door de twee episodes daarvóór en daarna aan elkaar te knopen. Het resultaat mag in alle opzichten plausibel en welgeslaagd heten met het goddelijke licht dat de held uit zijn verstarring komt opschrikken.

1.4.5 *Stilistiek van de imitatio: het beleg*

In deze paragraaf wil ik nader ingaan op de formele aspecten van de bewerking van de *Aeneis* in de *Gysbreght* om inzicht te krijgen in wat ik de ‘stilistiek van de imitatio’ wil noemen. De maat van inhoudelijke getrouwheid aan het model die we in de vorige paragrafen bloot hebben gelegd, brengt de vraag met zich mee: hoe zit het dan met Vondels omgang met bijvoorbeeld metrisch-ritmische of fonische eigenaardigheden van de tekst van de *Aeneis*? Heeft de dichter ook op het formele vlak een weergave van de pretekst nagestreefd?⁹⁴ Het antwoord is bevestigend. Zozeer zelfs dat in sommige passages, zoals een groot deel van het derde bedrijf of de oor-

88 Zie 5.3.1.

89 Daarover zie 3.4.1 en 5.3.

90 Zie paragraaf 1.4.6.

91 Machtelt wordt wel vergeleken met Helena als ‘oorzaak’ van de oorlog (429-30, 778, 795), maar is een totaal ander soort personage. Bovendien is ze al dood.

92 Hij behoudt hem daarentegen in zijn Vergilius-vertalingen.

93 Genette 1982 noemt zo'n procédé een ‘excision’ (279).

94 Jansen 2005, 184.

logsverhalen, de grenzen tussen een transpositie en een vertalende bewerking soms vervagen. En dat zowel inhoudelijk, we zagen het al, als formeel, zoals we straks zullen zien aan de hand van enkele saillante voorbeelden.

In het brede scala aan bewerkingstechnieken dat de *Gysbreght* behelst, vertonen zulke passages onmiskenbare overeenkomsten met Vondels vertalende praktijk. Een praktijk die, zoals door de auteur zelf met nadruk gesteld⁹⁵ en door het moderne onderzoek bevestigd,⁹⁶ een zo letterlijk mogelijke weergave van het origineel nastreeft, soms zelfs ten koste van de duidelijkheid. Natuurlijk moet daarbij niet vergeten worden dat vertalen tot het einde van de achttiende eeuw een wat andere invulling had dan de thans gangbare: een vertaler herschiep vaak het origineel in eigen vorm. Dit wordt ook meestal van Vondels vertalingen gezegd, in de zin dat ze stilistisch alle kenmerken vertonen van Vondels eigen werk,⁹⁷ maar het betekent toch allerminst dat Vondel zich daarin permitteerde vrijelijk met het origineel om te gaan. Integendeel zelfs. Het is bijvoorbeeld juist om de bezorgdheid om Vergilius zo min mogelijk ‘door benaetheit van voeten en rijm’ te hoeven ‘prangen, knijpen, rucken, plucken’ met ‘rijm-en-noodighe stopwoorden’ (namelijk allerlei wijzigingen die hij anders omwille van rijm en metrum had moeten aanbrengen: ‘afdoen of toedoen’) dat hij kort na de *Gysbreght* diens werk in proza (‘onvaers en onrijm’) vertaalde.⁹⁸ Dat was ongekend en revolutionair.⁹⁹ Een zelfde bezorgdheid voor tekstgetrouwheid spreekt uit de transpositie van *Aeneis* II in een groot deel van het derde bedrijf en in de oorlogsverhalen van de *Gysbreght*. Natuurlijk is dit wel ‘gebonden stijl’, poëzie in berijmde alexandrijnen, die vanwege het rijm en de ritmische structuur van het vers de dichter voor meer moeilijkheden stelt (niet anders dan in de berijming van de Vergilius-in-proza uit 1660). Toch is het streven naar een ook stilistisch zo getrouw mogelijke overzetting van de pretekst moeilijk te ontkennen.

Het zal dus niet verwonderen als wij deze passages stilistisch op een lijn gaan stellen met Vondels Vergilius-vertalingen. In de imitatio-cultuur van de renaissance is overigens de scheidslijn tussen ‘eygen vindinge’ en ‘vertalinge’¹⁰⁰ – met alle vormen van bewerking die daartussenin vallen – niet makkelijk te trekken als er imitatio van een model aan te pas komt. Want imitatio is een begrip dat in de renaissance een breed spectrum aan theoretische definities en invullingen kent, eigenlijk ‘zo breed en zo rekbaar dat zowel het vertalen als het emuleren ertoe gerekend kan worden’ (Jansen 2005, 188). Nu, de *Gysbreght* staat traditioneel bekend als

95 Dit heeft Vondel consequent in al zijn vertaalwerk gedaan. In de opdracht van zijn vertaling van Du Bartas schrijft hij ‘dat wy zoetelijker hadden mogen vloeyen zoo wij ons niet naeuwe aen de tekst wilden binden’ (WB, II, 224); Brandt zegt over de vertaling van Seneca’s *Troades* dat Vondel ‘het Latijn op de voet volgde’ (20). Voor de Vergilius-vertalingen zie verder.

96 Zie Verdenius 1932, 22; Geerts 1932; Warners 1956, 290; Smit 1975, 402 e.v.; Verkuyl 1979, 119.

97 Verwey 1927, 47; P. Maximilianus 1968, 24; Smit 1975, 247-8, 409.

98 WB, VI, 43.

99 Smit 1975, 396.

100 In Vondels woorden. In de opdracht van de vertaling van Du Bartas waarschuwt hij de lezer dat wat hij/zij in handen krijgt ‘een vertalinge en geen eygen vindinge’ is (WB, II, 224).

101 Jansen 2005 heeft bezwaar tegen het traditionele toepassen van het label ‘emulerende imitatio’ (sinds

meesterstuk van creatieve/emulerende imitatio.¹⁰¹ Daarom is het niet vreemd dat de passages in de *Gysbreght* van strikte vergiliaanse imitatio van eenzelfde literaire praktijk getuigen als de Vergilius-vertalingen: de bewonderde tekst van Vergilius wordt er zowel inhoudelijk als formeel van dichtbij gevolgd, maar tevens 'op eigen snaren' herschepen. In een andere taal, in een ander metrum – daar staat Vondel uitvoerig en bijna pijnlijk bij stil in de brief aan Huygens uit 1646¹⁰² – met alles wat dat met zich meebrengt, maar dat is voor de bewerker geen reden om zich aan de confrontatie met dat model te onttrekken. Dit procédé zal ik nu proberen na te gaan. Daarvoor heb ik een passage uitgekozen die zich volgens mij daar goed toe leent: het beleg van Priamus' paleis en, in het geval van de *Gysbreght*, van het Amsterdamse Stadhuis.

Een korte introductie. De val van Priamus' paleis en de moord op de koning wijzen in de *Aeneis* het einde van Troje aan. Aeneas beschrijft eerst het beleg van het paleis, dan het geweld dat daarbinnen woedt: plunderingen en moord. In de *Gysbreght* wordt deze episode als het ware ontleed en meermalen in verschillende contexten weerkaatst. Priamus' dood heeft een direct aanwijsbare tegenhanger in Gozewijns dood (zie 3.4.2). Maar de episode straalt veel vaker af op de tragedie. Dit komt met name doordat het koninklijke paleis van Troje meerdere tegenhangers in de *Gysbreght* kent, om preciezer te zijn maar liefst drie: de Nieuwe Kerk, het Amsterdamse Stadhuis en het clarissenklooster. Behalve het klooster waar Gozewijn en de nonnen om het leven worden gebracht, 'herleeft' het paleis intertekstueel nog nadrukkelijker in de Nieuwe Kerk en het Stadhuis, namelijk in de twee gebouwen op de Dam die het hart van de stad vormen. Niet Gijsbreghts kasteel dus: dit is een tegenhanger van het privéhuus waar Anchises' en Aeneas' gezin wonen (zie 3.6). Veelbetekenend valt de nadruk in de tragedie niet op de woning van de stadsheer maar op de gebouwen die het politieke en respectievelijk religieuze middelpunt van de stad zijn: de zetel van de stadsmagistraat en de Amsterdamse hoofdkerk. De kerk en het klooster met hun kostbare schatten worden door de soldaten platgetreden en geplunderd: het gaat om plunderingen van binnenplaatsen net zoals in het geval van Priamus' paleis. In de *Aeneis* is het vooral de schending van de privé-ruimte waar een gezin woont, in de *Gysbreght* van een heilige ruimte. Het beleg van het paleis wordt daarentegen nagevolgd in het beleg van het Stadhuis: we zien daarbij niet de

het klassieke artikel van Warners 1957b gangbaar geworden, vooral vanwege de verchristelijking van de heidense materie) op de *Gysbreght*. Volgens hem zou Vondel nooit in zijn hoofd hebben gehaald met de *Aeneis* te kunnen wedijveren. Jansen wil dus *aemulatio* tot de gevallen beperken waarbij de auteur dat met zoveel woorden verklaart. Het gaat hem dus om de 'verklaarde' auteursintentie: 'de *Gysbreght* mag dan eigenlijk geen 'aemulatio' meer worden genoemd, omdat Vondel inleidend (...) nergens zegt dat het zijn bedoeling is Vergilius naar de kroon te steken' (189).

102 'Indien, gelijk zommigen drijven [beweren], onder elck woort lettergreep en letter eenige geheimenis van zin of klanck schuilt; wat moet 'er nootzaeckelijck door d'ongelijkheid der beide talen, en heuren ongelijcken aert en eigenschappen, en het verschil van namen en woorden, die teckens der betekende zaecten zijn, gespilt en verloren gaen, oock zelf aen bloemen en geuren van welsprektheit' (WB, VI, 43).

vernielingen van een interieur, maar hoe de vijand het gebouw van buiten rammeit en bestormt.

Daarmee zijn we bij de passage gekomen die ik stilistisch wil onderzoeken: *Aeneis* II, 438-67; *Gysbreght* 1318-50:

Sic Martem indomitum, Danaosque ad tecta ruentes
cernimus, obsessumque acta testudine limen.
Haerent parietibus scalae, postesque sub ipsos
nituntur gradibus: clypeosque ad tela sinistris
protecti obiciunt, prensant fastigia dextris.
Dardanidae contra turres ac tecta¹⁰³ domorum
culmina convellunt: his se (quando ultima cernunt)
extrema iam in morte parant defendere telis:
auratasque trabes, veterum decora illa parentum,
devolvunt. alii strictis mucronibus imas
obsedere fores, has servant agmine denso.
Instaurati animi, regis succurrere tectis
auxilioque levare viros, vimque addere victis.
Limen erat caecaeque fores et pervius usus
tectorum inter se Priami, postesque relict
a tergo, infelix qua se, dum regna manebant,
saepius Andromache ferre incommitata solebat
ad soceros et avo puerum Astyanacta trahebat.
Evado ad summi fastigia culminis, unde
tela manu miseri iactabant inrita Teuceri.
Turrim in praecipiti stantem, summisque sub astra
eductam tectis, unde omnis Troia videri,
et Danaum solitae naves, et Achaica castra,
adgressi ferro circum, qua summa labantes
iuncturas tabulata dabant, convellimus altis
sedibus, impulimusque: ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit, et Danaum super agmina late
incidit. est alii subeunt.

[Zoo was Mars uitgelaten; en wy zagen de Griecken op het aenvallen, en voor de poort met de schilden gereet om te stormen. De ladders hangen aen den muur, en zy klimmen vast by de posten op, en beschutten zich voor de pijlen, met hunne schilden in de slincke, en slaen de rechte hant aen het dack. De Dardaners van hun zijde stooten torens en daken van boven neder, en zoeken zich, in den uitersten noot, met dit geweer voor de doot te beschermen; en rollen vergulde balcken, en al wat van outs her tot pracht en prael diende, van boven neder. Anderen weder moedt grijpende, gaen de Ko-

103 Taubmann 1618 kiest voor de variant 'tecta'. Vondel lijkt integendeel 'tota' als uitgangspunt van zijn bewerking te hebben genomen (zie 1.4.4).

104 Vondels vertaling is hier onjuist (zie de noot van Verdenius, *WB*, VI, 454), maar dat doet er verder niet toe voor de vergelijking met de *Gysbreght*.

ningk in het hof bystaen,¹⁰⁴ en de vermeesterde burgers helpen en stijven, en houden met bloote degens en maght van volck de deuren beneden bezet. Daer was een deur gemaect, om van achter heimelijck in Priaems hof te kunnen gaen, en waer door d'ongeluckige Andromache, zoo lang het Rijck stont, dickwils alleen haren schoonvader plagh te bezoeken, en haer zootje Astyanax by zijnen grootvader te brengen. Ick geraeck op het opperste van het dack, waer van d'ellendige Trojanen te vergeefs vast met schichten schoten. Hier stond een toren, heel hoogh boven het dack opgehaelt, waer uit men over gansch Troje de Grieksche vloot en het leger plagh te kunnen zien: dezen tasten wy van alle kanten aen, en houwen de binten onder by den oppersten zolder in stucken; en stooten en storten de kap van boven neder; het welck terstont een' slag en vreeslijck gat onder de Griecken maecte, dat anderen stoppen.]

Men voert den storrembock aen: men gaet de ladders rechten,
 en klimt, met d'eene hand ten gevel uitgestreckt,
 in d'ander met den schild, die hals en hoofd bedeckt
 voor eene hagelbuy van steenen hout en pijlen.
 Ons jeughd, daer tegens aen, die wentelt heele stijlen
 en eicke balleken, en uitgelesen hout,
 en wat'er is van ouds tot pracht en prael gebouwt,
 van boven in den hoop; en ofze luttel hoopen,
 zoo dient het om hun huid ten diersten te verkoopen,
 en Burgemeesteren en Raeden voor te staen,
 tot quyting van den eed haer overheid gedaen.
 Men ziet'er zelf het bloed der overheid verhitten,
 en stijven de gemeent: behalven die hier zitten
 blootshoofd, en half gekleed, en zonder weer te bien,
 van zwacken ouderdom; en durreven wel zien
 zoo eerelijck een dood kloeckhartigh onder oogen;
 en vechten met hun hart, nu handen niet en mogen.
 Een deel der burgery beneen met hellebaerd
 en sabelen en spiets de poort en muur bewaert.
 Ick steegh den toren op, die boven 't dack kooft rijzen,
 in 't midden van 't stadhuis, van waer men u kon wijzen
 de tenten om de stad, en hoe al 't leger lagh,
 en van wiens trans men flaeuw de Dom van Vitrecht zagh,
 by klaer en helder weer. 'k zagh hier uit hoeze streden,
 en met den storrembock de poort geweld aen deden,
 en ramden reis op reis, verdadight door een dack
 van schilden dicht gevoeght. de deur gaf krack op krack.
 Wy stelden flux in 't werck de dissels en de bijlen,
 en hieuwen in het rond in stucken alle stijlen,
 en stieten spitze en al 't gevaert van boven af;
 het welck een' slag en roock de marreckt over gaf,
 en maecte een vreeslijck loch in zoo veel ysre koppen;
 dat anderen terstond, gevoeght in orden, stoppen.

Zowel de Griekse als de graafse soldaten maken gebruik van een stormram om de poort te bestormen: de klassieke *aries*, een houten balk met ijzeren punt, een ‘stormbock’ in Vondels woorden (1318, 1342). Om preciezer te zijn spreekt Aeneas van een ‘testudo’: een typisch Romeinse aanvalsopstelling¹⁰⁵ waarbij de soldaten met hun schilden een schilddak vormen ter bescherming van de bedieners van de stormram. Deze belegeringstechniek wordt in de *Gysbreght* stipt nagevolgd: de soldaten die de ‘storrembock’ aanvoeren worden dan ook ‘verdacht door een dack van schilden dicht gevoeght’. Het kan zijn dat er hier ook een herinnering meeklinkt aan boek XI van de *Gerusalemme Liberata*: het boek van de ‘tenzone murale’ (XI, 41), de eerste (mislukte) aanval op de muren van Jeruzalem. Tasso, die zijn Vergilius goed kent,¹⁰⁶ neemt zelf enkele motieven van *Aeneis* II over. Hij toont weliswaar een veel grotere, ‘barokke’ belangstelling voor allerlei belegeringswerktuigen maar ook hij laat het beleg met een testudo-opstelling beginnen.¹⁰⁷ Als wij dit intertekstuele veld betrekken bij de interpretatie van de *Gysbreght*, wordt het beleg van het Stadhuis mede beladen door de connotaties van het allerberoemdste ‘epische’ stadsbeleg. Bij het historische publiek van de zeventiende-eeuwers zal het bovendien herinneringen aan de talrijke belegeringen van de Tachtigjarige Oorlog hebben opgeroepen.¹⁰⁸

De belegeraars beklimmen dan de muur. In de *Aeneis* zien we in het eerste halfvers de ladders die tegen de muur klampen (‘haerent parietibus scalae’, ‘de ladders hangen aan den muur’) dan met een gedurfde onderwerpswisseling de soldaten die de tredes beklimmen: de linkerhand met het schild om zichzelf te beschermen, de rechterhand die houvast zoekt (‘clypeosque ad tela sinistris / protecti obiciunt, prensant fastigia dextris’, ‘zy klimmen vast by de posten op, en beschutten zich voor de pijlen, met hunne schilden in de slincke’).¹⁰⁹ De sterke rustpauze (*penthemimeres*) maakt een duidelijke scheiding tussen de twee momentopnames terwijl het enjambement ‘sinistris/protecti’ de snelle beweging aangeeft. Vondel weet dit beeld treffend weer te geven. De beweging wordt er nog flitsender: ‘en klimt’, ritmisch een krachtig versbegin, gevolgd door een ongebruikelijke rustpauze. ‘Met d’eene hand ten gevel uitgestreckt, / in d’ander met den schild’: het verseinde markeert de afzonderlijke beschrijvingen van de twee handen. Ook hier dus twee momentopnames. Tot nu toe is de pretekst van heel dichtbij gevolgd: wel ritmisch aangepast maar met soortgelijke stilistische middelen en effecten.

Het anderhalf vers dat volgt is integendeel een uitbreiding en detaillering van de pretekst. Vergilius’ bondige uitdrukking ‘protecti’ (‘beschutten zich’) wordt tot

105 Duidelijk een anachronisme in de *Aeneis* (Della Corte 1972, 31).

106 Zie Basile 1991.

107 ‘Già gli arieti a la muraglia appressa, / macchine grandi e smisurate travi / c’han testa di monton fer-rata e dura: / temono le porte il cozzo e l’alte mura’ (XI, 37, ‘en tracht men door zeer velen opgetilde / rammen op de bedreigde wal te richten: / balken die met een stalen kop beslagen / de dikste poort en muur nog schrik aanjagen’).

108 Zie Murrin 1994, 95. In hetzelfde jaar 1637 werd Breda op de Spanjaarden heroverd. In het voorwerk van de *Gysbreght* vergelijkt de auteur ‘ons kort, zijn [van de Spaanse bevelhebber Spinola in 1625] lang belegh’ (*Op den nieuwen Schouwburgh*, 8).

109 Bij Tasso (XI, 39): ‘altri appoggia le scale e va per l’erto’ (‘en de ene helft zet steile ladders neer’).

'die hals en hoofd bedekt' vergroot. 'Ad tela' ('voor de pijlen') wordt nog verder uitgewerkt tot 'voor een hagelbuy van steenen hout en pijlen'. Hier hebben we met een stilistische tendens te maken die vaak bij Vondels vertalings- en bewerkings-techniek voorkomt. Bij zijn streven om de pretekst stipt te volgen neigt hij toch vaak tot een zekere uitbreiding van de bondigere stijl van Vergilius. Soms komt het vermoedelijk gewoon door de metrische én ritmische weergave die de overzetter tot enkele 'versopvullende' toevoegingen dwingt. Maar deze neiging tot een nadrukkelijker gedetailleerdheid dan het model is vooral karakteristiek voor Vondels eigen stijl. Details worden toegevoegd, beschrijvingen worden omgevormd tot breedvoerige beelden die op een typisch Vondeliaanse manier een 'pictorialistische' weergave van de werkelijkheid nastreven: plastisch, gevarieerd, ritmisch bewogen.¹¹⁰ Bovendien gaat dit soort procédés vaak gepaard met een enigszins emphatische pathetisering van het model.¹¹¹ 'Tela' is blijkbaar te droog en wordt drievoudigd tot 'steenen hout en pijlen', een 'variërende herhaling' in Smits treffende formulering (1975, 405).¹¹² Het is zelfs een 'hagelbuy': een metafoor die het beeld van de van bovenop bekogelde soldaten nog verder aanzet.

In de volgende scène komt deze tendens nog duidelijker naar voren als de camera van de verteller zich naar boven verplaatst om de verdedigers in beeld te brengen. Zowel Trojanen als Amsterdammers van boven rukken van alles stuk en werpen het naar beneden op de belegeraars: niet alleen balustrades en hele deurposten maar ook de schatten die sinds onheuglijke tijd het gebouw versieren. De versregel 'auratae trabes, veterum decora illa parentum' ('vergulde balcken, en al wat van outs her tot pracht en prael diende') wordt in de *Gysbreght* van dichtbij nagevolgd: 'uitgelesen hout, / en wat'er is van ouds tot pracht en prael gebouwt'. Tot dusver de overeenkomsten. Maar de algemene benaming 'Dardanidae' ('De Dardaners') wordt door de verteller Gijsbreght door een pathetisch geladen uitdrukking vervangen: 'ons jeughd'. 'Ons' mikt op een totale identificering tussen die jongemannen, de verteller zelf (de stadshoofd) en de *narratees*. Dit is het signaal dat deze scène anders ingevuld is dan in de *Aeneis*. En inderdaad de anderhalve versregel 'his se (quando ultima cernunt) / extrema iam in morte parant defendere telis' ('zoeken zich, in den uitersten noot, met dit geweer voor de doot te beschermen') breidt zich uit tot een bewogen en bevlogen lof op de dapperheid van de jonge Amsterdammers en van de oude burgemeesters, die maar liefst tien versregels bestrijkt. In zo'n geval hebben we eigenlijk met meer dan een pathetisering van het model te maken, iets

110 Over deze tendens tot het 'stofferen van beschrijvingen' zie P. Maximilianus 1968, 25. Over Vondels 'pictorialisme' zie Van Gemert 2003, in de feestbundel voor Karel Porteman die het begrip introduceerde.

111 Zoals Smit 1975 opmerkt bij Vondels vertalingen (405, 439). Badelochs droomvertelling is bijvoorbeeld één en al een pathetisering van het 'nuchterder' model. In zulke gevallen neemt de tekst van Vergilius een wat emphatischer toon en vertoont een neiging tot uitbreiding en 'accent-verzwarende' (Smit 1975, 405) van het model. Andere voorbeelden zijn het bewogen 'grafschrift' van de stervende stad (zie Prandoni 2004, 32) en het moment wanneer de verteller Aeneas/Arend, door emotie overmand, de overleden priester Panthus/Willem direct aanspreekt (zie 3.3): emotioneel zeer geladen plaatsen in de *Aeneis* die in de *Gysbreght* verder worden 'uitgebuit'.

112 Zie ook P. Maximilianus 1968, 37.

wat vrij vaak in variërende mate in de bewerking valt te constateren. Waar zulke passages, soms bijna onopgemerkt, aan de voor de rest trouw nagevolgde verhaallijn van het model worden toegevoegd, moet de interpretator bijzonder alert zijn. Het is geen zuiver stilistische zaak meer, het gaat om passages die beslissende elementen onthullen omtrent de 'specificiteit' van de bewerking ten opzichte van het model: vooral wat de karakterisering van het hoofdpersonage en in dit geval ook van de Amsterdamse verdedigers betreft. Zulke 'ingevoegde' passages zullen in de volgende paragraaf aan de orde komen.

Het formele signaal dat dit een ingevoegd gedeelte is, krijgen we als de draad van de verhaallijn van het model weer opgepakt wordt. We vinden deze draad terug waar we hem hadden achtergelaten. In de *Aeneis* ging de verteller gewoon door met de beschrijving van wat er bij de deuren gebeurde die door soldaten met een zwaard werden bewaard ('alii strictis mucronibus imas / obsedere fores, has servant agmine denso', 'anderen (...) houden met bloote degens en maght van volck de deuren beneden bezet'). Niet anders is het in de *Gysbreght*, waar 'een deel der burgery beneden met hellebaerd / en sabelen en spiets de poort en muur bewaert'. De hervatting van de strikte tekstuele imitatio toont weer dezelfde stilistische tendens die al eerder ter sprake is gekomen: de 'degens' van de pretekst (mucrones) zijn hier tot 'hellebaerd / en sabelen en spiets' verdrievoudigd; de 'deuren' worden als 'poort en muur' nader aangeduid. Daarmee is het eerste deel van het beleg afgesloten: hoewel de belegeraars de muur beklimmen, zijn de verdedigers nog steeds in staat weerstand te bieden. De scène die volgt is in beide werken de toren-scène.

In de *Aeneis* bereikt Aeneas door een verholen gang het dak van het paleis: die gang gebruikten Andromache en Astyanax vroeger om het oude koningspaar te gaan bezoeken. Deze passage ontbreekt in de tragedie omdat het element van de 'verholen gang' kort daarna zal worden benut als Gijsbreght door een 'heiligh licht' naar het clarissenklooster wordt geleid (1364 e.v.).¹¹³ Gijsbreght zegt dus gewoon: 'ick steegh den toren op'. Deze zal, net als in de *Aeneis* én in de *Gerusalemme Liberata* (daar gaat het niet om een toren maar om een rotsblok), omgehouden worden en op de belegeraars worden geslingerd.

In de *Aeneis* heeft de toren iets grandioos en verschrikkelijks. Door de ogen van de focaliserende verteller Aeneas zien we een spits van onmetelijke hoogte, waarvan hyperbolisch wordt gezegd dat hij 'summisque sub astra / eductam tectis' ('van 't dak / zijn top hoog naar de sterren steekt').¹¹⁴ Het woord 'turrim' waarmee deze episode begint, staat alleen in al zijn syntactische eenzaamheid: 'the word is dramatically placed; the verb is postponed for four lines, and the great tower dominates the sentence, keeping the reader in suspense' (Austin 1964, 183). De toren van de *Gysbreght* is als het ware naar gewone alledaagse proporties teruggebracht, wat eigenlijk goed strookt met zijn functie van klokketoren van een burgerlijk gebouw als het Stadhuis.

113 Deze intertekstuele verschuiving is weer een bewijs dat het klooster één van de literaire tegenhangers van Priamus' paleis is.

114 In de moderne vertaling van D'Hane-Scheltema. Vondel vertaalt simpelweg 'heel hoogh boven het dak opgehaelt'.

De bewerking bestaat uit ongeveer dezelfde bouwstenen als zijn pretekst maar die worden nog een keer aanzienlijk 'verzwaard' met een stilistisch effect van pathetische intensivering. Dat het dezelfde bouwstenen zijn, blijkt het duidelijkst uit het gebruik van dezelfde syntactische wending in het vervolg van het verhaal: 'unde' en 'van waer' als de twee vertellers zich even laten afleiden van de dramatische omstandigheden door de herinnering op te halen aan het uitzicht dat men ooit boven op die toren kon genieten. Aeneas ziet het hele Troje weer voor zich uitgestrekt, de schepen en het kamp van de Grieken om de stad heen ('unde omnis Troia videri, / et Danaum solitae naves, et Achaica castra', 'waer uit men over gansch Troje de Griekse vloot en het leger plagh te kunnen zien'): een breed vergezicht waar de aanhoudende herhaling van de open klinker *a* de helderheid fonisch van weergeeft. Vondel, zoals te verwachten viel, put dit motief uit door zijn pathetisch potentiëel volledig te ontplooiën. Eerst evocert Gijsbreght, net als Aeneas, 'de tenten om de stad, en hoe al 't leger lagh', maar daarna laat hij zich meeslepen door herinneringen die niets meer met de oorlog te maken hebben: 'en van wiens trans men flaeuw de Dom van Vitrecht / zagh, by klaer en helder weer'. De toevoeging is gemarkeerd door een variërende herhaling van 'van waer': 'van wiens'. Het geheugen gaat terug naar heldere dagen toen de Dom van Utrecht in de verte, schemerig ('flaeuw') in zicht kwam.¹¹⁵ De steeds herhaalde *l* en *r* en de klinkers van open klankkleur *a* en *e* beelden de helderheid van een in de zon badende lucht prachtig uit. Bovendien wordt de emotionele geladenheid van deze passage nog meer benadrukt door het feit dat Gijsbreght zijn *narratees* (Badeloch vooral) bij zijn herinnering betreft: 'van waer men *u* kon wijzen'. Het zijn herinneringen die alle personages op de bühne delen.

Op dit moment kijkt Gijsbreght-personage-van-het-verhaal naar beneden en ziet ('ick zagh') hoe de vijanden de deur met de stormram bestormen. Dit fraaie element ontbreekt in de pretekst maar is deels gemodelleerd naar een passus die kort daarna komt als Pyrrhus en de zijnen de poort die ze al hebben geopend helemaal omver halen: 'labat ariete crebro / ianua, et emoti procumbunt cardine postes' (492-3, 'door 't gestadigh rammeien geraeckt de deur uit hare pannen, en stort met kope-re stijlen met al op den vloer'). Er wordt hier vrijelijk met het model omgegaan, wat meestal het geval is als verzen meeklinken die niet uit de parallelle passage komen. Dan zijn het vaak niet meer dan vage herinneringen.¹¹⁶ De Nederlandse versregels

115 Niet alleen in de *Gysbreght* maar in de hele cyclus rond de moord op Floris v wordt de stad Utrecht met de herinneringen aan het verleden geassocieerd, de tijd dat de Aemstels machtig waren en hun politieke invloed zich tot het hele Sticht uitstrekte: het kortstondige 'geluck' van de Aemstels waar Gijsbreght in de proloog het over heeft (123, zie 3.2). In Hoofts *Geeraerd van Velsen* zucht Gijsbert (Gijsbreght) vol verbittering en heimwee naar betere tijden: 'maar weeldig Utrecht, o bisschoppelijke stad, / in [indien] ik nog binnen uw strijdbare vestens zat, / ik brachte den tiran in handen niet degenen, / die min het vaderland als eigen wrake menen' (731-4).

116 Zie bijvoorbeeld de verzen waarin het verdwijnen van Machtelts droomverschijsning beschreven wordt (815-23). Op hetzelfde verband in *Aeneis* II ontbreekt zo'n passage die herinneringen oproept aan een andere plaats van *Aeneis* II, nl. het verdwijnen van de geest van Creüsa (790-4). De breedvoerige, analytische opsomming van alle werkingen van schrik op Badeloch (met een ietwat vergezochte uitdrukking als 'aen een yeder [hair] hing / een druppel nats', 816-7) is een vrije, amplifice-rende uitwerking daarvan.

zijn in dit geval nadrukkelijk fonisch-ritmisch gemarkeerd met sterke pauzes en een fonisch weefsel van bijna klanknabootsende aard: ‘en met den storrembock de poort geweld aen deden, / || en ramden reis op reis, || verdadicht door een dack / van schilden dicht gevoeght. || De deur gaf krack op krack’.

De omgehouden toren wordt omlaag gekieperd. Dit wordt in beide werken met groot stilistisch meesterschap beschreven: ‘ea lapsa repente ruinam / cum sonitu trahit, et Danaum super agmina late / incidit’ (‘zijn val vormt plotseling een puinslag / vol donderend geraas, drie breeduit op de Griekse troepen / terechtkomt’);¹¹⁷ ‘het welck een’ slagh en roock de marreect over gaf, / en maeckte een vreeslijck loch in zoo veel ysre koppen’. Austin geeft in zijn commentaar op *Aeneis* II een stilistische analyse van deze verzen (1964, 184). Ik citeer zijn woorden voor één keer om de lezer een indruk te geven van wat Vondel en zijn tijdgenoten zo boeide en wat zij zo bewonderden in Vergilius’ dichterschap:

The rhythm of *lapsa / repente / ruinam* suggests the initial leaning movement, and in the next line, as the tower gathers speed, the rhythm hurries quickly from *et* to *Danaum*, end from *Danaum* to *super agmina*, so that the caesura, though normally present, is barely felt; both lines have the maximum possible number of dactyls, and are in marked contrast with the sledge-hammer rhythm of *adgressi ferro circum* in 463. The run-over in *incidit*, with the long pause to follow, lets us hear and see the final thunderous fall, and the tower lying motionless above the crushed bodies of innumerable Greeks.

Bij Vergilius zien we de beweging van het gevaarte naar beneden en wat daarin vooral opvalt, is het akoestieke element dat die val zo goed als hoorbaar maakt. In de *Gysbreght* komen de visuele aspecten van de val prominenter naar voren als wij een beeld voor onze ogen zien schetsen van de effecten van de omgehouden toren beneden:¹¹⁸ rook overal en het gat onder de ijzeren ‘muur’ van schilden en helmen van de belegeraars. Anders dan in de *Aeneis* lopen de verzen hier niet door een enjambement in elkaar over.¹¹⁹ Desondanks is de ritmische bouw van de versregel ‘het welck een’ slagh

117 Vertaling van D’Hane-Scheltema. Vondel vertaalt deze versregels heel vrijelijk in nota bene bijna dezelfde bewoordingen als in de bewerking van de *Gysbreght*: ‘het welck terstont een’ slagh en vreeselijck gat onder de Griecken maeckte’!

118 Mogelijk klinkt er een herinnering mee aan de *Gerusalemme Liberata* waar ook sprake is van gebroken helmen: daar neemt de beschrijving een hele ottava in beslag. Het is een breedvoerige beschrijving die anders dan de *Gysbreght* de grondtekst van de *Aeneis* alleen als eerste uitgangspunt neemt om verder een eigen weg in te slaan: ‘gran mole è intanto di lassù rivolta / per cento mani al gran bisogno pronte, / che sopra la testuggine più volta / ruina, e par che vi trabocchi un monte; / e de gli scudi l’union disciolta, più d’un elmo vi frange e d’una fronte; / e ne riman la terra sparsa e rossa / d’armi, di sangue, di cervella e d’ossa’ (XI, 38, ‘en hier is ’t zo, maar op de muren wordt/ ginds een reusachtig blok basalt gepakt / en door wel honderd man omlaag gestort, / wat ’t plomp en zwaar op ’t dak van schilden kwakt. / Helmen en pantsers, alles slaat aan gort, / hoofden geplet en halzen doorgeknaakt./ En de aarde ligt, het bloed nog daargelaten, vol wapens, hersenen en ledematen’).

119 Dit stijlmiddel behoort normaal tot de meest gebruikte door zowel Vergilius als Vondel om de barrière van het verseinde minder sterk te laten aanvoelen en bredere ritmische eenheden te scheppen dan alleen maar één vers. Zie Michels in WB, VII, 16 (geciteerd in P. Maximilianus 1968, 57).

en roock de marreect over gaf' opmerkelijk: net zoals in vs. 457 van de *Aeneis* is er nauwelijks een rustpauze te voelen in de alexandrijn die bijna alleen uit eenlettergrepige woorden bestaat. Het resultaat is een versneld tempo als treffende formele weergave van de glijdende beweging van de toren neerwaarts.

De toren is geslingerd, het gevaarte is tot stilstand gekomen. In de *Aeneis* wordt dat ritmisch verbeeld door de sterke rustpauze na 'incidit' waarop een krachtige, compacte uitdrukking volgt (die nadrukkelijk alleen uit zware spondeëen bestaat): 'ast alii subeunt' ('maar dan nemen anderen hun plaats al in').¹²⁰ Andere soldaten hebben meteen dat gat gevuld. In de *Gysbreght* wordt de episode even energiek bezegeld, bijna in marstempo: 'dat anderen terstond, ||gevoeght in orden, ||stoppen'. De twee zware rustpauzes (waarvan de tweede heel ongebruikelijk na de vijfde voet) en de overheersende klinker van sombere klankkleur *o* maken van deze krijgshaftige versregel een passend ritmisch en fonisch slot van de belegering.

We hebben hier een ander element gezien dat Vondels bewerkingsstijl typt: het streven om bepaalde, markante metrisch-ritmische en fonische eigenaardigheden van *Aeneis* II waarvoor hij heel gevoelig was, zoveel mogelijk te behouden. Vaak is het gesorteerde stilistische effect anders dan in het model maar 'hij reageerde er wél op' (P. Maximilianus 1968, 55) en probeerde die eigenaardigheden, die sonoriteit en ritmiek vooral, in een verschillend systeem, een andere taal en een ander metrum, op zijn wijze te herscheppen. Een hele uitdaging natuurlijk, vooral als we daarbij bedenken welk model Vondel voor ogen stond: Vergilius, door Vondel zelf de hemel in geprezen om zijn onnavolgbare stilistische meesterschap.¹²¹ Toch is die uitdaging in de passages van de *Gysbreght* die de tekst van de *Aeneis* van dichtbij volgen, ja 'vertalend bewerken', bijna altijd aangenomen.¹²²

1.4.6 Door de mazen van de pretekst: *Gysbreght* onder vuur

De uitgesponnen *military narratives* van de *Gysbreght* zijn trouw afgestemd op die van *Aeneis* II, zoals uit de voorafgaande analyse is gebleken. Met hier en daar een weglating of een uitbreiding weliswaar, maar de eerste indruk is dat die aanpassingen niet echt afbreuk doen aan het globale beeld. Welk beeld dan? Dat van een van meet af aan uitzichtloze situatie voor de verdedigers die de hele nacht van kwaad tot erger wordt. Dit klopt in grote lijnen. Maar als we nader gaan bekijken hoe de reactie van de Amsterdammers en met name van hun stadsheer Gijsbreght daarop is, zien we dat er keer op keer andere nuances, andere accenten gelegd worden dan in de *Aeneis*. Men moet geduldig zijn om al die nieuwe accenten uit de narratie op te

120 Vertaling van D'Hane-Scheltema. Ook hier vertaalt Vondel met dezelfde uitdrukking als in de *Gysbreght*: 'dat anderen stoppen'.

121 'Zijn stijl verandert en schickt zich naer de zaeck, en valt nu rijp en statigh, dan koeler, en langzamer, dan weeliger, dan vieriger wacker en heftigh, dan eenvoudiger, en bloeiende, en allerhande; zodat tien Atheensche redenaers, bloeiende tijgenooten, in eenen Maro te zamen gevonden worden' ('Aen den lezer', WB, VI, 59).

122 Volgens P. Maximilianus 1968, 41-2 lukt dat Vondel in het algemeen beter in zijn origineel werk dan in de vertalingen.

speuren, totdat zich uiteindelijk een mozaïek vormt dat er aanzienlijk anders uitziet dan de pretekst. De algemene situatie mag grotendeels dezelfde zijn, evenals het uiteindelijke resultaat, maar het totaalbeeld van Gijsbreght en de Amsterdammers blijkt fundamenteel anders dan die van Aeneas en de zijnen: *ondanks* het zelfgekozen korset van de wurgende intertekstuele inkadering. Dit heeft allereerst te maken met de verschillende status van Gijsbreght ten opzichte van Aeneas: was deze maar één van de Trojaanse edelen, Gijsbreght is de Amsterdamse stadsheer die voor de verdediging verantwoordelijk is. Op dit beslissende punt van Aeneas' en Gijsbreghts verschil in status en de verregaande gevolgen die dat impliceert ga ik uitgebreid in 5.3.1 in. Nu wil ik me richten op het virtuoos intertekstueel spel waarmee de verhalen van de *Gysbreght* enerzijds de plot van *Aeneis* II trouw transponeren, anderzijds die bijna onopgemerkt 'van binnenuit' transformeren.

Arend begint zijn verhaal met een lang incipit (1083-92) over hoe pijnlijk het voor hem is om alles onder woorden te brengen.¹²³ Dit is een duidelijke verwijzing – een citaat bijna – naar de beroemde aanhef van *Aeneis* II (3-8).¹²⁴ Twintig verzen later vraagt Arend zich af: 'wat mond kan u vertellen / de zuuren arrebeid van dezen naeren nacht ...?' (1112-3). Weer een openlijk intertekstueel signaal, een link deze keer naar *Aeneis* II, 361-2: 'quis cladem illius noctis, quis funera fando/ explicet aut possit lacrimis aequare labores?' ('wie zou den moort en neerlaegh van dien nacht met woorden kunnen uitdrucken, of de zwaricheit naer den eisch beschreven?'). Daarmee wordt de draad van de plot van *Aeneis* II teruggepakkt waar die aan het einde van het derde bedrijf was verlaten:¹²⁵ van dit moment af zullen we hem blijven volgen. Tussen het incipit en dit begin van het verhaal in (namelijk vss. 1093-1112) wordt een 'originele' passage toegevoegd aan voor de rest strikt nagevolgde pretekst. We dienen meteen alert te zijn voor het belang van deze 'ingevoegde' verzen en de mogelijke extra betekenislagen die erin besloten kunnen liggen.

Het zijn inderdaad verzen die belangrijke informatie verstrekken over Gijsbreghts aanpak van de noodsituatie. Arend vertelt wat zijn eerste maatregelen ter verdediging van de stad zijn geweest.¹²⁶ Eenmaal bij de Middeldam aangekomen wordt Gijsbreght door mensen daar op de hoogte gesteld dat de vijand een groot deel van de Nieuwe Zijde heeft overmeesterd. Hij neemt dan meteen de situatie in handen en treft tijdige en slagvaardige maatregelen ('liet gebien', 1097). Men zal alle bruggen afbreken om te voorkomen dat de vijand de Oude Zijde bereikt en de Middeldam barricaderen om de toegang tot de Dam te beletten. Gijsbreghts optreden blijkt energiek en doeltreffend. Hij is duidelijk een krachtige aanvoerder die de zijnen in de strijd voorgaat ('hy zellef was de voorste') en iedereen vaderlijk aanmoet-

123 'Ghy eischt een' zwaeren eisch. wie zou daer niet voor gruwen? / Het zal ons hartewee en droefheid slechts vernuwen. / Wie hoort dit treurspel aen, die niet zijn traenen laet? enz.'

124 'Infandum regina iubes renovare dolorem (...) quis talia fando (...) temperet a lacrimis? (3-8, *passim*; 'o koningin, ghy doet my mijn droefheit, die met geen en mont uit te spreken is, vernieuwen (...). Wie (...) zou dat sonder tranen kunnen vertellen?').

125 Het derde bedrijf was een transpositie van *Aeneis* II, 258-360 (zie 1.4.2).

126 Zie Smits-Veldt 1994, 79, n. 15.

digst ('om elleck moed te geven', 1103). Zijn inspanningen vinden bovendien bijval van de Amsterdammers die hem massaal volgen en helpen met allerlei voorwerpen bij het barricaderen van de Middeldam. Alles in Arends verhaal wijst erop dat hij de Amsterdammers heeft kunnen motiveren en krachtig in zijn kielzog heeft kunnen meeslepen ('en brogt met al zijn maght de burgers op de been, / die ruckten hier en daer van allesins by een', 1105). Hij probeert orde in de chaos te brengen ('om, waer het mogelijk, daer orden op te stellen', 1111) ondanks de evidente nederlaag die de Amsterdammers te wachten staat en de paniek die in de stad heerst na de overrompeling van de vijanden.

Toch blijkt dit allemaal verspilde moeite. Arend roept uit: 'maer las! het was te spa' (1112). Hiermee wordt de draad van *Aeneis* II opgepakt met de beschrijving van de alomtegenwoordige dood en zelfs een soort bewogen grafschrift van het ooit zo machtige Amsterdam (1113-22). Het resultaat is dus hetzelfde als in de *Aeneis* maar hoe anders zijn we zover gekomen! Arend scheidt in zijn verhaal het beeld van een charismatische aanvoerder van echt epische allure¹²⁷ die in naam van het algemeen belang alles probeert wat nog mogelijk is om zijn stad te verdedigen. Gijsbreght blijkt in heel korte tijd in staat te zijn de algemene situatie te overzien (aan de hand van wat hij zelf vanuit de toren gezien heeft en van de berichten die hij hoort) en de nodige maatregelen te nemen. Dat al deze inspanningen op niets zijn uitgelopen, maakt ze alleen maar tragischer, maar daarom niet minder heldhaftig. Dat Arends verhaal daarmee begint en niet met een beeld van de lijken die overal op de straten liggen, is natuurlijk van groot belang voor de karakterisering van Gijsbreght die hij wil presenteren: die van een strateeg, een krachtige bevelhebber, een vaderlijk figuur. Niets daarvan kan van Aeneas worden gezegd, die van het eerste moment af blindelings overgeleverd is aan de stroom van gebeurtenissen die tot het einde van Troje zullen leiden.

Het volgende narratieve gedeelte beschrijft de algemene ineenstorting van de stad, ook al blijken de Amsterdamse soldaten 'door waanhoop aengedreven' zelf in staat veel vijanden te doden (1123-4, net zoals de Trojanen, 398). Maar daarna komt er weer een positief element voor de Amsterdammers: de verschijning van de maan. Zoals we in 1.4.4 zagen, heeft deze episode een parallel in de Androgeos-episode in de *Aeneis*, waar de Trojanen Griekse wapenrustingen aantrekken en onder deze vermomming veel Grieken om de tuin leiden en vermoorden. Vondel achtte zo'n oneerlijk trucje blijkbaar niet toepasselijk voor Gijsbreght en verving het door een ander element dat structureel dezelfde functie vervult, namelijk om een eerste succes van de verdedigers aan te wijzen. Maar terwijl het in de *Aeneis* niet meer dan een kortstondig gunstig moment is, groeit dat in de *Gysbreght* uit tot grotere proporties. De Amsterdammers geloven er opnieuw in. Deuren en ramen gaan open, men voegt zich bij Gijsbreght en koestert zelfs de hoop om de Haarlemmerpoort (waardoor de vijand de stad is binnengedrongen) opnieuw te barricaderen (1132-5). In andere woorden: men houdt het zelfs voor mogelijk de graafse troepen buiten de stad te zet-

127 Daar kom ik uitgebreid op terug in 5.3.1.

ten. Verschillende uitdrukkingen van de verteller geven dit hernieuwde vertrouwen weer: ‘wy groeiden in getal en moed, en ruckten voort’; ‘met kracht’ (1133, 1136).

De zeventiende-eeuwse Amsterdamse toeschouwers/lezers zullen daarbij misschien herinnerd worden aan het historische verhaal van de poging van de Staten in 1577 om het katholieke en regeringsgetrouwe Amsterdam met een list te overrompelen.¹²⁸ Een bekend verhaal over het recente verleden van de stad dat in de tragedie (zoals we uitgebreid in 2.4 en 5.4.3 zullen zien) heel duidelijk wordt opgeroepen.¹²⁹ Wel, toentertijd waren de Amsterdammers wel degelijk in staat geweest de overrompelaars uit de stad te verdrijven. Ondanks de listige verrassingsaanval door een groot aantal vijandige soldaten (die net als in de *Gysbreght* de Haarlemmerpoort hadden overrompeld!), boden de Amsterdammers heldhaftig weerstand: de burgers waren verrast, maar bepaald niet bereid om hun huid makkelijk te verkopen en nog minder om zich over te geven. Er werd ook bij die gelegenheid vooral op de Dam stevig gevochten en later lukte het de Amsterdammers zelfs de vijanden buiten de Haarlemmerpoort te zetten (veel van hen stierven, onder andere commandant Helling en hopman Ruychaver; anderen namen de benen).¹³⁰ Als dit historische verhaal, dat het literaire verhaal van de *Aeneis* doorkruist, geactiveerd wordt, ontstaat er bij het horen van Arends woorden even een tegengesteld verwachtingspatroon: misschien is het wel degelijk mogelijk de vijand buiten de stad te zetten, zoals in 1577!

Deze hoop is echter van korte duur. ‘Maer quamen veel te spa’ (1136). Weer een koude douche, in bijna dezelfde bewoordingen als in vs. 1112. De gelijkenis gaat ook voor de ritmische bouw van de episodes in hun geheel op, met een effectvolle spanningsboog: eerst een groeiend enthousiasme voor de collectieve onderneming, dan de bittere teleurstelling in al zijn abruptheid. Niet alleen Gijsbreghts karaktertekening blijkt dus anders dan die van Aeneas. Het verhaal zelf krijgt daardoor een nieuwe structuur en ritmische bouw: een herhaalde overgang van hoop naar ontgoocheling.

Wat daarna volgt is wel het teken dat alles nu bijna verloren is: de plundering van de Nieuwe Kerk, de ontvoering van Kristijn en de dood van vele Amsterdammers,

128 Zie Verkaik 1996, 79-89.

129 Die historische gebeurtenis is later steeds meer in de vergetelheid geraakt. Tot 1996 had geen moderne onderzoeker door dat de list van de *Gysbreght* evident zinspeelt op die van de Staten in 1577. Paste zo’n episode soms niet in het nationale heroïsche verhaal van de Opstand? Zeventiende-eeuwse historici blijken toch een veel minder zwart-wit beeld van de Opstand te bieden dan men zou verwachten en die in de latere historiografie is geconstrueerd. Ik vind het jammer dat de passage over de list ook in de laatste bloemlezing van Hoofts *Historien*, die onlangs is verschenen (Van Gestel, Grootes & De Jongste 2007), is weggelaten.

130 Zie bijvoorbeeld Pontanus, 101: ‘der halven int jaer 1577 den 23 Novembris de Collonel Helling ende de Capiteyn Ruychaver door listen met een deel soldaten in de stadt ghecome[n] zijnde, de wacht aen de poorte verslaghen hebbende, zijn nae de merckt voort gheloo[n]en, hebben al die haer teghen quamen ghedoodt, het Raedthuys ghesocht in te nemen, roepende over luydt dat de stadt hare was: de Borghers verraest zijnde begheven haer terstondt in de wapenen. Daer gheschiet op hele plaetsen eenen wreedten strijt (...) Maer (...) zij[n]se weder na datse eenighe uren met den anderen ghestreden hadden wt de stadt verdreven’. Een veel uitvoeriger relaas van de gebeurtenissen leest men in Bor, II, fol. 310 e.v.

waaronder Gijsbreghts broer Willem (1142-1205). Veelbetekenend noemt Arend Gijsbreght echter nooit. Op Badelochs vraag waar Gijsbreght was gebleven en hoe het mogelijk was geweest dat hij zijn broer en zus niet had kunnen beschermen (1209), antwoordt Arend dat hij toen bezig was met de verdediging van de Dam en dus niet mee kon doen aan de gevechten in de kerk (1211). Op deze manier wordt de bevelhebber als het ware 'verontschuldigd' voor hun dood. Arend voegt daar nog aan toe: 'in zoo veel rampen hiel hy al den zelven moed / en yverde om den Dam te houden onbezweecken' (1210-11). Gijsbreght is hier als standbeeld van standvastigheid neergezet die bij alle tegenspoed toch van alles blijft proberen om nog te redden wat er te redden valt. Daar is hij in zijn functie moreel toe verplicht. En het lukt hem nog 'een heele uur' (1221) de Dam te verdedigen. Maar als de kerk in brand wordt gestoken en de vlammen de naaste huizen aansteken moet hij die opgeven. Weer beraadt hij zich wat hij nog het beste kan doen. Hij denkt aan zijn gezin en aan het slot van de Aemstels (daarom stuurt hij zijn onderbevelhebber Arend daarnaartoe); hij beoordeelt dat men nu alle krachten moet bundelen in de verdediging van het Stadhuis en laat de zijnen zich daarnaartoe terugtrekken; hij blijft als laatste zijn soldaten beschermen: zoals hij aan het begin de 'vorste' in de tegenaanval was geweest, blijft hij nu als 'leste' de terugtrekking overzien (1232-4).¹³¹ Daarmee toont hij de zorg voor zijn onderdanen als een echte vader. Dit zijn weer allemaal maatregelen die in de *Aeneis* nergens te vinden zijn.

Daarmee sluit Arend zijn verhaal af: het verhaal van een *sympathetic narrator* die zijn broer zelfs in de nederlaag als een grootmoedige vorstenfiguur heeft weten neer te zetten. In het vijfde bedrijf wordt het door Gijsbreght zelf voortgezet. Ook hier horen we de verteller nederlaag na nederlaag vertellen maar met steeds elementen die de heldhaftigheid van hemzelf en de Amsterdammers benadrukken. De Amsterdammers: nu hun stadsheer zelf aan het woord is, worden ze nog prominenter met lof vermeld. Het lukt Gijsbreght 'met kracht' de verdere oprukking van de vijanden te beletten (1296). Niet alleen hem: de lange vergelijking die erop volgt met een hele gemeenschap die midden in de nacht een bijna bezweten dijk probeert te stutten, geeft de indruk van een collectieve onderneming (1296-1300; Gijsbreght zegt van zichzelf: 'en zweet met alle man').¹³² Daarna prijst hij de Amsterdamse jeugd en de oude Burgemeesters, die het Stadhuis met alle middelen willen beschermen, de hemel in (1325-34, zie paragraaf 1.4.5): een grote uitbreiding van wat alleen maar een vluchtige noot was in de pretekst.

Na de val van het Stadhuis voelt Gijsbreght zich volkomen alleen en bijna verlamd, versteend (1355), net als Aeneas na de val van Priamus' paleis. Dit is zeker het eerste moment dat iets in hem breekt. Toch wordt hij door een heilig licht opgevangen en aangespoord om door te zetten. Hij wil de geestelijken in het klooster nog koste wat kost beschermen. Ook al blijkt dat zij een maartelaarsdood tegemoet wil-

131 Zijn zelfbeheersing steekt in dit geval af tegen de paniek die zich van de Amsterdammers meester maakt en die Arend levendig verwoordt door het geschreeuw in directe rede weer te geven: 'doen was het elck voor zich, een yeder bergh zijn leven' (1231).

132 Zie Prandoni 2004, 40-1.

len gaan, hij wil het gebouw nog verdedigen ('my in het uiterst quijten', 1370) maar weer is het te laat: de poort is al omvergeduwd. Dan laat hij zich in een schuitje zakken en steekt hij de Aemstel over. Hij klimt in een boom, waarvan wordt gezegd dat hij 'dor en zonder lover is' (1374): 'Gijsbreght benadrukt dat hij de boom (...) niet heeft gebruikt als schuilplaats, maar als geschikte uitkijkpost' (Smits-Veldt 1994, 88, n. 16). In de *Aeneis* was Aeneas de machteloze toeschouwer van de moord op Priamus. Ondenkbaar dat Gijsbreght zoiets zou doen. In de tragedie wordt dan ook een anonieme soldaat de ooggetuige van de slachtpartij in het clarissenklooster (zie 3.3.2).

Terwijl hij uit de verte de val van het klooster bekijkt, hoort Gijsbreght 'paerdevolck' naderen (1379): het teken dat de vijanden ook de Oude Zijde moeten hebben bereikt. En inderdaad ziet hij dat men een brug heeft vergeten af te breken. 'O groot verzuim' (1381): hij laat onomwonden zijn ongenoegen kennen voor deze onvergeeflijke nalatigheid van de zijnen. Maar die kan *hem* toch niet aangewreven worden. Hij vliegt daarnaartoe ('mijn voeten werden vlugh', 1380; 'ick vloogh'er heen', 1382: uitdrukkingen die zijn promptheid aanduiden) en probeert de radeloze mensen die zich daar hebben verzameld te kalmeren. Maar nog wil hij proberen die brug af te breken. Dat zullen zijn soldaten achter hem doen terwijl hij zelf als een tweede Horatius Cocles (Smits-Veldt 1994, 89, n. 18) de vijanden tegenhoudt (1384-5). Dat durft echter niemand. Hij is blijkbaar de enige die nog de moed op kan brengen dappere handelingen uit te voeren.

Toch als hij ziet dat de Oude Zijde in lichterlaaie staat, concludeert hij dat ook de Middeldam intussen moet zijn bezweken: 'dies gaf ick 't op, en voort de gansche stad ten besten' (1389). Hij neemt dan een menigte radeloze mensen mee naar zijn slot (1390-2). Dit laatste deel van het verhaal, evenals het allereerste, is aan de verhaallijn van de pretekst toegevoegd. Ook al heeft de stadsheer zich uiteindelijk in zijn kasteel moeten terugtrekken, niemand onder zijn *narratees* zal het gevoel hebben dat hij het beter had kunnen doen. De terugtrekking is duidelijk de allerlaatste maatregel om zijn gezin nog te beschermen, samen met alle vluchtelingen en wat van de Amsterdammers is overgebleven.

Concluderend: hoewel de narratie grotendeels op die van *Aeneis* II is afgestemd, zijn er voortdurend elementen toegevoegd of weggelaten die de algemene strekking langs nieuwe lijnen sturen. Bovendien zorgen de vertellers steeds voor commentaar dat een positief beeld van de stadsheer als strateeg en bevelhebber¹³³ en van de Amsterdammers als een heldhaftig volk schetst. Hun moed, dapperheid en militaire

133 Wat Korsten 2006 over Gijsbreght (die volgens hem systematisch het gevecht zou ontwijken, 183) zegt, is dus volgens mij niet correct. De focus van de vertellers is toegespitsd op hem als opperbevelhebber, degene die de strategie moet bepalen en toezicht moet houden op de militaire operaties. Er wordt dus niet specifiek stilgestaan bij individuele gevechten van de opperbevelhebber (meestal gebruiken de vertellers het meervoud of onpersoonlijke uitdrukkingen, zoals: 'we worden niet te min door wanhoop aangedreven, / dat menigh graefsgesinde en Kermer kost zijn leven', 1123-4), maar dat hoeft zeker niet te impliceren dat hij niet meedoet aan de strijd en dat hij geen vijanden doodt. Integendeel zelfs. In het vijfde bedrijf maakt hij nog een uitval uit de burcht om de vijanden tegen te houden, en komt terug (met de dodelijk gewonde Arend op zijn rug), met een bloedende borst (zie 1593-7).

bekwaamheid worden zelfs in de meest tragische omstandigheden steeds benadrukt of juist daardoor: ondanks de verrassingsaanval op hun stad – 'verraederwerk' – die bij nacht en ook nog tijdens het kerstfeest wordt overrompeld, geven ze zich niet makkelijk over en blijven ze de stad verdedigen zo lang als dat maar menselijk mogelijk is.

Gijsbreght geeft van begin tot einde blijk van uitstekend strategisch en militair vermogen en van groot charisma. Niet alleen neemt hij meteen de enige maatregelen die misschien iets van de stad (de Oude Zijde) kunnen redden. Hij past ook voortdurend die maatregelen aan op de ontwikkeling van de situatie en aarzelt nooit om zich terug te trekken als de vijanden de overmacht krijgen, tot de uiteindelijke terugtrekking in zijn slot. Hij blijkt dus ook in staat de situatie nuchter en realistisch te beoordelen en wil nooit zichzelf en de zijnen onnodig in gevaar brengen.¹³⁴

Dat zijn imago op deze manier uit de oorlogsverhalen naar voren komt, mag wonderlijk heten. Dit wordt in de tragedie bereikt door subtiële, haast onopgemerkte variaties op de plot van de pretekst. Als het ware: daardoorheen.

1.5 'Geleende pluimen'? Dimensies van intertekstualiteit

Uit Vondels poëtische geschriften én literaire praktijk blijkt dat hij, zoals trouwens de meeste literatoren in de renaissance,¹³⁵ in het algemeen een té verregaande imitatio van een model niet wenselijk acht: zeker niet een slaafse imitatio. Zoals een bij die uit alle bloemen plukt om daar iets eigens, nieuws mee te maken, honing – dit klassiek Horatiaans beeld hanteert hij steeds – dient een goede dichter de bewonderde modellen wel grondig te kennen en te assimileren maar zonder ze slaafs na te bootsen door elementen daarvan klakkeloos over te nemen. Een tegenbeeld is dat van de lelijke vogel die zich 'met geleende pluimen' opsmukt en zich daardoor een schoonheid waant te zijn geworden, terwijl het effect daarvan louter bespottelijk is.¹³⁶ De ontleningen zijn in zo'n literair werk *Fremdkörper* gebleven, slordig en te opvallend door een talentloze dichter aan zijn werk geplakt. Vondel is zeker een voorstander van een op de klassieke gemodelleerd dichterschap, beschouwt de grote Latijnse dichters als paradigmatisch en neemt ze als constant referentie-

134 Zie Maljaars 2001, 151.

135 Zie bijvoorbeeld Smit 1975, 8-10 over o.a. Vossius' verhandeling *De imitatione* uit 1647; Warnars 1957, 83.

136 In eerste instantie is dit een verwijzing naar de fabel van de ekster die zich met pauwenpluimen opsmukt. Zie *Warande der dieren*, nr. 48 (WB, I, 612-3). In het overzicht van de querelle tussen Homeristen en Maronisten zeggen de eersten van de *Aeneis*: 'van Homeers draden geweven, ja dien Apollo [Homerus] dickwils van woorde te woorde negezongen: het waren al geleende Fenixpluimen waer mede deze zwaen zich oppronckte' (54). Ze spreken zelfs van 'kunstrovery' (WB, VI, 55): plagiaat. Maar Vondel is deze mening duidelijk niet toegedaan. Hij zou ongetwijfeld de Maronisten nazeggen: 'zoo stond het niet te misprijzen, dat Maro zijne [van Homerus] wijsheit en aerdigheid, en 't alleredelste uit allen dichteren en Wijzen zoogh, gelijk de honinghby haren nektar uit allerleie beemden, bloemen en kruiden treckt' (60).

punt.¹³⁷ Toch kan dit volgens hem absoluut niet ten koste gaan van de eigen stem van de dichter: zowel inhoudelijk als formeel moet die duidelijk herkenbaar zijn. Pas dan kan een imitatio geslaagd heten.

Hoe zit het dan met passages zoals het derde bedrijf of de oorlogsverhalen? Uit de analyses in dit hoofdstuk is gebleken dat de intertekstuele verhouding met het model daar wel bepalend is, dwingend, prominent – op alle niveau's, grof gesteld: vorm én inhoud – maar desalniettemin zeker niet slaafs. Het verschil tussen bewerking en pretekst gaat vooral in de details schuil maar al die kleinigheden creëren toch samen een aanzienlijk 'nieuw' literair werk.

Toch kan de striktheid van de imitatio in deze passages moeilijk gerelativeerd worden al dan niet omdat er voortdurend overduidelijke signalen worden afgegeven die naar *Aeneis* II verwijzen, soms bijna citaten: zoals bijvoorbeeld de letterlijke overname van beroemde plaatsen als het begin van *Aeneis* II, die vanwege zijn positie grote 'memorability' (Conte 1986, 35) heeft. De mate van nauwkeurigheid waarin sommige passages van *Aeneis* II ook stilistisch worden nagevolgd, laat er bovendien weinig twijfels over bestaan dat wij hier een 'vergiliaanse' bewerking aan het lezen/aanschouwen zijn. In deze passages is geen sprake van 'bedekken' of 'verbergen' zoals Vondel jaren later aan de dichter in spe zal aanraden te doen bij het verwerken van de klassieke voorbeelden. Zelfs veel 'boeren' zullen hier en daar openlijke reminiscenties aan het beroemde verhaal van Troje herkennen en voor de geleerden kan men zeker niet zeggen dat Vergilius niet 'doorschijnt'.¹³⁸ De *Aeneis* is een constant, onontkoombaar referentiepunt. De *Gysbreght*-interpretatoren die daar onvoldoende rekening mee houden, lopen daardoor het risico ernstige blunders te begaan. In zulke gevallen kan men niets anders concluderen dan dat Vondel een hulde aan zijn aanbeden Vergilius heeft willen brengen door openlijk in zijn sporen te treden. De 'geleende pluimen' zijn in dit geval die van de fenixvogel, Vergilius,¹³⁹ en de openlijke imitatie suggereert dat zijn goddelijke poëzie dit eerbetoon verdient en als het ware rechtvaardigt.

Maar de strikte intertekstualiteit die in dit hoofdstuk is behandeld, is maar een uiterste van het hele scala aan intertekstuele mogelijkheden en bewerkingstechnieken die zich in de tragedie ontvouwen. Die zullen in het vervolg van het boek bestudeerd worden. Zijn het derde bedrijf en de oorlogsverhalen een groot vergiliaans spiegelpaleis, grotendeels met vergiliaanse bouwstenen opgebouwd – althans vanuit een zekere afstand bekeken – in tal van andere episodes in de tragedie neemt Vondel een véél grotere vrijheid ten opzichte van de *Aeneis*, zoals Van der Paardt 1987a voor het eerst heeft aangetoond. Het effect op de toeschouwer/lezer die er enigszins lui bij is gaan zitten na zo'n 'verpletterende' activering van links met het

137 Zie Warners 1957a, 88.

138 In de woorden van Vondels *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste* uit 1650 (WB, v, 484-91): 'evenwel indien ghy eenige bloemen op de Nederlantschen Helikon plucken wilt, draegh u zulcks, dat het de boeren niet mercken, nochte voor de Geleerden al te sterck door schijne' (488).

139 Zoals de auteur zegt in de Opdracht aan Grotius: 'gelijck hy d'eenige fenix is, in wiens schaduwe het ons lust (zijn wy des waardigh) laegh by der aerde te zweven'.

model dat onmiskenbaar een bepaald verwachtingspatroon heeft gecreërd, kan zeker verwarrend zijn als de banden met de *Aeneis* op andere plaatsten veel losser blijken te zijn, ingewikkelder, problematischer. Soms lijken die banden simpelweg niet meer te bestaan. Wat natuurlijk *ook* betekenisvol is.

In hoofdstuk 2 zullen we een opvallend geval van 'spiegelbeeld' zien: een personage, Vosmeer, die op het eerste gezicht een trouwe evenknie van de vergiliaanse Sinon lijkt, maar in wezen niets minder dan zijn 'tegenbeeld' is. In hoofdstuk 3 komen contaminaties van verschillende vergiliaanse personages aan de orde en zelfs een verschuiving van het hele intertekstuele systeem. In hoofdstuk 4 zullen we zien dat waar de *Aeneis* maar weinig houvast biedt, zoals wat het vrouwenpersonage Creüsa betreft, voor wie maar een heel kleine rol is weggelegd, de lezer/toeschouwer wordt geprikkeld allerlei andere tragische én epische interteksten van de hele westerse literatuur te mobiliseren om Badelochs intertekstuele diepte te doorgronden.

Omvormingen, averechtse/misleidende toespelingen, contaminaties, manipulaties, activering van indrukwekkende intertekstuele velden die door elkaar heen lopen: de toeschouwer/lezer wordt uitgedaagd tot bijzonder complexe betekenisprocessen in een ononderbroken spel van activering/doorbraak van de verwachtingspatronen. Een steeds gevarieerd, veelvormig spel.

In dit hoofdstuk zijn de passages van strikte vergiliaanse imitatio minutieus onder de loep genomen. Door de sporen van het model na te lopen heb ik verschillende facetten van dit veelzijdige procédé proberen te belichten. In de komende hoofdstukken zullen we die sporen blijven volgen ook waar ze bijna onherkenbaar zijn geworden en de pretext van *Aeneis* II zo goed als 'voorbij' is, eigenlijk niets anders dan een *pretext*, in de dubbele betekenis van 'grondtekst' en 'voorwendsel' (Van Alphen 1988, 242, n. 2).¹⁴⁰

Hoofdstuk 2

‘De kunst van het stoffeeren’¹

De spion Vosmeer bij schurken en schelmen in de leer

Why, I can smile, and murder whiles I smile,
and cry ‘Content!’ to what grieves my heart,
and wet my cheeks with artificial tears,
and frame my face to all occasions.
I’ll drown more sailors than the Mermaid shall;
I’ll slay more gazers than the basilisk;
I’ll play the orator as well as Nestor,
deceive more silyly than Ulysses could,
and, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
change shapes with Protheus for advantages,
and set the murderous Machiavel to school.
Can I do this, and cannot get a crown?

Shakespeare, *Henry VI*, deel 3 (III, 2, 182-94).²

2.1 Inleiding

Amsterdamse soldaten onder leiding van onderbevelhebber Arend van Aemstel stromen in de derde scène het toneel op. Ze hebben zonet de vijandige troepen tot voorbij de Sloterdijk achtervolgd, die halsoverkop op de vlucht zijn geslagen na opheffing van het beleg van Amsterdam. Tot hun buit behoort ook een in het moeras gevonden gevangene. Geboeid, uitgejouwd, vernederd, smerig: zo wordt hij naar voren geduwd. Gijsbreght keurt de bandeloosheid van zijn soldaten af en wil de vreemdeling te woord staan. Hij toont begrip voor zijn ellende en is nieuwsgierig naar zijn lot, maar dit zal hem duur komen te staan. Zodoende lokt hij namelijk het betoverende verteltalent uit van deze figuur die later een spion zal blijken te zijn: Vosmeer die met zijn lef, snelle geest en veelzijdige vertelkunst Gijsbreght en de zijnen ertoe zal verleiden een schip vol verborgen soldaten de stad binnen te halen. In deze scène en in dit personage heeft Vondel uiteenlopende literaire suggesties tot iets geheel origineels verwerkt.

1 *Voorspel*, 33-4: ‘de schalcke Vossemeer / bootst Sinons aerd na in ’t stoffeeren [leugens opdissen]’.

2 Aan het woord is de toekomstige koning Richard III.

In paragraaf 2 zal ik Vosmeers retorische strategie vergelijken met die van zijn vergiliaanse tegenhanger: de Griekse Sinon. De parallel zal vooral dienen om het specifieke van Vosmeer scherper te doen uitkomen. Dit ‘volkskind’ (Simons 1902, 15) is inderdaad ondanks de vergiliaanse inkadering uit ander hout gesneden.

Welk hout? Dat zal ik in paragraaf 3 proberen na te gaan. Volgens mij kon het publiek bij het aanschouwen en horen van Vosmeers *performance* – waar zowel taal als mimiek centraal staan – interteksten actualiseren uit andere genres dan het epos of de tragedie die een komisch-realistische sfeer ademen. Genres die ofwel in de hiërarchie van het renaissanceïstische genre-systeem lager staan (de klucht vooral) of die zich in de marges daarvan plaatsen. Ik bedoel daarmee de roman, een term die ik breed hanteer voor realistische verhalende literatuur: een *evergreen* ‘oude roman’ als de *Reynaert* in proza en de moderne picareske roman van *Lazarillo de Tormes*.

De list met het schip moet bovendien bij het zeventiende-eeuwse publiek herinneringen hebben opgeroepen aan vermaarde historische gebeurtenissen uit recente jaren: de inname van Breda door Maurits in 1590 en de list waarmee de Staten in 1577 het katholieke Amsterdam probeerden te overrompelen (met soldaten die zich in schepen hadden verborgen). Aan de functie van het ‘hergebruik’ van deze verhalen uit het recente vaderlandse verleden en hun mogelijke werking op de toeschouwers/lezers wijd ik de laatste paragraaf.

2.2 Vosmeer versus Sinon

2.2.1 Een bedrieglijke parallel

De naam van het schip – het ‘Zeepaerd’ – en vooral de subtiele retorische middelen die Vosmeer inzet om de Amsterdammers te verschalken, zijn tevens onmiskenbare intertekstuele links met het tweede boek van Vergilius’ *Aeneis*. Aan weinig toeschouwers/lezers zal ontgaan dat Vosmeers listenverhaal naar dat van de Griek Sinon is gemodelleerd, en je hoeft zeker geen geleerde te zijn om in het ‘Zeepaerd’ een allusie te herkennen op het Paard van Troje. De scène tussen Vosmeer en Gijsbreght is dan ook zonneklaar opgebouwd naar die tussen Sinon en Priamus in *Aeneis* II (57-198): de verwijzing is vrijwel een citaat. Hermann 1928 noteert vlijtig alle parallellen, maar Van der Paardt 1987a signaleert als eerste ‘naast overeenkomsten, ook enkele subtiele verschillen’ (248), zonder daar echter in het kort bestek van zijn artikel nader op in te gaan en de betekenis die door dit verschil wordt geproduceerd, volledig uit te werken. Ik zal de listenverhalen van de twee ‘spionnen’ vergelijken om hun retorische strategieën bloot te leggen. Hoewel het resultaat hetzelfde is – beiden bereiken dat de vijanden ze in hun gemeenschap onthalen en de verscholen soldaten de stad binnenvoeren – wenden ze tegengestelde tactieken aan om hen zo ver te krijgen.

2.2.2 *De self-narrative*

De geboeide en vernederde gevangenen Sinon en Vosmeer nemen ieder op hun eigen manier het woord op een spectaculaire wijze.³ Het begin is natuurlijk van bijzonder belang: niet alleen zetten ze de interactie in gang, ze moeten daarmee ook de aandacht proberen te trekken van een uiterst vijandig gehoor: behalve de stadsheer en zijn aanvoerders ook een massa van juichende en schimpende soldaten die maar moeilijk geïntereiseerd kunnen raken in wat een vijand te vertellen heeft. Sinon barst in kreten uit over zijn uitzichtloze situatie: geen land wil nog iets van hem horen, zowel de Grieken als de Trojanen haten hem. Wat rest hem nog in zijn ongeluk (69-72)? Deze onverwachte woorden sorteren het beoogde verrassingseffect: het gedrang en het gespot bedaren ineens, men wil graag weten wie hij is, waar hij vandaan komt, waar hij op uit is. Dan zweert hij plechtig dat alles wat hij vertellen zal waar is en onkent niet een Griek te zijn (77-80).

Vosmeer valt als het ware met de deur in huis:

Heer Gijsbreght, strafme vry.

Ick ben van 's vyands volck, en waerdigh om te sterven (306-7).

Hij heeft meegedaan aan de pogingen om Amsterdam ten val te brengen en zegt daar zelfs 'duizendmael [...] een schandelijcke dood' (309) voor te verdienen. Enkel uit nood geeft hij zich nu over aan de Amsterdammers, want hij wil liever door hen ter dood worden gebracht dan door Waterlanders en Kennemers, die hem onrechtvaardig hebben behandeld en zich ondankbaar hebben getoond (309-14).

Beide bedriegers maken gebruik van een *exordium* dat de oude retoren de spreker in moeilijke omstandigheden aanrieden als de stemming van de luisteraars ongunstig is: de zogenaamde *insinuatio*. Door iets te bekennen in plaats van zich defensief op te stellen, stemmen ze het publiek wat gunstiger en maken het vooral nieuwsgierig naar de rest van hun verhaal. Verder bevatten deze aanheffen als een soort *mise en abyme* de elementen die de twee bedriegers vervolgens ten volle zullen benutten. Sinon zet in op een uiterst pathetische toon,⁴ onderstreept zijn absolute eerlijkheid en *ontkent niet* een vijand te zijn. Men lette op de omzichtigheid van deze formulering, in tegenstelling tot Vosmeers botte directheid. Niet alleen zegt deze een vijand te zijn, maar ook 'waerdigh om te sterven', ja zelfs 'duizendmael' en met 'een schandelijcke dood' want hij heeft geprobeerd Amsterdam in het verderf te storten. Daar heb je iemand die recht op zijn doel afgaat en geen blad voor zijn mond neemt. Al vanaf het begin is het duidelijk dat Vosmeer zich, in tegen-

3 In de *Aeneis* gaat het om een soort kadervertelling. Sinons verhaal is er een van het derde niveau: de epische vertelinstantie introduceert Aeneas als sprekend personage, dat op zijn beurt Sinon als sprekend en vertellend personage in zijn verhaal opneemt. Maar de ingrepen van de verteller-Aeneas (die natuurlijk alles focaliseert) blijven tot een minimum beperkt en de scène heeft een bijna 'dramatisch' karakter: in zo'n geval spreekt men van 'dramatisering' van het epos. Voor de *Gysbreght*-scène is er daarentegen sprake van een zekere 'episering' van het drama, vanwege de lange verhalen die Vosmeer uitspint!

4 Zie Lynch 1980, 73. Lynch biedt een uitvoerige analyse van Sinons gebruik van retorische middelen. Zie ook Deroux 1988 en de meesterlijke behandeling van Heinze 1915, 8-20.

stelling tot Sinon, *niet* zal proberen vrij te pleiten en onschuldig te verklaren. Tegelijkertijd zien we dat hij de stoere taal van een man van daden bezigt, zo volkomen anders dan Sinons gepolijste eloquentie. Deze eerste indruk wordt gestaafd door wat er volgt. Beiden beginnen aan een lang verhaal over hun afkomst en wederwaardigheden.

Vergilius' Sinon doet dat langs omwegen, op een uiterst indirecte manier. De Trojanen zullen vast over Palamedes hebben gehoord, de wijdberoemde held die op de valse beschuldiging van verraad ter dood werd gebracht, alleen omdat hij tegen de oorlog was gekant. Sinon werd met Palamedes door zijn vader uit armoede naar Troje gestuurd. Maar na diens terechtstelling viel hij in ongenade binnen het leger, vooral omdat hij vrijmoedig liet weten dat hij na het einde van de oorlog zijn nobile vriend wou wreken. Daarmee haalde hij zich de haat van Ulysses op de hals, die huichelpraat over hem rondstrooide en uiteindelijk met de hulp van de ziener Calchas ... Hier stopt Sinon plotseling. Wat baat het om door te vertellen, als de Trojanen alle Grieken op één hoop gooien? Ze kunnen hem dan beter onmiddellijk straffen. Met een evident *suspense*-effect (in de retoriek heet deze figuur *aposiopese*) prikkelt hij de nieuwsgierigheid van zijn toehoorders die hem onmiddellijk vragen om door te vertellen (81-107).

Vondels Vosmeer stelt zich voor als 'een Goyers kind, vervallen in Gods toren / te Haarlem opgevoed' (316).⁵ Omdat hij zich niet al te best gedroeg thuis, waar zijn vader hem ruw op zijn gedrag aansprak, moest hij zich al vroeg uit de voeten maken. De buitenwereld is zijn harde school geweest en heeft hem alles aangeleerd, wat hij thuis niet wilde leren. De armoede heeft zijn verstand geslepen. Door allerlei schelmenstreken heeft hij geprobeerd met inzet van eigen leven koste wat kost hogerop te komen om 'door een anders scha eens [zijn] fortuin te maecken' (324). Maar tevergeefs, want de Fortuin heeft hem steeds de rug toegekeerd. Nu heeft hij een dieptepunt bereikt. Hij had een volmaakt plan beraamd om Amsterdam in één uur te overrompelen, maar de hopliden hebben het afgewezen. Door deze toespeeling wekt hij de ontsteltenis en de nieuwsgierigheid van heer Gijsbreght en van alle aanwezigen. Gijsbreght verzoekt hem om op te staan – hij zat blijkbaar op zijn knieën – en niets te verbergen van wat hij weet (316-37).

Het mechanisme en de functie van Sinons en Vosmeers *self-narratives* zijn vergelijkbaar. Beiden zijn bezig met het scheppen van een zelfbeeld door middel van een verhaal. *Narratief* bouwen ze hun identiteit op. Door hun briljante discursieve *identity performances*⁶ meten ze zich een zelfbeeld aan dat retorisch kan worden ingezet in hun verdere omgang met hun *narratees*, hun gesprekspartners. Maar tege-

5 Mieke B. Smits-Veldt maakte me er attent op dat deze verwijzing naar de aartsvijand van Amsterdam Haarlem niet alleen bij Gijsbreght en de zijnen (dus op binnendramatisch niveau) zeer slecht moet vallen, maar ook bij het zeventiende-eeuwse publiek: de rivaliteit tussen Amsterdam en Haarlem was toen nog springlevend. Ook in 1577 had Helling, commandant van de Haarlemmers, de stad proberen te overrompelen (zie Verkaik 1996). Wellicht heeft dit een rol gespeeld bij Vondels beslissing om in een latere redactie 'Haarlem' door 'Laren' te vervangen (zie Terwey, De Vooy & Van Dis 1980, 49).

6 In de *discourse analysis* worden dat *tactics of self-presentation* genoemd: in het systeem van de klassieke retorica spreekt men van de constructie van het *ethos* van de redenaar.

lijkertijd valt het ook op hoe verschillend, haast tegengesteld, de zelfbeelden zijn die zij op hun publiek willen overbrengen. Sinon presenteert zich als een standbeeld van vlekkeloze deugd net zoals zijn beschermer Palamedes, ten slachtoffer gevallen aan Ulysses' cynische machinaties. Vosmeer stelt zich integendeel voor als iemand zonder scrupules die zijn leven lang met allerlei trucjes en schelmenstreken het hoofd boven water heeft proberen te houden. Hij scheidt zelfs op over de fantastische list die hij bedacht had om Amsterdam te veroveren. Hoeveel Vosmeers zelfportret afwijkt van dat van zijn literaire tegenhanger valt te zien aan twee motieven die in beide de verhalen voorkomen: de Fortuin en de armoede.

Sinon verklaart plechtig dat hoewel de snode ('improba', 'onbillicke') Fortuin hem in de ellende heeft gestort, ze toch nooit van hem een valsaard en een leugenaar zal maken (78-80). Het is de stoïcijnse onverschilligheid van de wijze die boven de slagen van de Fortuin staat. Het *Fortuna*-thema keert ook in de *Gysbreght* terug, maar hoe anders aangepakt door de verteller! Alle pogingen van Vosmeer om iets in het leven te bereiken door allerlei vondsten en waagstukken zijn door de wispelturige godin steeds verijdeld. Bij alles wat hij gedaan heeft is het geluk uitgebleven. Na de laatste tegenslag moet hij zich uiteindelijk overgeven en bekennen dat het menselijke handelingsvermogen niets vermag tegen de kracht van deze godin, die alles ondersteboven schopt wat wij ondernemen (324-9). Het typisch renaissance-thema van de verhouding mens/willekeurige kracht van de Fortuin (verbeeld volgens een bekende iconografie) wordt hier aangekaart.⁷ Wat we zien is de voortdurende inspanning van iemand die, gedreven door de nood en door de wens om een betere positie te verkrijgen, de strijd met de Fortuin aangaat. Anders dan Sinon die zich hooghartig uit de arena van het leven terugtrekt, probeert Vosmeer van alles om zich door het leven te slaan, tot de uiteindelijke overgave. Gijsbreght en de zijnen moeten ongetwijfeld onder de indruk raken van zoveel openhartigheid. Vosmeer doet geen poging om zich als een nobele ziel voor te stellen. Hij windt er geen doekjes om dat zijn gedrag amoreel is. Hij zou over lijken zijn gegaan om zijn doel te bereiken. Hij spreekt de taal van een ruwe soldaat wie het alleen interesseert of zijn handelingen succes hebben of niet. Hij spreekt Gijsbreght en de zijnen kennelijk vooral als militairen aan en gaat ervan uit dat zij zijn directheid zullen waarderen, of althans begrijpen.

De zelfverzekering die hij voorwendt, wordt trouwens getemperd door zijn huidige erbarmelijke toestand (hij is geboeid en geknield, Arend zegt van hem: 'Hoe beeft hy. 't aengezicht ziet doods en bleeck van schrick', 302): hij geeft toe een verliezer te zijn in de strijd tegen de Fortuin. De Amsterdammers zullen zich aan-

7 Hoewel Vosmeer aanvankelijk van het 'Noodlot' spreekt, suggereert het vervolg van het beeld met de clichématige iconografie van de blinde godin Fortuin 'dat men misschien nog wel eerder aan de Fortuinsconceptie dan aan het Fatum moet denken' (Konst 2003, 180). De actualisering van de vergiliaanse context – hoe anders ook verwerkt – bevestigt deze interpretatie. Het is trouwens een vrij getourmenteerde passage waar Vondel zelf later in de 'gekatholiseerde' editie van 1659 ingreep. Daar verving hij 'het Noodlot' (326) door 'Godts schickinge' en verwijderde hij alle verwijzingen naar de heidense godin Fortuna. In plaats van 'met ene dartlen voet' staat er 'en gaet een' andren gangk' (329, zie Terwey, De Vooy & Van Dis 1980, 162).

gesproken voelen door zijn woorden: ze zijn zelf net volkomen onverwacht ontlast van het beleg van hun stad. In de openingsmonoloog had Gijsbreght weliswaar de ommekeer van de situatie aan de goddelijke interventie toegeschreven (de beroemde aanhef ‘Het hemelsche gerecht heeft zich ten lange lesten ...’), maar ook hij had zich stomverbaasd moeten afvragen: ‘hoe snel, hoe onverziens is deze kans gedraeid’ (15). Men weet dus uit ervaring hoe licht tegenspoed in voorspoed kan veranderen, en andersom. Dat Vosmeers strategische doel is zijn toehoorders zich deels met hem te laten identificeren – de zogenaamde *involvement strategy* bij een *narrative* – wordt bevestigd door de overgang van ‘ik’ naar ‘wij’: ‘het noodlot, ick becken ’t, is stercker dan de mensch, / en of ons brein yet bouwt, dit stoot het al om verre’ (326-8). Vosmeers bittere bespiegelingen hebben dus niet alleen betrekking op zijn eigen situatie, maar op een algemeen menselijke situatie. Discursief stapt hij van een subjectief naar een intersubjectief niveau.⁸ Terwijl Sinon zich afzondert in zijn onaantastbare deugdzaamheid, hoog op zijn voetstuk, toont Vosmeer zich in al zijn menselijke complexiteit: vol trots, strijdbaarheid, intelligentie, maar ook zwakheid. Hij lijkt eerder op solidariteit uit dan op medelijden.

Een tweede intertekstuele link die de lezer/toeschouwer van de *Gysbreght* kan leggen met Sinons verhaal is het element armoede. Sinon werd door zijn vader uit armoede de oorlog ingestuurd (87). Dit is een zuiver epische en vooral vergiliaanse trek: de strijders evoceren vaak met een treurige terugblik hun armoedige ouderlijke huis dat zij gedwongen moesten verlaten.⁹ Bij Vosmeer daarentegen vormt armoede niet minder dan de voornaamste motor van zijn leven. Een heel moderne ‘motor’ van een narratieve plot, zoals we in paragraaf 3 zullen zien.

2.2.3 *Het listenverhaal*

Het autobiografische stuk is enkel als eerste zet bedoeld in een lange schaakpartij. Sinons en Vosmeers vertelkunst moet zich volledig ontplooiën. Aanvankelijk was hun verhouding tot hun gesprekspartners allesbehalve op voet van gelijkheid gebaseerd: aan de ene kant de geboeide gevangene, aan de andere de triomferende Priamus/Gijsbreght. Maar dankzij hun eerste verhaal hebben ze weten te verwerven wat Ross Chambers ‘narrative authority’ noemt, iets waarmee de verteller een zekere macht op zijn *narratees* uitoefent terwijl hij belangstelling en nieuwsgierigheid opwekt naar verdere narratie.¹⁰

Zowel Sinon als Vosmeer zetten, gestaafd door de positieve *feedback* van hun gesprekspartners die hen vragen om door te vertellen,¹¹ hun verhalen voort in een stil-

⁸ Voor dit procédé in de moderne autobiografie zie Korsten 1998, 62.

⁹ Zie bijvoorbeeld Achaemenides’ verhaal in *Aeneis* III, 615 e.v. (Austin 1964, 61).

¹⁰ Chambers 1984, 214.

¹¹ Vosmeer verklaart zich tevens vrij van de eed van trouw aan de graaf van Holland en van de gehoorzaamheid aan veldheer Egmond en smeekt Gijsbreght om genade. Gijsbreght draagt dan zijn soldaten op om Vosmeer de boeien af te doen zodat hij vrijuit kan spreken (338-47). Er wordt hier geanticipeerd op de volgorde van de gebeurtenissen in de *Aeneis*: Sinon komt pas later met de verklaring dat hij het volle recht heeft zijn eed aan de Grieken te verbreken, voordat hij de betekenis van het Houten Paard

te vol afwachting en nieuwsgierigheid. Ik vat ze in het kort samen. De Grieken hadden al lang uit Troje willen vertrekken maar werden tegengehouden door de aanhoudende storm. Vooral na de bouw van het houten paard ging de storm tekeer. Volgens Apollo's orakel moest men een mensenoffer brengen om de terugtocht mogelijk te maken. De sluwe Ulysses wist dan de ziener Calchas over te halen zijn vijand Sinon tot het altaar te veroordelen. Maar toen alles gereed was voor het offer-ritueel maakte Sinon zich los van de touwen, ontsnapte en verstopte zich in de modder waar hij door Trojaanse herders werd gevonden (108-44).

Niet het slechte weer, maar 'eer en eed' weerhielden veldheer Egmond ervan het beleg van Amsterdam op te heffen dat in een jaar niets had opgeleverd. Toch wist Vosmeer nieuwe hoop op te wekken met het voorstel van een geheim plan dat hij zelf uitgebroed had en zelf zou uitvoeren met een kleine keurtroep. In de kerstnacht zouden ze de gracht (via een dam, gebouwd met het rijshout dat in het Zeepaard zat) oversteken, een gat in de vestingmuur breken en de stad binnendringen terwijl de Amsterdammers in de kerken kerst vierden. Maar de tegenstellingen onder de hoge officieren laaiden opnieuw op. Sommigen beschuldigden Vosmeer ervan het leven van de soldaten wel erg goedkoop te achten, met zijn al te gewaagde plannen. Anderen namen het wel voor hem op maar uiteindelijk werd er te veel tijd met twisten verspild en was de kans verkeken. Vosmeer werd zo de zondebok van de teleurstelling en de spanningen in het leger en onder valse voorwendsels – hij zou onder andere een tovenaars zijn – ter dood veroordeeld. Toch maakte een vriend zijn boeien los. Hij vluchtte, verschool zich in de modder en gaf zich over aan het Amsterdamse leger (348-404).

Het valt op dat aanhef en slot van Vosmeers verhaal bijna identiek zijn aan die van Sinon. Deze openlijke citaten op plaatsen met een 'high degree of memorability' (Conte 1986, 35) werken echter intertekstueel misleidend en hebben daarom de *Gysbreght*-commentatoren op het verkeerde spoor gezet. Voortbordurend op het zelfbeeld dat zij hebben geschetst, dissen de twee spionnen leugenverhalen op die geheel verschillend van aard zijn en een verschillende werking op hun toehoorders hebben. Het personage Sinon handelt nauwelijks:¹² hij is het onschuldige slachtoffer van de gewetenloze Ulysses die orakels en zieners naar zijn hand zet. Vosmeer stelt zich daarentegen op als de actieve protagonist van zijn verhaal, de motor achter de actie die alle verwickelingen in gang zet. Maar er is meer. *Hij* is degene die het geheime plan op touw heeft gezet, hij zit achter 't verraed' (344), zoals hij het onverbloemd noemt, om de Amsterdammers te misleiden. Dat zegt hij op de opschepperige toon van iemand die zich een meester weet in de listenkunst. Sinon was verontwaardigd over de listigheid van de Grieken en vooral die van de 'scelerum inventor' (164, 'aller schelmeryen meester') bij uitstek, Ulysses, die nergens voor terugdeinst om zijn doel te bereiken. Vosmeer daarentegen stelt *zichzelf* voor als een

uitlegt. Maar deze verandering heeft vooral te maken met het elimineren in de tragedie van het derde deel van Sinons narratie (het deel nl. over het Paard). Daar kom ik later nog op terug.

12 Behalve op het moment dat hij zich los maakt van de boeien, iets waarvoor hij zich nu bijna schaamt ('fateor', 'ick beken het').

weergaloze bedrieger. Had Egmond maar vertrouwen in hem getoond, Vosmeer zou hem nu als triomfator in Amsterdam rondvoeren (360). Dit krijgen Gijsbreght en de zijnen tot hun verbijstering te horen: hoe makkelijk deze vijand hun stad had kunnen bedriegen. Vosmeers retorische strategie is er een van grote subtiliteit en een extreem gewaagde bovendien, onvergelijkbaar meer dan die van Sinon. Deze schaart zich duidelijk aan de kant van de Trojanen. Door de vermelding van zijn vriendschap met de vrede-activist Palamedes laat hij zelfs doorschemeren *altijd* tegen de oorlog, en dus eigenlijk aan de kant van de Trojanen, te hebben gestaan. Vosmeer daarentegen vertelt hoe hij zich heeft ingezet om Amsterdam te ‘bederven’ (308). In zijn verhaal is er dus een veel minder evidente polarisatie tussen *ingroup* (de Amsterdammers, de groep waar hij graag bij wil horen) en *outgroup* (Haarlemmers & co.). Hij activeert wel degelijk mechanismen om deze polarisatie tot stand te brengen en zich in de *ingroup* te laten onthalen, maar op een genuanceerdere manier dan Sinon. Hij spreekt de taal van een bekwaam militair die tot alles bereid is om de oorlog te winnen. Daarmee hoopt hij de waardering en het begrip van de Amsterdamse soldaten te winnen voor zijn geniale vindingrijkheid. Ze moeten zelf uit ervaring weten hoe het er in oorlog aan toe gaat.

Terwijl Sinon enkel en alleen pathetische middelen hanteert om op het gemoed van de Trojanen te werken,¹³ bespeelt Vosmeer een veel gevarieerder gamma aan emoties en reacties bij zijn gehoor. Meelij is er één: de *outcast* die hij heel zijn leven lang is geweest, wekte blijkbaar niet bijster veel vertrouwen bij sommige aanvoerders. Zo werd hij eens te meer afgedankt. Maar de belangrijkste kaart die hij speelt is die van zijn lef en militaire bekwaamheid. Niet met een nieuwe smeekbede of met een pathetische *climax* rondt hij zijn woorden af, maar met deze droge en waardige woorden, die een verwijzing in cirkelbeweging zijn naar de aanhef (‘Straf me vry...’ enzovoort):

Doch zoo ick sterven moet, 'k wil liever voor uw' poort,
 aen wie ick 't heb verdient, dit lastig leven laeten,
 dan by mijn eigen volck, die my ten onrecht haeten (402-4).

De soldaat Vosmeer toont hier nog een keer zijn lef en spreekt heer Gijsbreght en zijn leger als soldaten toe. De manier waarop Egmond en de zijnen hem hebben behandeld is een schande niet zozeer in ethisch opzicht – daar zou de amorele Vosmeer niet over hebben kunnen klagen! – als in *militair* opzicht: ze hebben door onderlinge twisten een geniaal plan verknoeid waarmee het karwei van het beleg geklaard had kunnen worden en wilden zich daarna van de briljante bedenker ontdoen. Van zoveel domheid is hij het slachtoffer geweest! Daarmee suggereert hij mogelijk ook dat de Amsterdammers zich niet zo dom zullen tonen. Zij zullen zijn schat aan intelligentie en militaire kundigheid wel benutten als hij in dienst van Gijsbreght treedt.

13 Veelzeggend is de uiterst emotionele tirade waarmee hij hun smeekt om zich over hem te ontfermen: ‘oro, miserere laborum / tantorum, miserere animi non digna ferentis’ (144, ‘ontfarm u over mijn groot ongeval: ontfarm u over my, die tot mijn onschult lijde’).

De retorische opbouw van Vosmeers verhaal is trouwens in meerdere opzichten opmerkelijk. Ook de wijze waarop hij de Amsterdammers overreedt het rijshout-schip binnen te halen, getuigt ervan dat hij het arsenaal van de vertelkunst ten volle weet te ontplooien. Het Zeepaerd: sprekender naam had Vondel niet kunnen kiezen voor het schip waar de keurtroep in verscholen zit die Amsterdam ten val zal brengen. De intertekstuele link met het houten paard ligt voor de hand en zal weinig lezers/toeschouwers ontgaan. Dit Zeepaerd vervult dezelfde functie als het Paard van Troje, en toch is het door Vosmeer op een heel andere manier ingezet. Anders dan in de *Aeneis* waar het houten paard met zijn monsterlijke gedaante alle aandacht van de Trojanen van meet af aan naar zich toe trekt en de nieuwsgierigheid van Priamus en de zijnen prikkelt, weet de spion het Zeepaerd bijna onopgemerkt te laten passeren, als een gewoon vrachtschip dat geen bijzondere aandacht verdient. Om de breuk met de vergiliaanse intertekst goed te laten uitkomen zal ik nu Vosmeers meesterlijke bedrogstrategie vergelijken met die van zijn 'collega' Sinon.

In de *Aeneis* vertelt Aeneas dat het gevaarte dat de vijanden bij het in schijn vertrekken op het strand van Troje hebben achtergelaten, onmiddellijk allerlei reacties bij de Trojaanse bevolking uitlokte. Vooral Laocoön gaf uiting aan zijn twijfels omtrent dit 'geschenk' van de Grieken en wierp zelfs een speer naar het standbeeld. Op dat moment sleepten de herders Sinon naar Priamus. De bedrieger vermeldt het paard terloops als hij het heeft over de stormen die na zijn bouw tekeergingen (112-3). Daarmee onderstreept hij het omineuze karakter van dit standbeeld waar de Trojanen al beducht voor zijn. Later, als hij uitverteld is en bij de Trojanen is onthaald, stelt koning Priamus hem de vragen die blijkbaar allang op zijn lippen brandden. Maar vertel nou eens, wat is dat paardgevaarte? Wie heeft het gemaakt? Is het een offer of een wapen? (149-51). Sinon begint dan aan een nieuw verhaal – het derde! – over de geschiedenis van het paard.

Nadat Diomedes en Ulysses het Pallasbeeld in Troje hadden ontheiligd en beroofd, liet de godin Athena haar toorn met onheilspellende tekenen kennen. De zienner Calchas gaf toen aan dat de Grieken opnieuw de orakels moesten gaan raadplegen in hun vaderland. Het leger zou dus Troje verlaten. Om de godin te verzoenen bouwde men dit geweldige paard, erg hoog om te voorkomen dat de Trojanen het de stad zouden kunnen binnenhalen. Hadden ze dat wel gedaan, luidde Calchas' voorspelling, dan zou Azië de heerschappij krijgen over Griekenland. Maar als zij het zouden schenden, zou het rijk van Priamus gedoemd zijn te vallen (162-94).

In de *Gysbreght*-scène is weinig daarvan te vinden. Eerst introduceert Vosmeer het schip *metaforisch*:

Zoo Vosmeer na zijn' zin dat schip had mogen sturen (332).

Hij bedoelt: 'had ik de aanslag maar naar mijn zin kunnen uitvoeren'. De toehoorders hebben nog geen idee waar hij het over heeft, maar dit figuurlijke gebruik dient als een eerste ironische toespeling op de rol die het schip zal spelen in de val van Amsterdam (Van der Paardt 1987a, 247). Later, nadat hij het geheime plan in alle details heeft onthuld, wendt hij zich naar de Amsterdammers met een vraag:

En vraeghtghe na bewijs?

Ghy ziet, hoe daer een schip, het Zeepaerd, leit, vol rijs;

Het welck men door de vlucht verzuimt heeft en vergeten (377-9).

Daardoor wordt het schip tot bewijs gemaakt van het plan dat Vosmeer zonet heeft verklapt. Men zou rijshout nodig hebben om een dam te bouwen waarlangs de soldaten de stad zouden binnenkomen. En daarmee is het schip volgestouwd. Op Vosmeers vraag draaien alle hoofden zich om naar het IJ. Tot dit moment heeft nog niemand op het toneel blijk gegeven van enige belangstelling voor het eenzame schip dat daar drijft. Toen Gijsbreght in zijn openingsmonoloog zijn blik liet waren over het terrein buiten de stadsmuren waar de vijand gelegerd was, zag hij het veld her en der ‘bezaeit / met wapens en geweer’ (16-7) maar over het schip verwonderde hij zich niet eens. Hij vermeldde het zelfs niet. Evenmin prior Willebord die zich bij Gijsbreght voegde vanuit het kartuizerklooster. Anders dan in de *Aeneis*, waar het paard ‘hemelhoog’ is, een reusachtig standbeeld, gaat het hier kennelijk om een doodgewoon vrachtschip dat geen bijzondere aandacht trekt. Vosmeer wijst naar het Zeepaerd: kijk, ‘daer’ ligt het. In de theatervoorstelling van het stuk betekent dat dat de acteurs ergens richting het publiek kijken. De personages bevinden zich nog steeds buiten de Haarlemmerpoort vanwaaruit Gijsbreght naar voren is getreden en eerst prior Willebord, later Arend met zijn leger en de gevangene heeft ontmoet. De zeventiende-eeuwse toeschouwer moest zich het Zeepaerd dus waarschijnlijk zelf verbeelden.¹⁴ Vosmeers deiktische gebaar creëert het schip en introduceert het binnen de dramatische wereld.¹⁵ Hij spreekt zijn toehoorders direct aan en betreft ze nauw bij zijn woorden. Dit schip dat zij zien is het aanrakingspunt tussen de *story-world* van het verhaal en het moment van het vertellen. Ook in de *Aeneis* zegt Sinon ‘hic equus’ (112, ‘dit paert’) maar hij richt zich niet tot de Trojanen. Bovendien is het paard daar allang het middelpunt van iedereens belangstelling. Sinons vluchtige verwijzing naar de onweersbuien die losbarstten na de constructie daarvan is bedoeld om deze nieuwsgierigheid nog verder te prikkelen en de interesse levend te houden. Uiteindelijk vraagt Priamus er dan ook naar en kan Sinon uitvoerig de verschrikkelijke betekenis van het standbeeld uitleggen. Met de terloopse vermelding van het schip heeft Vosmeer het tegengestelde doel voor ogen. Hij wil aannemelijk maken dat het deel uitmaakte van het mislukte plan en dat het nu volkomen onschadelijk is. ‘Het welck men door de vlucht verzuimt heeft en vergeten’: de twee allitererende werkwoorden na de cesuur drukken ook ritmisch de achteloosheid uit waarmee het turfschip is achtergelaten, iets waar men zich geen zorgen over hoeft te maken. Daarna gaat Vosmeer gewoon door met het vertellen. Het schip is eventjes op de voorgrond geplaatst, dan weer naar de achtergrond geschoven. In zijn repliek vraagt Gijsbreght Vosmeer niet eens naar de betekenis van het Zee-

14 Niet anders trouwens dan in Duym's stuk over de inname van Breda met een turfschip (zie paragraaf 2.4). In zijn instructies over de inrichting van het toneel zegt de auteur dat het schip op de scène niet aanwezig zal zijn (‘sonder dat men het Turff-schip sien sal’, 23).

15 Het belang van de deixis op de verschillende communicatievlakken van een toneelwerk (voor de *on-stage* communicatie maar ook voor de communicatie tussen acteurs en publiek) is uitvoerig door de theatersemiotiek bestudeerd. Zie bijvoorbeeld De Toro 1995, 13 e.v.

paerd. Anders dan in de *Aeneis*, is het al aannemelijk genoeg in het verhaal opgenomen en behoeft geen nadere uitleg.

Vosmeer heeft dus, anders dan Sinon, geen *derde* verhaal nodig. Sinons uiteenzetting van de betekenis van het paard valt weg. Ik noem deze uiteenzetting een verhaal omdat er nog een keer *verteld* wordt waarom de Grieken het standbeeld hebben gebouwd. Maar in dit verhaal ligt een, weliswaar niet geëxpliciteerde, argumentatieve laag besloten:¹⁶ haal dit houten paard de stad binnen, zodat Troje in de toekomst de heerschappij zal voeren boven Griekenland, en schend het vooral niet, anders zullen jullie ten onder gaan. Hoewel hij strikt gesproken niet argumenteert – hij onthult alleen Calchas' voorspellingen – kan zijn verhaal bijna vanzelf in een argumentatieve propositie omgezet worden. Zijn woorden werken duidelijk als een dringende aansporing tot de Trojanen om het houten paard de stad binnen te voeren. Nu hij door Priamus hartelijk is onthaald bij de Trojaanse bevolking – de koning zei: 'noster eris' (149, 'hou het voortaan met ons') – lijkt hij het lot van zijn nieuwe stad ter harte te nemen en alles te willen doen wat in zijn vermogen ligt om haar te helpen. Een 'politieke' redevoering waar het algemeen belang van de gemeenschap centraal staat: de toekomst van Troje, nu ook *zijn* stad geworden. Eerst heeft hij zich vrijgepleit van schuld tegenover Troje. Nu gaat hij zelfs een stap verder en identificeert hij zich met de belangen van zijn nieuwe vaderland.

Bij Vosmeer liggen de zaken volkomen anders. In de eerste plaats heeft hij zich *niet* onschuldig verklaard, integendeel zelfs. En nu is er geen sprake van een discussie rond de toekomst van Amsterdam (met hem?). Ogenschijnlijk probeert hij de Amsterdammers nergens toe over te halen, zelfs niet het Zeepaerd de stadsmuren binnen te brengen. Met de terloopse vermelding van de lading van het schip – hij zegt alleen 'vol rijs' (378) – hoopt hij dat Gijsbreght het meteen zal willen binnenvoeren in een stad die vanwege de ijzige winter en het beleg een nijpend gebrek heeft aan brandhout. Gijsbreght loopt erin. Niet alleen schenkt hij Vosmeer het leven, hij verzoekt ook het schip binnen te halen, met de woorden:

Ga help terstond het rijs en 't Zeepaerd binnenhaelen.

De kou begint (...).

In 't wachthuis en op 't slot is hout en brand gebreck (408-10).

De gokker Vosmeer beweegt zich tot het laatst toe op dun ijs. Anders dan Sinon die uiteindelijk gebruik maakt van beloften (doe je dat, dan krijg je ...) en dreigementen (doe je dat niet, dan overkomt je ...) om zijn gesprekspartners te overreden, laat Vosmeer het welslagen van zijn retorische strategie uitsluitend over aan de betoverende kracht van zijn vertelkunst, zonder ooit de indruk te wekken de Amsterdammers tot wat dan ook te willen overhalen.

De contouren van dit personage contrasteren steeds meer met die van zijn literaire tegenhanger Sinon. Niet alleen zijn *ethos*, de manier waarop hij een zelfbeeld overdraagt, ook de toedracht van zijn bedrogstrategie verraadt de eigen, nieuwe invulling

16 Voor de wisselwerking van verhalen en argumenten zie Korsten 1998.

die Vondel gaf aan deze bedriegersfiguur en aan de hele scène. Dit heeft verregaande consequenties voor de structuur van de tragedie en voor de karakterisering van de personages. In de *Aeneis* worden de Trojanen er niet alleen door Sinons welsprekendheid toe gebracht het paard binnen te halen. Kort daarna, terwijl Laocoön een stier aan het offeren is, kruipen twee verschrikkelijke monsters – slangen – uit de zee op de kust en verslinden hem en zijn zontjes. Dan wordt iedereen door paniek overvallen voor wat een ondubbelzinnig goddelijk teken lijkt: Laocoön is kennelijk gestraft voor de lans die hij vóór Sinons komst op het paard had geslingerd. De goden willen absoluut niet dat het standbeeld geschonden wordt (199-235). Men kan zeggen dat er in de *Gysbreght* een personage is wiens optreden dezelfde *functie* heeft als Laocoön: prior Willebord,¹⁷ namelijk om de woorden van de spion te staven. In de tweede scène van de tragedie vertelde hij Gijsbreght over de twisten die er in de laatste tijden onder de aanvoerders van het vijandelijke leger waren losgebarsten nadat een geheim plan voor de overrompeling van Amsterdam in rook was opgegaan. Aangezien het leger in zijn klooster was gelegerd (het kartuizerklooster lag buiten de stadsmuren) had hij hun aangeraden het beleg op te heffen. Blijkbaar hadden ze zijn wijze raad opgevolgd (233-82). Later hecht Gijsbreght geloof aan Vosmeer 'want zijn vertelling stemt met vader Willebord' (414). Van der Paardt merkt terecht op (1987a, 249):

Willebrords status en optreden – hij valideert ongewild een leugenverhaal – zijn dus te vergelijken met die van Laocoön. Door de volgorde der gebeurtenissen om te draaien heeft Vondel echter bereikt dat Gijsbreghts acceptatie van Vosmeer begrijpelijker en zijn vergissing daardoor des te tragischer wordt.

Maar Vondel heeft veel meer gedaan dan simpelweg 'de volgorde der gebeurtenissen omdraaien'. De bovennatuurlijke inmenging die in de monsterlijke gedaante van twee slangen voor de val van Troje zorgde, is weggehaald. Het reusachtige standbeeld van het houten paard dat zo hoog als een berg ('*instar montis*', 15, 'zoo afgrijselijk hoogh') boven de kust van Troje ominous uit torent, is in de tragedie vervangen door een onopvallend schip volgeladen met nuttig hout. Kortom, alles is teruggebracht tot een zuiver menselijke dimensie. Ook de list is allemaal 'mensenwerk'.¹⁸

2.3 'Andere' bedriegers

2.3.1 *De klucht, de schelm, de vos*

De op het eerste gezicht zo evidente parallel Vosmeer/Sinon blijkt dus uiteindelijk problematischer te zijn dan men meestal denkt, ik zou haast zeggen: misleidend. Ondanks de geactiveerde vergiliaanse inkadering verwijdt Vosmeer zich dan ook

¹⁷ Hermann 1928, 51; Van der Paardt 1987, 249.

¹⁸ Dit bevestigt de onjuistheid van de these van Maljaars 2001 die het beleg van Amsterdam als een krachtenveld beschouwt tussen duivelse en hemelse machten en de verwijzingen naar de 'helse' vijand als meer dan louter metaforisch opvat (142-3).

gaandeweg van zijn epische 'collega' Sinon. De lezer, maar in dit geval vooral de toeschouwer, die de link met Sinon heeft gelegd, moet zich gaan realiseren dat deze bedrieger uit ander hout is gesneden. Geen episch hout en evenmin tragisch. Een eventuele mobilisatie van de figuur van de sluipmoordenaar Balthasar Gerards (die zelf listenverhalen inzet om het Oranjehof binnen te dringen) uit de Oranjedrama's, een intertekst die heel vaak in de *Gysbreght* meeklinkt, leidt snel tot dezelfde conclusie:¹⁹ hier hebben we met een ander personage te maken dat zich totaal anders profileert dan die epische en tragische bedriegers. Hij is ook 'anders' ten opzichte van de verheven epische en tragische snit van de meeste personages in het stuk.

De wijze waarop Vosmeer zich voordoet, zal het zeventiende-eeuwse publiek aan 'lagere' genres hebben laten denken, bijvoorbeeld de klucht. De informatie die we over de zeventiende- en vooral achttiende-eeuwse opvoeringen van de *Gysbreght* hebben,²⁰ vertelt dat het gebruikelijk was de rol van deze vreemde vogel door acteurs te laten vertolken die in het komisch-kluchtige repertoire waren gespecialiseerd. Acteurs die met veel grimassen, boerse manieren, een lange baard en platte tongval speelden.²¹ Zoals Van Stipriaan 1996a aantoont, is gedurende de zeventiende eeuw het kluchtige bij uitstek de ruimte waar het menselijk beoordelingsvermogen, aan allerlei vormen van bedrog en illusie getoetst, gethematiserd wordt. Stukken die traditioneel als laag en plat werden aangemerkt, blijken veel diepere betekenislagen te ontsluiten. Ondanks de volksheid van veel bedriegers kunnen de toeschouwers toch de spitsvondige versluierungen en leugens waarderen waarmee zij hun slachtoffers weten te verschalken. Met deze typologie van 'kluchtige' bedrieger heeft Vosmeer duidelijke raakvlakken (Van Stipriaan 1996b, 360).²²

Verder ben ik van mening dat het zelfbeeld dat hij van zichzelf in het 'autobiografische' stuk opvoert duidelijke overeenkomsten vertoont met de verwickelingen van de protagonisten van de realistische romankunst tussen de zestiende en de zeventiende eeuw, vooral van de zogenaamde picareske roman: niet alleen een roman dus, al op zich een buitenbeentje binnen het starre genresysteem van de renaissance,²³ maar bovendien een realistisch, anti-idealistisch subgenre daarvan.

De picareske roman ontstond in Spanje met de *Lazarillo de Tormes*.²⁴ De *Lazarillo* kende ook in de Nederlanden bijna onmiddellijk een groot succes en was al

19 De sluipmoordenaar (die alleen bij Duym een naam krijgt, bij Heinsius en Van Hogendorp is hij gereduceerd tot zijn dramatische functie: 'sicarius', de 'moorder') is een echte fundamentalist van het geloof die, bezeten door zijn godsdienstige vlijt en de boze machten, de katholieke kerk tegen de ketters wil beschermen. Hij gaat een zekere dood tegemoet, een soort van kamikaze *avant la lettre*. Ook hij bedient zich van een gefingeerd levensverhaal om zijn identiteit naar believen te herscheppen: zo stelt de fanatieke katholiek die hij in wezen is zich als een vurige calvinist voor.

20 Helaas zijn we niet goed geïnformeerd over de eerste vertolkers van Vosmeer, tot het begin van de achttiende eeuw.

21 Zie Albach 1937, 46, 57, 71.

22 Dit impliceert toch niet automatisch dat de figuur van de komisch-kluchtige bedrogene dan zonder meer voor Gijsbreght van toepassing is, zoals Van Stipriaan 1996b beweert. Daar kom in 5.3.1 terug.

23 Zie Van Gemert 2006a.

24 Door de literatuurhistorici beschouwd als een voorloper van het genre. De literatuur over de *Lazarillo* is overvloedig. Ik verwijs hier alleen naar Rico 1987 en 1992.

productief op het Nederlandse komische toneel geweest, bijvoorbeeld in Bredero's beroemde *Spaanschen Brabander*.²⁵ *Lazarillo* presenteert zich als een autobiografie: maar het gaat hier om de geboorte van de moderne realistische ik-roman in Europa.²⁶ Anders dan de erotische avontuurtjes uit de galant-heroïsche, de geïdealiseerde wereld uit de pastorale en de verheven idealen uit de ridderromans – fictionele prozagenres die in de Republiek in verschillende fases doordrongen²⁷ – hebben we in dit geval te maken met de weergave van een leven aan de zelfkant van de maatschappij. Het is een wereld die beroofd is van hooggegrepen idealen, waar de protagonist – een verschoppeling, een buitenbeentje – zich staande probeert te houden door allerlei spitsvondigheden. De lege maag is de drijfveer van zijn handelingen. Dit is ook Vosmeers verhaal, of tenminste het levensverhaal dat hij zich voor zijn toehoorders aanmeet: ontberingen, honger, eenzaamheid hebben zijn 'herssenen gewet' (321) en hij heeft zijn verstand gebruikt om hogerop proberen te komen in een maatschappij waar hij eigenlijk nergens thuishoort. *Alle* ingrediënten van dit genre zijn in zijn *self-narrative* vertegenwoordigd en zullen dus waarschijnlijk makkelijk activeerbaar zijn geweest voor het publiek.²⁸ Vosmeer is van onduidelijke komaf, vlucht heel vroeg uit het ouderlijke huis en is als jongeling op zichzelf teruggeworpen, gaat in dienst bij de ene baas na de andere, maakt in de vijandige buitenwereld kennis met het harde leven, wordt door 'de bittere armoe'²⁹ gedwongen met allerlei trucjes en listen een positie te bereiken in de maatschappij, gaat voortdurend de strijd met de wankele Fortuin aan. Dit zijn allemaal elementen die de loopbaan van de *pícaro* karakteriseren.

De overeenkomsten met de *pícaro* Lazarillo springen dus in het oog. In de roman worden de gebeurtenissen door de ik-verteller gefocaliseerd, met als gevolg dat er een ontwikkeling ontstaat tussen de handelende Lazarillo en de vertellende Lázaro (die een zekere positie heeft bereikt, en van daaruit aan zijn verleden terugdenkt). Ook in Vosmeers verhaal zijn er sporen van een soortgelijk procédé. Hij denkt terug aan zijn ouders, aan de onenigheid met zijn vader – opvallend is de moderniteit

25 Zie Stutterheim 1974, 7-17. De bloei van de picareske (of schelmen)roman in proza in het Nederlands komt pas later, met als hoogtepunt *Den vermakelyken avonturier* van Nicolaas Heinsius jr. Over deze ontwikkelingen zie Vles 1924; Van Gorp 1978; G. van Gemert 1999; Leemans 2002; Van Gemert 2006a.

26 Voor een schets van deze ontwikkelingen zie bijvoorbeeld Pavel 2006; Anbeek 1999. Over de verspreiding in de zestiende en zeventiende eeuw van de *first-person* (of *omodiegetic*) *narrative* (die laat verschijnt) zie Fludernik's analyse van de Engelse volkse literatuur in haar meesterlijke boek *Towards a "natural" Narratology* (hoofdstuk 4). Fludernik stamt uit de school van Stanzel, die o.a. de studie van de *historische* ontwikkeling van de verschillende narratieve vormen heeft geïntroduceerd.

27 Zie Buijnsters 1980, 9 e.v.; Grootes & Jansen 1990; Leemans 2002.

28 Zie Van Gorp 1978.

29 Ook in de zelf-vertelling van de sluipmoordenaar staat het armoede-motief centraal. Maar de behandeling daarvan is totaal anders. De 'Moorder' slaat in Van Hogendorps *Truer-spel* een zucht: 'want yder ist bekent, een die beroyt van gelt / deur wandelt s'werelts hof, wat dat hem staet te lyden, / en meest, die niet geleert heeft in syn groene tyden / waer met hy vlytich hem in nood behelpen mocht' (1554-7). Helaas is hij door zijn goede geboorte nooit iets te weten gekomen over hoe je jezelf in armoedige omstandigheden redt. Hij heeft kennelijk geen enkele weet van hoe je je vernuft kunt gebruiken om aan het eten te komen – in Heinsius' *Auriacus* klaagt hij er zelfs over dat armoede hem *bellette* zijn vader te wreken, 957-8. Dit is de zelfkarakterisering van een antischelm, iemand die geen benul heeft van bedrog of listen. Daar is hij veel te hooggeplaatst en moreel te verheven voor.

van dit conflict vader-zoon als aanzet tot de ontwikkeling van de plot –,³⁰ aan de lessen die hij niet wilde leren maar die hem later toch door 'vreemde Heeren' (319) zijn opgelegd. Hij doet dat op een sombere, haast melanchonieke toon, nu hij volkomen gedesillusioneerd is en zelfs het vertrouwen in zijn intelligentie en vindingrijkheid is kwijtgeraakt. 'Altijd heeft' de Fortuin hem 'de rugge toegewent' (325), en nu heeft ze hem blijkbaar de genadeslag gegeven. Vosmeer effent het pad voor de smeebede aan Gijsbreght als deze hem gebiedt om op te staan en verder te vertellen:

Heer Gijzelbreght,³¹ gena. ick geef my in uw schut.
Ghy kuntme, wiltghe slechts, een vriend en vader strecken (342-3).

'Vriend en vader': de verschoppeling Vosmeer, de *outcast*, lijkt hier hoop te koesteren op een hergeboorte of tenminste op de acceptatie binnen een nieuwe 'familie': die van Amsterdam. Hij toont geen enkele spijt voor wat hij gedaan heeft – even later begint hij er weer over op te scheppen hoe knap hij wel is in het beramen van oorlogslisten – maar hij ziet nu de kans schoon om een einde te maken aan de honger, aan de omzwervingen, aan de vernederingen: kortom, aan zijn schelmenbestaan. De lange tocht die begon met de vlucht uit het ouderlijke huis, weg van zijn vader die hem 'hard viel', heeft nu misschien zijn bestemming gevonden bij Gijsbreght, een potentiële *tweede vader*. Zo moet de boodschap ook bij Gijsbreght overkomen. Zoals de picareske intertekst toont, zijn dit soort verschoppelingen van de maatschappij vaak op zoek naar een positie, een stabilisatie, een rusthaven. Dat biedt Gijsbreght hem ruimhartig.³²

Er is nog een laatste 'realistische' intertekst die volgens mij onmiskenbaar door een zeventiende-eeuwse toeschouwer kon worden geactiveerd: die met de prins der schurken in de Nederlandse letterkunde, de manipulator bij uitstek van het listige woord: de vos Reynaert. Vosmeer (of 'Vossemeer') is klaarblijkelijk een *speaking name*³³ van 'vos' afgeleid. Interessant detail waar men toch meestal aan voorbijgaat (met uitzondering van Scholz-Heerspink 1974/5, 573). De keuze van de naam van een personage is van groot belang en stuurt mede de verwachtingen van de lezer/toeschouwer, vanaf het lezen van de lijst der personages. In het geval van een historiedrama zoals de *Gysbreght*, was Vondel gebonden aan de namen zoals die bekend waren uit de kronieken van Amsterdam die hij raadpleegde en aan eerder toneelwerk over hetzelfde onderwerp. Maar de naam 'Vosmeer' verzon hij uit het

30 De verhouding vader/zoon is ook in de *self-narrative* van de sluipmoordenaar uit de Oranjedrama's een belangrijk motief. De vertelling van de moordenaar toont duidelijke raakvlakken met die van Sinon: zijn vader – een martelaar van het geloof – doet sterk denken aan Palamedes en de verteller met zijn deugdzaamheid en nobele geest aan Sinon. Maar zoals bij Sinon is er van generatieconflicten, rebellie en ontwikkelingen geen sprake. De autobiografie van de sluipmoordenaar blijft in het teken van een absolute exemplariteit, het verhaal van hoe zowel zijn vader als hij, onschuldige slachtoffers van andersman machinaties, hun deugdzaamheid door allerlei moeilijkheden wisten te bewaren.

31 'De oorspronkelijke vorm van het latere *Gysbreght*, hier in een woordspeling met *gijzelen*, als onderpand nemen voor schulden' (Smits-Veldt 1994, 49, n. 46).

32 Voor een focus op Gijsbreghts aandeel in de verbale confrontatie met Vosmeer, zie 5.3.1.

33 Zie Carlson 1990, 33.

niets.³⁴ Het is een allegorische naam die iets onthult over de aard van zijn drager. Bij het decoderen van zo'n naam moet de lezer/toeschouwer waarschijnlijk aan een type denken, namelijk de sluwe vos. Maar deze naam kan ook de verwachtingen van het publiek sturen in verband met de *functie* van het personage in de plot (zoals in het geval van de *stock-names* van de *Commedia dell'arte*):³⁵ iemand die waarschijnlijk list en bedrog zal aanwenden om zijn tegenstanders beet te nemen.

Laten we even terugkeren naar Vosmeers eerste optreden. Geboeid en meege-sleept door de soldaten wordt hij door zowel Arend als Gijsbreght met een vogel met gebonden vlerken vergeleken (299-300).³⁶ De vijanden zijn op de vlucht geslagen 'als voor den wolf een kudde onnoosle schaepen', meldt opperbevelhebber Arend (291). Gijsbreght vergelijkt ze met een haan van wie de kam is afgebeten en met een verslagen hond (296-8). Toch is de eerste indruk bedrieglijk. We hebben niet met een schaap of vogel te maken, maar met een vos. Myra Scholz-Heerspink merkt subtiel op dat de vos door een arend – ook de naam van Gijsbreghts broer heeft een surplus aan betekenis – is opgepakt. Dit verwijst volgens haar naar een embleem dat Vondel zelf in zijn embleembundel *Warande der dieren*³⁷ uit 1617 had opgenomen (nr. 25). In dit embleem steekt de vos, van wie de arend een jong heeft gestolen, uit wraak de boom in brand waar de arend haar nest heeft. 'Harmless as he seems to Arend, Vosmeer has gained the foothold he needs to reduce Amsterdam to ashes' (Scholz-Heerspink 1974/5, 573).³⁸

Maar wat voor listen wendt deze vos precies aan in de tragedie? Het publiek zal er gauw achter komen dat het *talige* listen zijn, van een rasverteller die verzonnen verhalen inzet om zijn doel te bereiken. Dit is niet zomaar een vos, maar onmiskenbaar dé vos: Reynaert, de meesterschurk uit de Nederlandse letterkunde, de protagonist

34 Zie Terwey, De Vooyts & Van Dis 1980, 142.

35 Of van Volpone in Ben Jonson (Carlson 1990, 33).

36 De scène verwijst tevens naar het begin van het tweede bedrijf in Hoofts *Geeraerd van Velsen*. Geeraerd komt 's avonds op het Muiderslot en bericht een Schildknaap de gevangenneming van graaf Floris: 'de wouw / placht eens de schrik te zijn van kiekens mak en duiven. / Gekeerd is 't en hij zelf benaged in de kluiven / van moediger gediert'. Waarop de Schildknaap verbaasd vraagt: 'wat, is de graaf in 't net?' (340-3).

37 WB, I, 498 e.v.

38 In Vondels *Warande der dieren* treedt de vos trouwens als een vast personage op. Dit is een typisch renaissanceistisch werk met de koppeling van de (dieren)fabel – met Aesopus en Phaedrus als voornaamste bronnen – aan het embleemgenre (zie Smith 1993 en 2006, 41-7). Toch vallen er ondanks het renaissanceistisch gewaad ook 'middeleeuwse' trekken te bekennen. In de *Warande* gaat vooral de figuur van Reynaert vaak schuil achter de allegorische vossen die voor het menselijk (wan)gedrag staan, alsof hij op een kans loerde om naar voren te treden. Als de dichter in de inleiding tot de emblemen het wonderlijke hof nadert waar de verschillende dieren wonen, ontwaart hij uiteindelijk ook de vos: 't loos / Reyntje is spion die altijd op de straat / doorsnuffelt watter in de wereld ommegaet (187-8). De vos – de spion! – wordt als Reyntje aangeduid, een benaming die oorspronkelijk in het dierenepos voorkwam maar die later in het algemeen voor 'vos' ging staan, de sluwe vos, of in Vondels woorden 't Loos Reyntje'. 'Loos' is een themawoord dat in de Reynaerttraditie vast aan de protagonist wordt geplakt (evenals 'fel', 'quaet', 'dief' en vooral 'schalck': voor deze semantische velden zie Wackers 1986, 73 e.v.). Een enkele keer deed Vondel zelf mee aan de Reynaertsage, in een hekeldicht in plat Amstellands tegen oud-burgemeester Reinier Pauw uit 1627 (zie De Bruijn & Spies 1988). Maurits Sabbe, zelf een vossenjager, zegt trouwens: 'en wien zal het ontgaan, dat ook de Esopet en vooral de pittige, frisch-volkse Reinaertsgeest op menige plaats in Vondel's werk hoogtij viert?' (Sabbe 1917, 207).

van het middeleeuwse dierenepos dat in de moderne tijd in een prozaversie nog grote bekendheid blijft genieten.³⁹ Naar mijn mening omschrijft de auteur dit personage in het Voorspel niet toevallig als 'schalck' (33), Reynaerts 'epitheton' bij uitstek. In de figuur van de spion in de *Gysbreght* is Vondel erin geslaagd een echte, nieuwe Reynaert te scheppen.⁴⁰ Een personage dat de taal als voornaamste strijdmiddel heeft, dat met zijn verhalen fictieve werelden opbouwt en de werkelijkheid duizelingwekkend vertekent om die naar zijn hand te kunnen zetten. Iemand die zich in de meest dramatische omstandigheden, volkomen alleen – één tegen allen – redt, dankzij zijn on-eindige vindingrijkheid en tegelijkertijd zijn vijanden in het verderf stort. Een listenverzinner die zijn identiteit naar believen herschetst, die altijd in staat is met zijn mimiek en retorisch vermogen de emoties van zijn tegenstanders te bespelen en ze op zijn hand te krijgen. Tot op zekere hoogte was de vergiliaanse Sinon al zo'n figuur. Maar de Nederlandse toeschouwer/lezer zal ook gauw aan een veel realistischer personage uit de eigen literaire traditie hebben gedacht. Vosmeers volkse uitstraling zal bijna vanzelfsprekend herinneringen hebben opgeroepen aan dé vos bij uitstek in de collectieve verbeelding: Reynaert.⁴¹ Het is een *nieuwe* incarnatie van de vos Reynaert.

Janssens & Van Daele 2001 hadden ons overigens gewaarschuwd voor zijn kameleontische karakter:

- 39 Het Reynaertverhaal was in de zeventiende eeuw een wijdverspreid en algemeen toegankelijk volksverhaal dat ook binnen de lagere klassen van de bevolking gretig gelezen en voorgelezen werd. Naast het nieuwe proza dat uit het buitenland de Republiek binnenstroomde (zoals de picareske roman) bleven laatmiddeleeuwse volksboeken (verhalende gedichten, nu in proza omgezet) bijzonder populair, met gespecialiseerde drukkers (zie Buijnsters 1980, 14). Uit het onderzoek van Grootes & Jansen 1990 blijkt dat dit soort 'oude romans' (zoals *Floris ende Blancefleur*) in de jaren veertig van de eeuw een hausse beleefden (115).
- 40 Ik zie vooral mogelijke overeenkomsten met Reynaerts eerste 'proces' (cap. 25 e.v. in de editie Schinckel 1589). Ook Reynaert begint met een *self-narrative*, de discursieve constructie van een identiteit – hij was ooit een alleraardigst jong vosje maar is door zijn oom gecorrumpeerd – om de asymmetrische verhouding met de toehoorders te negotiëren, ze welwillender te maken en het pad te effenen voor het echte listenverhaal – de kern van de strategie. Ook hij wekt een onweerstaanbare nieuwsgierigheid bij zijn publiek op door een nonchalante toespeling (op de schat, zoals Vosmeer op de list), waarna zijn gesprekspartner hem toelaat van de ladder af te komen om vrijelijk te kunnen spreken (Gijbreght laat hem opstaan en maakt hem van zijn boeien los): op dezelfde manier krijgen ze steeds meer greep (fysiek ook) op de *conversational floor*. In beide listenverhalen gaat het bovendien om de onthulling van een mislukt plan om de gesprekspartner in het verderf te storten. Toch is Vosmeers strategie nog veel gewaagder: hij bekent zoals Reynaert een grote bedrieger te zijn, maar anders dan de berouwvolle Reynaert toont hij daar geen druppel van spijt voor. Hij klaagt juist over de domheid van de hoge officieren die zijn geniaal plan hebben verijdeld. Dit plan waarmee de Amsterdammers bedrogen en vernield hadden moeten worden, was zijn eigen uitvinding: hij is daar nog steeds apetrots op. Reynaert verhult daarentegen het plan van iemand anders, dat hij heeft helpen verijdelen.
- 41 Bij de klassieke schrijvers maar vooral na Machiavelli (die overal in Europa grote bekendheid genoot, zij het in een vaak heel gesimplificeerde vorm: zie Haitsma Mulier 1989) staat de vos tevens voor gewetenloos maar sluw politiek handelen (in tegenstelling tot de leeuw, die het gebruik van het bruut geweld symboliseert). Ook deze 'politieke vos' wordt in de Republiek door sommigen met Reynaert geassocieerd. In zijn geschiedwerk zegt de historicus Van Aitzema bijvoorbeeld dat een stad niet alleen 'en Lion of met geweld, maar oock en Renard, of met vrede en vriendelijke practycken' veroverd kan worden (Lieuwe van Aitzema, *Historie of verhael van saken van staet en oorlogh in ende ontrent de Verenigde Nederlanden*, 's-Gravenhage 1655-71 (14 dln.), deel IV 1635-40, p. 205, geciteerd in Poelhekke 1978, 445). En Vosmeer maakt zich inderdaad meester van Amsterdam en *Renard*!

De literaire vos is een creatieve vos, een zich vernieuwende vos. Het is de vos die na elke bewerkingarbeid in steeds andere genres terechtkomt en nieuwe retorische technieken gebruikt (313).⁴²

Zouden we hem betrappt hebben?

2.3.2 *Vosmeers lach*

Als het zover is, blijkt Vosmeer niet alleen met grote slagvaardigheid zijn missie te hebben volbracht: hij moest het Zeepaerd in brand steken als signaal van het begin van de *Blitzkrieg* en de Haarlemmerpoort overvallen, via welke de voorhoede van het leger binnen de stad zou stromen.⁴³ Hij heeft zelfs met een baldadig optreden de beetgenomen Amsterdammers uitgelachen. Dat krijgt Gijsbreght van Broer Peter te horen. De priester rent halsoverkop de Nieuwe Kerk uit naar het slot van de Aemstels:

Het Zeepaerd lost zijn vracht, en Vosmeer sticht den brand
in 't midden van 't gevecht, met schimpen en braveeren (836-7).

Het eerste aanknopingspunt is weer vergiliaans. Ook Sinon heeft uiteindelijk het masker afgedaan en 'incendia miscet / insultans' (329-30, 'stoockt 'er al braveerende den brandt onder'). Maar ik vermoed dat Vosmeers 'schimpen en braveeren' tevens als een intertekstuele bevestiging van de vossenaard van dit personage op het zeventiende-eeuwse publiek moet zijn overgekomen. De spot is een vast element in het schema dat Reynaerts listen meestal volgen.⁴⁴ Nadat zijn slachtoffers in de valstrik zijn gelopen, kan Reynaert ze beschimpen: het is de schampere lach waarmee zijn superieure intelligentie zegeviert. Vosmeers overwinning is zoals die van Reynaert helemaal menselijk, het is de overwinning van de menselijke intelligentie. Niet ingegeven door boze machten (zoals Balthasar Gerards), evenmin geholpen door goddelijke inmenging (zoals Sinon) vertrouwt hij enkel en alleen op zijn scherpe geest, en op zijn lef. In het zelfportret dat hij voor de Amsterdammers schilderde, had hij zichzelf een verliezer genoemd in de strijd tegen de Fortuna die alles altijd wegschopte wat hij beraamde. Maar nu blijkt – hoe ironisch – dat hij op dat rad van Fortuin alles heeft gegokt met inzet van eigen leven, en alles heeft gewonnen. Van daar zijn bevrijdende lach: hij viert het welslagen van zijn gedurfde onderneming en van zijn *ruse*.

Dit is een trouwens typisch element niet alleen van het Reynaertverhaal maar van veel komisch-realistische genres: denk bijvoorbeeld aan de middeleeuwse *fabliaux* of aan de kluchten waar wij het eerder over hadden. Weer zien we dat dit personage veel eerder naar komisch-realistische dan naar episch-tragische modellen is ge-

42 In hun fraaie boek besteden de auteurs wel een hoofdstuk aan 'Reinaert ten tonele' (18), maar daar gaat het alleen om twintigste-eeuwse bewerkingen. Over zijn wederwaardigheden in de zeventiende eeuw komen we niets te weten.

43 Zoals Egmond tegen de compagnie-officieren had gezegd (484-8) en Vosmeer zelf aan Egmond had beloofd (667-9).

44 Bouwman & Besamusca 2002, 180.

construeerd: Reynaert, het kluchtige, om maar niet te spreken van het picareske schelmenbeeld dat hij zich aanmeet.

De *Gysbreght* blijkt een bijzonder rijk werk te zijn waar een brede generische intertekstualiteit verrassend wordt geactiveerd. Niet alleen het epische en het tragische interageren in dit stuk: twee verheven, verwante genres die traditioneel raakvlakken vertoonden. Het is ook een ruimte waar episch-tragische componenten in aanraking komen met componenten uit 'lagere' genres als de klucht of hybride genres als de roman – de 'oude roman' van Reynaert en de nieuwe picareske roman⁴⁵ – en daarmee botsen. De figuur van de listige bedrieger die ook uit het epos en de tragedie bekend was (Sinon, Balthasar Gerards) wordt op een volkomen nieuwe en stimulerende manier ingevuld: niet meer een zich nobel voordoende bedrieger, die dezelfde hooggestemde idealen beweert te hebben als zijn slachtoffers, maar een schelm met zijn spottende vossenlach die wij aan het einde van het stuk horen klinken.

2.4 Historische listen: Breda & Amsterdam

We doen een stap terug. Aan het begin van het tweede bedrijf stelt de veldheer van het graafse leger Willem van Egmond zijn compagnie-officieren, die tot dit moment zelf geloofd hebben in het vertrek van de troepen uit Amsterdam als gevolg van de twisten onder de aanvoerders, op de hoogte van hoe de zaken er werkelijk voor staan. Hij onthult het geheime krijgsplan om Amsterdam bij verrassing van binnenuit in te nemen dankzij de keurbende die verstopt ligt in het Zeepaerd. Onder leiding van Vosmeer is het schip de stad al binnengehaald (456-88).

Twee scènes daarna worden we nog nader ingelicht over de stand van zaken en hoe deze door de vijanden van Amsterdam wordt beleefd – hoop, vrees, spanning – in een gesprek tussen Egmond en de spion Vosmeer zelf. Alles draagt eraan bij deze afspraak bijzonder spannend en geheimzinnig te maken: de ontmoeting vindt midden in de nacht plaats – de laatste voordat men tot actie overgaat – ergens buiten de ommuring en over de stadsgracht die Vosmeer heeft moeten overzwemmen. Tastend in het duister hebben de twee moeite elkaar te treffen. Beiden schijnen zelfs voor een ogenblik te twijfelen of de ander werkelijk de afspraak zal nakomen, en ze halen opgelucht adem als die toch te voorschijn komt. Egmond is nieuwsgierig: hoe is Vosmeer erin geslaagd het schip binnen de stad te laten halen? De spion is apertrots op het welslagen van deze onderneming:

Zoo geestigh, dat'er niets aen dezen aenslagh faelt (617).

Een eitje was het echter niet. Alles viel vreselijk tegen. Door allerlei problemen liep het verstopte commando risico ontdekt te worden of zelfs te sterven. Eerst stootte

45 In Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus* zijn er ingevoegde kluchtige tussenscènes. Die zijn thematisch wel aan de *main plot* gerelateerd maar voor de rest daar helemaal van afgezonderd (zie Van Stipriaan 1996a, 253-5).

het schip lek, met als gevolg dat de mannen tot op de knieën onder water kwamen te staan en bijna verdrongen. Daarna, toen het lek wonderlijk van zelf dichtging, bracht de hoest van de verkouden mannen ze in gevaar. Om het geluid te overstemmen hief Vosmeer een liedje aan en pompte het water weg. Een krijger, Arkel, stak zelfs zichzelf dood om de anderen niet met zijn hoest te verraden. De mannen op het schip kregen trouwens grote onenigheid. Vosmeer kon ze met moeite tot bedaren brengen. Nadat het Zeepaerd uiteindelijk binnen was en de Amsterdammers opgewonden Vosmeer toejuichten en hem toedronken, gebod Gijsbreght om de lading onmiddellijk te lossen. Dat deed Vosmeer met grote bezorgdheid, uit vrees dat de planken bloot zouden komen te staan en dat men de soldaten zou ontdekken. Hij gaf dan drinkgeld aan de turfdragers die hem hielpen en wist de situatie maar op een haar na te redden door het lossen te staken en het tot de volgende dag uit te stellen. Nu is alles gereed voor de aanslag (616-69).

Weinig zeventiende-eeuwse lezers/toeschouwers kon ontgaan dat zo goed als *alle* details van Vosmeers verslag (om te beginnen al met het turfschip dat in de *Gysbreght* een rijshoutsschip wordt) ontleend zijn aan de vermaarde inname van Breda door het Staatse leger onder leiding van prins Maurits in 1590: ‘een moeizame tocht (...) vol tegenslag en avontuur’ (Van Deursen 2000, 56). Een historisch verhaal dus, dat toch bijna onmiddellijk legendarische trekken kreeg en tot het gemeenschappelijk erfgoed van de jonge Republiek ging behoren.⁴⁶ Het werd niet alleen door historici naverteld maar sprak ook tot de verbeelding en leende zich ook voor artistieke behandeling,⁴⁷ gezien vooral de evidente analogieën met de verovering van Troje. Op het toneel had Jacob Duym bijvoorbeeld een tragedie over het onderwerp gebracht die in dezelfde bundel was opgenomen als zijn Oranjedrama:⁴⁸ een ‘theatrale’ intertekst die volgens mij bij het lezen/aanschouwen van de *Gysbreght* gemobiliseerd kon worden.⁴⁹

46 In zijn biografie van Maurits herinnert Van Deursen eraan dat de verovering van Breda een ‘geweldige indruk’ maakte: ‘het minst belangrijk gevolg was, dat de list met het turfschip een zekere imitatie-zucht scheen op te wekken’ (Van Deursen 2000, 58).

47 Van Duinkerken 1957 analyseert een aantal werken die tussen de zestiende en de zeventiende eeuw de verrassing van Breda behandelden. Het zijn echter voor het merendeel nooit gedrukte teksten die hij uit de archivalia haalde, maar die in Vondels tijd niet circuleerden.

48 *De cloeck-moedighe ende stoute daet, van het innemen des casteels van Breda en verlossinghe der stad* (uit de bundel het *Gedenck-boeck*, 1606): zie Duits 2001 en Meijer Drees 1990a. Duym had zelf een jaar daarvoor samen met Scriverius een historisch werk geschreven dat ook de inname van Breda behandelde. Daarover (en de verschillen tussen dit historische verhaal en de meer geïdealiseerde versie in de tragedie) zie Meijer Drees 1990a, 4.

49 Het is niet alleen dat er in beide werken door de personages *on stage* veelvuldig naar het antecedent van Troje wordt gerefereerd. De scène van de afspraak tussen Vosmeer en Egmond kan bijvoorbeeld herinneringen oproepen aan een scène uit Duym's stuk. In II, 1 moet graaf Filips van Nassau (Maurits' neef) aan Héraugière – de hopman die de aanval op Breda zal doen – uitleggen wat het Staatse leger van plan is. Beiden wachten een tijdje op de ander, precies zoals in de *Gysbreght*-scène. Verder liggen er misschien nog andere bedekte toespelingen op de ingewikkelde voorbereidingen op de verrassingsaanslag van Breda zoals o.a. in Duym's stuk gedramatiseerd. Deze onderneming liep meermalen risico vrijdeld te worden door allerlei tegenslagen. Behalve het onweer dat het plan steeds deed vertragen en de problemen in het schip, deden zich ook ‘menselijke slordigheden’ (Van Deursen 2000, 57) voor: de schipper Adriaen van Berghen – de uitvinder van de list – versliep zich na het vermoeiende timme-

Bij het horen van Vosmeers woorden in het tweede bedrijf over de dynamiek van de list en het binnenhalen van het schip, met alle tegenvallers en risico's, zal een groot deel van het zeventiende-eeuwse publiek dus aan Breda hebben gedacht.⁵⁰ Maar ook aan Amsterdam: aan de geschiedenis van hun eigen stad. Zoals we al zagen (zie 1.4.6) heeft Verkaik 1996 aangetoond dat de verrassingsaanval van de tragedie ook herinneringen bij het publiek kan hebben opgeroepen aan de poging van de Staten op 23 november 1577 om het onbuigzame katholieke Amsterdam met een list te overrompelen.⁵¹ Ook daar was sprake van schepen (om het vervoer van brandstof en voedsel waaraan de al jaren buitengesloten stad dringend behoefte had) waarin soldaten verborgen waren.⁵² Bovendien waren ook toen, net als in de *Gysbreght*, troepen de stad binnengevallen via de Haarlemmerpoort, nadat ze de wachters gedood hadden.⁵³

Dit verhaal uit de recente stadsgeschiedenis zal ongetwijfeld in Amsterdam bij velen bekend zijn geweest⁵⁴ en kon naast dat van Breda geactualiseerd worden. Maar hoe zullen zulke vervlochten verhalen bij het publiek in de zaal zijn gevallen? Smits-Veldts opmerking (in verband met Breda) dat 'ook daden van de tegenpartij naar heldenfeiten van de Hollanders [konden] verwijzen' (1994, 13) vind ik niet overtuigend. Want het maakt heel wat uit of verhalen uit het vaderlands verleden in

ren aan het schip en kwam op de afgesproken tijd de afspraak met Héraugière niet na. In Duym's stuk is het de schippers knecht die zich verslaapt (III, 3) tot de woede van Héraugière die aan verraad denkt. Het feit dat zowel Vosmeer als Egmond in de *Gysbreght* even twijfelen aan de eerlijkheid van de ander, zie ik als een averechtse verwijzing naar het beroemde verhaal van Breda, waaruit Vosmeers betrouwbaarheid vooral moet blijken. Egmonds opgeluchte commentaar wijst duidelijk in die richting: 'weest welkoom, braeve borst, nu blijckt het, datghe zijt / een krijgsman, op wiens woord men wel een kerck magh bouwen' (614-5).

50 Misschien ook aan die van Dordrecht uit 1480 (Smits-Veldt 1994, 61, n. 33).

51 Onder leiding van capitein Helling en hopman Ruychaver. Zie bijvoorbeeld Bor: 'so is byden Staten van Hollandt ende Zeelandt verstaen ende beslooten, datmen by alle listige wegen sal arbeyden die voorgeschreven Stadt van Amsterdam te brengen onder de gehoorsaemheydt ende de regheeringhe van sijn Excellentie' (II, fol. 310r.).

52 Ook al bleven de schepen toen buiten de stad, op het IJ, tot het moment dat de Haarlemmerpoort werd geopend.

53 Helling's luitenant François Circourt was de nacht daarvoor met een man of zeven, acht in de stad gekomen (na de Pacificatie van Gent konden ook de prinsgezinden de stad binnengaan, maar zonder wapens). De volgende ochtend, nadat zij bij de Haarlemeerpoort hun wapens terug hadden gekregen, begonnen ze aan een geveinsde ruzie met enige kameraden buiten de poort. De soldaten van de wacht probeerden tussen beide partijen te komen en werden gedood. Op dat moment kwamen alle verschoolen soldaten onder leiding van Helling uit de schepen en overmeesterden ze de poort (zie Bor, II, fol. 310r.). Bor zegt alleen dat Circourt en zijn mannen zich 'stille' hadden gehouden tijdens de nacht om argwaan te vermijden. Maar ik vraag me af of Vondels publiek bekend kon zijn met de meer gedetailleerde versie die Hooft later in het twaalfde boek van zijn *Nederlandsche Historien* zou vertellen (geciteerd in Verkaik 1996, 84): in die versie wordt Circourt als een losbol beschreven die de hele nacht doorbracht 'in dansen met etlyke burghers dochters' (Hecker 1844, 81). Deze figuur (die de volgende dag bovendien een soort van pantomime speelde om de soldaten van de wacht om de tuin te leiden) straalt misschien op Vosmeer af.

54 Pontanus 1614 zegt wel dat Helling en Ruychaver 'door listen' de stad waren binnengekomen en beschrijft de verijdelde overrompeling, maar vermeldt de in de schepen verborgen soldaten niet. Dit kan de reden zijn waarom de onderzoekers tot Verkaik 1996 deze episode bij de analyse van de *Gysbreght* over het hoofd hebben gezien. Pieter Bor besteedt daarentegen ruime aandacht aan het feit, duidelijk steunend op eerdere historische bronnen.

Gijsbreghts woorden én daden meeklinken of in die van zijn vijand! Men kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat deze geactiveerde parallellen vooral een negatief licht moeten hebben teruggekaatst op die historische gebeurtenissen. Het ging om listen: wel vindingrijk en in het geval van Breda bovendien helemaal geweldloos verlopen en door de bevolking toegejuicht,⁵⁵ maar toch listen, om een stad op verraderlijke wijze te veroveren. (Over de negatieve connotatie van listen voor de militaire erecode en vooral binnen de epische traditie, zie 1.4.4.) Het is in dit opzicht veelbetekenend dat de poging om Amsterdam te overrompelen in 1577 buiten medeweten van Willem van Oranje was ondernomen.⁵⁶ Toen hij door de doodsbange Staten op de hoogte werd gesteld van de mislukte aanval, reageerde hij verontwaardigd op deze schending van de Pacificatie van Gent en van het vertrouwen van de Amsterdammers dat hij allang voor zich probeerde terug te winnen.⁵⁷

Wat Breda betreft: twintig jaar voor de *Gysbreght* kon een Amsterdamse theaterganger de toekomstprofetieën van Hoofts *Geeraerd van Velsen* en vooral van Van Hogendorps (zelf officier in Maurits leger) *Truer-spel* horen, waarin tientallen versregels werden gewijd aan de militaire glorie van de jonge held van de natie, prins Maurits.⁵⁸ Bij Van Hogendorp werd niet alleen zijn kracht bezongen, maar ook zijn vindingrijkheid bij het smeden van krijgslisten. Men kon dus zelfs de loftrompet horen steken over de ‘over brave list [van Breda]!/ Daer noyt den schalken vos⁵⁹ Ullissis van en wist’ (2498-9). Maar in 1637 was het politieke klimaat veranderd in de richting van een algemene verzoening na de jaren van tweespalt die de Republiek aan de rand van de burgeroorlog had gebracht. De naam van Maurits – die zo’n prominente rol in de twisten had gespeeld – was grotendeels verguisd en steeds meer in ongenade gevallen: niet alleen bij Vondel, maar zeker ook bij velen van zijn Amsterdamse toeschouwers.⁶⁰

55 Dit is de reden waarom Duym in het ‘Besluit’ (een auctorieel nawerk) van zijn tragedie kan stellen: Maurits heeft de Grieken overtroffen omdat het niet om een verovering ging, maar om een bevrijding.

56 Vooral door inzet van Helling en nota bene van Sonoy: over deze figuur en de negatieve manier waarop hij in de tragedie wordt opgeroepen, zie Verkaik 1996, 82-3 en verder 5.4.3.

57 Die meteen bij de Staten klaagden in heel sterke bewoordingen (zie Bor, II, fol. 313v.).

58 Over de verheerlijking van Maurits in verschillende spelen uit de eerste decennia van de zeventiende eeuw, zie Grootes 2001, 27.

59 Reynaert!

60 In hetzelfde jaar 1637 was de stad Breda die in 1625 door de Spanjaarden was ingenomen, door het Staatse leger onder leiding van Frederik Hendrik opnieuw veroverd. Hoewel Vondels enthousiasme voor de oorlogszucht van de prins inmiddels al grotendeels was weggeëbd (zie 5.4.3), sprak deze onderneming blijkbaar nog tot zijn verbeelding en wakkerde zijn patriottische gevoelens aan. In het gedrukte voorwerk van de *Gysbreght* plaatste hij dan ook een gedicht waar dit wapenfeit werd gememoreerd en de Spaanse veldheer Spinola werd uitgelachen (‘Op den nieuwen Schouwburgh’, 5-8), maar over Maurits die als eerste – en op zo’n legendarische manier – Breda had ingenomen, zweeg hij als het graf. Van Duinkerken 1957 spreekt van een *damnatio memoriae* van Maurits (37).

Hoofdstuk 3

‘Aemstels bloed’

Het lot van een geslacht

3.1 Inleiding

Het complex van waarden dat rond het begrip ‘eer’ draait, is van wezenlijk belang om de handelwijze van veel personages in de *Gysbreght* te doorgronden: niet alleen aan de kant van de Amsterdammers maar ook bij de vijanden. Dit doet niet zo vreemd aan in een tragedie die allemaal personages uit middeleeuwse adellijke families ten tonele voert en die bovendien als vervolg is bedoeld op Hoofts *Geeraerd van Velsen* – een tragedie die zoals bekend de aristocratisch-renaissancistische erecode als kern heeft.¹

In de openingsmonoloog schetst Gijsbreght, die in de waan verkeert dat de vijanden vertrokken zijn, een bloedig scenario van vetes tussen familieclans: na Floris’ dood natuurlijk maar eigenlijk al daarvóór. De vijanden mogen vertrokken zijn, maar hij voelt zich al te lang in zijn eer gekrenkt. Nu krijgt hij eindelijk de kans zijn naam en die van de Aemstels van alle aantijgingen te zuiveren. Bovendien onderstreept hij dat de drijfveren van de vijanden bij lange na niet zo principieel waren als ze wilden doen geloven (namelijk wraak op de vermoorde graaf Floris): vooral Haarlem gebruikte volgens hem de erezaak om de ‘eigen’ wraaklust te botvieren en de eigen belangen te koesteren (zie paragraaf 2).

Maar het vertrek van de vijanden is schijn. Amsterdam zal vallen. De val van de stad gaat gepaard met de val van een geslacht, dat van de heren van Aemstel. Het bloed van de Aemstels wordt met hun stad overvloedig vergoten. Met de stad sneuvelen één voor één de Aemstels en hun bloedverwanten. Het is opmerkelijk hoe de clanleden hun onderlinge verbondenheid steeds weer benadrukken. Over de wijze waarop deze familiebetrekkingen steeds prominenter naar voren komen om de lotsverbondenheid van de Aemstels uit te drukken gaat paragraaf 3.

Vergieten de Aemstels ook martelaarsbloed? De kwestie is zeer omstrede. Ook in de dood van de geestelijken in de familie (Gozewijn van Aemstel en Klaeris van Velzen) blijkt eer een fundamentele rol te spelen. Hun moordenaar, Witte van Haemstee, wil vooral zijn vader Floris wreken op Klaeris van Velzen omdat ze dochter is van Geeraerd en Machtelt. Maar ook voor bisschop Gozewijn blijkt eer belangrijk: ook hij is een Aemstel die het lot van het geslacht deelt en bang is door blaam te worden getroffen. Ik zal in het bijzonder de dood van de geestelijken van de fami-

1 Zie daarover de studie van Veenstra 1968. Zie ook Konst 1993, 70, n. 75.

lie onder de loep nemen en een nieuwe lectuur van hun controversiële dood bieden: hoe zij zich daarop voorbereiden, handelend op het toneel, en het verhaal dat daarvan naderhand wordt gemaakt door een bedreven verteller, de bode. Daarbij zal ik de mechanismen van de tekstuele constructie van (*gendered*) martelaarschap behandelen (in paragraaf 4).

Gozewijn, Klaeris en de nonnen gaan dood. Na veel Amsterdamse helden, sterft uiteindelijk ook Gijsbreghts laatste broer én onderbevelhebber Arend in het harnas. Ik beschouw deze scène – heel uitzonderlijk wordt Arends dood niet verteld maar op de bühne vertoond – als belangrijk voor de interpretatie van Gijsbreghts handelwijze in de laatste scènes. Zo'n voorbeeldige, eervolle dood in het harnas wil hij ook voor zichzelf in zijn stervende stad vinden (paragraaf 5).

Daar bereidt hij zich ook op voor: als laatste sneuvelen om op zijn minst zijn krijgsmanseer en die van zijn familie onaangetast te houden. Nu alles rond hem ineengestort is, ziet hij geen andere optie: niet de schandelijke overgave zoals de vijand voorstelt, maar evenmin de vlucht met de overlevenden, waartoe zijn vrouw Badeloch aanspoort in een dramatisch twistgesprek tussen de laatste overgebleven leden van een ooit zo brede familie: Gijsbreghts kerngezin (paragraaf 6).

Toch blijkt de goddelijke wil een ander offer van Gijsbreght te eisen: niet eervol sterven, maar de ballingschap. Hij zal dus van zijn grondgebied moeten vertrekken. Maar in Pruisen zal hij aan een nieuwe gemeenschap beginnen waar zijn tot het kerngezin gereduceerde familieverbanden zich opnieuw zullen uitbreiden. Ook Aemstels eer zal niet roemloos ten onder gaan: zijn stad Amsterdam zal ooit glansrijk worden. Gijsbreght legt zich daarbij nederig neer en neemt afscheid met woorden die het einde van de bloedige wraakvetes aankondigen (paragraaf 7).

3.2 'D'oude wrock'²

Tot ieders verbazing hebben Waterlanders en Kennemers het beleg van Amsterdam plotseling opgeheven. Gijsbreght, de heer van Amsterdam en Aemstelland, verwoordt in de proloog zijn verbijstering bij het uittreden van de Haarlemmerpoort: 'hoe snel, hoe onversins is deze kans gedraeit?' (15). Hoe is dat mogelijk? Had Amsterdams uur toch niet geslagen? De graafsgezinde factie had een verbond gesloten en gezworen wraak te nemen op de clan van de moordenaars van graaf Floris, Velzen en Woerden. Een clan waar zij ook Aemstel toe rekenden: 'Woerden, Velzens bloed, en Aemstel' (56), in één versregel samengeperst om hun lotsverbondenheid aan te wijzen. Aemstel was trouwens niet alleen vermaagschapt aan de twee moordenaars, hij had zelf deelgenomen aan de gevangenneming van de graaf.

Gijsbreght pleit zich vrij van schuld. De vijanden mogen wel vertrokken zijn, maar hij weet maar al te goed: laster en blaam lossen niet zo gauw op in het niets. Zijn 'eer' staat op het spel, een eer die niet alleen een innerlijke dimensie kent (een

2 *Gysbreght*, 1491-2: 'was doen ... d'oude wrock gepaeit?'

gerust geweten) maar vooral naar buiten toe werkt, of liever: afhankelijk is van het oordeel van de buitenwereld.³ Daarom zet hij zijn interpretatie van de gebeurtenissen in om zijn bezoedelde naam zoveel mogelijk te zuiveren en zijn hart uit te storten na jaren van vernedering en miskening.⁴ Hij handelde uitsluitend voor het gemenebest toen hij in opstand kwam tegen de tot tiran verworpen graaf Floris die het recht met voeten had getreden en zijn nicht Machtelt verkracht. Van het geheime plan van zijn verwanten om Floris uit de weg te ruimen en de Engelse steun in te roepen wist hij niets. Laat staan dat hij zou hebben ingestemd met diens schandelijke dood. Hoogstens verwijt hij zichzelf een zekere naïviteit omdat hij niets vermoedde van de 'list' (32) waar zijn familieleden hem in hadden betrokken: wat toch een duidelijk teken is dat Gijsbreght ook met een gewetensrechtvaardiging bezig is en dat het hem niet alleen om de uiterlijke dimensie van eer gaat. Dat blijkt uit zijn woorden: 'om wiens [Floris'] vervloecte dood ick lijde zoo onschuldigh, / als yemant lijden magh, doch draegh mijn kruis geduldigh: / of zoo ick schuldigh ben, en heeft het my gemist, / 't is uit onnozelheid, en zonder argh of list' (29-32).

Maar de graafgezinden hadden al die subtiel aangebrachte nuances van verantwoordelijkheidsgraden niet al te nauw genomen. Na de uitroeiing van 'wat Velzens stam bestond, of van zijn maegschap scheen' (51) werd hun object van wraak 'Amsterdam en Amstel' (110). De hele proloog is doordrongen van het woordveld van 'wraak' en de aanverwante begrippen 'haet' en 'wrock'.⁵ Gijsbreght omschrijft het tekeergaan van wraaklust in de termen van een natuurkracht: een 'springvloed ... van zwaerigheên' die alles met zich meesleurde (45). Hij karakteriseert zijn eigen reactie daarop als exemplarisch gematigd: de reactie overigens van iemand die uit ervaring weet hoe onverzoenlijk zulke vetes zijn⁶ en die zich tevens bewust is van de zware verantwoordelijkheid van zijn verwanten. Hij wapende zich toen met *patientia* (lijdzzaamheid) en slikte vele vernederingen: zijn familie hield zich *low profile*, droeg geen wapen, bracht vrijwillig belasting op, was bereid de 'glans des adels' te verbergen en schikte zich uiteindelijk in de ballingschap, in de hoop dat 'd'oude wrock' met de tijd zou bekoelen (58-67). Maar dit haalde allemaal niets uit. Aan de logica van wraak viel blijkbaar niet te ontkomen. De haat bleef woeden en toen de Aemstels naar Amsterdam terugkeerden – pas na de dood van Floris' zoon Jan – werd de stad belegerd. Gijsbreght beweert dat hij bereid was zijn eigen leven op te offeren als dat 'de nimmerzatte hel' had kunnen bevredigen (78-80). Maar hij weet dat wraak van generatie op generatie wordt overgedragen en dat zijn 'onnozel bloed / ... lieve gemaelin en willige onderzaeten' (76-7) hoe dan ook niet zouden worden

3 Zie Veenstra 1968; Konst 1993, 60.

4 Het Amsterdamse publiek kon daarbij de intertekst activeren van Suffridus Sixtinus' *Geraert van Velzen lyende* (1628), een tragedie die meestal als vervolg op Hoofts *Geeraert van Velsen* werd opgevoerd. Daar werd Gijsbreght door Velsen ervan beschuldigd uit eigenbelang in opstand tegen Floris te zijn gekomen (zie Smits-Veldt 1994, 7).

5 Zie Van Duinkerken 1967, 522; Parente 1993.

6 Onverzoenlijkheid is steeds herhaald in Gijsbreghts verhaal. Zie bijvoorbeeld 55-7: 'van nu in eeuwigheid, met onverzoezenbren haet, / ... dezen smaed / te wreecken, en van zoen te reppen noch te roeren'.

gespaard. Toch heeft God, toen alles verloren leek te zijn en niemand daar meer op durfde hopen, zijn 'Recht gehandhaeft in het end' (84): de vijanden zijn vertrokken.

Hiermee had de terugblik van de heer van Aemstel beëindigd kunnen worden: met zijn weergave van de feiten en een rechtvaardiging van zijn eigen handelen – niet zonder eerlijkheid bij het erkennen van de schuld aan de moord op Floris van de factie waar hij toe behoort, de oorzaak voor een onontkoombare woede die hij lijdzaam accepteerde. Maar hij gaat nog een stap verder, of eerder: terug. Hij begint met verschillende uitweidingen die teruggrijpen naar steeds vroegere gebeurtenissen. Eerst vertelt hij hoe trouw zijn vader was aan Floris' vader, rooms-koning Willem, en refereert hij aan zijn eigen trouw aan Floris als zijn raadslid, militaire steun en toeverlaat (90-108). Zodoende wil hij de 'deugd' van zijn geslacht laten blijken en hun zorg voor het algemeen landsbelang, vaak ook tegen het eigenbelang in.⁷ Toch hebben deze verdiensten geen dankbaarheid opgeleverd: 'en noch verzameltmen in 't harnas zoo veel troepen' tegen Amsterdam en Aemstel (110) zonder te begrijpen dat de 'eersten oirsprong' van alles bij Floris zelf lag, die in zijn machtsgeilheid de rechten van de adel met voeten trad en Machtelt van Velzen verkrachtte (111-4). Gijsbreght wringt zich in veel bochten die de rechtlijnigheid van zijn redevoring enigszins verduisteren, maar het logische verband en de implicaties daarvan zijn vrij duidelijk. Ten eerste onderstreept hij dat, hoewel Velzen en Woerden Floris schandelijk hebben vermoord – die vermaarde moord, de 'vervloecte dood' (29) sindsdien op ieders lippen – de eerste en zwaarste schuld bij Floris zelf ligt. Ten tweede suggereert hij dat de 'oude deughd' en trouw van de Aemstels en hun inzet voor het algemeen belang door de graafgezinden volkomen zijn miskend.

Maar Gijsbreght houdt het hier niet bij. In het vervolg diept hij gebeurtenissen uit een lang vervlogen tijd op: de zogenaamde Utrechtse partijschappen om de invloed op het Sticht, met alle vijandelijkheden die daar op gevolgd waren. Eerst kon de bisschop van Keulen 'zijn [Gijsbreghts] bloed in het Bisdom niet gedoogen' (121). Hij heeft het over zijn oom Gozewijn van Aemstel, die interessant genoeg eerst en vooral als bloedverwant aangewezen wordt: daar gaat het klaarblijkelijk om in dit soort vetes. De vijanden waren afgunstig op 'ons geluck': voor één keer gebruikt Gijsbreght het pronomen 'ons' in plaats van 'mijn' om de gezamenlijke belangen van zijn familieclan aan te duiden. Gozewijn werd afgezet, Gijsbreght en Woerden gaven zich niet over maar hun factie moest een publieke vernedering slikken toen zij 'met veel smaeds, van yeder aengehoort' in Utrecht in triomf werden meegesleurd (126-7). Later streden ze nog om de burchten van Vreeland en Monfort maar door ingrijpen van de graaf werden die bezittingen hun ontnomen en kwamen ze, zeven jaar lang, in de graafse gevangenis in Zeeland terecht. Om de vrijheid te herwinnen was Gijsbreght toen bereid tot het pijnlijkste offer: zijn eigen grondbezit omzetten in leengoed van Holland (120-35).

7 Zijn vader had zich bijvoorbeeld 'aller vyandschap op zijn hals geladen' (93).

Door uit te zoomen van de gevolgen van de moord op Floris naar veel oudere toestanden, bereikt Gijsbreght dat de context van clanvetes steeds bredere contouren aanneemt. De factie rond Floris zoekt Aemstel 'van ouds te maken tot een slaef' (119). Hun inspanningen zijn allang tegen hem gericht, tegen zijn familieclan en zijn stad Amsterdam. Gijsbreght moest keer op keer zijn eer, zijn bezittingen, zijn vrijheid en zijn soevereiniteit afstaan aan de machtsgeilheid van Floris' factie. Het kortstondige 'geluk' van de Aemstels, zoals Gijsbreght het noemt, was velen blijkbaar een doorn in het oog en wekte nijd.

Nog een laatste element voegt Gijsbreght toe aan deze reconstructie, een voortvloeisel uit het scenario dat hij daarvoor geschetst heeft. 'De grootste schuld van allen' moet bij Haarlem worden gelegd dat 'om zijn voordeel wroekt ... in schijn van 's graeven zaeck, / en weet zijn baetzucht loos te decken met de wraeck' (138-40). Het kader is compleet. De Aemstels en Amsterdam zijn allang het mikpunt van nijd en haat, ook los van de moord op de graaf. Veel belegeraars hebben daar hun eigen belang bij en gebruiken de wraak op Floris als voorwendsel om hun baatzucht te verbloemen. Gijsbreght ontmaskert de ware reden achter het beleg en toont wat de echte drijfveren van veel vijanden zijn: de erezaak was voor hen alleen maar een pretext om de 'oude wrock' te laten botvieren, de Aemstels klein te krijgen, hun naam te bezoedelen en hun bezittingen te veroveren. Niet Gijsbreght, maar juist zij handelden dus uit eigenbelang.

De strekking van Gijsbreghts woorden is nu helder: met of zonder Floris' dood – schijnbaar het epicentrum van de geschiedenis van de laatste jaren – was men hoe dan ook zover gekomen. De factie van de graafgezinden was allang vastbesloten Gijsbreghts eer en zijn stad Amsterdam te 'delven ... / in eenen poel' (27-8), de moerasgrond waarop zijn stad ooit was gebouwd.

3.3 De ineenstorting van een familienetwerk

In het vijfde bedrijf zegt Gijsbreght tegen zijn vrouw Badeloch dat zijn 'zwaerd / zoo eerelijck voor haer, voor kinderen, en magen, / en deze goe gemeent, mijn leven lang [is] gedraegen' (1748-9). Daarmee zet hij de verschillende verplichtingen op een rij waartoe hij zich als gezins-, clan- en stadshoofd geroepen voelt en die hij altijd 'eerelijck' is nagekomen – de ethische dimensie van eer blijft voor hem wezenlijk. Zijn prioriteit – zoals we het vandaag zouden noemen – is het gezin, dan komt de familie ('magen'), dan de stad (haar 'volk',⁸ de 'gemeent').

De familiale verbanden staan dus voorop, zoals de lezers/toeschouwers voortdurend te zien en te horen krijgen. Dit aspect komt nog nadrukkelijker naar voren in het vervolg van de actie als blijkt dat de vijand zijn wraak allesbehalve opgegeven heeft en de stad dankzij een list overrompelt.

8 Gijsbreght gebruikt verschillende aanduidingen voor de Amsterdammers: de gemeente, de burgers, de bevolking, en ook het 'volk' waarmee hij '[allen] omvatte die in de belegerde stad aanwezig waren, d.w.z. een ruimere groep dan degenen die het Amsterdamse burgerrecht bezaten' (Smits-Veldt 1994, 38, n. 1).

Het publiek hoort dat de personages elkaar aanspreken en naar elkaar verwijzen met aanduidingen van verwantschap: de woorden ‘broer’ en ‘zus’ (ook tegen zwagers en schoonzussen, dus aanverwante familie), ‘vader’ en ‘moeder’ (ook als aanspreektitels met een symbolische aard maar vaak met een open familiale bijbetekenis: zie verder), ‘oom’, ‘neef’ en ‘nicht’ (in enge maar ook in ruime zin om verre verwantschapsgraden aan te duiden)⁹ klinken aan één stuk door. Daarmee onderstrepen de personages telkens weer hun lotsverbondenheid en doen ze voortdurend een beroep op de familiale relaties: om hulp of alleen om morele en affectieve steun.

Het zeventiende-eeuwse publiek van de tragedie kon de hier besproken mechanismen van clansolidariteit op basis van familienetwerken (bloed- en aanverwanten in de eerste plaats) zonder moeite herkennen.¹⁰ Ze vormden de basis van de maatschappij waarin ze leefden: de familiebetrekkingen waren immers (samen met de aanleunende vriendschapsnetwerken) een van de belangrijkste factoren van sociale cohesie.¹¹ Deze brede netwerken functioneerden bovendien als voornaamste factor binnen het politieke leven.

In de tragedie wordt de ineenstorting van een breed doch hecht familienetwerk gedramatiseerd. De hele familie van de Aemstels, behalve Gijsbreghts kerngezin, wordt in de loop van de nacht uitgemoord.¹² Binnen de algemene context van de val van de stad en de afslachting van haar ‘volk’ lijkt zich het einde te voltrekken van een geslacht, dat van de Aemstels, wier lot fataal verbonden is met dat van Amsterdam.

In het vierde bedrijf vertelt Arend, Gijsbreghts broer en onderbevelhebber, aan zijn schoonzus Badeloch over de gruwelijke dood van zijn broer Willem, proost van de Nieuwe Kerk, en van zijn zus Kristijn. Het personage van Kristijn is een verzinsel van Vondel:¹³ men treft haar nergens in de kronieken aan. Ze is intertekstueel gemodelleerd naar de vergiliaanse Cassandra: ze spreekt geen woord en haar hulpeloosheid ligt besloten in de ‘bleeckende oogen’ die zij naar de hemel opslaat.¹⁴ Wat Willem betreft, in de kroniek van Van Gouthoeven lezen we dat hij niet in Amsterdam, maar in Utrecht proost was en dat hij bovendien lang vóór het beleg van Amsterdam was overleden.¹⁵ Door hem nog levend op te voeren in het geestelijke hart (de Nieuwe Kerk) van het ‘stervende’ Amsterdam – één van de vele anachronismen en omvormingen die Vondels fantasie zich permitteerde ten opzichte van de historische bronnen¹⁶ – bereikt de auteur dat de reikwijdte van de val van de Aemstels breder wordt en dat het belang van de familieverbanden nog nadrukkelijker

9 Frijhoff & Spies 1999, 215.

10 Zoals die van familiale politiek binnen de stammenstrijden in Vondels latere bijbelse drama’s: zie daarover Korsten 2006.

11 Zie Frijhoff & Spies 1999, 213; Kooijmans 1997.

12 Zie Van Duinkerken 1967, 526.

13 Zie Smits-Veldt 1994, 8.

14 *Aen.* II, 404-5: ‘Priameia virgo / (...) Cassandra (...) / ad caelum tendens ardentia lumina frustra’ (‘Kassandra, Priameus dochter (...) terwijl ze te vergeefs haar oogen, haar bleeckende oogen, naer den hemel sloegh’) Zie 1.4.3.

15 ‘Hy hadde dry broeders, als heer Arent, heer Willem Proost van St. Ians tot Wtrecht, overleden An. 1292, ende heer Otto van Aemstel’ (191).

16 Zie Van Stipriaan 1996, 362.

naar voren komt. Hetzelfde geldt voor Kristijn: 'heer Gijsbreghts zuster doch' (1147), verloofd met 'neef' Heemskerck, zoals haar broer Willem door het tragische lot van hun familie getroffen.¹⁷

Arend is door het verlies van zijn broer en zus (die misschien ook verkracht is)¹⁸ diep getroffen. Als hij vertelt over Willems dood gaat hij plotseling, door emotie overmand, van de derde naar de tweede persoon over en spreekt zijn broer direct aan: 'geen stoel beschutte hem, noch geen vierkante muts, / ... doen wy, ô Willem broer, uw bloed niet moghten stelpen' (1202-4). Gijsbreght was op dat moment bezig met het afzetten van de Dam en kon dus Kristijn noch Willem te hulp schieten.¹⁹ Badeloch roept dan: 'hoe kon mijn droeve man zoo scheiden van zijn bloed?' (1209). Dit is volgens haar – zoals blijkt volgens iedereen – het eerste wat Gijsbreght verdedigen moest: zijn bloed, dat wil zeggen zijn verwanten, de Aemstels.

Bloed: in de twee laatste citaten zien we dit woord, dat de beeldspraak van de tragedie obsedeert, in twee verschillende betekenissen gebruikt. Verschillend, en toch de hele tragedie lang onlosmakelijk met elkaar verbonden: het lichaamsvocht dat uit iemands dodelijke wonden stroomt en het leven met zich meebrengt en het bloed als aanduiding van verwantschapsrelaties. Het bloed van de Aemstels wordt met hun stad overvloedig vergoten. Zoals Gijsbreght in de proloog had gezegd, was het doel van de vijanden altijd geweest 'met zijn bloed hun blank geweer te smetten' (154): hem uit de weg ruimen, maar tegelijk ook zijn bloedverwanten uitmoorden, zijn hele clan en familie uitroeien. Dit motief komt terug in steeds nieuwe variaties in de scènes die ik in de volgende paragrafen zal analyseren. Het gaat om de dood van andere Aemstels en aanverwanten: van bisschop Gozewijn, van abdis Klaeris, later van Arend zelf. Telkens weer een slag voor Gijsbreght, die deze doden ervaart als een voorbode van zijn eigen offer.

3.4 Martelaarsbloed? De dood van de geestelijken

3.4.1 Voorbereidingen op de dood

Een rei van clarissen sluit het derde bedrijf af (de list van de vijanden is nu bekend) en markeert de scène-overgang van het kasteel van de Aemstels naar de kapel van het clarissenklooster: het beroemde Koor 'O Kersnacht, schooner dan de daegen' (903 e.v.) wordt gezongen. Dit koor gaat over de eerste martelaren in de kerkgeschiedenis: de onschuldige nieuwgeboren baby's die Herodes in Bethleem liet vermoorden. De nonnen evoceren deze kindermoord in plastische beelden van net ontloken

17 Voor het belang van betrekkingen tussen broers en zussen in de zeventiende-eeuwse maatschappij ('voor velen een bron van emotionele steun') zie Damsma 1993, 51.

18 Later horen we van de bode die de moord op de geestelijken vertelt, dat Witte van Haemstee, Floris' onechte zoon, zijn klauwen nog vuil heeft van haar bloed (1416): teken dat hij haar vermoord en misschien ook verkracht heeft.

19 Dit wordt onderstreept om te voorkomen dat Gijsbreght daar verantwoordelijk voor wordt gehouden. Zie 1.4.6.

‘jonge bloemen’ die meteen verwelken en van korenaren die de zeis velt. De bloemenbeeldspraak krijgt in de laatste strofe een allegorische betekenis: die kinderen stierven als ‘martelaeren, / en eerstelingen van het zaed’ dat ‘heerlijck tot Gods eer zal bloeien’ (946-8). Voortbordurend op een in de zestiende en zeventiende eeuw bekende uitspraak van de kerkvader Tertullianus (‘het bloed der martelaren is het zaad der kerk’)²⁰ verklaren ze de ‘zin’ van deze doden in het perspectief van de kerkgeschiedenis. Het bloed is niet vergeefs vergoten, het heeft de kerk helpen bouwen.²¹

Deze rei heeft een dubbele functie. Op binnendramatisch niveau is het voor de nonnen een eerste voorbereiding op de dood. Ze hebben alle reden te verwachten dat de overweldigers het klooster straks zullen overrompelen en hen vermoorden. Daarom beginnen ze zich geestelijk te prepareren op de martelaarsdood en trekken ze een parallel tussen hun eigen ‘onnozel offer’ en dat van de kinderen in Bethlehem. De gezamenlijke zang dient om elkaar sterker te maken en om samen een betekenis aan de dreigende dood te verlenen. Ze zien zichzelf als de laatste schakel van een ononderbroken keten die vanaf het allereerste begin van het Christendom – de nacht van Jezus’ geboorte – tot het hier en nu van hun toestand reikt: dit omvat de hele kerkgeschiedenis, bevolkt en gevormd door het bloed van de martelaren, bloedgetuigen van het geloof, navolgers van Christus’ lijden.

De tweede functie is actief op een ander communicatievlak. Het koor werkt vooraf voor het publiek als inkadering van wat er zal volgen en scheidt een *martyrial frame* als interpretatiekader voor de afslachting van de geestelijken. Dat dit hun lot zal zijn, valt uit het begin van het vierde bedrijf meteen te begrijpen uit de woorden van bisschop Gozewijn:

Het loopt met Amsterdam, gelijk ghy hoort, ten ende,
en wy verwachten deel aan d’algemeene ellende (951-2).

De toon is daarmee al gezet. Een bloedig doek valt over Amsterdam en de Aemstels, en Gozewijn van Aemstel verwacht daar zelf deel in te hebben. Hij wenst zich daar niet aan te onttrekken – hij is veel te ‘oud en traegh’ om te vluchten, 954 –, maar spoort de jonge clarissen aan hun leven te redden. Klaeris in de eerste plaats: ‘de vyand, blind van wraeck, is bitter en verbolgen, / en allermeest op u’ (964-5) omdat zij ‘den haet van vader Velzen draeght’ (962). Vlak daarna spreekt hij haar aan als ‘Machtels kind’ (968). Hij wil haar eraan herinneren wie haar vader is, wie haar moeder. In

20 ‘Semen est sanguis Christianorum’ (*Apologeticum*, 50, 13). De uitspraak komt voortdurend voor in de geschriften rond de vroegmoderne martelaren van alle confessies. Daarmee werd bedoeld dat steeds meer vijanden door het aanschouwen van deze martelaren voor de ‘ware zaak’ waren gewonnen, maar ook dat steeds meer gelovigen zich tot dit lot geroepen zouden voelen. Zie Gregory 1999, 124 (‘specifically the seed for more martyrs’), 150, 162-3, 231.

21 Dit thema wordt ook in Vondels later martelaarsdrama *Maeghden* voortdurend aangekaart. De *Maeghden* is een werk dat vaak in verband met de *Gysbreght* wordt aangehaald. Kort na de *Gysbreght* (in 1639) breidde Vondel dan ook de scène van de clarissenmoord uit tot een hele tragedie met als protagoniste koningin Ursul met haar stoet van maar liefst 11.000 maagden, allemaal door de Hunnen afgeslacht! De vierde rei zingt: ‘geen ackers worden zo gezegent als Ursuls Veld, van bloed beregent’ (1347-8). In het vijfde bedrijf spreekt de burgemeester van het martelveld van de maagden dat ‘gemest van bloed, en mergh, teelt nu een rijcken oegst, / daer God de vrucht af maeit’ (1662-3).

de logica van de familievetes die hij al te goed kent, valt niet te betwijfelen dat Klaeris voor de 'schuld' van haar ouders zal 'boeten'. Klaeris' antwoord daarop is merkwaardig. Ze mag zoals de andere nonnen wel heel jong zijn,²² maar ze toont zich sterk en resoluut (met elementen van de topos van de *puella senex*)²³ – ondanks haar jonge leeftijd bekleedt ze overigens al de functie van kloostermoeder. Ze is bijna verontwaardigd over zijn verzoek om hem alleen over te laten aan de woede van de vijand. In een reeks vragen verwoordt ze haar verbijstering en beargumenteert ze haar vastbeslotenheid om tot het laatst toe bij hem te blijven. Hij is immers haar 'maeghschap, na vleesch en geest te zaemen' (972) en heeft haar een geestelijke wedergeboorte laten beleven (975). Gozewijn is Klaeris' oudoom en daarom familie van haar. Maar hij is ook en vooral haar geestelijke vader, aan haar 'na geest' verwant. De abdis roept hem eerst 'och vader Gozewijn' aan. Dit is de gebruikelijke aanspreektitel van een bisschop²⁴ maar waarschijnlijk al geladen met een bijkomende connotatie van echt vaderschap die openlijk naar voren komt als ze zegt 'die my een vader streckt' en 'van kinds been af herbaerde' (974-5). Op deze manier relateert ze grotendeels de verwijzing van de bisschop naar haar vader en moeder, alsof ze zegt: dat bent u. Bovendien neemt ze de taak op haar schouders om hem te beschermen als een echte dochter (meteen door de andere clarissen gevolgd, 977). De bisschop zelf heeft trouwens een vaderlijke houding tegenover de nonnen, die hij 'dochterkens' noemt (958).

Deze interpretatie wordt nog meer gestaafd als we de intertekst van de *Aeneis* mobiliseren: de scène namelijk waarin de oude Anchises zijn zoon Aeneas aanspoort te vluchten terwijl hij zelf in Troje wenst te blijven om te sterven, wat Aeneas' verontwaardigde reactie uitlokt (634 e.v.).²⁵ Deze intertekst wordt maar liefst drie keer in de *Gysbreght* weerkaatst:²⁶ hier, kort daarna (als Gijsbreght de bisschop wil redden maar deze weigert zijn neef te volgen, 1029 e.v.)²⁷ en in het laatste bedrijf (als Gijsbreght verontwaardigd reageert op Badelochs verzoek om haar en de kinderen te doden, 1747 e.v.).²⁸ De actualisering van deze intertekst (waar het lexeem 'pater', 'vader' dominant is) werkt als een soort 'intertekstuele bevestiging' van de verhouding vader-dochter tussen Gozewijn en Klaeris, op een geestelijk niveau.

Dankbaar verzoekt Gozewijn de nonnen hem het bisschopsgewaad aan te trekken en 'de teekenen van 't Bisdom' (998) te geven: mijter, ring, staf. Deze attribu-

22 Gozewijn noemt haar 'maeghdeken' (978). Gozewijn spreekt van 'dochterkens' (958) en 'kinders' (1005), Gijsbreght van 'nonnekens' (1032). Dit is niet vreemd: in de *Maeghden* is de martelares Ursul pas veertien jaar!

23 Zie Tibbetts Schulenburg 1998, 117. Zie bijvoorbeeld in Vondels *Brieven van heilige Maeghden, Martelaressen* (1642) de brief van Eulalia aan haar moeder Iulia: 'Eulalia heeft vroegh de zedigheit bemint. / Men zagh een oudt verstant in d'oogen van een kint, / en wijsheits rimpelen op 't voorhoofd zonder kreucken' (58-9).

24 Smits-Veldt 1994, 74, n. 2.

25 'Mene efferre pedem, genitor, te posse relicto / sperasti? tantumque nefas patrio excidit ore?' ('meent ghy, vader, dat ick zonder u eenen voet over den drempel zou zetten? en laet ghy zulck een gruwelwoort uut uwen mont gaen?').

26 Hermann 1928 noemt het niet.

27 Zie de volgende paragraaf.

28 Zie paragraaf 5.3.4.

ten van zijn waardigheid als bisschop van Utrecht, die hij gedwongen moest afstaan (999), zullen hem ‘niet qualijck passen’ (992). Gozewijn legt de bedoeling van dit verzoek onomwonden uit: ‘dat mijn dood zy veer van schande en smaed’ (989). Hij wil namelijk in vol ornaat sterven en nog op het stervensuur iedereen herinneren aan de bisschoppelijke status waar hij nog steeds aanspraak op maakt.

Gozewijn zegt ‘schande en smaed’ te willen voorkomen. Deze begrippen behoren tot de ethische dimensie van ‘eer’. Een geestelijke zou in principe geen waarde aan wereldlijke eer moeten hechten en zich alleen bekommeren om de ‘eeuwige eer’.²⁹ Dat zegt trouwens Gozewijn zelf (‘en ’t ware een klein verlies, al hadmen my verkort / in naem en eer’, 1001-2) maar hij lijkt met zijn gedrag eerder het tegendeel te bewijzen. Zoals veel andere personages in het stuk toont hij zich heel gevoelig voor alles wat met eer te maken heeft. Mede daardoor zijn onlangs zijn voorbereidingen op het sterven in het onderzoek naar de *Gysbreght* bestempeld als laakbare pogingen om zijn eigen dood te regisseren tot een louter uiterlijk schouwspel.³⁰ Bovendien zou hij zich schuldig maken aan de dood van de clarissen die door zijn weigering om te vluchten moreel verplicht zijn te blijven en met hem te sterven (wat Gijsbreght zelf hem verwijt, 1037). Volgens deze onderzoekers zou Gozewijn – traditioneel beschouwd als een voorbeeld van geloofskracht en standvastigheid tot in de dood³¹ – daarom volkomen negatief zijn gekarakteriseerd, niets minder dan een ‘schijnheilige’ (Koppenol 1999, 319). Koppenols interpretatie breidt zich trouwens uit tot *alle* geestelijken in de tragedie wier vermeend negatieve presentatie hij terugvoert tot een antikatholieke strekking van de *Gysbreght* in het algemeen (zie ook 5.4.3).³² Het is een uitdagende lezing en ik zal enkele elementen daarvan benutten. Toch roept zij ook twijfels op, vooral de poging om het stuk (en bijgevolg zijn auteur) te ‘confessionaliseren’, met termen die aan de confessionele retoriek van de vroegmoderne tijd rond de ‘ware martelaar’ doen denken.³³

Gozewijn wil de scène van zijn marteldood zeker tot in het kleinste detail inrichten. Maar zoiets lezen we overal in de martelaarsboeken (zowel van protestan-

29 Zoals de engel tegen Ursul zegt in Vondels *Maeghden* (207). Ook in de *Gysbreght* verschijnt er een engel op het einde, maar zoals we zullen zien (3.7) blijkt hij zelf het belang van wereldse eer te erkennen, zij het natuurlijk niet in verband met een geestelijke. Zoals Veenstra opmerkt (1968, 40-1) hebben veel renaissance literatoren en denkers moeite met deze afwijzing van eer door het orthodoxe christendom, die lijnrecht tegenover de humanistische verheerlijking daarvan staat. De moeite die de ‘wereldwijzen’ daarmee hebben, wordt treffend verwoord door Pelagia in de brief aan priester Luciaen in een van Vondels *Brieven*: ‘het eb van staet en pracht, en middelen; de smet / van naem en faem; de schrick voor pijn, en eerloos sterven, / nakomelingen en huis te gronde te bederven; / zijn bergen in den wegh. wie stapt’er over heen?’ (20-3, hoewel ze zich zelf zorgen maakt om haar reputatie: ‘dees brief verdadigh my, of yemant my besprack’, 106).

30 Smits-Veldt 1986/7 (die enkele ongepubliceerde suggesties van Hellinga verwerkte) en aansluitend daarop vooral Koppenol 1999.

31 Zie bijvoorbeeld Smit 1956, 210. Deze traditionele interpretatie verdedigen o.a. Maljaars & De Waard 2002, 135-8.

32 Hevig bestreden door Maljaars & De Waard 2002, 131.

33 Zie Gregory 1999, 178; Exalto 2005, 146 voor de ‘anti-heilige’ als ‘confessionele tegenvoeter’. Op de interpretatie van de *Gysbreght* als een werk met antikatholieke strekking kom ik in 5.4.3 uitgebreid terug.

ten als van dopers en katholieken) tijdens de zogenaamde 'renaissance of martyrdom' in het vroegmoderne Europa. Brad S. Gregory, die in *Salvation at stake* de verschillende vroegmoderne marteltradities in een vergelijkende studie heeft geanalyseerd, haalt daar veel voorbeelden van aan.³⁴ Over de eerste de beste martelares onder het bewind van Mary Tudor: 'she carefully planned the performance of her public *ars moriendi*' (99). De *would-be martyrs* hadden vaak uitvoerig de tijd tussen de veroordeling en de terechtstelling om het publieke schouwspel van hun dood voor te bereiden.³⁵ Voor Gods ogen, maar ook voor de ogen van de buitenwereld. Zoiets werd hoog gewaardeerd, vooral gezien de belangrijke voorbeeldfunctie van deze martelaren.³⁶

Gozewijn staat dus klaar voor het offer. Dat legt hij uit aan Gijsbreght, die het koorgebed van de geestelijken ongeduldig is komen onderbreken om ze aan te sporen met hem de benen te nemen:

Hoe zou ick schooner dood na't lange leven wenschen,
dan hier voor martelaer, op deze heilge steê,
te offeren mijn bloed, in 't vierights van mijn beê:
op 't allerhooghste feest van Gods geboortenisse.
Waer of de dood vertreckt? ick heb een rein gewisse,
en haecte lang te gaen na aller zielen bed (1060-5).

Het is een lange opsomming van alle redenen waarom het nu de perfecte *timing* is om te sterven. 'Schooner dood' bestaat niet. De volmaakte marteldood staat hem te wachten en die moet ook als zodanig erkend worden door wie de gebeurtenis zal aanschouwen en later misschien navertellen. Tot nu toe dus weinig eigenaardigs ten opzichte van de in het vroegmoderne Europa gangbare en breed verspreide martelatronen en exempelen van voorbeeldig sterven. Dat de marteldood het beste lot is dat een christen ten deel kan vallen, stond vast.³⁷ De *willingness to die* is ook de normale houding die van een martelaar-in-spe werd verwacht.³⁸ Zelfs de bezorgdheid voor de *mise en scène* doet niet zo vreemd aan.

Er is echter één afwijkend element in Gozewijns woorden dat afbreuk doet aan het beeld van de 'toekomstige martelaar' (*prospective martyr*): het feit dat hij diep verknocht is aan het aardse. Het belang dat hij aan eer hecht is daar al een symptoom van. Terwijl een van de vaste ingrediënten van het martelaarschap de mijding van het wereldse is – de stervende voelt zich geroepen tot een hogere, echtere di-

34 Gregory 1999.

35 Een goed voorbeeld zijn Vondels *Brieven van de heilige Maeghden, Martelaeressen* waar jonge 'toekomstige martelaressen' hun laatste brief aan het schrijven zijn vóór de executie (sommigen zijn al bijna stervende). Zie daarover Van Marion 2005.

36 Zie Exalto 2005, 104 e.v. over de exemplfunctie van gereformeerde martelaren. Voor het belang in het algemeen van de 'welstervenskunst' (de kunst om zich goed voor te bereiden op de dood) in de zeventiende eeuw, zie Exalto 2005, 226.

37 Ook onder de gereformeerden stond in de zeventiende-eeuwse exempltraditie de figuur van de martelaar aan de top (Exalto 2005, 107).

38 Zie Exalto 2005, 107.

mensie en verafschuwt alles wat met het aardse leven te maken heeft –, is het met Gozewijn anders gesteld. Hij verlangt weliswaar vurig naar het hemelse vaderland ‘al zedert dat ick uit mijn’ zetel werd gezet’ (1066). Het is echter niet zo dat hij geen waarde aan het aardse leven hecht. Hij scheidt daar geen lust *meer* in, sinds zijn ontheffing uit het bisschopsambt: ‘van die tijd was ick al dit lastigh leven moe’ (1069). Zoals bekend was de Bisschop van Utrecht de hele middeleeuwen lang (tot 1528!) zowel een geestelijk als een wereldlijk leider, met een eigen vorstendom, meestal uit louter staatkundige redenen aangesteld. Sinds zijn ontheffing – ook een politieke daad, zoals uit Gijsbreghts openingsmonoloog is gebleken – is Gozewijns rol uitgespeeld. Niet alleen als geestelijke, ook als in de geschiedenis actieve politicus. Gozewijns steeds herhaalde levensmoetheid heeft veel eerder met deze ‘historische’ nederlaag te maken dan met een verafschuwing van het aardse op zich. Het is de nederlaag van de Aemstels in het algemeen waar hij deel aan heeft: een door het lot getekend geslacht. Gozewijn gaat de dood tegemoet omdat de geschiedenis de Aemstels geen uitweg meer biedt en hen lijkt te verdoemen tot uitsterven: eerst politiek, nu ook fysiek. Dat hij voortdurend teruggrijpt naar oudere misstanden rond zijn ontheffing – hij noemt zelfs één voor één de bisschoppen die hem op de zetel van Utrecht zijn opgevolgd (1000) – toont het duidelijkst aan hoe vers zijn wonden nog zijn en hoeveel leed en teleurstelling het aardse bestaan hem heeft bezorgd. Hier sterft een Aemstel voor wie het leven op aarde perspectiefloos is geworden. Kopenol spreekt van de zuiver menselijke aard van deze tragedie: ‘geen goddelijk, maar een menselijk drama’ (1999, 320). Misschien is dit overdreven omdat er niet genoeg elementen zijn om de echtheid van zijn *ambition for martyrdom* te betwijfelen, maar zeker is dat in Gozewijns geval deze dimensie gepaard gaat met de opvatting dat dit lot historisch onontkoombaar is. Het bloed dat hij bereid is te offeren (1062) zal samen met het bloed van zijn andere familieleden vergoten worden.

Hiermee opent zich weer de intertekst van de *Aeneis*. Ook Anchises verklaart zijn weigering om zijn zoon te volgen door zijn levensmoetheid. Sinds³⁹ de eerste val van Troje en Zeus’ straf – hij werd door een bliksem getroffen – heeft hij geen lust meer in het leven. Nu Troje voorgoed ineenstort, wil hij zijn stad niet overleven. In Anchises’ geval is er zelfs sprake van theologische wanhoop: hij voelt zich door de goden verlaten (‘invisus divis’, ‘in wederwil der Goden’, 647) en zegt zelfs geen waarde te hechten aan zijn begrafenis (646).⁴⁰ Daar is natuurlijk geen sprake van bij Gozewijn die met de clarissen de lofzang van Simeon aanheft, over de knecht die klaar staat om te stijgen ‘om hoogh na’et hemelsche vredehof’ waar hij ‘den algemeen heiland’ van nabij zal zien (1007-12). Het zal overbodig zijn bij het verschil stil te staan tussen de houding van een ontgoochelde heiden als Anchises en die van een christen zoals de bisschop die in het spoor van Christus zijn leven wil offeren. Toch verleent het intertekstuele verband met de figuur van Anchises een extra con-

39 Gozewijn gebruikt dezelfde syntactische structuur: ‘*iam pridem invisus divis et inutilis annos / demoror, ex quo...*’ (647-8); ‘en haecte lang te gaen na aller zielen bed; / *al zedert dat ...*’ (1065-6).

40 ‘The pathos is heightened by the mixture of bitterness and surrender to the irrational in the last words – for no ancient did the loss of proper burial matter little’ (Quinn 1968, 120).

notatie van verbittering en gedesillusioneerdeheid aan Gozewijns optreden in het vierde bedrijf. Een gedesillusioneerdeheid die hij probeert te verdringen door zich naar een hogere dimensie te verplaatsen maar die toch diep in hem doorwerkt.

Voordat we naar de scène van de dood van de geestelijken overgaan, wil ik nog even stilstaan bij Gijsbreghts pogingen om hen om te praten. Gijsbreght zou zijn bejaarde oom op zijn schouders willen dragen (1022): een duidelijke verwijzing naar het bekendste teken van Aeneas' *pietas* tegenover zijn vader.⁴¹ Dat Gijsbreght Gozewijn afwisselend als oom en vader (aanspreektitel van een bisschop maar zoals bij Klaeris met een duidelijke familiale connotatie) aanspreekt, is zeker te begrijpen als versterking van deze intertekstuele band. Maar Gozewijn en Klaeris weigeren resoluut het klooster te verlaten en zeggen bereid te zijn tot de marteldood. Gijsbreght reageert heel geëmotioneerd. Hadden de schim van nicht Machtelt en een goddelijke stem hem niet op het hart gedrukt de geestelijken te beschermen? Zal hij de bisschop op het altaar geslacht zien en de nonnen verkracht? Dan barst hij uit: 'dat werde nimmer waer. ô Goddelijk geslacht' (1033). Zijn wanhoop slaat hier over. Op zijn knieën – zie Gozewijns verzoek om op te staan, 1058 – probeert hij hen 'door smeecken ... gebeen ... bittre traenen' (1051) om te praten. Verzenlang smeekt hij hen om hem dit 'in zoo veel zwaerigheden' (1047) te besparen en hij beroept zich zelfs op Christus' dodelijke wonden toen hij aan het kruis hing, één voor één genoemd (1042-7). Dan volgt het interessante slot van de peroratie: aangezien zij zo onverzettelijk zijn, roept hij God en de engelen tot getuigen 'dat geenerley gevaer, noch zelf de felle dood / my hinderden uw lijf te bergen in den nood' (1053-4). Hier zien we Gijsbreghts extreem benauwde toestand. Klaeris en Gozewijn zijn niet alleen klooster-overste en bisschop van Utrecht, ze zijn tevens zijn verwanten. Daarom voelt hij zich dubbel verplicht om hen te beschermen, zoals hem dat bovendien expliciet van hogerhand is opgedragen. Maar hij kan onmogelijk in het klooster blijven om te sterven en de verdediging van zijn stad laten varen. Zijn eer staat op het spel, het teerste punt wat hem betreft, een eer die zoals we zagen niet alleen een innerlijke dimensie kent – een gerust geweten, daar worstelt Gijsbreght mee sinds het begin⁴² – maar vooral afhankelijk is van het oordeel van de buitenwereld, van degenen die zijn handelen bekijken, beoordelen, navertellen.⁴³ Gijsbreght is zwaar op de proef gesteld en beroept zich op God en de engelen: ze zijn de getuigen van zijn verwoede pogingen om de geestelijken te redden. Hij wil onverdiende schande en blaam vermijden. Merkwaardig is dat hij een troostende verzekering krijgt van de 'slachtoffers' zelf. Gozewijn, zelf heel gevoelig voor de dimensie van eer en waardigheid, begrijpt de tragedie die zijn neef meemaakt en stelt hem gerust met de woorden van een echte vader: 'ghy hebt godvruchtig, neef, u

41 Over de *pietas* in de *Aeneis* ('het meest typische *Wertbegriff* van de Romeinse cultuur', 93) zie Traina 1988. *Pietas* duidt een plichtsbesef aan jegens familieleden, vrienden, vaderland, in sommige gevallen zelfs jegens de medemens. Vondel definieert Aeneas' *pietas* (in de inleiding 'Aen den lezer' van zijn Vergilius-vertaling in proza): 'godvruchtigheid (...) neffens de Goden, het vaderlant, ouders, gemalin, en voester' (WB, VI, 61). In de *Gysbreght* krijgt het begrip een christelijke invulling.

42 Zie paragraaf 3.2.

43 Zie paragraaf 3.2.

neffens ons gequeten' (1055). 'Godvruchtig', equivalent in dit geval van het vergili-aanse *pius*: Gijsbreght mag vertrekken zonder ten onder te gaan aan een te zwaar schuldbesef vanwege plichtsverzuim.

3.4.2 *Het verhaal van de dood*

Later vertelt Gijsbreght zelf aan Badeloch dat het klooster in rook is opgegaan (1372-8). Hij heeft het dan echter niet over de geestelijken, alsof hij de gedachte aan hun afslachting wil vermijden.

Het publiek van de tragedie weet immers al welk lot de geestelijken heeft getroffen. Het beschikt over meer informatie dan de personages *on stage*. Aansluitend op het vierde bedrijf is een 'stomme vertoning' gespeeld met de scène van hun afslachting door Witte van Haemstee, Floris' onechte zoon: een pantomime.⁴⁴ Deze scène wordt in het vijfde bedrijf door een bode, ooggetuige van het bloedbad, aan Badeloch en Gijsbreght verhaald. Voor het publiek gaat het dus om de navertelling van wat het al gezien heeft. Zeker is dat het bodeverhaal sinds de première als 'draai-boek' is gebruikt voor de *mise en scène* van de stomme vertoning (Albach 1992, 328), maar het is onjuist om te stellen dat het verhaal die pantomime exact weergeeft. Eerst krijgt het publiek een scène te zien met sterk visuele impact: zonder woorden, zonder commentaar, cru. Daarna hoort het hoe een personage dezelfde gebeurtenis navertelt: een *narrative*, geschapen door een hoogst begaafde verteller die deze gebeurtenissen focaliseert, becommentarieert, herschept.⁴⁵ Van groot belang daarbij is de context waarin deze *narrative* plaatsvindt en de *narratees* aan wie en met wie ze is gecreëerd. Gijsbreght is teruggedrongen naar zijn slot, de rest van de stad is al gevallen, hij verwacht zelf met de zijnen hetzelfde lot te ondergaan.⁴⁶ Dit verklaart mede de hevige emotie waarmee hij en Badeloch het verhaal aanhoren en steeds *feedback* aan de verteller geven.⁴⁷ Deze verteller is trouwens allesbehalve een afstandelijke verslaggever. Hij dramatiseert het verhaal door de personages sprekend in te voeren (Albach 1992, 331) – wat hen een stem geeft en eventjes hun focalisatie laat doorschemeren – becommentarieert alles uitvoerig en kadert vooral deze gebeurtenissen in. Dit is waarschijnlijk het merkwaardigste: als meester van het woord scheidt deze bode een verhaal dat de typische vaste patronen (en conventies van representatie) van een martelaarsverhaal volgt. De doden die hij navertelt zijn voor hem onmiskenbaar martelaarsdoden: dit blijkt uit de *martyrological*

44 De stomme vertoning moet al in de première zijn gespeeld aangezien Witte van Haemstee in de lijst van de personages onder de 'stomme' is opgenomen. We beschikken alleen over informatie over achttiende-eeuwse opvoeringen, met eerst een pantomime en daarna een 'onbeweegelijke vertoning van de vermoorde Gozewijn op de knieën van de abdis' (Smits-Veldt 1995, 211).

45 Zoals Smits-Veldt 1995 opmerkt, zal het publiek bovendien niet alle door de bode beschreven handelingen hebben gezien, maar slechts de flitsende actie van Haemstee en de nonnen die daarna rond de centraal gelegen troon vielen: een beeld dat na de pantomime 'bevroren' bleef (212).

46 Zoals Arend kort daarvoor tegen Badeloch had gezegd: 'oock steeckenwe alle bey noch midden in den druck, / en wachten op den slag van 't uiterste ongeluck, / ten zy het God verzie' (1089-91).

47 Zie 1.4.1.

patterning van dit verhaal. De protagonisten daarvan – Gozewijn en Klaeris, met daarbij de secundaire personages van de nonnen als ‘decor’ – zijn tot exemplarische dimensies uitgegroeid en groeien uit tot geloofshelden.⁴⁸ Laten we nu deze (inter)tekstuele narratieve constructie van martelaarschap in haar mechanismen nader bekijken om de werking daarvan op de andere personages *on stage* én op de toeschouwer/lezer te doorgronden.

De bode is de ooggetuige van de gewelddaden tegenover de geestelijken geweest. In de Nieuwe Kerk heeft hij het harnas aangetrokken van een gesneuvelde vijand, waarna hij Witte van Haemstee is gevolgd om zijn wandaden in het clarissenklooster te bespieden.⁴⁹

De intertekst van de *Aeneis* is daarbij evident activeerbaar. Daar vertelt Aeneas zelf over de dood van koning Priamus op het altaar. Hier doet zich een intertekstuele verschuiving voor. Gozewijn roept in het verhaal van zijn dood geen herinneringen meer op aan Anchises (die niet doodgaat), maar aan Priamus, koning van Troje, die in zijn paleis door Pyrrhus wordt gedood.⁵⁰ Maar dit is niet het enige verschil. De toeschouwer/lezer die met Vergilius bekend is zou verwachten dat Gijsbreght, ‘alter Aeneas’, het relaas brengt. Maar deze verwachting, zoals zo vaak het geval is met de intertekstualiteit in het stuk, wordt gefrustreerd. Niet hij brengt het relaas, maar een bode doet dat.⁵¹ De wijziging heeft vooral te maken met de karakterisering van het hoofdpersonage. Dat Gijsbreght, zo gevoelig voor het behoud van zijn eer (ook militair, krijgsmanser) zijn toevlucht had kunnen nemen tot deze eerloze vermomming met het harnas van een vijand, om bovendien de afslachting van Gozewijn en Klaeris *passief* te aanschouwen, was zo goed als onvoorstelbaar. Vondel heeft deze aardige episode niet willen missen maar hij heeft een anonieme Amsterdamse soldaat er de protagonist van gemaakt.⁵²

Deze bode is niet nader gekarakteriseerd. We kennen hem alleen via zijn eigen verhaal. Daaruit leren we hem nauwelijks kennen, toegegeven, maar toch helpt dit verhaal ons een beeld te scheppen van hem als verteller. Zoals we zullen zien, is een diep gelovige aan het woord, makkelijk voor suggesties vatbaar, uiterst bedreven in de beheersing van de taal en in het bijzonder van de trucjes van het vertellen, erudiet, geletterd, wat ouderwets aandoend (Smits-Veldt 1994, 90, n. 22) en misschien ook oud. Hij treedt voor het eerst op in het laatste bedrijf. Na het relaas blijft hij nog op de *bühne* en spoort hij Gijsbreght aan de uitval uit de burcht niet meer te verzetten (1729-34). Het is maar een kortstondige verschijning en toch niet snel te vergeten. Als wij de eeuwenlange opvoeringstraditie van de tragedie bij onze interpretatie betrekken, valt meteen op dat het belang van de rol van de bode altijd voor-

48 Zie Maljaars & De Waard 2002, 134.

49 Deze figuur, die de functie heeft om kort samen te vatten wat elders, buiten beeld, heeft plaatsgevonden, is een vast ingrediënt van de senecaanse tragedie: zie 1.4.1. In de *Troades*, een model dat heel vaak in de *Gysbreght* meeklinkt, vertelt de *nuntius* bijvoorbeeld uitgebreid over de dood van de maagd Polixena en van de kleine Astyanax.

50 Van der Paardt 1987, 246-7.

51 Hermann 1928 noemt het niet.

52 Zie 1.4.6.

op heeft gestaan. Sinds de zeventiende eeuw zag men dat deze rol bijzondere acteurstalenten vereiste: vermogen tot declamatie en het oproepen en bespelen van emoties door talige én lichamelijke middelen – modulering van de stem en gebaren vooral. Een belangrijke rol die de allerbeste acteur vereiste. In de oudst bewaarde complete lijst met rolverdeling (uit 1658) lezen we dat de bode door Adam Carelsz. van Germez werd vertolkt:

Zeer waarschijnlijk heeft hij deze rol reeds bij de première gespeeld. In de Academie was Van Germez immers al de meest geziene acteur en tot aan zijn dood, in 1667, is hij de hoogst betaalde toneelspeler gebleven. Tijdgenooten noemen hem den grootsten voordrachtskunstenaar van de 17e eeuw. De officiële lijkrede op P.C. Hooft werd door hem uitgesproken en, naar het heet, is de latere hoogleraar in de welsprekendheid, Prof. Francius, zijn leerling geweest (...) Merkwaardig is het intusschen, dat deze beroemde tooneelspeler niet als Gijsbreght, maar als de Bode optrad. Misschien heeft Vondel hem er voor aangewezen, omdat goede declamatie juist in deze rol een eerste vereischte was (Albach 1937, 12).

Met het voorbijtrekken van verschillende repertoires en acteursstijlen bleef die van de bode een zeer geliefde rol. Men hoeft maar in Albach 1937 te bladeren om te zien hoe *alle* vooraanstaande acteurs door de eeuwen heen de bode wilden spelen.⁵³ Met de opkomst van de vaste verdeling van rollen in de achttiende eeuw – iedere acteur ging zich in een eigen genre specialiseren, zijn/haar ‘emplooi’ – werd het zelfs gebruikelijk van de bode ‘1er rol’ (‘eerste held’) te maken: gelijkgesteld dus aan het hoofdpersonage, Gijsbreght. En dit ondanks de heel geringe omvang van deze op het eerste gezicht zo marginale rol. Het was dus voor acteurs en publiek duidelijk dat het bodeverhaal een vertolker grote kansen bood zijn acteerstalenten te etaleren en zijn interpretatievermogen volledig te ontplooien. Dit wekt overigens geen verwondering gezien de grote narratieve en retorische kracht die in het verhaal liggen besloten. Het is het verhaal van iemand die het verhaalde voortdurend commentarieert om de interpretatie daarvan in de door hem gewenste richting te sturen.

Dit is vanaf het begin meteen duidelijk. In de kapel van het klooster zag de bode hoe de bisschop, omringd door de clarissen, bezig was met het koorgebed. Dat weet Gijsbreght zelf die het koorgebed al eens heeft onderbroken. De bode omschrijft de perfectie van deze cirkel en zet het verhaal stil voor de invoering van een vergelijking, één en al bewondering:

Hy scheen een zon gelijk, en zy de klaere maen;
al d’andren starretjes, die bly ten reye gaen,
en juichen om dees twee, daer zy haer’ glans uit scheppen (1411-3).

53 O.a. Isaak Duim (49), Jan Punt (49), Gerrit Brinkman (49), Andries Snoek (78), Johannes Jelgerhuis (79).

De martelaren-in-spe worden om zo te zeggen bevroren in deze pose: geometrische perfectie, licht en intensiteit van een gebed dat de nonnen uitspreken met rituele danspassen in een staat van volkomen geestelijke vervoering. We zagen eerder dat Gozewijns woorden in het vierde bedrijf een niet voltooid proces van wereldmijding verrieden. Nu krijgen we van de bode een beeld geschetst van weggevoerde geestelijken die al naar een hogere, hemelse dimensie zijn getransporteerd, zo diep steunend op het geloof 'dat niemant zich het woën der vyanden en kreunde' (1410). Dit zal ook zo zijn geweest maar ik wil hier vooral het belang van het gewijzigde middel onderstrepen. Het zijn niet meer de personages die op het toneel handelen (en taalhandelingen uitvoeren), het is een verteller die hun handelingen vertelt, terugfocaliseert, interpreteert, inkadert. In dit geval hebben we met een heel bijzondere verteller te maken, met sterke neiging naar idealisering van 'zijn' personages en naar het scheppen van een *frame* dat de *narratee* helpt hun gedragingen te decoderen en in het 'juiste' licht te stellen.

Het haast sacrale beeld van de biddende geestelijken, met een vertraagd ritme (mede dankzij de ingevoerde vergelijking) dat bijna tot volkomen stilstand komt in de extatische slotzin 'men zagze naulix yet dan kuische lippen reppen', wordt plotseling omvergeworpen door wat er volgt: 'maer Haemstee vaert hem toe met opgestroopten arm' (1415). Met groot effectbejag varieert de verteller ineens het ritme door de invoering van een nieuw personage, Witte van Haemstee. Het contrast had nauwelijks schrijnender kunnen zijn: zie de verschuiving naar het praesens en de grove lichamelijke drang van dit nieuwe personage dat bijna naar voren wordt gestuwd door een innerlijke woede. Witte zal de hele tijd langs deze lijnen worden gekarakteriseerd. De werkwoorden die zijn (wan)daden beschrijven, zijn allemaal van een gewelddadige, plastische, flitstende actie.⁵⁴ Zijn realistisch (bijna expressionistisch) neergezette 'opgestroopten arm, / beklad en rood, en van Kristijns bloed noch warm' (1415-6) geeft ons meteen een levendige schets van hem. Zijn lichamelijkheid staat in schril contrast met de zuiver spirituele dimensie waarin de bisschop en de nonnen verkeren. Door zijn ingrijpen worden ze bruusk naar de aarde teruggetrokken.

Witte vat de bisschop met een hand, 'met den degen / gereed in d'ander hand, bebloed en bloot. Mit stegen / de nonnen op' (1417-9). Weer een bijzonder ritmisch effect. Na een heel ongebruikelijke cesuur na de vijfde voet, 'zien' we de nonnen letterlijk overeind schieten. (Hier opnieuw in de verleden tijd: vanaf dit moment verlevendigt de verteller het verhaal door steeds van tijd te wisselen.) Het bijwoord 'mit' (=meteen) en het gemarkeerde *enjambement* geven het plotselinge karakter van deze beweging weer. Het is alsof de actie die Witte in gang heeft gezet, zich naar de nonnenkring heeft gepropageerd en een tegenactie heeft uitgelokt. De clarissen tonen zich strijdvaardig en vastbesloten de bisschop ook lichamelijk te beschermen. Klaeris 'zet voet by voet' met de armen van achteren om Gozewijn geslagen en het gezicht uitdagend naar Witte gekeerd. Samen met haar zusters vormt ze een 'muur' om hem heen. Dit is een verwijzing naar de *Aeneis* waar alle dochters en schoon-

54 Men lette op de verfijnde kunst van de verteller die de werkwoorden steeds varieert: vaert ... toe, vat, stiet, ruckte, duwde, worrept ... neder, slaet, trappelt, schon, sloegh, brack, vaert, stroit, smijt, breeckt.

dochteren van Priamus samen met Hecuba zich om het altaar verdringen en Priamus in hun midden meetrekken (515-25). Maar terwijl in de *Aeneis* Priamus probeert zichzelf te verdedigen en de vrouwen doodsbang achterblijven, in dit geval is het verweer in de handen van de nonnen. Omdat Gijsbreght het niet kon doen, stellen zij alles in het werk om de bisschop, zelfs fysiek, te beschermen.⁵⁵

Bij dit schouwspel veraadt de verteller zijn diepe betrokkenheid: ‘o Christelijcken knoop’ (1427). Dan zet hij de narratie door. Hij ziet de Deugden zelf tegen Ondeugd worstelen. Dit allegorische element doet denken aan de verbeelding van een *psychomachia* (de allegorische strijd van Deugden tegen Ondeugden)⁵⁶ en aan de allegorische voorstellingen van veel laatmiddeleeuws theater (vooral de mysteriespelen), iets dat volkomen vreemd is aan Vondels dramaturgie.⁵⁷ Volgens Smits-Veldt (1994, 90, n. 24) waren de nonnen mogelijk al in de stomme vertoning voorgesteld als personificaties van de christelijke deugden ‘door middel van attributen’. Dat kan natuurlijk, vooral als we bedenken dat het verhaal meestal als ‘draaiboek’ voor de vertoning moet zijn gebruikt. Maar ik wil hier beklemtonen dat deze voorstelling vooral tot stand komt als ‘visioen’ van de gauw voor suggesties vatbare verteller die zich een moment daarvoor door de emoties liet meeslepen in de uitroep ‘o Christelijcken knoop’. ‘Ick zie’, zegt hij:⁵⁸ alsof het schouwspel nog steeds voor zijn ogen stond, levendig, tegenwoordig – weer verschuift hij naar het praesens. De *psychomachia* bestaat voor de *narratees* en voor ons bij de gratie van deze ‘visionaire’ verteller en van zijn verteltalent.

De vijand aarzelt even. Dit unieke moment van stilstand (Albach 1992, 331) dat het personage – verder één en al actie – kent, verleent hem een kortstondige kans tot bespiegeling en inkeer.⁵⁹ Maar dit duurt even, net de tijd die Witte nodig heeft om zich weer door wraak te laten meeslepen en terug te keren naar zijn gewelddadige aard. Hij wordt als het ware herroepen tot de redenen van de wraak: hij ziet Klaeris, denkt aan haar vader, de moordenaar van de zijne. De bode vermeldt Machtelt niet maar waarschijnlijk wordt Witte tevens aan het slachtoffer van zijn vader herinnerd, de vrouw die Floris verkrachtte: Klaeris’ moeder. Even later zal hij Klaeris hetzelfde aandoen. De wijze waarop de wraak hem stapsgewijs bespringt, wordt door de verteller beschreven in termen van de symptomen van een ziekte:

55 Zie Smit 1956, 209-10.

56 Smits-Veldt 1995, 212.

57 Behalve in zijn eerste tragikomedie Pascha waar een ‘Choor’ optreedt dat ‘de leerlijcheyt ofte moralisatie van ’t Spel is’, nl. een allegorische figuur (Van Gemert 1987b en 1990, 333-4). Hooft gebruikt wel allegorische senecaanse personages in zijn *Geeraerd van Velsen*, als uitingen van psychische staten van de karakters.

58 Zie *Aeneis* II, 499-50: ‘vidi ipse ... vidi’ (‘ick zelf zagh ... Ick zagh’).

59 De belezen toeschouwer/lezer zal bij deze passage aan het slot van de *Aeneis* denken, waarin Aeneas voor één moment overweegt om de verslagen Turnus te sparen maar dan, bij het zien van Pallantes’ gordel (een jongeling, bondgenoot van de Trojanen, die door Turnus was gedood) overmand wordt door toorn en hem neersteekt (XI, 930-52). Merkwaardig is dat Vondel deze dood niet aan de christelijke, ‘godvruchtige’ stadsheer heeft willen toeschrijven maar aan de gruwelijkste onder de vijanden, nl. de ‘godloze’ Witte: waarschijnlijk een teken van ongemak met het slot van de *Aeneis*. Veel commentaren op de *Aeneis* lieten trouwens vanouds kritische stemmen horen over deze daad van de *pious* Aeneas, met name sinds zijn *pietas* in christelijke zin werd herijkt. Die klinken nog door in de edities die Vondel gebruikte voor zijn latere vertaling van Vergilius (zie bijvoorbeeld Taubmann 1618, 1064).

Hy blaecte, en kreegh een koorts, en door de koortze dorst
na haer en Aemstels bloed (1435-6).

De bode maakt van hem bijna de verpersoonlijking van wraak, de natuurkracht wier effecten Gijsbreght in de proloog had beschreven (45): bruut, blind, onstuitbaar, dorstig naar steeds meer bloed van de vijandige factie. Witte steekt blindelings de ene non na de andere neer.

Ze vielen over hoop, en lagen by malckander
in 't rond, gelijk een krans van roozen wit en rood (1438-9).

De dood treft de clarissen als een zacht vallen van rozen rond Gozewijn en Klaeris, die op hun beurt met bloemen worden vergeleken, overstroomd 'door eenen rooden plas' (1442-3). Het voortdurende gebruik van dit metaforisch apparaat door de verteller dient meerdere retorische doelen. Allereerst wijst het beeld van de steel die midden in een plas bloed bloeit in dezelfde richting als de beeldspraak van het clarissenkoor. Daar waren het net ontloken bloempjes, hier rozen: allebei symbool voor de vermoorde onschuld die, met bloed besproeid, paradoxaal de kerk zal helpen groeien. De bode blijkt dus de visie van de clarissen te delen en verleent aan hun afslachting (hier alleen metaforisch) dezelfde interpretatie die zij eerder aan de kindermoord van Bethlehem hadden gegeven.

Maar deze lyrische vergelijkingen zijn tevens een poging om de brutaliteit van dit bloedbad te temperen en de clarissen naar een hoger, geïdealiseerd plan te laten stijgen.⁶⁰ De verteller wil daar de schoonheid en zachtaardigheid van de nonnen mee onderstrepen. Het verhaal biedt dan ook de interessante constructie van een *gendered* martelaarschap.⁶¹ De beeldspraak die de verteller hanteert, is duidelijk een *gendered imagery*. De krans van witte en rode rozen⁶² is een stereotiep met maagdelijke martelaressen geassocieerd beeld (Smits-Veldt 1994, 91, n. 26). Het witte staat symbool voor de ongerepte kuisheid, het rode voor het martelaarsbloed. Wit en rood: de bode schildert met deze twee penselen alleen. Ietsje verder wordt Klaris vergeleken met 'gevormt [gebeeldhouwd] albast, met purper overspat' (1460). Schoonheid is een essentieel element van maagdelijk martelaarschap. Het rode en het witte zijn dan ook vaste onderdelen in literatuur van de topische beschrijving van de schone vrouw (zoals bijvoorbeeld in de petrarkistische liefdeslyriek): het rood in verband met de lippen en de wangenkleur (vaak is het 'schaamrood': genderspecifiek hoog gewaardeerd),⁶³ het wit met de tanden en de huidskleur.⁶⁴ Bo-

60 Volgens Smits-Veldt wordt door de verteller een 'emblematisch beeld' overgedragen 'van de morele triomf van christelijke martelaarschap' (1995, 212).

61 Voor het belang van gender in middeleeuwse heiligenlevens en de conventies van representatie van *female sanctity*, zie Mooney 1999 en Kitchen 1998.

62 De witte roos is een variatie op de meer traditionele lelie.

63 Zie bijvoorbeeld de beschrijving van de 'schoone vyandin' Ursul (290) door Attila's veldheer Juliaen in de *Maeghden*: ze was 'gekroont met diamant, en met robijne roozen; / maar schooner bloncken dees', die op heur kaeken bloezen, / en blaeken allerschoonst, wanneer een eerbre schaemt / het edelst van het bloed op elke wang verzaemt' (271-4).

64 Om rood aan te duiden wordt topisch de purper gebruikt, voor wit de sneeuw, hier door albast vervangen. In de *Maeghden* vraagt de verliefde Attila zich af: 'kan Min gedoogen, dat de kille Dood ont-

vendien spant de verteller zich voortdurend in om de clarissen als zachtaardig, mild, schoon voor te stellen. Dit zijn allemaal genderspecifieke trekken die aan de toekomstige martelaressen worden toegekend. De nonnen worden dan ook met ‘sterretjes’ vergeleken – let op het liefkozend verkleinwoord –, dan worden ze ‘verschoon’d van de uitbarsting van woede tegen de aanvaller met het commentaar ‘zoo quam oprechte trouw en eedle gramschap boven’ (1422). De bode lijkt zich in dit geval enigszins ongemakkelijk te voelen met de woedende reactie van de clarissen die ‘hoe lieflijck van gemoed’ (1419) als een leeuwin die ‘brult en woed’ voor een tijd ‘worstelen’ (1423). Vooral de toegevende zin ‘hoe lieflijck van gemoed’ is ont-hullend en verraadt zijn poging om hun wat afwijkend gedrag, op de rand van een gevaarlijke *gender reversal*, af te stompen. Ook de vergelijking met de leeuwin is in dit verband interessant: ze vecht om haar kleinen te beschermen tegen de jager. Deze vergelijking doet vreemd aan aangezien de ‘nonnekens’ zoals we zagen waarschijnlijk pubers zijn die de bisschop als een vaderlijke figuur beschouwen. De verteller probeert hier kennelijk hun gedrag terug te brengen naar een niet transgressief voorbeeld van vrouwelijke strijdvaardigheid: dat van een moeder die haar kinderen beschermt.

In de traditionele iconografie van vrouwelijk martelaarschap treffen we wel vaak voorbeelden aan van vrouwen die de ‘beperkingen van hun sekse’ overschrijden en op het stervensuur een soort van ‘geestelijke mannelijkheid’ vertonen. Daarmee wordt echter meestal alleen onverzettelijkheid tegen de vijand en moed bedoeld.⁶⁵ Een vrouw die terugslaat en lichamelijk strijdt, is daarentegen hoogst zeldzaam. Interessante voorbeelden van modellen van vrouwelijk martelaarschap bieden bijvoorbeeld twee latere werken van Vondel: de tragedie *Maeghden* (1639) en de bundel van *Brieven van Heilige Maeghden, Martelaressen* (1642). In de tragedie beschrijft het vierde koor de afslachting van de maagden.⁶⁶ Ze hebben zich wel ‘moedig’ getoond⁶⁷ maar alleen in de zin dat zij voor de dood niet terugschrokken. Van reactie of offensief gedrag is geen sprake. Ze kussen zelfs ‘de paerdevoeten / die lijf en ingewand doorwroeten. / Zy kussen dees geverfde klingen, / die door den rugh en d’armen gingen enz.’ (Rey van Agrippiners, 1325-8).⁶⁸ In de *Brieven* vertonen de martelaressen-in-spe meestal dezelfde houding: onverzettelijk, maar daar blijft het bij. Ik heb pas één enkel geval gevonden van echte, actieve fysieke reactie waar de

dooie / dit sneeuw van ’t aengezicht? dat die met rijp bestrooie / die roozen op de wang, en sluit dien rooden mond?’ (1053-5).

65 Zie Tibbetts Schulenburg 1998, 1: ‘this type of behaviour sets them apart from ordinary women and singled them out for sainthood’. De martelaarsdoden die ze analyseert zijn goed te vergelijken met die van de clarissen: het gaat om vroegmiddeleeuwse nonnen die bij het bespringen van hun kloosters (bijvoorbeeld door de Normannen) vaak verkracht én vermoord werden.

66 Drie van de vier reizangen richten zich op het lot van de maagden. In het vierde wordt het bloedbad beschreven (Van Gemert 1987a, 130).

67 ‘Ze sneuvlen moedigh, daerze stonden’ (1324). Over hun ‘geestelijke mannelijkheid’: ‘o mannelijck ge-loof, in maeghdelijcke schaeren’. Beremond, Attila’s veldheer, sprak eerder van een ‘maeghdenheir’ (776), maar ze vochten niet.

68 Smit heeft dus ongelijk als hij opmerkt: ‘Ursul’s Maagden sterven niet minder moedig dan de Klarissen!’ (1956, 253).

uitzonderlijkheid van die *gendertransgression* toch juist centraal staat en benadrukt wordt.⁶⁹

In het bodeverhaal van de *Gysbreght* schept de verteller dus een traditioneel gestileerd beeld van maagdelijk martelaarschap en kadert daarin het wat 'afwijkend' gedrag van de nonnen in volgens vast gecodeerde conventies van representatie. Dit gebeurt door de beeldspraak die hij hanteert en door het commentaar dat hij steeds toevoegt. Het resultaat is de constructie van een in veel opzichten 'paradoxaal' beeld van martelaressen: 'kinders' met de wijsheid van volwassenen; 'dochterkens' van de bisschop en toch jegens hem moederlijk;⁷⁰ vol maagdelijk schaamtegevoel maar ook strijdlustig. Dit paradoxale beeld sluit trouwens goed aan bij de algemene opvatting dat martelaarschap een volkomen afzonderlijke, aparte, 'excessieve' conditie is.

De bode vertelt verder. De bisschop reageert verontwaardigd op de afslachting van de nonnen. De verteller voert hem sprekend op. Op deze manier krijgen we zijn woorden te horen en hebben we toegang tot zijn ingebodde focalisatie van de feiten. Gozewijn zegt: 'dus blijkt het, datghe een overwonnen basterd, na lichaem en na geest zijt' (1450-1); zelfs zijn vader, de machtsgeile graaf Floris, 'zoop nooit vrouwenbloed, of is daarvan gelasterd' (1448-9). De onderliggende gedachte is die van de aristocratische erecode die de bisschop heel hoog blijkt te achten (nu hij niet meer idealiserend ingekaderd is door de verteller, maar zelf subject van focalisatie wordt): Floris mag wel de wetten hebben overtreden en een gehuwde vrouw hebben ont-eerd, hij maakte zich nooit schuldig aan zo'n gruwdaad als vrouwenmoord. Dan voegt hij toe: althans daar is hij niet van beschuldigd. Wat telt voor het behoud van iemands eer (bij de anderen en bij de komende generaties) is dat zijn/haar reputatie vlekkeloos blijft en niet gekrenkt wordt door laster – de geruchten die andere mensen verspreiden. De gevolgtrekking die Gozewijn uit Wittes wandaad trekt is de volgende: jouw gedrag is het bewijs dat jij een onecht kind bent omdat iemand met adellijk bloed nooit zoiets beschamends zou doen.

In deze scheldwoorden van de bisschop klinken rijk geschakeerde intertekstuele velden mee. Allereerst de *Aeneis*: koning Priamus roept Pyrrhus (die de jonge Polytes voor de ogen van zijn vader heeft afgemaakt) toe dat hij alleen lichamenlijk, niet in de geest, Achilles' zoon is (535-43). In de tweede plaats de *Geeraerdt van Velsen*. In de openingsmonoloog verbeeldt de hevig getraumatiseerde Machtelt zich het verwijt dat de rooms-koning Willem II zijn zoon Floris zou maken: je hebt je bloed verloochend, ik schaam me voor jou, je bent alleen in het lichaam mijn zoon (40-57,

69 De jonge, onstuimige Eulalia stormt op een nacht in een driftbui haar geboortestad in, tart er de rechters, profaneert de heidense altaren en weigert de wierook. Veelbetekend is haar gebed aan God: 'laet een maeght, / uw dienstmaeght, heden eens, daer mannenharten gruwen, / Gerions zielendwangk en Goôn in 't aenzicht spuwen' ('Brief van Eulalia aen Iulia', 106-8). In de 'Brief van Theodore aen Basilia' treffen we zelfs een interessant geval van travestie (of 'mommerij' in Vondels woorden, 128). Theodore is opgesloten in een bordeel dat soldaten belegeren. De soldaat Didymus die het bordeel is binnengedrongen, raadt haar aan: 'laet ons verwisselen van kleedinge, en manieren, / u 't mannelijck gewaet, mij 't maeghdelijck vercierien' (93-4). Door de hulp van de engelen wordt zij 'in kryghsmans schijn' bekleed (102, een 'kryghsheldin', 109) terwijl hij 'een simple maeght' lijkt (111).

70 Klaeris kan wel door de clarissen als 'geestelijke moeder' worden beschouwd in haar hoedanigheid van kloostermoeder; toch zeker niet door Gozewijn. Des te minder de andere 'nonnekens'!

‘zoon, geen zone naar ’t gemoed, / maar die mij naar den vleez’ alleen bestaat, niet nader’, 44-5). In de *Gysbreght* kan de toeschouwer/lezer beide interteksten mobiliseren.⁷¹ Hier wordt het verwijt alleen feller: je bent een bastaard ‘na lichaem en na geest’. Gozewijn slingert bewust Witte de zwaarst mogelijke scheldwoorden naar het hoofd: ‘overwonnen basterd’.⁷² Hij weet dat hij daarmee zijn teerste punt raakt. Eerder zagen we hoe Witte op zijn manier voor de zaak van zijn vader was opgekomen en tot wraak werd aangezet bij het aanschouwen van Velzens dochter. In de aristocratische erecode die op de hoven geldt, worden onechte kinderen niet alleen buitengesloten van de erfenis. Vanuit hun geboorte zijn ze getekend. Gozewijn impliceert: je bent zelfs niet waardig wraak op Floris te nemen, de keten van haat en bloedvetes door te zetten. Hij erkent hem noch als waardige vijand van de Aemstels noch als evenknie. Daar staat hij veel te laag voor zoals uit zijn ‘aard’ trouwens blijkt. De bisschop raakt de kern van zijn anders-zijn, vernedert hem in het diepste van zijn wezen. In hoeverre Witte geraakt is door Gozewijns invectieven blijkt uit zijn reactie, even scherp, even flitsend, even raak geschoten: dan ben jij een bastaardbisschop (1454)!⁷³ Nu wordt Gozewijns gevoeligste snaar geraakt. Dan sleept Witte hem mee in de bloedplas en steekt hem neer in de armen van Klaeris, die probeert hem recht te houden. Interessant is dat de bode het laatste woord voor zich opeist in deze strijd van scheldwoorden: ‘zo sprack de basterdzoon’ (1456). Witte wordt dus door de hoger gestelde, focaliserende stem van de verteller zijn plaats gegeven en Gozewijns focalisatie krijgt een goedkeurende bevestiging.

Dit is zoals we zagen een allesbehalve neutrale verteller. Even later toont hij het weer als hij een brede, plechtige vergelijking toepast op des bisschops dood: zo stierf ten tijde van het heidendom een offerstier (1462-5). Een deel van de interpretatoren heeft deze vergelijking willen lezen als verhulde kritiek op het schijnmartelaarschap van Gozewijn vanwege de verwijzing naar de offers van de heidenen en het beeld van de gekranste stier die voor de vergankelijkheid van de aardse eer zou staan.⁷⁴ Deze interpretatie deel ik niet: ze vloeit voort uit een misleidende verwarring van verschillende tekstlagen. Er zijn inderdaad elementen in het werk – vooral als Gozewijn zelf het woord voert – die zijn ‘dubieuze’ hechting aan de wereldse waarden verraden, maar in dit geval is een verteller aan het woord die niets anders dan verheerlijking van ‘zijn’ martelaren nastreeft, een echte aanbieder van deze geestelijken, soms op het fanatieke af.⁷⁵ Bovendien wordt er een link geactiveerd naar de

71 Pyrrhus’ problematische vaderschap is ook in Seneca’s *Troades* en nog nadrukkelijker in de daarop geïnspireerde *Polyxena* van Coster een belangrijk element. Hij moet zijn vader Achilles wreken maar dat gaat hem niet makkelijk af. Bij Seneca is hij gewoon een brute misdadiger (zoals in de *Aeneis*), bij Coster is hij daarentegen een gekweld personage dat zich met veel moeite door de bedrieger Ulyxes laat aanzetten tot de moord op de ‘Troysche maacht’ Polyxena (1074). Hij doet het vooral om zich een waardige zoon van Achilles te tonen. Deze intertekst – met de offerdood van een maagd – klinkt misschien mee in de scène van Klaeris’ moord in de *Gysbreght*.

72 Een ‘overwonnen’ bastaard stond ‘lager in sociale rang dan een ‘speelkind’, een bastaard die geboren was uit ouders die wel hadden kunnen trouwen’ (Smits-Veldt 1994, 91, n. 27).

73 Ook Pyrrhus had een sarcastisch antwoord aan Priamus gegeven (547-50).

74 Smits-Veldt 1986/7, 390-1; Koppenol 1999, 319.

75 Zie Maljaars & De Waard 2002, 134.

dood van de edele Laocoön in de *Aeneis*, vergeleken met een offerritueel:⁷⁶ zelf priester, opgeofferd op het strand van Troje door de ondoorgroendelijke wil van goden die voor de val van de stad opereren. De bode schept een *sacrificial frame* waarin het christelijke martelaarschap verrijkt wordt door bijkomende connotaties van een offerritueel: Gozewijns dood is een offer aan God.⁷⁷ De vijf-verzen lange vergelijking van het schouwspel van een offerplechtigheid ('zo *zag* men eer') vertraagd door twee tijd- en plaatsaanduidingen ('ten tijde ... voor 't aengesteken vier') en afgesloten met twee parallelle cola ('wiens ... wiens ...') is een plechtig epitafium op Gozewijns martelaarsdood. Zoiets doet de verteller Aeneas in de *Aeneis* als hij Priamus' dood bezegelt met het memorabele slot: 'iacet ingens litore truncus / avolsumque umeris caput et sine nomine corpus' (557-8, 'de romp van dien grooten man leit op strant, met het hoofd van den buick, zoo dat men 't lichaem niet kende').

Gijsbreght vraagt de bode wat de reactie van Klaeris daarop is geweest. Ze trad weer moedig en zelfs uitdagend op: ze trok het zwaard uit zijn zijde, zette hem weer de gevallen mijter op – openlijke provocatie en bevestiging van de rechtvaardigheid van Gozewijns aanspraak op de bisschopstiel –, kuste hem op de mond en ontving zijn laatste adem. Daarna viel ze flauw en verkrachtte Witte haar op het lichaam van de bisschop. Toen ze wakker werd en zich realiseerde wat hij haar had aangedaan, riep zij:

Mijn bruidegom, zie neder hoe ick lije,
en hoemen my schoffeert. o zuivre maeghd Marije!
O Klaere, aenschouwtghe dit? vrouw Machtelt, zie uw kind (1477-9).

Maar Witte sloeg haar klachten in de wind zoals een roofvogel 't gepiep der simpele duiven' (1481) – een genderspecifieke vergelijking voor vrouwelijke weerloosheid⁷⁸ – en spoorde haar sarcastisch aan bij haar moeder te gaan klaggen. Toen trapte hij haar dood.

Voor haar dood ondergaat Klaeris ook het seksuele geweld, hetzelfde lot als haar moeder Machtelt dus. Dit geweld is eerder dan de bevrediging van lust een machtsdaad, zo weten we tegenwoordig dankzij vrouwenstudies. Klaeris, die zich met de clarissen had durven verzetten tegen de overweldiger, wordt totaal vernederd en onderworpen aan de mannelijke kracht. Bovendien beëindigt Witte met haar verkrachting de cirkel van vetes rond zijn vader. Met Klaeris sterft het huis Van Velzen uit (Albach 1992, 330). De 'oorlog' die volgens de personages op het toneel met Machtelts verkrachting was begonnen,⁷⁹ 'eindigt' symbolisch met deze parallelle

76 *Aeneis* II, 223-4. Smits-Veldt 1986/7, 393.

77 Zie Smit 1956, 213; Maljaars & De Waard 2002, 137. Het is trouwens altijd gebruikelijk geweest om de marteldood als het hoogst mogelijke offer te beschouwen.

78 Zie *Aeneis* II, 516 'praecipites atra ceu tempestate columbae' ('gelijk duiven, by byster onweder schielijck neergevallen'). Maar Priamus' dochters waren inderdaad weerloos, de clarissen (en onder hen Klaeris) allesbehalve!

79 Gijsbreght: 'hoe de vlam / van dezen fellen brand haer' eersten oirsprong nam / uit Floris geile borst, en 't schandelijck omhelzen, / en schennen van mijn nicht' (111-4); Eerste rei: 'en schenden d'edele en getrouwe, / gelijk de schender Velzens vrouwe, / wel ruim zoo waerdigh als Heleen / den brand van

misdaad.⁸⁰ Witte (misschien mede daartoe aangezet door Gozewijns provocerende scheldwoorden) treedt in zijn vaders sporen en ‘bewijst’ als het ware dat hij Floris’ zoon is door het geweld te herhalen op een vrouw die de dochter is van de door zijn vader verkrachte vrouw. Floris’ zo betwiste en problematische vaderschap is op deze manier beestachtig bevestigd voor de ogen van de buitenwereld.

Wat Klaeris betreft, in haar laatste woorden is geen enkel spoor te bekennen van de extatische vreugde waarmee veel martelaren het levenseinde tegemoet gaan, noch van de vurige offerbereidheid van voorheen.⁸¹ Zelfs de noot van escatologische hoop waarmee de clarissen hun voor de rest uiterst sombere zang hadden afgesloten – de ‘zin’ van de marteldood – blijft hier uit. Angst en verbijstering voeren de boventoon alsof ze zich afvraagt: is dit de blijdschap die mij werd beloofd? Is dit de ontmoeting met de bruidegom? Klaeris durft haar twijfel en verwijt niet expliciet uit te drukken. Dat doet Badeloch in haar plaats, een personage dat vaak instinctief reageert op de gruweldaden die ze hoort en niet aarzelt theologische twijfel te uiten (Korsten 2006, 184, n. 9):

Hoort God dan langer niet na’et jammerlijk gekarm
van zijn verkore schaer? of lust hem de boosheid
te stijven in haer quaed, door zijne straffeloosheid? (1488-90)

Klaeris wendt zich naar Christus, Maria, de heilige Clara, haar moeder. Bij het ontwaken realiseert ze zich wat haar is overkomen en het is alsof alle idealen waarin ze geloofd rond haar ineens storten. Sinds haar eerste verschijning in het vierde bedrijf beklemtoonde ze van welk belang het behoud van haar ‘reinigheid’ voor haar was (976). Dit is trouwens zeker niet verwonderlijk. Maagdelijkheid staat sinds het vroege christendom voorop bij aan God toegewijde vrouwen, bijna een voorwaarde voor de vrouwelijke heiligheid.⁸² Daarom draait een van de belangrijkste tradities van vrouwelijk martelaarschap rond het motief van het tegen elk prijs behouden van de maagdelijke staat tegen de vijandelijke dreiging: de zogenaamde *heroics of virginity*. Natuurlijk verzekeren sommige kerkvaders dat de gedwongen geslachtsverkering de ‘maagdelijkheid van de ziel’ niet aantast, maar dat neemt niet weg dat het verlies van de maagdelijkheid als de ergst denkbare beproeving voor een non wordt beschouwd.⁸³ Nonnen worden normaal als *sponsae Christi* (‘bruiden van Christus’) aangeduid en er is vaak sprake van hun wens om hun staat van *virgines intactae* – hun *integritas* – te bewaren voor hun eeuwige bruidegom, Christus.

een herboren Troje’ (427-30); Badeloch: ‘om welcker ongelijck, de helden oorlogh voerden’ (778); Machtelt: ‘om mijnent wil’ (795).

80 Zie Korsten 2006, 179.

81 Anders dan bijvoorbeeld in de *Maeghden*, waar de meisjes blijmoedig het geweld aanvaarden. Ze sterven ‘zonder kryten, zonder karmen, / al lachende in malkanders armen’ (1331-2).

82 Tibbetts Schulenburg 1998, 127.

83 Zie Tibbetts Schulenburg 1998, 128-31, 174. In de *Brieven* schrijft Theodore aan Basilia: ‘men schen dit lichaem vry, de wil zal ’t nimmer stemmen, / maer waeren ongeschent den maeghdom van de ziel, / zoo zuiver, als het sneeuw’ (18-20); en ietsje verder: ‘zoo zal mijn styve keel ... tuigen, hoe Godts bruid die schande lijt gedwongen’ (23-5). Dat de bode nadrukkelijk vermeldt dat Klaeris vlak voor de verkrachting ‘zwijmt’, is een verdere bevestiging dat zij daar op geen enkele manier mee instemde.

Dit mystieke beeld van het huwelijk van de ziel met Christus is in algemene termen zowel voor vrouwen als voor mannen toepasselijk.⁸⁴ Toch wordt het onmiskenbaar vooral genderspecifiek voor en door toegewijde vrouwen gebruikt.⁸⁵

Niet toevallig roept Klaeris dan haar 'bruidegom' op als eerste getuige van wat haar is aangedaan. Net vóór het martelaarschap en de verlangde ontmoeting met hem waar ze zich allang op heeft voorbereid – hoogtepunt van dit mystieke huwelijk⁸⁶ – moet ze meemaken dat haar lichaam door het seksuele geweld is geschonden en haar huwelijk bezoedeld. De reeks uitroepen geeft haar ontredde al aan: alsof ze nergens, bij niemand troost kan vinden voor wat er is gebeurd. Na Christus roept ze Maria aan, veelbetekenend als 'zuivre maeghd' aangesproken – wat ze zelf was, wat ze niet meer is – dan de heilige Clara, stichteres van de orde waar ze zich aan heeft toegewijd, en uiteindelijk haar moeder. Deze wordt niet als moeder aangesproken ('vrouw Machtelt') maar Klaeris noemt zichzelf haar 'kind'. Zoals Witte zijn vader heeft aangetroffen in het navolgen van zijn geweld, treft Klaeris, die eerder met Gozewijn de associatie met haar ouders leek te willen vermijden, op het dieptepunt van wanhoop en ontredde, haar moeder weer aan, die hetzelfde moest lijden als zij nu.

De *Gysbreght* is een tragedie waarin het thema van de verkrachting centraal staat zoals Korsten 2006 aantoont. De 'particuliere daad' van Machtelts verkrachting heeft een 'collectieve werking' gehad omdat die de oorzaak van de oorlog is geweest: nu wordt de stad zelf symbolisch verkracht – de eerste rei verbeeldt Amsterdam als vrouw en de vijand als 'een systematische verkrachter' (Korsten 2006, 178). In het vierde bedrijf beschreef Badeloch uitvoerig welke verpletterende psychische stoornissen het seksuele geweld bij Machtelt had teweeggebracht (760-9).⁸⁷ De toeschouwer/lezer kan zich nu moeiteloos voorstellen dat de verkrachting van een 'bruid van Christus' nog rampzaliger en verwoestender kan zijn.

Na ruimte te hebben gegeven aan Klaeris' ingebede focalisatie verhaalt de bode over haar gruwelijke dood. Ondanks de uiterst bloedige details van haar einde weet hij toch weer een passend slotbeeld voor haar zoals eerder voor Gozewijn te verzinnen:

En zy den doodsnick gaf, en sloot de hemelsche oogen,
en uitging ofze sliep, in 's Bisschops open arm (1486-7).

Was het beeld van de bisschop plechtig en statisch, dit is – weer genderspecifiek – zacht en lieflijk: ze gaat dood alsof ze insliep. De vertwijfeling die uit Klaeris' onbeantwoorde uitroepen sprak, is zoveel mogelijk teruggebracht binnen het korset

84 In de *Maeghden* zegt Ursul bijvoorbeeld dat haar oude verloofde Aethereus nu 'naer een rijcker huwelijk staet' (1227). Over dit mystieke huwelijk zie P. Maximilianus 1968, 356.

85 Ursul legt aan Attila, die naar haar hand dingt, uit dat zij al getrouwd is met Christus ('ick heb een' Bruidegom ... verkoren / ... Dat's Jezus, dien ick min' (655-61). Dit motief komt ook vaak in de *Briefven* voor. Zie bijvoorbeeld de 'Brief van Theodore aan Basilia': 'mijn Bruigom ... / bescherm uw maeght, uw bruit' (42-3).

86 Van Marion 2005, 211.

87 Zoals Machtelt zelf in de openingsmonologs van Hoofs *Geeraerd van Velsen* te kennen geeft (daarover zie Duits 2004; zie ook verder 4.2).

van conventies van een martelaarsverhaal. Bovendien herstelt dit beeld de oorspronkelijke (en wat plausibelere) verhouding tussen haar en Gozewijn, in wiens armen ze sterft als in de beschermende schoot van een vader.

De verteller gaat nog door met het relaas van de verwoestingen die Witte daarna aanrichtte toen hij zelfs de kapel en het hele klooster in brand stak. Ik wil nog even stilstaan bij één element van dit verhaal, de schending van een tombe: 'in deze lagh begraven / het kostelijck gebeente en d'overheilige asch / van een, die om 't geloof gemartelt was' (1494-6). De bode vermeldt met nadruk dat het om het graf van een martelaar gaat. Dit is weer een versterking van het *martyrial frame* waarin het doden van de geestelijken wordt ingekaderd. Zoals de clarissen hadden voorspeld, zijn ze op het bloedspoor getreden dat door de hele kerkgeschiedenis loopt.

Het zal duidelijk zijn geworden dat de verteller de dood van de geestelijken als een martelaarsdood wil voorstellen. Nu kunnen we terugkomen op de twijfels die sommige interpretatoren onlangs uitten ten opzichte van dit controversiële martelaarschap. Hun voornaamste bedenkingen betreffen twee punten: 1. Gozewijn en Klaeris zijn geen martelaren van het geloof, geen bloedgetuigen van de evangelische waarheid omdat ze door de hand van medechristenen en niet omwille van het geloof sterven;⁸⁸ 2. het is een door God niet gewild, onecht offer⁸⁹ aangezien eerst Machtelts schim en later een goddelijke stem Gijsbreght opdragen hen te redden.⁹⁰ Het eerste is vrij zwak. De vijanden van Amsterdam worden voortdurend als 'godloos' bestempeld, ze profiteren van de religieuze ijver van de Amsterdammers op de kerstnacht om hen listig te overrompelen, ze schenden beestachtig gewijde gebouwen en personen.⁹¹ Dat de geestelijken weigeren Gijsbreght te volgen zoals hem door Machtelt en het heilige licht was opgedragen, is wel waar. Men kan daartegen inbrengen dat hetzelfde in de intertekst van de *Aeneis* gebeurt: de godin Venus is verschenen om Aeneas aan te sporen zijn dierbaren te beschermen maar Anchises negeert die aansporingen – precies hetzelfde als in de *Gysbreght*. Anchises wordt uiteindelijk door goddelijke wondertekenen overgehaald; die blijven in de *Gysbreght* uit. Geen engel verschijnt aan Gozewijn en Klaeris met de boodschap dat ze moeten vertrekken. Ondanks Gijsbreghts smeekbedes lijken ze niet in de mogelijkheid van een toekomst op aarde te geloven – Gijsbreght zelf trouwens ook niet, zoals we straks zullen zien – en daarom kiezen ze voor de dood.

Hiermee wil ik niet suggereren dat alle problematische aspecten rond deze 'keuze' zomaar weggewerkt kunnen worden: zie bijvoorbeeld Gozewijns steeds herhaalde diepe verankering in de wereldse waarden, zoals alles wat rond het begrip eer draait, en zijn morele verantwoordelijkheid voor het feit dat de nonnen met hem

88 Smits-Veldt 1986/7, 389; Koppenol 1999, 319.

89 Anders dan in de *Maeghden*, waar een engel verschijnt aan Ursul om haar het 'onwaardeerbaer lot' te voorspellen waartoe God haar heeft 'beschoren' (210).

90 Smits-Veldt 1986/7, 391; Koppenol 1999, 320.

91 Prior Willebord vertelt dat sommige vijanden zelfs de eucharistie bespotten door het bloed van overleden Amsterdammers op te drinken en hun vlees op te eten (191). Over de mogelijke werking van deze gewelddaden op geestelijken, kerken en kloosters op het historische Amsterdamse publiek, zie verder 5.3.3 en 5.4.3.

sterven. Ik wil alleen voor het gevaar waarschuwen van interpretaties die de bedoelingen van de auteur – de beruchte ‘auteursintentie’ – menen te kunnen destilleren en in werkelijkheid de gelaagdheid en meerstemmigheid van de tragedie met haar complexe mechanismen gladstrijken. Heeft Koppenol gelijk als hij beweert dat Vondel Gozewijn negatief wil voorstellen (1999, 318)? Of Maljaars & De Waard die menen dat de auteur 100 procent achter de stem van de bode staat en de geestelijken dus wil verheerlijken (2002, 134)?

Om beter te laten zien wat ik bedoel met de uitdrukking ‘de gelaagdheid van de tragedie’, vat ik in het kort samen hoe de toeschouwer/lezer de gebeurtenis van de afslachting van de geestelijken keer op keer anders krijgt gepresenteerd. 1. De nonnen bereiden zich daarop voor en scheppen *vooraf* een interpretatiekader van wat er zal komen: een martelaarsdood; 2. Gijsbreght probeert de geestelijken over te halen te vluchten. Hij vreest dat hij de bisschop op het altaar geslacht zal zien en de nonnekens op zijn bloed verkracht. Hij zet deze macabere beelden retorisch in om de geestelijken af te schrikken.⁹² Zijn voorspelling is volkomen ontdaan van verheerlijking anders dan die van de clarissen: het zal een bloedbad worden; 3. de toeschouwer krijgt het schouwspel aangeboden van de moord; 4. de bode, zelf ooggetuige, verhaalt over deze moord op een hoogst geïdealiseerde manier en kadert de gebeurtenissen in een *martyrial frame* in: het is een tekstuele constructie van martelaarschap, een beeld dat dit keer *achteraf* op hun dood wordt toegepast; 5. Gijsbreght verwijt de heer Van Vooren, onderhandelaar van de vijanden, de gruweldaden die zij begaan hebben: ‘op dat ick niet en rep, hoe gruwelijck de soldaet / na’et schennen martlen durf den godgewijden staet’ (1619-20). Hij gebruikt het woord ‘martlen’ en zegt dat de vijand over zichzelf een laster heeft afgeroepen die lange tijd niet ongedaan zal worden gemaakt. Hij heeft het gruwelverhaal van de bode gehoord en deze versie zal blijkbaar de definitieve zijn die van mond tot mond gaand, de reputatie van de vijanden onherstelbare schade zal toebrengen. 6. Gijsbreght is woedend vanwege de weigering van zijn vrouw om zonder hem Amsterdam te verlaten. Hij probeert haar om te praten door haar hetzelfde lot te voorspellen als dat van Klaeris:

Het godloos basterdzaed, beweeght door geen misbaer,
dat onze nicht Klaeris van Velzen, voor ’t autaeer
en ’t kruisbeeld, in ’t gezicht haers bruidegoms, verkrachte,
en trappelde op den buick, en om den doodsnick lachte,
zal daetlijck dezen burgh verovren al verwoed (1759-63).

Deze herversing van wat hij al heeft horen vertellen is bijzonder interessant. Ze wordt ingezet met een retorisch doel en daarom zijn alle gruwelijke details vermeld. Hij zegt ‘voor het autaeer / en ’t kruisbeeld, in ’t gezicht haers bruidegoms’. Het altaar, door de bode pas aan het einde genoemd, wordt hier prominent. Het kruisbeeld – dat voor Gijsbreght van bijzonder belang is – wordt toegevoegd op basis

92 Voor dit soort gebruik van verhalen (of verhaalfragmenten) die retorisch worden ingezet, zie Korsten 2006, 97.

van Klaeris' laatste uitroep aan haar bruidegom: Gijsbreght houdt het voor waarschijnlijk dat zij deze woorden tegen het kruis richtte. Het verhaal van de moord, hier in het kort naverteld, met alle effectvolle elementen in één beeld gecompri-meerd, is nu bijna een clichématig bidprentje geworden.

Concluderend: er zijn wel bedenkelijke elementen in het martelaarschap van Gozewijn en de nonnen. Het publiek wordt daar attent op gemaakt als zij in het vierde bedrijf op het toneel handelen en spreken. Maar daarna krijgt de toeschouwer/lezer een verhaal aangeboden (van wat de toeschouwer al gezien heeft) waarin hun dood als *martelaarsdood* wordt verteld, volgens de bestaande codificeringen van het genre van het martelaarsverhaal (hoewel de ingebedde stemmen van de personages dit van bovenaf opgelegde kader soms doorbreken en keer op keer woede of wanhoop uitlaten). Later blijkt dat deze versie herverteld wordt – een nog verder gestileerd verhaal: het is de standaardversie geworden.

De term martelaarsverhalen heb ik opzettelijk algemeen gebruikt om die van zowel protestanten als dopers en katholieken te omvatten. Er zijn dan ook geen beslissende elementen om te beweren dat het confessiespecifieke (wat katholiek is, negatief geladen, *versus* wat protestants is) voor de geestelijken ingezet wordt en de betekenisproductie relevant stuurt.⁹³

Dit procédé van tekstuele constructie van martelaarschap sluit goed aan bij wat het moderne poststructuralistische onderzoek heeft laten zien vooral door de bestudering van hagiografische teksten: 'sanctity is in the eye of the beholder' (Kleinberg 1989, 185),⁹⁴ de hagiograaf die het heiligenleven opstelt.⁹⁵ Eén ding is zeker: Gozewijn heeft in de bode de perfecte ooggetuige en verteller gevonden van zijn dood. Een diep gelovige, voor suggesties vaatbare, erudiete, welbespraakte 'hagiograaf' die zijn dood op de door hem gewenste manier zou navertellen.

3.5 In het harnas sterven: Arends dood

De bode raadt Gijsbreght aan een uitval uit de burcht te wagen als laatste poging om de oprukkende vijand tegen te houden. Gijsbreght gaat op dit verzoek in. Terwijl de mannen buiten het slot strijden, levert Badeloch, die binnen is gebleven, commentaar.⁹⁶ Ze ziet Gijsbreght die tussen de lijken zijn broer Arend zoekt 'dien hy mist, en al te trouw bemint, / en niet verlaten zal, 't en zy hem vind, / en levendigh of dood magh torssen op den rugge' (1523-5). Dat doet Gijsbreght inderdaad. Hij komt terug op het slot met de stervende Arend op zijn rug.⁹⁷ De interpretato-

93 Ik ben het met Smit eens dat zelfs in de in veel opzichten 'katholiekere' *Maeghden* het confessiespecifieke element niet voorop staat (1956, 246).

94 Geciteerd in Gregory 1999. Gregory hangt daarentegen traditionelere kritische opvattingen aan. Volgens hem is het mogelijk de 'essentie' van iemands martelaarschap te doorgronden, ook los van de tekstuele constructie van degene die het martelaarsverhaal opstelt.

95 Zie bijvoorbeeld Kitchen 1998, 3: 'the saints of the past exist essentially as texts'.

96 Zie 4.2 voor de 'inwardness' die stereotiep aan het vrouwenpersonage wordt toegekend.

97 Dit blijkt uit Arends woorden: 'och broeder, laet me los' (1528).

ren is tot nu toe niet opgevallen dat Gijsbreght, die al eerder had voorgesteld Gozewijn op zijn schouders te dragen, wel degelijk het karakteristieke gebaar herhaalt waarmee Aeneas' *pietas* tegenover zijn vader is vereeuwigd (*Aeneis* II, 707). Hier is alleen ouderliefde broederliefde geworden, een emotionele binding tussen broers en zussen Van Aemstel die in de tragedie voortdurend naar voren komt. We zagen al hoe Kristijns en Willems dood hun broers Arend en Gijsbreght trof. Nu laat Gijsbreght weer zijn verknochtheid aan Arend blijken. Hij steunt hem, fysiek zelfs, tot op het laatste moment zoals hij eerder gedurende het beleg van Amsterdam met Otto had gedaan: '[ik heb] mijn' broeder Ot gequetst zien sterven in mijn' schoot' (147). Als Arend overleden is, zegt Gijsbreght: 'hy volgt zijn broeder Ot in 't hemelsch vaderland' (1543). Bijna de hele familie van de Aemstels, met als enige uitzondering Gijsbreghts kerngezin, is nu verdwenen.

Arends leven bloedt weg: 'mijn hart bezwijckt door het bloen' (1531). Hem valt hetzelfde lot ten deel als Willem maar in dit geval ziet het publiek zijn dood gebeuren op het toneel. Gijsbreght, Badeloch, de priester en een groep vluchtelingen vangen de laatste woorden van de stervende, met moeite uitgesproken, op. Arend overziet zijn leven. Met een voldaan gevoel blikht hij terug: hij heeft zijn 'plicht voldaan' (1531) als Gijsbreghts onderbevelhebber en verdediger van de bezittingen van de Aemstels (sinds de tijd dat hij het slot Vreeland moest verdedigen) en hij heeft na de terugkeer uit de ballingschap zijn 'vaderlijcke stad ten ende voor gestaen' (1532). Hij vraagt Gijsbreght het lijk met zich mee te nemen indien hij Amsterdam moet verlaten, om het een gewijde grafplaats te geven. Hij vraagt nog de priester en alle aanwezigen om voor hem te bidden en vertrouwt uiteindelijk zijn geest aan God toe (1535-40).

Broer Peter zegt dat Arend genade bij God heeft gevonden, Gijsbreght dat hij 'met vollen roem in 't harnas [is] gestorven', Badeloch dat Gijsbreght daarmee zijn rechterhand mist (1541-4). Daarna heffen de vluchtelingen een bewogen klaaglied aan waarin Arends militaire kwaliteiten worden gememoreerd: hij zal geen uitvalen meer wagen, sloten verdedigen of het Amsterdamse recht beschermen met zijn zwaard, noch 'prijs en eer' behalen op zijn 'brieschend paerd' (1548-9). Op eenzelfde manier had Arend eerder zijn lof uitgesproken over de gevallen edelen die voor Gijsbreght en Amsterdam in het harnas waren gesneuveld (1196-1200).

Deze korte scène van Arends dood, op het eerste gezicht wat losstaand van de rest en meestal niet in de interpretatie van de *Gysbreght* betrokken, blijkt in meerdere opzichten een sleutelrol te vervullen in de tragedie. Intertekstueel is ze in de eerste plaats gegroeid vanuit een episode in de *Aeneis*: die van de jonge Polytes die, door Pyrrhus achtervolgd, voor zijn vader Priamus in een bloedplas komt te sterven (527-32). Maar vooral hebben we hier met een indrukwekkende 'dubbeling' van Floris' dood in Hoofts *Geeraerd van Velsen* te maken. De overeenkomsten springen in het oog. Arend bloedt dood op dezelfde manier als Floris en gebruikt ongeveer dezelfde uitdrukkingen.⁹⁸ In de *Geeraerd van Velsen* wordt Floris' dood

98 *Geeraerd van Velsen*: 1288 'ach, mijn getrouwen, zet en draagt mij verder niet', *Gysbreght*: 'och broeder, laetme los'; *G.v.V.* 1289 'een beek van bloede vliet / mij door de wonden af', *Gy.* 1531 'mijn hart bezwijckt door 't bloen'; *G.v.V.* 1312 'het geluid / ontzinkt mij telken male en kan ten keel nauw uit',

bezegeld door het klaaglied van zijn trouwe Naarders (1316 e.v.) die zich afvragen wie voortaan voor de belangen van het land zal opkomen en Floris' militaire bekwaamheid de hemel in prijzen. Het koraalgezag van de vluchtelingen die Arends militaire deugden vereren, is daar evident naar gemodelleerd.

De betekenisproductie van dit intertekstueel verband is niet meteen duidelijk. Waarom zo'n overlapping van twee vooraanstaande figuren uit de twee tegengestelde kampen? En waarom niet Gijsbreght dan in plaats van zijn broer/onderbevelhebber? We kunnen daar een antwoord op proberen te geven. De schim van de graaf, overal in de tragedie geëvoceerd in de woorden van verschillende personages (van beide kampen), tekent zich uiteindelijk af achter de stervende Arend. Zeker is deze overeenkomst vergemakkelijkt door het feit dat Floris zich in de *Geeraerdt van Velsen* op het stervensuur berouwvol toont, de ernst van zijn wandaden inziet en zelfs zo ver gaat dat hij aan de Naarders vraagt een kerk te bouwen op de plaats van zijn dood. Niet naar de machtsgeile tiran dus, maar naar de tot inzicht gekomen graaf wordt hier verwezen.⁹⁹ Maar deze parallelie onthult vooral een groot verschil. Zoals vaak bij intertekstuele verbanden komt betekenisproductie met name door verschil tot stand. Het beeld van de stervende Arend blijkt bij nadere beschouwing bijna een tegenbeeld van de stervende Floris. Floris' beweging van terugkijken op zijn leven is vol verbittering en draait rond de bespiegeling: hoe kan één misstap een gelukkig leven¹⁰⁰ toch in een oogwenk omverwerpen. In aristotelische termen is het moment van de inkeer voor hem aangebroken. Met Arend is het totaal anders gesteld. Temidden van de unaniem uitgesproken lof krijgt hij het gevoel dat zijn voornaamste plicht voldaan is. Bovendien toont hij zich een voorbeeldige christen die bezorgd is over zijn zieleheil.

Waarom niet Gijsbreght dan? Omdat Gijsbreght is voorbestemd om de val van Amsterdam te overleven. Dat weet hij nog niet, dat wenst hij ook niet zoals we straks zullen zien. Het belang van de scène van Arends dood blijkt vooral bij de interpretatie van Gijsbreghts houding in het slot van de tragedie. De dood van zijn broer én militaire rechterhand, 'met vollen roem in 't harnas', heeft een diepe uitwerking op hem. Zo'n voorbeeldige dood wil hij ook sterven. Want, zoals hij aan zijn soldaten had herinnerd: 'al wie in 't harnas sterft, die sterft met krijgsmans eer' (884).

3.6 Op weg naar het einde?

Gijsbreght gebiedt het lijk van zijn broer weg te brengen. Op dit voor hem zo emotionele moment komt de heer Van Vooren om over de overgave van het slot van de Aemstels te onderhandelen. Gijsbreght weigert resoluut zich over te geven, zelfs

1530 'ick ben den adem quijt. ick kan niet langer spreecken'; *G.v.* 1314 'ik zijg, ik zijg, ik ben gekomen op het spade', *Gy.* 'ick schey, ick zwijm, ick sterf. mijn tijd is hier geweest'.

99 Eer blijft fundamenteel. Floris erkent zijn misstap in het licht van het eerbegrip (Veenstra 1968, 78). Op het allerlaatste moment wil hij zijn naam en reputatie redden.

100 Hij analyseert in detail wat dat inhield: 'geboortens hoogheid, lichaams frisheid, macht van staten, / ontzag bij vreemdelingen, gunst bij onderzaten. / Gelukkig, och, al te gelukkig' (1294-6).

niet in ruil voor genade. Tegen de vijand, die hem wijst op de uitzichtloosheid van de situatie, zegt hij nog steeds vol vertrouwen in God te hebben en sowieso de 'schaamte' van een overgave te willen vermijden (1556). De edelman Van Vooren heeft goed door waar het voor Gijsbreght allemaal om gaat: eer.¹⁰¹ Daarom spitst de discussie zich toe rond het vraagstuk dat openlijk gethematiseerd wordt: wat is eervoller, tot de dood toe doorvechten of zich overgeven in een uitzichtloze situatie?¹⁰²

Maar Gijsbreght twijfelt geen seconde. Overgave is voor hem geen optie, en de vlucht met de overlevenden die zijn vrouw hem even later zal voorstellen evenmin. Zijn houding tegenover Badeloch in het lange twistgesprek dat daarna volgt, valt in dit licht dan ook beter te plaatsen. Nu alle leden van de familieclan gestorven zijn, is de familie Van Aemstel, ooit zo breed en machtig, tot een minimum ingekrompen. Ze is gereduceerd tot Gijsbreghts kerngezin, de laatste overgebleven cel van dit ooit zo machtige huis: hij, zijn vrouw, de twee kinderen Adelgund en Veenerick. Alle secundaire betrekkingen waarmee Gijsbreght voortdurend rekening moest houden, omdat ze hem als eerste aangewezen steunpunt zochten, zijn weggevallen. De twee echtelieden zijn alleen achtergebleven en strijden tijdens een lang, dramatisch gesprek over de beste aanpak van de noodsituatie en over de toekomst van hun gezin. Op het toneel zien we een hevig debatterend paar. Niet toevallig vindt deze discussie 'thuis' plaats, in het slot (of de 'burcht') dat het 'huis' is van de Aemstels,¹⁰³ de huishoudelijke, intieme ruimte waar het gezin woont.¹⁰⁴ Gijsbreght keert terug uit de 'buitenwereld' waar oorlog woedt en wordt door Badeloch met uitbundige vreugdekreten thuis verwelkomd (1290-3):¹⁰⁵ de enige plaats die vooralsnog veilig is. De wens van de vierde rei komt dus in vervulling: 'o God ... dat zy den held op 't huis / met blijdschap magh ontvangen' (1281-3). Deze scène is zeker terug te vinden in de brede epische en tragische interteksten van 'laatste gesprekken' tussen echtelieden, op het punt voorgoed te scheiden.¹⁰⁶ Toch wat hier opvalt, in vergelijking met al die intertekstuele velden, is Badelochs assertiviteit en zelfverzekerdheid bij het tegen spreken van haar man, en tevens Gijsbreghts bereidheid om haar medezeggenschap te laten hebben in het bepalen van de toekomst voor wat ook haar gezin is.

Een zo geschetst beeld van de verhouding tussen echtelieden geeft volgens mij de ontwikkeling van het huwelijk in de 'burgerlijke' Republiek tijdens de zeventiende eeuw weer, op zijn minst in de kustgewesten en onder de bovenste lagen van de burgerij. Een verbintenis die heel vroeg, vergeleken met andere Europese maatschappijen, begon te evolueren van de *patriarchal* naar de *companionate marriage*, een echt partnerschap.¹⁰⁷ De vierde rei in de tragedie ('Waer werd oprechter trouw',

101 Zie Van Stipriaan 1996b, 370.

102 Deze heel belangrijke scène wordt in 5.3.3 uitgebreider geanalyseerd.

103 Dat een tegenhanger heeft in Anchises' privé-huis waar Aeneas en zijn gezin wonen: daar vindt de (korte) discussie plaats tussen Aeneas, zijn vader en zijn vrouw (634 e.v.), niet in een publieke ruimte.

104 Voor het belang van 'homeliness' (als tegenpool van 'wordliness') en van het huis als *microkosmos* van de Republiek in de zeventiende-eeuwse maatschappij, zie Schama 1987, 375 e.v.

105 Buikema 2001 (60) heeft het over het huis als 'de traditioneel beschutte en door vrouwen bestierde plek'.

106 Zie 4.4 en 5.3.4.

107 Zie Schama 1987, 398 e.v. Hij spreekt van 'a new world of «affect» that heralded the rise of the «com-

1239 e.v.) bezingt de band van het huwelijk in mystieke termen: handen aan elkaar verknocht, 'om niet te scheiden', ziel met ziel, hart met hart met elkaar versmolten (1251-60). Dit koor mikt duidelijk op het paar Gijsbreght/Badeloch en werkt als voorbereiding op het twistgesprek: niet meer het geïdealiseerde beeld van de echte-lijke band met hooggestemde idealen maar de werkelijkheid van een gezin dat op de ergste manier wordt bedreigd en zich in dramatische omstandigheden beraadt rond de vraag: wat te doen?

Het lot van dit gezin staat centraal in de discussie. Zelfs de kinderen worden daar om de beurt door vader en moeder bij betrokken. Adelgund en Veenerick zijn veel-betekenend uitvindingen van Vondel. Ze komen in de kronieken niet voor. Hun aanwezigheid is belangrijk om meerdere redenen. In de eerste plaats completeren ze het kader van dit kerngezin: afspiegeling van het in de zeventiende eeuw steeds cen-traler instituut van het gezin. Niet te breed, lossersstaand dan elders in Europa van het grote familienetwerk, vaak een 'affectieve gemeenschap', de enige haven van af-fectie waar de individuen zich affectief konden ontplooiën in een wereld van be-langen (Frijhoff & Spies 1999, 214; 192).¹⁰⁸ De kinderen doen zelfs mee aan de dis-cussie. Adelgund is bezorgd over het behoud van haar 'reinigheid' en 'maeghdelijcke staet' (1695): dezelfde bezorgdheid als Klaeris en Badeloch. Dan probeert ze als tussenpersoon op te treden tussen haar ouders: 'och vader, moeder sterft, wat leider gaet my aen?' (1791). Ze wordt dus getekend als een wat ouder kind, misschien een 'volwassene tiener' als Klaeris en de clarissen. Veenerick is daarentegen een peuter, een 'jonksken kleen en teer' met de woorden van zijn va-der (1703). En hij spreekt als een kind. Afgeschrikt door de hevig opgelopen dis-cussie tussen zijn ouders die hij niet goed kan volgen, roept hij: 'wat schreitghe moeder lief? zijt ghy bedroeft om vader?' (1705). Een glimp, meer niet, toch zien we hier de voorstelling van een 'echt kind' zoals zo vaak in de beeldende kunst van de jonge Republiek.¹⁰⁹

Maar tegelijkertijd zijn deze kinderen de nieuwste telgen van het huis van de Aemstels, misschien wel: de laatsten. Geen wonder dus dat zowel Gijsbreght als Badeloch ze retorisch 'inzetten' om hun argumentatie kracht bij te zetten. Beiden tonen hun zorg voor de nalatenschap en benadrukken de centraliteit van het voort-bestaan van de familie. Beiden vrezen dat de kinderen in een bloedbad zullen ein-digen. Badeloch zegt dat Gijsbreght hen wil laten vertrekken, zonder hem, recht in de muil van de vijand die ze zal 'blusschen in haer bloed' (1675). Gijsbreght vreest daarentegen dat als Badeloch en de kinderen in Amsterdam blijven, hij ze 'in mal-kanders bloed / [zal zien] versticken'¹¹⁰ en hun bloed zal moeten drinken (1764-6). Met deze senecaanse voorstelling van een vader die het bloed van zijn kinderen op-

panionate family»' (404). Zie ook Frijhoff & Spies 1999, 192; Damsma 1993, 22-3 ('een nieuw ge-zinsideaal'), 69.

108 Zie ook Damsma 1993, 21-2 voor 'de nieuwe nadruk op het gezin en op de rolverdeling tussen man en vrouw'.

109 Zie Schama's hoofdstuk 'In the Republic of Children' (1987, 481 e.v.) voor de grote gerichtheid op het kind van de zeventiende-eeuwse maatschappij.

110 Letterlijke vertaling van 'alterum in alterius mactatos sanguine' (*Aeneis* 2, 667).

drinkt, verbeeldt Gijsbreght zich – en houdt hij zijn vrouw voor – het gruwelijkst denkbare einde van zijn geslacht, van zijn bloed: in zijn eigen ingewanden.

Badeloch weet heel goed dat haar man de dood zoekt. Haar kan hij niet bedriegen: ze is degene die hem het beste kent.¹¹¹ Ze weet dat hij in Amsterdam – grafombe van de Aemstels – wil blijven alleen om er te sterven, vechtend voor zijn stad tot het bittere einde¹¹² zoals zovelen in deze tragische nacht hebben gedaan. Gijsbreghts doodsberedheid, of zelfs zijn verlangen naar de dood, is trouwens ten overvloede gebleken uit het gesprek met de heer Van Vooren.¹¹³ Zoals Arend van Aemstel, zoals Gozewijn van Aemstel. Maar anders dan Arend is hij niet alleen een militair. Als politicus, als stadsheer is hij in de eerste plaats verantwoordelijk voor de consequenties die zijn keuzes en daden op zijn 'burgers' zullen hebben. Evenmin is hij een geestelijke die zich alleen kan concentreren op het zoeken van de marteldood, fundamenteel anders dus dan Gozewijn met wie hij het verlangen naar de dood deelt.¹¹⁴

3.7 't Aemsterlandsche bloed'

Met de verschijning van de engel Rafaël voltrekt zich de 'ommekeer' van een situatie die naar de totale catastrofe dreigde te evolueren. Het gezin van de Aemstels zal gezamenlijk scheepgaan. In zijn gebed haalde broer Peter het voorbeeld aan van 'het huisgezin van Noah', door God in de oervloed beschermd (1811). Op een vergelijkbare manier zal het kerngezin van Gijsbreght en Badeloch scheepgaan (Gijsbreght zegt tegen de zijnen: 'ick zelf met mijn gezin zal d'allerleste wezen', 1878) en elders, in Pruisen, zich weer voortplanten en met de vluchtelingen aan een nieuwe maatschappij beginnen. Voor Gijsbreght betekent dat accepteren niet alleen zich over de principiële verdediging van zijn krijgsmanseer heen te zetten, maar ook zijn leven voort te zetten en zijn stad voorgoed te verlaten. (Ik ga daar uitgebreid op in in 5.4.2.)

Deze 'ommekeer' vertoont analogieën met die van een personage in de *Aeneis*: niet zozeer Aeneas, eerder zijn vader Anchises. We zagen dat Gozewijn aanvankelijk naar hem was gemodelleerd. Toch was dit intertekstuele verband in het bodeverhaal vervangen door dat van Priamus die net als de bisschop doodgaat. Anchises kiest daarentegen voor het voortbestaan, maar niet eerder dan dat goddelijke tekenen de zin daarvan hebben geopenbaard. Dan zegt hij tegen Aeneas: 'cedo, equidem nec, nate, tibi comes ire recuso' (704, 'ick geef het gewonnen, zoon, en weiger geensins u gezelschap te houden'). Een uitdrukking die doorklinkt in Gijsbreghts woorden tegen nota bene Badeloch (zie 4.5): 'nu buigh ick my voor God, mijn lief, mijn uitverkoren: / nu weiger ick geensins na uwen raed te hooren' (1873-4). Daarvoor was Anchises vastbesloten zichzelf aan het stervende Troje toe te voegen (660-

111 Zie 856-60.

112 'Gijsbreght is eager to perish with his men in defense of a lost cause' (Parente 1993, 255).

113 "k En schy 'er zoo niet af, als met mijn eigen leven' (1557); 'ick ben met eenen dood voor al mijn leven vry' (1652).

114 Over de overeenkomsten tussen zijn offerberedheid en die van Gozewijn: Konst 2003, 150.

1). De Amerikaanse criticus Brooks Otis spreekt van Anchises’ ‘conversion’ (Otis 1963, 245-50). Iets vergelijkbaars overkomt Gijsbreght in deze verdere verschuiving van het ‘intertekstuele systeem’:¹¹⁵ hij kan zich geen acceptabel leven voorstellen na ‘the destruction of all that had made life meaningful to him’ (Otis 1963, 241) en daarom vindt hij het wenselijk, zo niet onvermijdelijk, als stadsheer het einde van zijn stad te delen, hetzelfde lot als haar te ondergaan. Toch legt hij zich neer bij de goddelijke wil, die blijkbaar andere plannen heeft.

De engel biedt hem trouwens de troost dat Amsterdams val niet onherroepelijk is: anders dan Troje zal de stad een toekomst hebben en ooit haar hoogtijdagen vieren.¹¹⁶ Veelbetekenend beklemtoont de engel dat dit *zijn* stad is – Gijsbreghts obsessie bij uitstek die al in de openingsmonoloog was gebleken. De legitimiteit van zijn recht op het bezit van het Aemstelland is hier op het allerlaatste moment – vlak voordat hij het moet opgeven – bevestigd: ‘uw wettigh erf’ (1828), ‘uw stad’ (1840) enzovoort. Aan de toekomstige grootheid die de engel in het toekomstbeeld schetst zullen ook (blijkbaar op zeker moment naar Amsterdam teruggekeerde) nakomelingen van de Aemstels meedoen: ze zullen ‘adelijck en eerelijck bestaen’, ‘lof-felijck regeeren, / en Aemstels oude naem en zal geen’ roem ontbeeren’ (1844-6). Eer, adel, naam, roem: zelfs de goddelijke instantie blijkt het belang van deze waarden, zo centraal om de handelwijze van veel personages in het stuk te begrijpen, te erkennen.¹¹⁷ Het is als een ‘troost’ bedoeld voor Gijsbreght, zo gevoelig voor de familie-eer: die zal niet ten onder gaan. Zijn familie zal in de toekomst weliswaar geen vooraanstaande rol spelen (zoals het publiek in de zaal wist),¹¹⁸ zeker niet meer als stadsheren, maar toch in deze voorstelling een van de Amsterdamse families zijn die aan de toekomstige glorie van de stad zullen bijdragen.

Het duidelijkste element van continuïteit tussen de Aemstels en de Amsterdammers van de tragedie en de zeventiende-eeuwse Amsterdammers blijkt vooral de stadsmagistraat. De engel voorspelt dat Gijsbreghts daden over drie eeuwen op het toneel zullen worden gebracht – de tragedie zelf! – en dat ‘Burgemeesteren’ en ‘Raden’ daarnaar zullen kijken, gezeten op ‘zijn’ schild, geborduurd op de erestoelen van de Schouwburg (1847-50).¹¹⁹ Dat het wapen van Amsterdam hetzelfde was als

115 Eerst vertoont Gozewijn analogieën met Anchises, daarna met Priamus. Nu blijkt Gijsbreghts ontwikkeling een toespelende te zijn op die van Anchises!

116 In de *Aeneis* is er weliswaar een veel duidelijkere zin om te vertrekken naar een nieuw vaderland: Troje stort ineen maar zal ooit in Rome opnieuw en glansrijker tot leven komen. Op deze ‘breuk’ met de *Aeneis* (Smit 1956, 197-202) kom ik in 5.4.2 terug.

117 Parente gaat aan deze verzen voorbij die zijn interpretatie van het slot als triomf van de ‘Christian humility’ (in de tweede rei over Jezus’ geboorte bezongen) boven de ‘wordly honour’ (1993, 255) deels ondergraven. Het is een interessante interpretatie, maar te zwart-wit. Het belang van de aristocratische erecode van een heldhaftige stadsheer als Gijsbreght wordt op zich niet ontkend (Maljaars 2001, 151) wel de excessen daarvan die Gijsbreght tot de uiterste consequenties doorvoert en die hem beletten de situatie correct te beoordelen.

118 De rol van de Aemstels was na 1300 substantieel uitgespeeld. Het huis had geen figuren voortgebracht die aan de grootheid van de stad hadden bijgedragen (Smits-Veldt 1994, 107, n. 64).

119 Vondel kon verwachten dat burgemeesters en vroedschapsleden bij de première als eregasten aanwezig zouden zijn (Smits-Veldt 1994, 107, n. 65). Maar het Gemeentebestuur zou in de werkelijkheid pas op 5 februari 1638 een *Gysbreght*-voorstelling bijwonen (Albach 1937, 24).

dat van de Aemstels (met enkele aanpassingen) is historisch niet correct, maar dit doet er niet toe: de engel schetst de toekomstige geschiedenis van Amsterdam in het teken van de continuïteit waar dit wapen symbolisch voor staat. Het grote zeventiende-eeuwse Amsterdam is nog steeds de draagster van de erfenis van Gijsbreghts stad.¹²⁰ De in de zaal gezeten stadsmagistraat uit Amsterdam anno 1638 zijn de verre opvolgers van de 'Burgemeesteren en Raeden' die Gijsbreght de hemel in had geprezen voor hun moed tijdens de verdediging van het Stadhuis (1327). Niet zijn huis dit keer, maar de publieke ruimte waar de vertegenwoordigers van de burgers zitting hebben¹²¹ die, hoewel stokoud en verzwakt, 'durreven wel zien/ zoo eerelijck een dood kloekhartigh onder oogen; / en vechten met hun hart, nu handen niet en mogen' (1332-4). Gijsbreght noteerde dat zelfs 'het bloed der overheid' verhitte (1329): voor één keer ging het niet om 'Aemstels bloed' maar om het bloed van anonieme leden van de magistraat die zich met hart en nieren inzetten, tot de dood toe, om hun verplichting tegenover de stad na te komen. 'Aemsterlandsch bloed', zoals een keer Arend van Aemstel zag gezegd om symbolisch de hele stadsgemeenschap als een bloedgemeenschap aan te duiden, in haar collectief offer (1125).

De 'politieke' werking van zo'n voorstelling van zaken op het historische publiek van de tragedie, en vooral op de direct betrokken Amsterdamse stadsregering, komt op een aansporing neer: verloochent u uw 'voorvaderen' niet,¹²² vervult u uw taak met hetzelfde plichtsgevoel en dezelfde toewijding, laat u vooral het algemenebest boven het eigenbelang prevaleren.¹²³

Dat doet de stadsheer Gijsbreght zelf als hij uiteindelijk vertrekt. Niet uit eigen initiatief weliswaar, maar hij is tot het inzicht gekomen dat dit het beste is voor iedereen. Ook voor zijn stad. Voor het scheepgaan richt hij zich tot het Aemsteland:

Vaer wel, mijn Aemsteland: verwacht een' andren heer (1896).

'Mijn', nog een laatste keer, affectief geladen zoals bij een afscheid hoort. Maar hij voegt meteen toe: wacht op een nieuwe heer. Zodoende verheft hij zich uiteindelijk

120 Rafaël zegt: 'verheft uw stad haer kroon tot aen den hemel toe' (1840). In het voorwerk (brief aan Grotius) noemt Vondel Gijsbreght 'de rechte stam van Amsterdam'.

121 De anachronistische transpositie van de zeventiende-eeuwse instellingen naar het middeleeuwse Amsterdam (ontleend aan Hoofts *Geeraerd van Velsen* die op zijn beurt Grotius' ideeën bewerkte) dat een vorm van 'spreiding van de macht' en van vertegenwoordiging zou hebben gekend, helpt om deze continuïteit concreter te maken en 'to assist the audience in drawing parallels between the historical drama and the contemporary world' (zie Parente 1993, 256-7).

122 Zoals Grotius evenmin deed. In de tragedie treedt Heemskerck, Grotius' voorvader, als personage op (voorgesteld als 'neef' van de Aemstels). Na zijn dood in de strijd herdenkt Arend hem als 'ridderlijke held en eere van zijn' stam' (1197). Hij werd bovendien op het stervensuur door Polae bijgestaan, voorvader van de Nassaus. Zoals Smits-Veldt opmerkt: 'Vondel lijkt hiermee te suggereren dat de verhoudingen indertijd anders lagen dan in 1632, toen Frederik Hendrik weigerde om De Groot's ballingschap op te heffen' (82, n. 35).

123 In het inleidende voorwerk van de tragedie – een brief nota bene aan Grotius, slachtoffer van de verdeeldheid binnen de Republiek (Parente 1993, 259-60) – prijst Vondel niet toevallig 'de wijze regering der tegenwoordige burgemeesters, die het gemeen beste boven hun eigen behartigen'. Hij hoopt dat de tweespalt voorgoed achter de rug is.

boven het strijdveld van wraakvetes.¹²⁴ Hoeveel moeite hij daarmee had, was al in de proloog gebleken. Hij had van alles geprobeerd om die keten te doorbreken en zichzelf, zijn stad en zijn familie daaraan te onttrekken maar dat bleek onmogelijk. Alle verzoeningspogingen waren van de hand gewezen. Haat was te diep geworteld, belang speelde daarbij een te grote rol: wraak zou nooit vanzelf overgaan. Ondanks zijn herhaalde zorg voor het algemeen landsbelang zag hij zichzelf genoodzaakt het als clan- en familiehoofd én Amsterdamse stadsheer voor de belangen van de zijnen op te nemen aangezien de vijandelijke factie eropuit was ze uit te roeien. Daarna in de loop van de nacht werd hij zelf gaandeweg bijna onvermijdelijk in de logica van wraak opgenomen.

Maar nu maakt hij zich uit de voeten zoals hem van bovenaf is opgelegd. Hij staakt de oorlog (‘[ick] legh hier ’t harnas af’, 1875) en erkent bovendien met zijn laatste woorden de legitimiteit van de machtsovername.

124 Zie Parente 1993, 260-1 voor een interpretatie van het slot als stopzetting van de wraakmechanismen (‘internecine conflict’) en acceptatie van ‘the Christian message of humility and peace’.

Hoofdstuk 4

‘Een hoopeloze hoop’?

Badeloch: de constructie van een tragisch vrouwenpersonage

4.1 Inleiding

‘Hoe vele mannen, die sedert 1637 den Gijsbreght van Aemstel hebben zien opvoeren, hebben een Badeloch, tot steun en hulp in den strijd des levens, aan hun zijde gewenscht?’ Met deze sarcastische pointe beëindigt Jorissen anno 1877 zijn beschouwing van Badeloch. Hij verwerpt de burgerlijke kleingeestigheid van deze ‘dwingzieke vrouw’ die ‘tot allerlei kunstjes, zelfs tot flauwvallen, de toevlucht neemt – alles met het enige doel, opdat hij [Gijsbreght] zijn plicht, zijn ridderplicht, die hem verdediging van zijn burcht en van zijn trouwe onderzaten gebiedend voorschrijft, zal verzaken’ (Jorissen 1879, 121). Van een geheel andere aard, maar even kritisch, is de analyse die Maljaars anno 2001 van haar geeft: ze is ‘ongehoorzaam’, ‘ongelovig’, ‘cynisch’, ‘hysterisch’ en uiteindelijk ook ontaard, aangezien haar keuze voor de man boven de kinderen als ‘onnatuurlijk en dus onchristelijk’ benoemd wordt. En samenvattend: ‘het donker van Badeloch doet het licht van Gijsbreght nog sterker uitkomen’ (Maljaars 2001, 158).

Deze stemmen gaan tegen de *communis opinio* over Badeloch in die in haar traditioneel het toonbeeld van trouwe en liefhebbende echtgenote ziet; een mening die Vondel zelf waarschijnlijk toegedaan was, aangezien hij in het ‘Voorspel’ schreef:

Vrouw Badeloch, die op Kreüse slaet,
verbeeld ons, hoe getrouw en teder
oprechte liefde in rampen is belae
met haer beminde wedergade (43-6).

Schommelende waardebeoordelingen als deze heeft Badeloch trouwens met zo goed als alle personages in de tragedie gemeen – Gijsbreght *in primis*. Ze hangen meestal samen met de uiteenlopende interpretaties van het werk in het algemeen.¹

Dit hoofdstuk biedt een intertekstuele analyse toegespitst op Badeloch als tragisch vrouwenpersonage. Ik zal met andere woorden de intertekstuele velden proberen te traceren waarin ze zich inschrijft. Ik zal haar aandeel in de handeling volgen, vanaf haar eerste optreden in het derde bedrijf: de droomvertellingsscène (paragraaf 2); haar jammerklachten als bekend wordt dat de vijanden de stad zijn

1 Schenkeveld-van der Dussen, in haar typologische studie van de vrouwenfiguren in Vondels werk, aarzelt over de interpretatie van Badeloch, en ziet van een duidelijke stellingname af (Schenkeveld-van der Dussen 2002, 6).

binnengedrongen (paragraaf 3); de lange confrontatie met Gijsbreght (paragraaf 4); en uiteindelijk de ontknoping met Rafaëls verschijning (paragraaf 5).

Ik zou niet weten hoeveel mannen onder de toeschouwers van vandaag Badeloch aan hun zijde zouden wensen (en hoeveel vrouwen Gijsbreght dan). Andere vragen wens ik te stellen: hoe komt dit vrouwenpersonage tot stand? Aan welke literaire antecedenten roept ze in het publiek herinneringen op? Welke invulling van vrouwelijkheid geeft ze? Hoe positioneert ze zich in de discussie? Hoe gaat ze met de mannelijke personages om, en de mannelijke personages met haar? Hoeveel zichtbaarheid krijgt ze? Hoeveel discussieruimte en stem? In hoeverre is ze een stuwende kracht in de plot?

4.2 'Een droom bezwaert mijn hart. gezichten doenme schroomen': de droomvertellingsscène

Het derde bedrijf opent met Badelochs vertelling aan Gijsbreght over een bange droom. Ze had juist haar feestkleden aan en stond op het punt naar de kerstmis te gaan, toen ze op een stoel aan het sluimeren raakte en door de schim van haar overleden nicht Machtelt van Velzen werd bezocht.² Machtelt berichtte haar in paniek over de ondergang van Amsterdam en spoorde haar aan om zo spoedig mogelijk met haar gezin te vluchten. Bij haar ontwaken is Badeloch diep verontrust.

Badelochs woorden zijn een weefsel van beroemde literaire droomvertellingen.³ Herinneringen aan de scène van Seneca's *Troades*, waar Andromache over de gezichtsverschijning van haar dode man Hector vertelt (436-58), zijn verweven met toespelingen op de bron van Seneca zelf:⁴ de passage uit de *Aeneis* waar Aeneas de verschrikkelijke droomverschijning beschrijft van dezelfde Hector (II, 270-97).

Als wij nu de aandacht verschuiven naar de renaissancistische tragedie, kunnen we het intertekstuele veld verder uitbreiden. Badeloch vindt in Gijsbreght een troostende steun. Hij toont zich liefdevol en zorgzaam (752-5), maar tevens ook resoluut. Men kan aan dromen geen enkel waarheidsgehalte toekennen:

De droomen zijn bedrogh. ghy vreest uit misverstand (759).

Hij heeft kennelijk niet al teveel moeite om de voorspellende kracht van dromen af te doen. En toch gaat hier een intertekst mee open. De dialoog tussen een vrouw die

2 Dat Badeloch op een stoel inslaapt, is een toespeling op Hoofts *Geeraerd van Velsen*, waar Machtelt na de openingsmonoloog op een stoel in slaap valt (127 e.v.). Als haar man haar wakker schudt en haar vraagt waarom ze niet in bed ligt, zegt ze dat zij zijn afwezigheid nergens sterker voelt dan in bed (354 e.v.: dit is een verwijzing naar de verkrachting die zij door graaf Floris moest doorstaan). Badelochs omkleeden verwijst naar de scène in *Baeto* waar Baeto en Rycheldin zich omkleeden voor het feest dat de koningin georganiseerd heeft (677 e.v.). Het feest wordt Rycheldin fataal; in de *Gysbreght* komen de protagonisten integendeel nooit in de kerk.

3 Zie vooral Hermann 1928, 94-5 en Smit 1956, 190-5.

4 De literaire echo's van de *Aeneis* klinken voortdurend door in Seneca's *Troades*. Zie daarover Fantham 1982, 21-3.

paniekerig reageert op een onheilspellende gezichtsverschijning en een ander personage dat haar probeert gerust te stellen door haar te verzekeren dat dromen bedrog zijn, vormt een vast ingrediënt van het senecaanse toneel.⁵ De meest in het oog springende overeenkomsten met de *Gysbreght*-scène tonen de Oranjedrama's. Bij Heinsius en Duym ziet Louyse in haar droom de (nog levende) prins van Oranje: hij voorspelt zijn eigen dood (respectievelijk 1545-1575 en 1008-25). Van Hogendorp grijpt terug op het model van Seneca (en Vergilius) en laat de schim van Louyses vader aan zijn dochter verschijnen: Gaspard de Coligny, vermoord tijdens de Bartolomeusnacht samen met Louyses eerste man. Bovendien ontsluit Louyse bij Heinsius en Duym pas in het *vierde* bedrijf de inhoud van haar droom, in de aanwezigheid van een typisch senecaanse bijfiguur, terwijl bij Van Hogendorp de vertelling al in het *derde* bedrijf geanticipeerd wordt bij Louyses eerste optreden. De toehoorder is haar man zelf, samen met de hofmeester.⁶ Door deze veranderingen krijgt de droomvertelling een centrale plaats in de handeling en wordt de intieme band tussen de echtelieden nog meer aangescherpt.

Deze onderlinge genegenheid voert ongetwijfeld ook de boventoon in de verhouding tussen Gijsbreght en Badeloch. Maar ik vind het interessant om de rollen van de man en de vrouw in deze verhouding nader te bepalen. Zoals we zagen heeft de droomvertellingsscène de generische functie om een specifieke epische én tragische intertekst te openen. Nu blijkt deze intertekst zeker niet genderneutraal te zijn. Integendeel zelfs: de droomvertellingsscènes kunnen haast een *gendered genre* bij uitstek genoemd worden met een vast genderpatroon. Vrouwen treden er als hevig geëmotioneerden op, terwijl het aan de mannen is om ze gerust te stellen. Zoals Strengholt subtiel opmerkte, '[is] het omgekeerde in een zeventiende-eeuws spel eigenlijk ondenkbaar' (Strengholt 1980, 32).⁷ Ook in de *Gysbreght* is Badeloch 'benauwd en bang' (750), 'bevende en bevreesd' (819), terwijl Gijsbreght haar sust, door het belang van de droom te bagatelliseren. Bij de toeschouwer/lezer die deze scène in het licht van de intertekst interpreteert, ontstaan verwachtingen die mede gendergebonden zijn: hoewel het vrouwelijk personage als enige de ernst van de situatie inziet, zal de vrouw door een 'tragische ironie' (Strengholt 1980, 31) *niet* geloofd worden door het mannenpersonage. De paniek waarin ze nu verkeert, is al een voorbode van de ellende die haar straks waarschijnlijk ten deel zal vallen, en die zij op geen enkele manier zal kunnen afwenden. Met deze scène begint ze zich dus in een bepaalde tragische vrouwentypologie te voegen: tevergeefs vervuld van onheilspellende voorgevoelens, bang voor de toekomst, machteloos, niet in staat om haar eigen lot te beïnvloeden.

5 Zie Smits-Veldt 1991, 49; Bloemendal 1997, 63.

6 Zie Van Gemert 1994, 173.

7 In een passage uit Van Hogendorps *Truer-spel* vertelt Willem aan Louyse dat ook hij door onheilspellende dromen wordt gekweld. Maar dan stelt hij met nadruk dat hij zich daar nooit door heeft laten beïnvloeden (1311-3). De rolomkering dient als exemplarisch 'tegenvoorbeeld' en is voornamelijk bedoeld om de standvastigheid van de man in zo'n geval te laten blijken, in tegenstelling tot de kwetsbaarheid van de vrouw.

Er zijn toch belangrijke afwijkingen van deze *Gysbreght*-scène ten opzichte van de geopende intertekst. Allereerst de beknoptheid, vergeleken bij de eindeloze discussies in de Oranjedrama's waar Louyses onbeheersbare angst centraal staat. Afgezien van de droomvertelling voert Louyse nog lange gesprekken met Willem en met wijze secundaire personages, die aan de hand van moraalfilosofische begrippen proberen haar van irrationele en voor haarzelf onverklaarbare angsten af te helpen. Haar gemoedstoestand is aan de rand van de psychische stoornis.⁸

Bij Badeloch zit het anders. Volgens Strengholt (1980, 34) is het verschil structureel: met het binnenstormen van Peter komt er plotseling een einde aan het gesprek tussen de echtelieden. Ik merk echter op dat Badeloch al vóór Peters binnenkomst *zelf* de discussie had stopgezet, met de woorden 'ick ben mijn uur verslaepen, / om na de kerck te gaen. 't Is Spade' (825-6), kennelijk in een poging tot zelfbeheersing. Er valt bovendien uit geen enkel element op te maken dat Badeloch, afgezien van de recente droom, in de ban verkeert van een langdurige innerlijke kwelling, laat staan dat zij psychisch gestoord zou zijn. Deze afwijking van de intertekst houdt zeker verband met de verschuiving in de dramaconceptie: de morele instructie van de Oranjedrama's, die mede door de genderrepresentatie werd overgebracht – standvastige Willem versus onstandvastige Louyse⁹ – is bijna helemaal verdwenen.

4.3 'Hier mee ga ick mijn' man, naest God mijn toevlucht, quijt': de vervroegde rouwklacht

Terwijl Gijsbreght de Schreierstoren beklimt om een indruk van de situatie te krijgen, geeft Badeloch zich over aan een jammerklacht. Ze betreurt het lot van Amsterdam en van haar man, die zich dag en nacht tevergeefs om zijn stad heeft ingezet. Vaak heeft zij hem in een droevige toestand gezien, afgemat en 'met traenen op de kaecken': 'en vroegh ick, wat hem deert? hy zucht, en antwoord niet, / en kropt zijn hartewee, en dubbelt mijn verdriet' (859-60). Deze onthulling van een aspect uit hun privé-leven geeft aan hoe intiem de relatie is tussen de echtelieden: Badeloch heeft als enige toegang tot Gijsbreghts innerlijke leven en zwakheden – tot op zekere hoogte althans, aangezien hij zijn zorgen niet onder woorden brengt.

8 Eerst oppert Willem dat de oorzaak van haar staat haar 'swaermoedigh bloed' zou kunnen zijn (1245). Vervolgens gaat de hofmeester uitvoerig in op een mogelijke verstoring van haar humorale evenwicht (1398 e.v.). Louyse geeft hem deels gelijk ('ja, ja, het magh soo wesen ...', 1407), maar voegt eraan toe dat zij zich zo voelde ook voor de Bartolomeusnacht. Duits 2004 toont op een overtuigende manier dat Hoofts Machtelt als een *melancholica* beschouwd kan worden. Van Hogendorps Louyse deelt dus, tenminste tot op zekere hoogte, deze karakterisering. Maar eerder dan van directe invloed zou ik van een brede intertekst spreken. Al in de eerste Oranjedrama's zijn er tekenen van Louyses stoornis te bespeuren. Bij Heinsius beklagt ze zich dat zij geen lust meer heeft in wijn of voedsel en dat het haar bijna onmogelijk is om slaap te vatten (1158-66). Bij Duym zegt ze: 'ick neem verdriet int aenschouwen des daeghs claeerhey' (988).

9 Zie Bloemendal 1997, 110-1.

Daarna vergelijkt ze het veel gelukkigere leven van arme mensen met dat van de hooggeplaatsten, vaak het slachtoffer van lotswisselingen:

Hoe veel gelukkiger zijn arme en slechte dorpen,
en hutten laegh gebouwt, min stormen onderworpen
dan eenigh heeren huis (861-3).

Dit is een grondmotief van Seneca's toneel en een bekend thema in de renaissancistische literatuur – vooral in de pastorale werken.¹⁰ Het eerste aanknopingspunt is echter in Van Hogendorps *Truer-spel* te zoeken. In het vierde bedrijf geeft Louyse een lange verzuchting prijs over de gevaren van de prinselijke staat en over de noodzakelijkheid om de 'natuur' te volgen. Dan roept ze uit:

Ach Hemel waert u lust, en wilde ghy dat geven,
dat heden ick verliet dit grootst opsichtich leven,
en myn vertrock in stilt, in enen hutjen laech (1743-5).

Het 'hutjen laech' is een hint naar het intertekstuele verband. Vondel condenseert de veel uitvoerigere moraalfilosofische discussie uit de brontekst, door een bescheiden toespeling.

Badelochs algemene bespiegeling mikt natuurlijk op haar eigen situatie. Over leed kan ze wel meepraten (865): in een reeks retorische vragen van groeiende intensiteit vraagt ze zich af welke foltering haar bespaard is gebleven vanaf haar trouwdag. De conclusie die zij uit haar levenservaring trekt, toegepast op de huidige situatie, is lapidair, zonder ruimte voor illusies:

Hier mee ga ick mijn' man, naest God mijn toevlucht, quijt (872).

Badelochs jammerklacht domineert de scène gedurende Gijsbreghts afwezigheid. Dezelfde structurele functie zal haar tweede beknoptere verzuchting in het vijfde bedrijf vervullen, terwijl Gijsbreght een uiterste uitval uit de burcht waagt (1521-7). Er doet zich hier een frequent gendergebonden onderscheid voor tussen exterieur-daad-activiteit (mannelijk) en interieur-bespiegeling-passiviteit (vrouwelijk). In deze 'dialectics of inside and outside' krijgt de vrouw meestal een 'inward-looking' plaats toebedeeld, van iemand die commentaar levert op wat zich 'buiten' afspeelt, waar ze geen enkele greep op heeft (Padel 1983, 14-5).¹¹ In dit kader dient Badelochs klacht weer beschouwd te worden als een *gendered genre*, in tegenstelling bijvoorbeeld tot Gijsbreghts innerlijke verteerdheid: voor hem gaat het wél om een gevoelige gemoedstoestand, maar uit zorg voor zijn stad en sowieso beheerst, zodat de bezorgdheid juist *niet* een klacht wordt (zie daarover 5.3.1). Jammerklachten zijn daarentegen 'the female genre par excellence' (Suter 2003, 18). Men hoeft maar aan

10 Zie Smits-Veldt & Luijten 1993, 63-4.

11 Een pathologisch geval van paniekerige 'inwardness' is dat van Hoofts Machtelt. Ze weigert om uit haar kamerraam te kijken, waar haar verkrachter door graaf Floris gevangen wordt meegesleept (382-5). Hier hebben we met een vrouw te maken die vanwege het seksuele geweld diep gestoord is geraakt en zich obsessief van de buitenwereld afsluit.

de 'matière de Troie' te denken – de brede cyclus rond de val van Troje, die opnieuw in het theater van de renaissance opbloeit¹² – om zich te realiseren in hoeverre het vrouwenpersonage stereotiep met klagende uitbarstingen wordt geassocieerd. Slachtoffers van de geschiedenis, gemarginaliseerd en uitgesloten van het mannelijke veld waar beslissingen worden genomen en acties uitgevoerd, rest de vrouwenpersonages vaak niets anders dan de rouwklacht – over de val van hun stad of de dood van hun dierbaren. Naast het Homerische epos bieden Euripides' *Hecuba* en *De Trojaanse vrouwen*, in de zeventiende eeuw vooral bekend door de bewerking in Seneca's *Troades*, het exemplarische voorbeeld van vrouwen die zich aan oneindige jammerklachten overleveren. Ann Suter heeft laten zien 'how Euripides is presenting the whole *Trojan Women* as a lament, suggesting this in a variety of ways in differing degrees of intensity' (Suter 2003, 10). Over de veelvuldige jammerklachten in Seneca's *Troades* merkt Elaine Fantham op: 'acts of mourning are part of the ethos that Seneca associates with his captive women' (Fantham 1982, 274).

Zelfs voordat hij de vertaling van Seneca's *Troades* had gemaakt (*De Amsteldamsche Hecuba*, 1626), had Vondel het hartverscheurende gejammer van Hecuba en Andromache in *Hierusalem verwoest* getransponeerd (1620). Dochter Sion, allegorische verpersoonlijking van Jeruzalem en van het jodendom maar tevens als echt mens – een vorstin – voorgesteld,¹³ beweent daar breidelloos de val van Jeruzalem, de dood of de gevangenneming van alle mannen en het lot van slavernij dat haar en de andere joodse vrouwen te wachten staat. Na de klacht, waarmee ze het toneel betreedt, geïnspireerd door Hecuba's openingsmonoloog in Seneca's *Troades*, wakkert ze zelf het leed van de koren aan.¹⁴ Ik vind de aanhef van deze koorzang veelbetekenend:

Nature (...)
ontbind den band, die noch houd 't vrouwelyck geslacht
aen deernis strengh verplicht, door een verborgen kracht (768-78, *passim*).¹⁵

Deze 'natuurlijke' band toont het duidelijkst aan welke functie de vrouw toebedeeld krijgt en zelf aanvaardt: als slachtoffer aan het geweld overgeleverd, kan ze niets anders doen dan dat geweld passief aanschouwen en betreuren, en ondergaan. Louyse de Coligny vervult bijvoorbeeld de van haar verwachte rol van rouwklager uitvoerig. Na Willems dood kan ze zich openlijk aan het verdriet overleveren. Er is zelfs geen sprake meer van een negatieve beoordeling van haar hartstochtelijkheid: ze doet gewoon 'wat een vrouw behoort te doen' (Bloemendal 1997, 110).

Vaak moet dit soort vrouwenpersonage zich echter al vooraf schikken in haar rol van rouwklager, nog vóór de dood van haar dierbaren, waarover ze onheilspellende gevoelens heeft.¹⁶ Hier kan er sprake zijn van een 'proleptic lament' (Fantham

12 Zie Smits-Veldt 1986, 278-94.

13 Zie Smit 1956, 84.

14 Zie Van Gemert 1990, 236-7; Konst 1993, 48.

15 En Dochter Sion zegt: 'ons past dit treurgewaed' (750).

16 In de openingsmonoloog van de *Geeraerd van Velsen* vertelt Machtelt dat haar man haar verboden heeft om 't weuwelijcke kleedt' te dragen terwijl hij nog leeft. Daarbij spreekt ze de vrees uit dat ze het toch zal moeten aantrekken, na zijn dood (95-8).

1982, 315, over de vervroegde rouwklacht van Andromache voor de nog levende Astyanax).¹⁷ Het epische oervoorbeeld daarvan is Homerus' Andromache, in haar laatste gesprek met Hector (*Ilias* VI). Voor haar is het zo goed als zeker dat hij in de strijd zal vallen en dat zij weduwe zal worden. Als hij uiteindelijk vertrekt, keert Andromache huilend terug naar het koninklijke paleis, omringd door het jammergeschrei van haar dienaressen, die hem al als dood beschouwen:

[de Dienstmaegden] maeckten een zeer luyde geschreij met eenen
over Hector en zeyden och nemmermeer
en zullen wy uwer zien onzen vromen Heer
heden zal hy in doodwondig verziecken
sterven door de wreede handen der Grieken.¹⁸

Dat deze voorgevoelens wel degelijk gefundeerd waren, blijkt aan het einde van de *Ilias*, die afsluit met de rouwceremonieën voor Hectors begrafenis en het gehuil van de Trojaanse vrouwen.

Ook Badelochs verzuchting valt in brede zin te beschouwen als een vervroegde rouwklacht voor Gijsbreght. De conclusie spreekt in dit opzicht heldere taal ('hier mee gae ick mijn' man (...) quijt', 872). Ook later, als Arend alleen uit de strijd terugkeert, vraagt ze hem tot twee keer toe of Gijsbreght gesneuveld is (1074-5), alsof ze dat al zeker wist. Aan het einde van Arends verslag, als deze zijn hoop uitspreekt dat God zijn broer zal sparen, werpt ze hem tegen:

Een hoopelooze hoop. och Gijsbreght, lieve heer,
ick reken hem al dood, en zie hem nimmer weer (1237-8).

Zoveel zekerheid put Badeloch uit een pragmatische inschatting van de situatie – Peter heeft zonet vastgesteld dat het met Amsterdam gedaan is –, maar misschien nog meer uit haar eigen levenservaring. Sinds haar trouwdag heeft het leven haar niets anders dan ellende gebracht, en nu heeft ze alle redenen om te vrezen dat het toppunt van verdriet is bereikt, met Gijsbreghts dood.

Als ick den ganschen tijd mijn levens overreken,
van mijne bruiloft af, van dat ick zat verlooft:
wat stormen zijn my niet gewaait over het hoofd? (866-8).

Badeloch blik op haar eigen leven terug. Deze pijnlijke beweging van 'terugkijken' plaatst haar nog nadrukkelijker binnen een specifieke vrouwentypologie. Het gaat om vrouwen die een brede leedervaring achter de rug hebben, een soort 'overlevenden'. Ze meten telkens weer de draagwijdte van hun verlies en ellende breed uit, en als gevolg daarvan vrezen ze steeds het ergste voor de toekomst. Men hoeft maar te denken aan Hecuba en Andromache in de 'matière de Troie'.¹⁹ Het oervoorbeeld

17 Zie ook Suter 2003, 4; Sancisi-Weerdenburg 1995, 14. Deze studies nemen Alexiou 1974 als uitgangspunt.

18 Van Mander 1611, 192, (7-11). Ik gebruik de vertaling die Van Mander in 1611 maakte, niet rechtstreeks uit het Grieks maar uit de Franse vertaling van H. Sales.

19 Wat Hecuba betreft, in het stoïsche toneel van Seneca en van veel Renaissancistische tragedies gaan

is echter weer het Homerische epos. In *Ilias* vi blik Andromache treurig terug op een leven vol ellende: na de slachting van haar familie door Achilles rest haar niemand anders dan Hector, die voor haar vader, moeder, broeder en man tegelijk is (413-30). In deze brede intertekst schrijven de Oranjedrama's zich openlijk in, zoals ook de *Gysbreght*, wellicht vooral via Van Hogendorps *Truer-spel*. Louyse heeft in haar jeugd traumatische dingen meegemaakt: in de Bartolomeusnacht heeft ze in één klap haar vader én haar eerste man verloren. Zelf is ze nauwelijks aan het geweld ontkomen. Dit krijgen we bij Van Hogendorp te horen uit de woorden van Gaspard de Coligny's schim, als Louyse over zijn droomverschijning vertelt (1247-94). Een passage is vooral opmerkelijk:

Maer al te wel becleet met lijtsaemheyt geduldich,
u, die van 't ongeval de stormen menichfuldich,
soo dickwil stuers gewayt syn over 't jeuchdich hooft (1275-7).

Deze metaforische 'stormen' die 'over het hoofd zijn gewaaid' verbinden binnen het intertekstuele web Louyse en Badelochs levenservaringen. Louyse komt trouwens meermalen op haar jeugdtrauma's terug. In haar laatste gesprek met Willem in het vierde bedrijf herinnert ze hem nog aan wat zij zelf in haar 'jeuget teer' moest doorstaan (1950-8). De volkomen onverwachte, verraderlijke moord op haar familieleden tijdens een bloedbad boezemt haar nog steeds angst in, en maakt het haast onmogelijk om niet het ergste te vrezen.²⁰ Na Willems dood haalt ze uiteindelijk in haar rouwklacht nog een keer de spoken van die dramatische jeugdherinneringen op, die nu opnieuw herleven (2118-22).

De figuur van Louyse de Coligny profileert zich dus duidelijk achter die van Badeloch. De actualisering van Louyses antecedent doet onheilspellende voortekenen ontstaan omtrent Gijsbreghts lot, en dat van Badeloch met het zijne. In deze genderintertekst krijgt de vrouwelijke protagonist, als achtergelaten slachtoffer, alleen de rouwfunctie ter ere van de overleden man toebedeeld. En juist deze functie maakt Badeloch zich eigen, zelfs vóór Gijsbreghts dood.

Aan het einde van Arends verslag geeft ze definitief alle hoop op. Op dit moment heft de 'Rey van Burghzaten' de koorzang 'Waer werd oprechter trouw' aan, waarin de huwelijksliefde in mystieke termen ontleend aan het *Hooglied* wordt bezongen. Een van de 'emblematische' beelden die zij scheppen, is die van de tortelduif, die op een dorre tak het verlies van haar beminde betreurt: verwijzing naar een embleem dat voor echtelijke trouw staat, maar ook voor weduwschap (Scholz-Heerspink 1974-5, 572).²¹ Daarna wendt de rei zich naar Badeloch:

deze bespiegelingen vergezeld van een morele boodschap: ze drukken de vergankelijkheid van het geluk in het aardse bestaan uit. Dit is ook het geval met Dochter Sion in *Hierusalem verwoest* (Konst 2003, 127 e.v.).

20 Een nog bredere ruimte vindt dit thema in de vroegere Oranjedrama's van Heinsius en Duym. Daar appelleert Louise voortdurend aan haar leedervaring, om zich voor haar 'irrationele angsten' te verontschuldigen bij haar gesprekspartners.

21 De door musicoloog Louis P. Grijp in 2005 herontdekte melodie van de rei ('N'esperez plus mes yeux') van Antoine de Boësset blijkt goed te passen bij Badelochs wanhopige liefdesklacht (zie K. Jansen 2005).

Zoo treurt nu Aemstels vrouw (...)
 Zy rekest Gijsbreght nu al dood (1275-8 *passim*).

Het laatste gebed aan God om haar van dit kruis te verlichten, kondigt echter nieuwe hoop aan.²²

4.4 "k En sal van 't huis niet scheiden / noch sloop gaen zonder u, mijn heer, mijn waerde man': de echtelijke confrontatie

Een geluid aan de poort van het paleis schudt Badeloch wakker uit haar wanhopige gemoedstoestand. Ze herkent de stem van haar man: hij is dus daadwerkelijk teruggeskeerd, tegen alle verwachtingen in.²³

Het vijfde bedrijf opent met de hereniging van de echtelieden. Gijsbreght toont zich weer bezorgd over de toestand waarin Badeloch verkeert. Zij kan haar vreugde nauwelijks beteugelen, met uitroepen die al haar opluchting uitdrukken.

Nu ghy behouden zijt is al mijn leet vergeten,
 mijn trouwe bruidegom, mijn hoofd, mijn troost, mijn schat:
 nu ghy behouden zijt, wat geef ick om de stad,
 om al des weerelds goed! (1290-3)

Met deze impulsieve reactie op de onverwachte kentering van de gebeurtenissen, profileert Badeloch haar standpunt, dat ze meteen daarna tegenover Gijsbreght verdedigt. Voor haar staat de man centraal: in haar waardeschaal gaat hij verreweg vóór Amsterdam. Niet dat zij onverschillig zou zijn voor de verwoesting van de stad,²⁴ maar het behoud van haar eigen man weegt kennelijk voor haar onvergelykbaar veel zwaarder. Deze emotionele opwelling van Badeloch is een interessante anticipatie op de thema's die ter discussie zullen komen in een beslissende scène van het drama: die met de confrontatie tussen Badeloch en Gijsbreght.

Na de weigering om op het verzoek van de Heer van Vooren in te gaan om zich aan de vijand over te geven, is Gijsbreght bereid alles te wagen in een laatste aanval op de soldaten die het slot belegeren. Daarvoor wil hij echter zijn gezin op een schip zetten, in de hoop dat zij ergens een veilig toevluchtsoord zullen vinden. Op dit moment breekt het conflict met Badeloch uit, omdat ze pertinent weigert sloop te gaan zonder Gijsbreght. Ze wil hem niet achterlaten, wetende dat hij zal sterven. Deze discussie actualiseert een breed en prismatisch intertekstueel veld, of liever gezegd een combinatie van meerdere en subtiel met elkaar verweven interteksten.

22 Zoals het embleem zelf, waarbij een epigram hoort dat als strekking het vertrouwen in God heeft (Scholz-Heerspink 1974-5, 572).

23 Vondel had al eerder dit patroon gevolgd in de *Verovering van Grol*. Ook daar was de 'treurende Princes' Amalia van Solms (670) uiterst bezorgd om het lot van haar man, Frederik Hendrik want 'de liefde vreest eer 't swaerst, dan sij ten besten hoopt' (676). Toch 'in deze parsing [benauwdheid] komt de blye bood geronnen. / Mèt gaen de schroeven los, daer 't hart mede is beknelt' (709-11).

24 Zie bijvoorbeeld haar bitter commentaar op Peters bericht dat de vijanden de stad hebben overrompeld: 'nu lachenze om mijn stad, zoo lang van hen benijd' (vs. 855).

Op de *Aeneis* wordt er in het hele dispuut maar één keer openlijk gezinspeeld. Als Gijsbreght, ten einde raad door Badelochs weigering hem te gehoorzamen, zijn vertrouwelingen oproept om zich weer in het gevecht te storten, vraagt Badeloch hem om ook haar en de kinderen in zijn lot te laten delen (1776-8). Hetzelfde verzoek doet Creüsa aan Aeneas. Hij is radeloos vanwege zijn vaders weigering om met hem te vluchten en beslist daarom zich opnieuw in het gevecht te storten om daar de dood in het harnas te gaan vinden. Creüsa valt dan op de knieën. Ze klemt zich aan Aeneas' voeten vast en tilt de kleine Ascanius naar zijn vader op. Ze smeekt hem om hen mee te nemen, als hij vastberaden is om te sterven: ‘si periturus abis, et nos rape in omnia tecum’ (675, ‘gaet ghy om te sterven, zoo neem ons mede, overal waer ghy henegaet’). Het is merkwaardig dat wij hier de aaneenschakeling van de gebeurtenissen in de *Aeneis* exact weergegeven aantreffen: eerst het toerusten van de tot het uiterste gedreven man, dan de smeekbede van de vrouw. In een fragment van de lange *Gysbreght*-scène wordt de tekstuele constellatie van de brontekst dus bewaard. De intertekstuele hint is daarmee geactiveerd: maar juist deze actualisering laat ons zien in hoeverre de *Gysbreght* zich van die intertekst verwijderd. Dit is vooral aan het vrouwenpersonage te zien: waar Creüsa niets anders doet dan smeken en nog wel op haar knieën, terwijl ze met een stil gebaar Ascanius naar zijn vader optilt, beperkt Badeloch zich niet tot jammerkachten. Ze durft wel degelijk de confrontatie met haar man aan te gaan en voert vurige argumentaties om haar standpunten te verdedigen. Daardoor wint de scène aan dramatische spankracht. In de *Aeneis* geeft Creüsa's smeekbede zelfs tot geen enkele discussie aanleiding: Aeneas reageert er niet op. In de *Gysbreght* botsen integendeel twee sterk geprofileerde persoonlijkheden, pal tegenover elkaar geplaatst.

Zo'n boeiende discussiescène eist een uitbreiding van het intertekstuele veld. Ik denk dat de afscheidsscène van *Ilias* VI tussen Hector en Andromache – een ver antecedent van de zojuist besproken scène in de *Aeneis* – hierbij betrokken kan worden, als beroemd model voor een confrontatie tussen echtelieden: ook daar staat het toekomstige lot van het gezin centraal – van het kind en van de straks naar alle waarschijnlijkheid weduwe, als de man in de strijd sterft. Zoals we zagen, klinkt deze ‘echtelijke intertekst’ vaak mee in de *Gysbreght*, mede door de bemiddeling van het renaissancehistorietoneel: de lange dialogen tussen Louyse en Willem, maar ook de maar liefst drie scènes in de *Geeraerd van Velsen* met gesprekken tussen Machtelt en Geeraerd (349-87; 805-32; 1214-39).

Maar er is nog een intertekstueel veld dat daarbij geopend kan worden: dat van Seneca's *Troades*, in de scène waarin Andromache tegenover Ulysses staat, die de uitlevering van de kleine Astyanax voor het offer opeist. Het belang van deze intertekst zit hierin dat hij de vrouw wél binnen een vurige confrontatie plaatst, maar *niet* met haar echtgenoot, en dus buiten de familiedimensie en wat daarmee gepaard gaat: de gevoels sfeer maar ook de hiërarchische verhoudingen tussen echtelieden. Sterker nog: ze wordt geconfronteerd met een achterbakse en gehate vijand. Het feit dat Andromache's verzet tegen Ulysses steeds weer, en soms letterlijk, in Badelochs replieken aan Gijsbreght meeklinkt, draagt ertoe bij dat het idyllische kader van de

echtelijke verhouding deels verstoord wordt: de twee gesprekspartners raken langzaam maar duidelijk van elkaar vervreemd. Laten we nu dus deze intertekst openvouwen. In Seneca's *Troades* heeft Andromache haar zoontje in Hector's graftombe verborgen, maar Ulysses komt daar al gauw achter, ook al doet Andromache alsof het kind inmiddels dood is.²⁵ Als Ulysses dan dreigt om het graf te vernietigen in plaats van Astyanax te offeren, wordt Andromache voor een beangstigende keuze gesteld: het graf van haar man ofwel het leven van haar zoontje te redden? In een lang terzijde overweegt ze de twee mogelijkheden:

Quid agimus? animum distrahit geminus timor:
hinc gnatus, illinc conjugis chari cinis.
pars ultra vincet? (640-2)

[Rampsaligh mensch wat raed? wat sultghe best bestaen? / Een' dobbble vreesse breeckt mijn hart nu in twee stucken: / hier komtme 's mans gebeente, en daer mijn soontie rucken, / wat syde of 't winnen wil? (896-9)]²⁶

Aan de ene kant haar zoon, aan de andere de as van haar man: Andromache visualiseert het conflict dat haar verscheurt, de twee tegenovergestelde krachten die haar uiteentrekken. Daarna wordt ze een twintigtal versregels lang heen en weer geslingerd tussen enerzijds echtelijke liefde – of liever gezegd eerbied voor de nagedachtenis van haar man – en moederliefde anderzijds. Dit is ook een grondthema in de confrontatie tussen Gijsbreght en Badeloch: hij probeert een beroep te doen op haar moederliefde en 'plicht' om vooral haar kinderen te beschermen, zij stelt integendeel haar echtelijke band voorop en weigert haar man aan zijn lot over te laten.

GIJ: Zult ghy de oirzaeck zijn dat beide uw kinders sneven?
BA: Ick zou om eenen man wel bey mijn kinders geven (1701-2).

Poteris nefandae deditum mater neci
videre? poteris celsa per fastigia
missum rotari? potero; perpetiar; feram,
dum non meus post fata victoris manu
jactetur Hector (649-53)

[Hoe sultghe kunnen sien dat uw geliefde soon / gemartelt worde, en sterf soo veel' vervloecte doon? / Hoe sultghe kunnen sien, met onbetrænde kaecken, / hem komen rollen neer van d'hooge toorendaecken? / Och ja, en met geduld, als slechts 's verwinners hand / mijn' Hector na sijn' dood niet stroye langs de strand (907-12)]

Een uiterst retorische monoloog is een levendige dialoog geworden. Andromaches *psychomachia* (Fantham 1982; 302) over een abstract vraagstuk²⁷ wordt in een open

25 Vondel irriteert deze scène al in *Hierusalem verwoest* als Dochter Sion onder de puin schuilgaat en de reien van 'Toodsche vrouwen' en 'Staetjonffren' Fronto voorliegen dat zij verdwenen is (1777 e.v.).

26 Ik citeer Seneca's tekst naar de Amsterdamse editie van Farnabius (1632). Voor zijn vertaling (uit 1626) combineerde Vondel tal van edities, maar het meest raadpleegde hij die van Farnabius (eerder gepubliceerd in 1613 in Londen en in 1625 in Franckfurt), zoals Geerts 1932 (21) aantoonst.

27 Het gaat bovendien om een vals dilemma: Astyanax zal hoe dan ook sterven (zie Fantham 1982; 303).

discussie omgezet, die de indruk wekt van echtheid en diepe persoonlijke betrokkenheid. Maar de intertekst biedt meer dan alleen inzicht in Vondels structurele keuzes. De focus op het vrouwenpersonage toont aan dat Badeloch tot een bepaalde tragische vrouwentypologie behoort die de echtgenoot als middelpunt van het leven stelt, zo nodig zelfs boven de geliefde kinderen. Andromache, die de westerse literatuur is ingegaan als ‘symbool voor echtelijke liefde en trouw’ (Sancisi-Weerdenburg 1995, 6), bij wie men spreken kan van ‘a nearly worship of her husband’ (Fantham 1982, 303), is daar het prototypische voorbeeld van. We moeten ons niet laten misleiden door haar eindeloze pendelbeweging tussen man en zoon: haar aarzeling komt alleen voort uit het feit dat Hector al dood is. In een apostrof tot hem stelt ze hem juist gerust: het enige wat haar in Astyanax aanstaat, is Hector zelf:

Non aliud, Hector, in meo nato mihi
placere, quam te. vivat, ut possit tuos
referre vultus (644-6).

[...dat my niets kan behaegen / in mynen soon als ghy; dat hy noch reck’ sijn’ dagen, / op dat ick in hem sie ’t afsetsel van uw beeld (901-3)]

In Astyanax leeft Hector voort en het kind zal op een dag zijn vader kunnen wreken.

Ook voor Badeloch gaat haar man boven alles. De ‘band des echts’ is voor haar nog sterker dan die met de kinderen (1719-20). Heel haar leven draait om hem. Deze overtuiging wordt het duidelijkst verwoord in een repliek aan Gijsbreght, die tegen de kleine Veenerick heeft gezegd dat zijn moeder zich niets van hem aantrekt:

Met smarte baerde ick ’t kind, en droegh het onder ’thart.
Mijn man is ’t harte zelf. ’k Heb zonder hem geen leven (1708-9).

Het is een opmerkelijke repliek. Niet alleen onderstreept Badeloch nog eens haar totale afhankelijkheid van haar man; ze weerlegt Gijsbreghts beschuldiging dat zij geen goede moeder zou zijn, met een soort van toe-eigening van het moederschap en van wat het biologisch impliceert: zie de verwijzing naar de weeën. Daaruit blijkt dat zij zich ergert aan de pogingen van haar mannelijke gesprekpartners (niet alleen Gijsbreght, ook Peter: 1719) om het moederschap steeds als argument te gebruiken voor het bereiken van hun doel. Dat Badeloch geen monsterlijke vloek uitslaat, blijkt trouwens ook uit het feit dat dezelfde boodschap al in de vierde rei, vlak voor de echtelijke confrontatie, was verwoord:

De band, die ’t harte bind
der moeder aen ’t kind,
gebaert met wee en smarte,
aen hare borst met melck gevoed,
zoo lang gedraegen onder ’t harte,
verbind het bloed.

Noch sterker bind de band
van ’t paer, door hand aen hand
verknocht, om niet te scheiden (1245-53).

In Badelochs woorden klinkt de echo van het koor: de naweeën en hier ook de borstvoeding duiden op de biologische kracht van de band tussen moeder en kind. Maar hoe sterk deze band ook is, nog sterker is die tussen echtelieden. Ook de reis chept een hiërarchie tussen de twee verbintenissen, steunend op de theologische autoriteit van St. Bernhard van Clairvaux in een van zijn preken op het *Hooglied*, die in de koorzang verwerkt wordt.²⁸ Het zal nu duidelijk zijn geworden hoe ongepast het is om van Badeloch als een 'ontaarde moeder' te spreken. Het is wél waar dat deze ontaardheid door Gijsbreght en Peter gehanteerd wordt als argumentatief wapen: ze willen haar in een hoek drijven door haar te waarschuwen tegen 'ongepast' gedrag voor een moeder. Maar ze weet zich daaruit te redden.

Badelochs 'keuze' voor haar man betekent trouwens geenszins een gebrek aan moederliefde. Haar zorg (en bezorgdheid) voor de kinderen blijkt vooral uit een passage die direct verband houdt met de senecaanse brontekst. Als haar dochter Adelgund zich aan haar vastklemt, bang voor wat haar overkomen zal als de vijanden het slot zullen binnendringen, drukt Badeloch haar eigen machteloosheid zo uit:

Och dochter, moeders troost is krancke toeverlaat.
De kloekhen dect vergeefs het zidderende kiecken
voor den doortrapten vos met schaduw van haer wiecken:
hy grijptze beide, en stroit de pluimen in den wind,
en koelt zijn' lust, en ruckt de moeder van het kind (1696-1700).

Deze vergelijking met het plattelandsleven grijpt openlijk terug op de *Troades*. Als Astyanax zijn moeder smeekt zich over hem te ontfermen, reageert Andromache zo:

Quid meus retines sinus,
manusque matris? Cassa praesidia occupas.
Fremitu leonis qualis audito tener
timidum juvencus applicat matri latus;
at ille saevus matre summota leo,
praedam minorem morsibus vastis premens
frangit vehitque: talis e nostro sinu
te rapiet hostis (790-7).

[Wat houdghe mijnen schoot, / en 'smoeders hand, die is een ydele hulp ter nood: / als 't teeder kalf sich by de moeder weet te vlyen, / wanneer het brieschen hoort de leeuwen van ter syen: / maer het verwoede dier de moeder wijcken doet, / en soeckt den mindren roof, die 't met sijn' tand bebloed / verscheurt, verruckt en sleept: soo sal u wt mijne armen / de vyand rucken oock (1093-1100)]²⁹

28 Zie P. Maximilianus 1968, 351-2.

29 Vondel zinspeelt mogelijk op de tekst van Euripides' *De Trojaanse vrouwen* (750-1) die ten grondslag ligt aan de senecaanse passage: 'waarom grijp je mijn mantel vast en kruip je / als een vogeljong onder mijn vleugels weg?' (in de moderne vertaling van Koolschijn). Vondel had waarschijnlijk de verwijzing naar Euripides kunnen vinden in een van de becommentarieerde edities die hij gebruikte.

Aangezien het beroep op haar ‘moederplicht’ op niets is uitgelopen, proberen Peter en Gijsbreght haar langs andere wegen om te praten. Weer gaat het om een gendergebonden argument: in dramatische oorlogsomstandigheden zijn vrouwen nutteloos, zoniet een sta-in-de-weg. Broer Peter zegt: ‘en vrouw gedijt tot last: zy weet niet uit te rechten’ (1721). Badeloch reageert daarop als een leeuw:in:

Bestelme slechts een zwaerd, ick ben bereid te vechten,
te sterven aan de zy van mijnen vromen man (1722-3).

En als Gijsbreght haar herinnert dat zij ‘een vrouwen hart’ heeft (1724), werpt ze baldadig terug:

Neem eens de proef daer van.
Heldinnen stonden eer als onbeweeghde posten.
De faem van vrouwen roemt die stad en volck verlostent.
Uw moeder Baerte toont hoe veel een vrouw vermagh,
wanneer zy Ysselstein verdedigt jaer en dagh (1724-8).

Wat opvalt is vooral Badelochs zelfbewustzijn en assertiviteit. Ze pakt het genderdiscours vastberaden aan, in een bevlogen taal die de heroïsche ondernemingen van vrouwen in de verdediging van hun steden en volkeren bezingt. Het eerste deel herinnert aan de ‘querelle des femmes’ die in het vroegmoderne Europa bloeide, met opsommingen van vrouwen die op allerlei gebieden uitblonden, ook in de oorlog.³⁰ Maar ook los van de *querelle* kende de Republiek een mythevorming rond patriotische heldinnen die in de Opstand hun belegerde steden mee hadden verdedigd.³¹ Ook het slot is opmerkelijk. Badeloch ziet van een te abstract betoog af, door het voorbeeld aan te halen van Gijsbreghts moeder. Nog een keer wordt de toon van retorisch dispuut vermeden: we blijven in een familieperspectief. Badelochs tactiek is duidelijk. Aan de ene kant bestrijdt ze het stereotiepe beeld van vrouwelijke zwakheid, aan de andere kant herinnert ze Gijsbreght aan de figuur van zijn eigen moeder, waartegen hij heel erg opkijkt, zoals zojuist uit het conflict met de Heer Van Vooren is gebleken (‘mijn moeder leerde my, dat ick geen’ raed zou leven / met vyanden, waer van men ’t argste moet vermoeden’, 1602-3).

Badelochs strijd lust strookt trouwens ook met de houding van Andromache in Seneca’s *Troades*. Ondanks haar innerlijke verscheurdheid toont ze zich moedig en bereid om te vechten voor de bescherming van haar zoon en van haar mans graf-tombe. Openlijk daagt ze Ulysses uit:

Resistam, inermes offeram armatis manus.
Dabit ira vires (669-70).

30 Zie Spies 1986, 346 e.v.; Meijer Drees 1990.

31 Zie Meijer Drees 1990. Beroemd werd bijvoorbeeld de vrouw van Kenau gedurende de belegering van Haarlem (1572/3). Ook in Vondels latere stuk *Batavische Gebroeders* treden ‘politiek actieve, zich verzettende’ vrouwenpersonages op (Korsten 2006, 184); daarover zie Van Gemert 1996b.

[Ick sal u tegen sijn, en met ontwapende handen / uw' wapens tegens staen. De gram-schap salme maght / verleen tot dit werck (942-4)]

Daarna vergelijkt ze zichzelf met een 'ferox Amazon' (672-3) die de vijandige troepen velt en met een bacchante die in de bossen tekeergaat: twee voorbeelden van invulling van vrouwelijkheid die haaks staan op de traditie van een patriarchale maatschappij en die zich daar als polemisch alternatief tegenover stellen. Zo radicaal in haar genderdiscours is Badeloch niet, maar ik vind het interessant dat haar strijdbaarheid ingebed wordt in een intertekst waar zelfs de zachtmoedige Andromache bereid is om te vechten voor wat haar dierbaar is, buiten de traditionele gendergebonden rolpatronen om.³² Badeloch is dus vastberaden om alles te wagen om haar doel te bereiken: de redding van haar man. Om dit te bewerkstelligen aarzelt ze niet om de genderconventies te trotseren. Het is alsof Badeloch, na de onverwachte terugkeer van Gijsbreght uit de strijd, plotseling heeft ingezien dat zij haar eigen lot en dat van haar man in haar eigen handen moet nemen, in plaats van het slachtoffer te zijn van iemand anders beschikkingen. Er is sprake van een volkomen ommekeer: de wanhopige vrouw die zich in haar tragische lot had geschikt, die zelfs de rouw voor Gijsbreght had aangenomen en langzamerhand aan het wegzinken was naar het weduwschap, heeft nu plaatsgemaakt voor een strijdster die bereid is om alles in het werk te stellen om het hoofd boven water te houden.

Dit betekent een breuk met de generische én genderintertekst. Met uitzondering van Andromache biedt die brede intertekst inderdaad slechts vrouwenfiguren aan die geen enkele zeggenschap hebben over de loop van de gebeurtenissen die hen toch direct raken. In het Nederlandse historietoneel krijgen de klagerige, bangelijken Louyse en de getraumatiseerde Machteld – de eerste aan de rand van de ziekte, de tweede zonder meer ziek – wél veel tekst, maar zonder ooit de indruk te wekken dat zij stuwende krachten zijn voor de actie: ze treden alleen als slachtoffers op en moeten zich van meet af aan in die rol schikken.³³ Met Badeloch zit het kennelijk anders. Langzamerhand zien we haar uitgroeien boven de intertekst tot een nieuw karakter dat een eigen invulling geeft aan haar vrouwenrol. Zoveel staat buiten kijf. De vraag rijst nu of zij er wel degelijk in slaagt haar gesprekspartners voor zich te winnen.

32 Ook in Costers *Polyxena* treedt Andromache in een krachtmeting met Ulysses, die de overlevering van Astyanax opeist. Daar is zij het 'toonbeeld van de absoluut moedige, haar vijand uitdagende vrouw' (Smits-Veldt 1986, 273), die gekarakteriseerd wordt door haar 'mannelijke' strijdbaarheid: ze draagt 'in een vrouwe lijf een mannelijk ghemoedt' (134). Ze verenigt in zichzelf 'stijfsinnigheyt' en 'moederlijck liefde' (126-7). Zoals Smits-Veldt opmerkt, zijn er bij haar geen sporen te vinden van de mengeling van gevoelens van Seneca's Andromache: voor haar gaat het om 'elkaar versterkende gevoelens'.

33 Volgens Duits 2004 herstelt Machteld langzamerhand in de loop van de tragedie. Maar dit neemt niet weg dat haar pogingen om Geeraerds wraaklust te matigen uiterst voorzichtig en zwak blijken, en bij die van Badeloch verbleken. Een passage is veelbetekenend: 'indien een vrouw betaemt te segghen haer ghevoelen, / soo bid ick laet den brandt van onze smart bekoelen' (813-4). Ze is zich dus zelf wel bewust van haar ondergeschikte positie en dit verzwakt de kracht van haar argumentaties. Natuurlijk komt dit mede door de houding van haar gesprekspartner. Anders dan Gijsbreght, toont Geeraerd nauwelijks belangstelling voor wat zijn vrouw te zeggen heeft ('het lijkt wel een gesprek tussen twee doven', Duits 2004, 107). Op de verschillen in de karakterisering van de twee mannenpersonages kom ik in 5.3.4 terug.

Na haar vurige pleidooi mengt de bode zich in de confrontatie met de waarschuwing dat de vijanden op het punt staan het slot te overrompelen: ‘ons dient geen tijdverlies’ (1732). De boodschap is helder: men heeft al genoeg tijd verspild. Gijsbreght krijgt dus ruggesteun. De discussieruimte wordt kleiner voor Badeloch. Naarmate het tot haar doordringt dat haar argumenten geen gehoor zullen vinden, begint ze de beheersing van haar emoties te verliezen. Het is dit gevoel van groeiende machteloosheid dat het haar onmogelijk maakt om het emotionele evenwicht nog langer te bewaren. Eerst vraagt ze Gijsbreght of hij haar en de kinderen dood wil steken: ‘zoo sterf ick noch uw vrouw, geen kinderlooze weeuw’ (1744). De angst voor het weduwschap is bijna een obsessie voor haar geworden. Op zo’n vreselijk verzoek reageert Gijsbreght verontwaardigd: als man, stadsheer en christen voelt hij zich diep beledigd. Hij kan zich niet voorstellen dat zijn eigen vrouw hem tot zo iets in staat acht en geeft uiting aan zijn verbazing en afschuw. Vervolgens, ten prooi gevallen aan grote opwinding, roept hij dienaren en knapen en trekt zijn wapenrusting aan: genoeg getalmd, hij wil zich in het gevecht storten (zie 5.3.4). De discussieruimte is hiermee afgesloten. Badeloch vraagt hem of hij soms besloten heeft te sterven. Als dat zo is, wil ze dat Gijsbreght haar en de kinderen in zijn lot laat delen. Daarna bezwijkt ze onder de stijgende spanning: ‘mijn hairen staen te bergh; mijn harte klopt van schrik’ (1780). Nu volkomen buiten zichzelf spreekt ze Gijsbreght aan als ‘vader’, smeekt ze hem om zijn woede te bedaren en accepteert ze uiteindelijk dat ze moet vertrekken: ze gehoorzaamt hem (1781-8). Ze bezwijmt. Plotseling bekommeren alle personages op het toneel zich om haar. De vluchtelingen smeken Gijsbreght om toch te bedaren, anders zal zij vast sterven. Maar Gijsbreght wil daar niets van horen. Zijn woede en ongeduld barsten nu los:

Wat razernij is dit! wat onverzetbre zinnen!
 Men recht met jammeren noch jancken hier niet uit:
 de traenen doen ’t hem niet. de wreedheid word gestuit
 met dapperheid en moed (1794-7).

Na zo’n stevige uitbrander, waarin Gijsbreght haar overdreven emotionaliteit aan de kaak stelt (zie 5.3.4), vergeleken bij zijn eigen exemplarische moed, herstelt Badeloch zich enigszins. Ze legt zich definitief neer bij zijn bevel.

Het is de moeite waard om bij deze afloop van de confrontatie even stil te staan. Ik heb al erop gewezen dat Badelochs schrik voor de vervoering die Gijsbreght toont als hij de wapenrusting aantrekt en de zijnen oproept, teruggrijpt op Creüsa’s reactie op Aeneas’ plotselinge oorlogslust. Maar tegelijk is er een toespeling op Seneca’s *Troades*. Ook Andromache valt ten prooi aan een ‘brief hysteria’ (Fantham 1982, 306), als Ulysses zijn soldaten aanspoort om Hectors graf te vernietigen: ze biedt tegenstand met haar eigen lichaam (680), roept haar dode man te hulp en verkeert uiteindelijk in de waan dat hij echt aanwezig is (681-5). Fantham merkt subtiel op dat ‘visions’ en ‘hallucinatory effects’ mede het gevolg zijn van ‘the sound of clashing armors’ (*ibidem*). Dit is ook het geval met Badeloch. Gijsbreght meent de discussie definitief te hebben afgesloten met de oproep aan zijn vertrouwelingen

(1769). Daarmee wendt hij zich van Badeloch af en richt hij zijn woorden tot zijn mannen. Badeloch is opzij geschoven en raakt in paniek door wat ze te horen en te zien krijgt. Pas op dit moment stort ze psychisch in. Terreur en machteloosheid drijven haar naar een extreem emotionele gemoedstoestand, wat, zoals we zagen, in het zeventiende-eeuwse toneel als iets typisch vrouwelijks gezien wordt. Uiteindelijk wordt Badeloch dus niet alleen tot gehoorzaamheid gedwongen. Ze wordt ook naar een gemoedsgesteldheid gedreven die veel meer past bij een algemeen geaccepteerd feminien gedragspatroon, dan bijvoorbeeld de strijdbaarheid die ze eerder toonde. Het zal geen toeval zijn dat Gijsbreght met deze emotionele reactie betrekkelijk makkelijk omgaat. Hij heeft zijn mannelijke gezag en autoritaire stem blijkbaar teruggevonden, tegenover een verzwakte tegenstander.

Tot een echte reactie is Badeloch dan ook niet meer in staat. Toch valt er nog een accent van protest te bespeuren in de woorden waarmee ze zich overgeeft aan een beslissing die zij als onjuist beschouwt. Ze zegt dat zij bereid is om overal naartoe te worden geleid, zelfs 'na den wilden Yr, of aen den Noordsche kust' (1784): omdat de Ieren toentertijd bekend stonden om hun wreedheid en de Scandinavische kust voor zijn onherbergzaamheid, onderstreept Badeloch daarmee weer de gevaren waaraan Gijsbreght haar en de kinderen blootstelt. Bovendien wordt er subtiel naar de intertekst van de *Troades* verwezen, waar de rei van Trojaanse vrouwen de confrontatie tussen Andromache en Ulysses afsluit: ze vragen zich af naar welke steden ze afgevoerd zullen worden (812 e.v.).³⁴ De intertekstuele link met de klacht van vrouwen die als slavinnen worden weggevoerd naar vreemde landen, verleent aan Badelochs woorden een extra betekenis van wanhoop.

Vóór de conclusies is er nog een aspect van de confrontatie waarbij ik stil wil staan: de functie van de bijrollen. Behalve de kinderen, die vader en moeder om de beurt in de discussie betrekken, mengen andere personages zich erin: broer Peter, de bode en de vluchtelingen. Die scharen zich allemaal aan Gijsbreghts kant, behalve op het laatste moment, als Badeloch in elkaar stort: dan krijgen ze medelijden met haar.³⁵ Maar tot dat moment steunen ze eensgezind Gijsbreght. De pressie die zij op Badeloch uitoefenen blijkt vooral uit één passage. Gijsbreght probeert Badelochs sombere toekomstvisie tegen te spreken: 'mijn lieve gemaelin, ghy stelt u 't zwaerste voor'; broer Peter voegt er onmiddellijk geërgerd aan toe: 'uw droefheid houd geen maet, 't benevelt brein geen spoor'; uiteindelijk sporen de vluchtelingen haar nog aan om Gijsbreght te gehoorzamen: 'nu vollegh raed, mevrouw, en laet u doch gezeggen' (1691-3). Alle bijpersonages verschaffen dus de stadsheer ruggesteun en dragen eraan bij dat Badeloch in een hoekje gedreven wordt. Naarmate de confrontatie vordert en de bedreiging van de vijanden toeneemt, doet dit collectieve pressiemiddel zich openlijker voor. Eerst mengt de bode zich in de discussie om Gijsbreght tot een snelle uitval aan te zetten. Vervolgens roept Gijsbreght zijn vertrouwelingen op en oefent daarmee een bijna fysieke pressie op Badeloch uit: ze ziet

34 Die op zijn beurt teruggrijpt op Euripides' *Hecuba* (443 e.v.). Zie Fantham 1982, 325.

35 'Mijn heer, erbarrem u, om uw bedruckte vrouwe' (1789).

zich omringd door gewapende mannen die geen ruimte meer voor discussie vrijlaten. Zelfs de fysieke ruimte rondom haar is nu bezet.

Het personage dat zich verreweg het meest inzet om Badeloch om te praten is ongetwijfeld broer Peter. Volgens mij kan de toeschouwer/lezer in deze scène, dankzij Peters optreden, weer de intertekst van Van Hogendorps *Truer-spel* activeren (de scène dat de hofmeester samen met Willem de angstvallige Louyse tot bedaren probeert te brengen). De hofmeester is weliswaar geen priester, maar wel een extreem wijs personage dat alle gebeurtenissen tegen de achtergrond van een verchristelijkte stoïcijnse levensbeschouwing plaatst.³⁶ Weer een vrije variatie dus op het vaste senecaanse element van de *nutrix-domina*-scène, met een hevig geëmotioneerd vrouwelijk personage en een temperende bijrol. Zoals bij Van Hogendorp, is ook in de *Gysbreght* de man zelf bij de discussie aanwezig; nog één keer zien we het belang van de echtelijke relaties in deze interteksten van de historiedrama's bevestigd.

Niet alleen staat Peter Gijsbreght bij in al zijn pogingen om Badeloch voor zijn standpunt te winnen. In zijn functie van priester probeert hij haar gerust te stellen over de goddelijke bescherming en over de toekomstige hereniging met Gijsbreght als zij nu accepteert te vertrekken. Badeloch reageert daar uiterst sceptisch op. Volgens Maljaars hebben we hier met een ongelovig iemand te maken.³⁷ Korsten stemt daarmee in, maar zonder daar een negatieve beoordeling aan te verbinden.³⁸ Dit is een interessante interpretatie omdat Badeloch inderdaad vraagtekens bij Gods beleid durft te zetten. Toch gaat het volgens mij te ver haar ongelovig te noemen. Badeloch uit ook elders in de handeling haar protest en wanhoop ten aanzien van wat God ongestraft laat gebeuren, van wat hij ‘gehengt’ (zie 3.4.2). Zoals de geactiveerde christelijk-stoïcijnse interteksten van de historiedrama's tonen (en thematiseren): in Gods ondoorgroendelijke plannen past ook veel leed voor de mens.³⁹ Anders dan Gijsbreght is Badeloch niet in staat zich daar zonder meer bij neer te leggen.⁴⁰ Deze instinctieve reactie (die vanwege die instinctiviteit waarschijnlijk ook als genderspecifiek overkomt), deze uiting van theologische wanhoop van een mens die zich door God verlaten voelt, is tevens een protest én een pleidooi voor een rechtvaardiging van wat zij als onbegrijpelijk en onaanvaardbaar beschouwt. Men hoeft enkel de plot verder te volgen om te zien dat zij voor het vertrek broer Peter vraagt om voor haar te bidden (‘broer Peter, bid voor my’, 1801) en dat op dit

36 ‘Mevrou, een wys gemoet sal altyt dit bedencken, / dat d’Aertrijck wert beweecht door Godts onwanckel raet’ enz. (1356-7).

37 Maljaars 2001, 156.

38 Korsten 2006, 184, n. 9.

39 Badeloch zegt: ‘wanneer ons leed geschied, dan zal hy ’t oock gehengen’ (1690). In de woorden van de hofmeester in het *Truer-spel*: ‘den Hemel het zo voecht, / ’tzy oft den mensch verdriet, oft dat het hem vernoecht’ (1365-6); ‘ons is verborghen, laes, en wy en weten niet, / oft vreucht is voor de handt, oft doodelijck verdriet’ (1377-8). In de scène tussen Willem en de hofmeester zegt deze: ‘den allerhooghsten Godt en sal sulcx niet ghehengen’, waarop Oranje antwoordt: ‘sulcx is oock mijn gheloof’ (1228-9). Maar uit het vervolg van de plot zal blijken dat God dat wél ‘gehengt’.

40 Louyse zegt ‘my dunckt met bitt’re plagen / den Hemel my weer dreycht’ (1244): ook zij vreest dus het ‘leed’ dat God haar nog een keer ten deel zal laten vallen, maar ze durft het protest niet expliciet te uiten. Dat doet Badeloch wel.

gebed de engel verschijnt. Een engel die, zoals we in de slotparagraaf zullen zien, haar onomwonden in het gelijk stelt ten opzichte van haar man. Het goddelijke antwoord dat Badeloch meer dan eens in de loop van de handeling met scherpe, provocerende uitdrukkingen 'eiste', heeft zij nu gekregen: geen volledig bevredigend antwoord weliswaar – Waarom zoveel leed? Waarom moest Amsterdam vallen? Zie 5.4.2 –, maar wel een antwoord: haar gezin wordt gered, hun blijft verder leed bespaard en ze gaan zelfs het 'geluck' tegemoet (1864).

Tijd nu voor een overzicht van de echtelijke confrontatie in genderperspectief. Gender speelt er een belangrijke rol. Gijsbreght probeert het, samen met Peter, als een argumentatief wapen in te zetten. Volgens hen moet Badeloch vertrekken juist omdat ze een vrouw is: ongeschikt voor de oorlog die alleen voor mannen is en als moeder moreel verplicht eerst en vooral aan haar kinderen te denken. Badeloch probeert zich aan dit stereotiepe beeld van vrouwelijkheid te onttrekken: ze ontkent dat vrouwen niet in staat zijn om oorlog te voeren en ze laat weten dat de zorg voor de echtgenoot haar boven die voor de kinderen gaat. Het valt onmiddellijk op hoe dun het koord is waarop Badeloch danst. Aan de ene kant toont ze zich ongehoorzaam met haar stellige verzet tegen de mannelijke autoriteit en haar weigering om zich daarbij neer te leggen, althans vóór de uiteindelijke overgave. Meer dan genoeg om in haar een negatief vrouwenbeeld te zien in een patriarchaal kader.⁴¹ Maar aan de andere kant blijft ze herhalen dat het enige doel dat zij met haar verzet tegen haar man nastreeft, zijn behoud is. Badeloch gaat dus de confrontatie met hem aan en durft hem moedig tegen te spreken enkel en alleen uit zorg voor hem die het middelpunt van haar leven is.

Deze haast paradoxale situatie draagt de sporen van de complexe intertekstualiteit die we eerder achter deze scène traceerden. Het dispuut tussen Gijsbreght en Badeloch opent niet alleen de intertekst van de echtelijke confrontaties Hector/Andromache, Creüsa/Aeneas en in het Nederlandse historietoneel Louyse/Willem en Machtelt/Geeraerd – allemaal in het teken van de onderworpenheid van het vrouwenpersonage aan haar man. Daar loopt een andere intertekst doorheen: die van het felle, vijandige dispuut (een 'krachtmeting, een *agoon*', Sancisi-Weerdenburg 1995, 14) tussen Andromache en Ulysses. In het licht van deze laatste intertekst vallen niet alleen de bijkomende connotaties van vervreemding en onbegrip tussen echtelieden beter te begrijpen,⁴² maar ook Badelochs assertiviteit en strijdbaarheid. Badelochs tegenstanders (en de kritiek!) worden daardoor in verlegenheid gebracht. Hoewel haar 'insubordinatie' tegen de mannelijke autoriteit een afwijking van de normen van een patriarchale vrouwelijkheid is, relativeren de verdediging van haar man, van de 'band des echts' en van de eenheid van het gezin echter de potentieel subversieve draagwijdte van haar gedrag. Het is alsof ze steeds balanceert op de rand van overschrijding van gendergrenzen. Dit is het duidelijkst te zien in de discussie rond haar moederrol. Onder het vuur van vragen van haar gesprekspartners of zij de oorzaak van de dood van haar kinderen zou kunnen zijn, antwoordt ze po-

41 Zie bijvoorbeeld Maljaars 2001, 153-8.

42 Vooral als Gijsbreght tegen Badeloch roept: 'zoo ben ick langer niet uw bedgenoot, uw man: / zoo hebt ghy onbekent dus lange my versleten' (1752-3).

sitief, omwille van haar man. Daardoor loopt ze het risico om in een soort van – zonder meer excessieve – Medea-achtige vrouwelijkheid te ontaarden. Maar zij beschouwt de mogelijkheid van zo’n extreem offer enkel en alleen uit trouw aan haar man, en zeker niet uit gebrek aan moederliefde of boze opzet, anders dus dan Medea die de kinderen als wapen gebruikt *tegen* haar man. Het model van haar vrouwelijkheid is daarentegen dat van Andromache: het symbool voor echtelijke trouw, de liefdevolle moeder die er toch niet voor zou terugdeinzen haar enige kind te offeren als het om haar man gaat, of zelfs alleen om zijn as.

Maar de discussie rond de kinderen is in meerdere opzichten opmerkelijk. Niet alleen Gijsbreght ook Badeloch gebruikt de zorg voor de kinderen strategisch om het eigen standpunt te verdedigen. En wat in het oog springt is dat ook zij binnen een *patriarchal frame* argumenteert. Meer dan eens doet ze een beroep op Gijsbreghts ‘wettige erven’ (1674, 1778) en ‘zaed’ (1774), die hij onnadenkend per schip wil wegsturen, zonder zijn bescherming, recht in de muil van de vijand (zie 3.6). De welgekozen woorden ‘wettig’, ‘erf’ en ‘zaed’ wijzen onmiskenbaar op de zorg voor nalatenschap in een patrilineaire context. Ook Badeloch beweegt zich dus binnen het patriarchale model, en put daaruit argumenten om haar standpunt kracht bij te zetten. Net zoals Gijsbreght haar moederlijk plichtsverzuim verwijt, beticht zij hem er voorzichtig van, zijn mannelijke functies van vader én man te verzaken, aanzien hij zowel kinderen als vrouw in gevaar brengt.

We moeten trouwens niet vergeten dat Badeloch uiteindelijk wel degelijk voor de mannelijke autoriteit zwicht. Ze is daar weliswaar toe gedwongen en ze blijft tot het laatst toe haar protest uiten, maar dat neemt niet weg dat zij haar man gehoorzaamt en wel met niet voor twijfel vatbare woorden:

’k Gehoorzaam u, gelijk een Christe vrouwe past (1787).

De mannelijke autoriteit, die zo erg aan het wankelen was gebracht, is gered. Badeloch neemt de ondergeschikte positie in die haar als vrouw toekomt (Sneller 1998, 58). Veelbetekenend vind ik vooral de uitdrukking waarmee ze haar ‘overgave’ aankondigt:

Och vader, ’t is mijn schuld, en weest zoo niet verbolgen (1781).

Badeloch neemt de ‘schuld’ op zich voor Gijsbreghts woede. Ze ziet in dat haar onvermoerbare verzet tegen hem ‘te ver’ is gegaan. Ze spreekt hem niet meer als echtgenoot maar als ‘vader’ aan.⁴³ In hem ziet ze nu de twee *gendered roles* samengesmolten – die van vader én echtgenoot – die de mannelijke autoriteit op de vrouw, vóór en respectievelijk na het huwelijk, uitoefenen. De onderwerping is absoluut.

43 De meeste *Gysbreght*-commentaren besteden geen aandacht aan dit feit. Smits-Veldt geeft in noot een weinig overtuigende uitleg: ‘Badeloch spreekt haar in razernij verkerende echtgenoot, die zich niet aan haar en zijn huwelijksband wil storen, aan als vader van haar kinderen’ (Smits-Veldt 1994, 104, n. 55).

4.5 'Dus wederstreef niet meer uw trouwe gemaelin': de bevrijding

De verschijning van de aartsengel Rafaël als *deus ex machina* betekent een totale ommekeer van de situatie en biedt de uitweg voor de impasse waarin Gijsbreght verkeert. Amsterdam te verlaten, op Badelochs aansporing, leek een onmogelijke beslissing voor de stadsheer, die het liefst in het harnas strijdend voor zijn stad de dood wilde vinden. En toch blijkt juist dít nu de goddelijke wil te zijn, een ondoorgrondelijke wil waarbij Gijsbreght zich moet neerleggen.

Maar Rafaël draagt hem niet alleen op om te vertrekken. Hij wijst er met on-dubbelzinnige woorden op dat Gijsbreght naar zijn echtgenote moet luisteren:

Dus wederstreef niet meer uw trouwe gemaelin (1827).

Gijsbreght erkent in een nederige taal dat zijn vrouw het bij het rechte eind had in de confrontatie:

Nu buigh ick my voor God, mijn lief, mijn uitverkoren:
nu weiger ick geensins na uwen raed te hooren (1873-4).

Uiteindelijk komt Badelochs verzet tegen haar man zo in een ander licht te staan: niet de verwerpelijke reactie van een onverantwoordelijke vrouw, maar het gerechtvaardigde pleidooi voor de beste aanpak van een noodsituatie. De bovenna-tuurlijke inmenging, buiten de menselijke discussieruimte om, herstelt de vrouwenstem in haar waardigheid, en verleent haar de goddelijke bezegeling. De naar de marges gedwongen stem wordt weer in het midden geplaatst.

Deze 'goddelijke goedkeuring' heeft een bevrijdende werking op Badeloch. Daardoor groeit ze definitief boven haar genre én genderintertekst uit, een intertekst waaraan ze zich al onvermoeibaar had proberen te ontworstelen. Tevergeefs uiteindelijk, leek het wel na afloop van de vorige scène, toen de schimmen van de andere tragische vrouwenpersonages zich opnieuw achter haar aftekenden, en sombere voortekenen op haar lot en dat van haar gezin projecteerden. In de *Ilias* verloor Andromache Hector in de strijd; in de Oranjedrama's werd Louyse weduwe na de moord op Willem; in de *Geeraerd van Velsen* werd Machtelt alleen achtergelaten door Geeraerd, die weldra gedood zou worden; in Seneca's *Troades* gooiden de Grieken de kleine Astyanax uit een toren; in de *Aeneis* verdween Creüsa zelf spoorloos uit de wijkende groep van vluchtelingen; ook Rycheldin onderging een tragisch lot in de *Baeto*.

Aan het einde van de tragedie neemt Gijsbreght wel de nodige maatregelen voor het vertrek van een schip uit het brandende Amsterdam en leidt de vluchtelingen naar hun ballingschap. Maar het gezin van de Aemstels is ongedeerd gebleven. Door de goddelijke interventie zijn alle sombere voortekenen plotseling afgewend. Badelochs strijd voor het behoud en de eenheid van haar gezin is bekroond.

Hoofdstuk 5

Gijsbreght van Aemstel

5.1 Inleiding

Dit laatste hoofdstuk biedt een overkoepelende analyse van het werk, vooral aan de hand van een focus op het hoofdpersonage en titeldrager, Gijsbreght van Aemstel, die zeker beschouwd kan worden als centrum van het ‘dramatische krachtenveld tussen de karakters’ (Korsten 2006, 96) dat de tragedie blijkt te zijn.

In paragraaf 2 behandel ik de parallel tussen Gijsbreght en Willem van Oranje in de openingsmonoloog. Gijsbreghts zelfpresentatie lijkt allerlei analogieën te vertonen met die van Willem in Van Hogendorps *Truer-spel*.

Verder geeft paragraaf 3 een analyse van de penibele ontwikkeling die Gijsbreght in de loop van de handeling meemaakt: van een figuur van epische allure (in de zelfpresentatie van de openingsmonoloog maar ook in de lange verhalen waar over oorlogshandelingen wordt verteld) tot een tragische figuur als uiteindelijk blijkt dat er geen kans tot overwinning bestaat en dat hij bij het zoeken van een heldendood zijn rol als stadsheer steeds verder naar de achtergrond laat schuiven.

Paragraaf 4 behandelt de toekomstprofetie in al haar controversiële aspecten: wat is de zin van de val van Amsterdam? Welke toekomst gaan Gijsbreght en Badeloch tegemoet? Welke verhouding kan geactiveerd worden met de toekomstprofetieën van de breed vertakte epische en tragische interteksten? Vooral: wat kon de werking op het zeventiende-eeuwse Amsterdamse publiek zijn van de opvoering van de val van het middeleeuws Amsterdam dat in alle opzichten het (katholieke) Amsterdam van vóór de Alteratie in herinnering blijkt te roepen? Ik zal op basis van nieuwe historische inzichten de extreem problematische en uitdagende evocering van de recente vaderlandse geschiedenis in het stuk gaan analyseren.

5.2 Gijsbreght van Aemstel & Willem van Oranje

Precies twintig jaar eerder dan de Schouwburg was in Amsterdam de Nederduytsche Academie geopend. Even feestelijk en net als in 1637 ingewijd met (onder andere) een historiespel:¹ Gijsbrecht van Hogendorps *Truer-spel*, over de moord op Willem van Oranje in 1584.

1 Zie Smits-Veldt 1982/3.

Het belang van dit intertekstuele veld is in dit boek al meermalen eerder onderstrept. Vooral Badelochs tragische figuur is deels op het antecedent van Louyse de Coligny geconstrueerd (zie hoofdstuk 4). De vraag rijst nu: hoe zit het dan met Gijsbreght van Aemstel en Willem de Zwijger? Deze intertekstuele verhouding dringt zich als onontkoombaar op aangezien beide werken uitgebreide echtelijke gesprekken/confrontaties ten tonele voeren.² Zoals we in deze paragraaf zullen zien, ook tussen de twee mannelijke protagonisten zijn er betekenisvolle overeenkomsten. Meer in het algemeen gaat het om allerlei lijnen die door het complex van interteksten van de historiespelen trekken: de Oranjedrama's, Hoofts *Geeraerd van Velsen* (die zeker Van Hogendorps *Truer-spel* beïnvloed heeft, maar op zijn beurt afhankelijk is van de eerdere Oranjedrama's) en de *Gysbreght*. In de *Gysbreght* blijken deze interteksten voortdurend actief te zijn: of tenminste activeerbaar wanneer de toeschouwer/lezer het verband legt tussen deze tragedie en de generische interteksten van de historiespelen op het Amsterdamse toneel waarbij het stuk zich aansluit. Deze activering ontsluit fundamentele betekenissen over de interpretatie van het personage Gijsbreght en over de tragedie in het algemeen.

Net zoals Gijsbreght betreedt Willem de *bühne* met een lange monoloog. In de *Gysbreght* is dat een openingsmonoloog terwijl in het *Truer-spel* Willem pas aan het begin van het derde bedrijf optreedt.³ Door deze verschuiving krijgt het hoofdpersonage in de *Gysbreght* vanaf het begin een prominente plaats toebedeeld.

Op het eerste gezicht hebben de twee monologen weinig met elkaar gemeen. Gijsbreght kijkt vanuit de Haarlemmerpoort verbaasd naar de legerplaatsen van de vijanden, die opeens verlaten zijn en begint aan een reeks uitweidingen over de oorzaken van de oorlog die tot het beleg van Amsterdam leidden en over zijn aandeel daarin (zie 3.2). Willem geeft daarentegen filosofische speculaties prijs over de ondoorgrondelijkheid van 'Godts beschicking' (938) waartoe de 'mensen dom' (944) geen toegang hebben. Dit stoïsche gedachtegoed⁴ dient om de weg te plaveien voor wat er volgt. Toch, ondanks zijn bespottelijke onbenulligheid, heeft de mens van God 'd'onsterffelijcke ziel' meegekregen (1004) die hem/haar naar 'het groots' doet verlangen (1009): grote ondernemingen zoals Willems strijd voor de vrijheid van zijn onderdrukte Vaderland tegen een tot tiran verworpen soeverein die wilde 'vermorselen al te wreet Voorvaders vrome wetten / en door heylloose lust des Adels roem verpletten' (1019-20). Hier raakt Gijsbreghts monoloog die van zijn illustere tegenhanger: ook hij geeft rekening van zijn strijd tegen Floris' tiranniek gedrag. Floris had niet alleen Machtelt van Velzen verkracht, maar zich ook schuldig gemaakt aan 't verongelijcken van den adel, in zijn Recht, / bezworen met zijn mond' (115-6). De verstrekkende overeenkomsten tussen Gijsbreght en Willems strijd springen niet meteen in het oog door de heel verschillende insteek van de twee

2 Over deze epische en tragische echtelijke interteksten, zie 4.4.

3 Misschien was dat een manier om terug te grijpen naar de oudste Oranjedrama's, Heinsius' *Auriacus* en Duym's *Het moordadich stuck*, waar Willem wel de openingsmonoloog uitspreekt.

4 Dat anders dan in Heinsius' *Auriacus* verchristelijkt is (zie Smits-Veldt 1982/3; Bloemendal 2000, 177), maar de lijn van Willems redenering is in de twee werken voor de rest identiek.

werken: van de belerende opzet van het *Truer-spel* dat voornamelijk bedoeld is als vehikel van christelijk-stoïsch gedachtegoed blijft in de *Gysbreght* zo goed als niets over. Dat zagen we al in het geval van Louyse de Coligny en Badeloch en dat blijkt telkens weer uit de vergelijking tussen de twee tragedies. Maar dit diepgaande verschil neemt toch niet weg dat er ook zeer betekenisvolle parallellen zijn.

De wijze waarop Gijsbreght zijn verzet tegen Floris v presenteert, roept onduidelijk herinneringen op aan het verzet van Willem tegen Filips II. Niet verwonderlijk, trouwens: Hoofd had al op niet mis te verstane wijze parallellen getrokken tussen Floris en Filips en tussen de middeleeuwse rebellie van de edelen en de Opstand.⁵ In de lange confrontatie van de samenzweerders Herman van Woerden, Geeraert van Velsen en Gijsbert van Aemstel met de gevangen graaf Floris (tweede bedrijf) en in de eerste scène van het derde bedrijf waarin Gijsbert voor het eerst begrijpt wat de echte bedoelingen van zijn samenzweerders zijn, wordt de vraag wanneer een opstand tegen een tot tiran verworpen vorst rechtvaardig mag heten, op zuiver staatkundige manier gethematiseerd. De verwijzing naar de Opstand is daarbij evident. In de *Gysbreght* wordt in de openingsmonoloog kort verwezen naar dit voorafgaande debat. De heer van Aemstel herhaalt in bijna dezelfde bewoordingen het standpunt dat we al van de *Geeraert van Velsen* kennen: hem was het er alleen om te doen geweest bij het gevangennemen van de graaf 'zijn' moedwil te besnoeien' (41).⁶ Hij wilde 'de ridderschap en al de grote steden' bijeenroepen (40): namelijk de Staten die Floris sinds lange tijd niet bijeen liet komen.⁷ Zij zouden over het lot van de vorst beslissen die alle wetten en gezworen privileges geschonden had.⁸ Nooit had hij kunnen instemmen met het geheime plan van Herman en Geeraert om er 'uiteemsche maght' en 'overzees geweld' bij te betrekken (42-3);⁹ laat staan dat hij Floris, 'het hoofd des lands' (44), had willen vermoorden: een 'vervloecte dood' (29) die hem toch niet direct aangerekend mag worden (zie 3,2).

Daarnaar wordt maar summier verwezen: de *Gysbreght* is niet gericht op staatkundige belering (anders dus dan Hoofs tragedies). Toch kan een vervolg op de *Geeraert van Velsen* als de *Gysbreght* onmogelijk dat hele debat negeren. Daarom wordt het in Gijsbreghts monoloog weer aangekaart. De analogieën tussen zijn

5 Stoett & De Witte 1976, 25; Verkaik 1996, 69-78.

6 Gijsbert wilde 'de buiten spoorse machte in d'oud bezette palen' laten 'wederhalen' (782-3) en 'den graaf en graaflijkheid haar wieken wel (...) fnuiken' (*Geeraert van Velsen* 778).

7 'Tot het vergaderen der Staten, 't welk dus lang / de schalke dwingeland door slimmer treken gang / (...) geweten heeft te weren' (*Geeraert van Velsen* 742-4).

8 In sommige bijdragen treedt er een hardnekkige fout op, nl. dat Van Aemstel in de *Geeraert van Velsen* zijn vorst uit zijn macht vervallen zou hebben verklaard (Smits-Veldt 1994, 6; Grootes 2001, 18). Dit is niet juist: Gijsbert wil dat de Staten daarover beslissen. Als zij goedvinden door een tiran te worden geregeerd, moet iedereen dat accepteren ('wil 't beste deel des volks [de Staten] verheerd van tirannen, / het oordeel staat aan haar', 786-7). Deze fout maakt Vondel, die Hoofs tragedie zeer zorgvuldig blijkt te kennen, niet.

9 'Maar toegang in het land t'openen vreemder heren / (...) 't platteland parsen met overlast / van knechten tuchteloos en overzeese koppen, / met oorlogsvolk uitheems / (...) 't was nooit mijn mening' (*Geeraert van Velsen* 746 e.v., *passim*).

strijd en die van Willem van Oranje – zoals in een ander historiespel gedramatiseerd – treden daar nog duidelijker op de voorgrond.¹⁰ In de *Geeraerd van Velsen* ging het slechts om een thema dat analogieën oproep met de Opstand. In de *Gysbreght* gaat het om de reprise van een deel van het *Truer-spel* en vooral van de karaktertekening van het hoofdpersonage: Willem van Oranje. De wijze waarop Gijsbreght zichzelf karakteriseert draagt namelijk sporen van Willems constructie van een zelfbeeld – niet alleen in zijn eerste monoloog, maar ook in de reeks dialogen die hij daarna met de hofmeester en Louyse voert.

Welk zelfbeeld dan? Zowel Willem als Gijsbreght zijn in de laatste jaren zwaar op de proef gesteld als gevolg van hun volkomen legitieme verzet tegen respectievelijk Filips en Floris. Toch hebben ze standvastig allerlei tegenspoed doorstaan en is het hun uiteindelijk gelukt er weer bovenop te komen. Op al die jaren van ellende kijken ze nu terug. Natuurlijk is Gijsbreghts strijd heel anders verlopen dan die van Willem: terwijl Oranjes streven beloofd werd met het ‘oordeel vande Staten’ (1180) die Filips als ‘wetteloos’ uit zijn macht zetten, zijn Gijsbreghts pogingen om hetzelfde resultaat te bereiken door het niet legitieme optreden van zijn samenzweerders (die eerst Floris naar Engeland wilden brengen en hem daarna vermoordden) gestrand. Toch gingen ze een zelfde lot tegemoet. Als gevolg van hun handelwijze werd hun de oorlog verklaard en riepen ze haat en wraak over zich af. Gijsbreght van de door Floris tot ridder geslagen ‘nieuwe’ adel (52) en van de aanhangers van wijlen graaf Floris onder wie vooral degenen die ‘in schijn van ’s graeven zaeck’ (139) de kans schoon zagen om de lang gekoesterde haat en nijd op Aemstel te botvieren en zijn eer te ‘delven in eenen poel’ (26-7): Haarlem in de allereerste plaats dat ‘zijn baetzucht loos [weet] te decken met de wraeck’ (140). Oranje van Filips zelf (anders dan Floris in leven gebleven) die volgens Willems reconstructie zijn oren vanaf het begin had laten hangen naar degenen in zijn kring die door ‘d’onvruchtbare Nijd’ gedreven ‘veel meer haer selven sochten / dan sy des Coninx eer vermoghen winst toebrochten / maer door d’onguyre dorst naer’s anders haef en goet / vertragen ’s Coninx wet’ (1090-4). Later zonk Filips steeds verder in zijn tirannieke gedrag en de machtswaan die door de openlijke uitdaging van Oranje en de Staten alleen maar opgezweept werd.

Zowel Willem als Gijsbreght wil wat dat betreft vooral één punt duidelijk maken: anders dan die zogenaamde ‘vrienden’ van hun vroegere vorst waren zij hem trouw en gehoorzaamden hem eerlijk totdat hij alle gezworen wetten en privileges met voeten trad. Willem zegt: ‘maer heb des Coninx eer op ’t hoochste altijd verschoont’ (1086). Hij heeft zich altijd ingezet voor ‘’t Coninxlijck profijt’ (1089). Niet anders dan de eerste slachtoffers van Filips, de edelen Egmond en Van Horne, rekent hij zich tot de ‘trouwe ondersaten / pylaren van zijn rijck, wiens zielen noyt vergaten / den wel verschulden plicht van Scepter gehoorsaemheyte’ (1099-1101) en wiens ‘Coninx dienst’ geen dankbaarheid opleverde (1114-5). Nog nadrukkelijker

10 Verkaik 1996, 77, n. 27 attendeert terecht op deze parallel. Volgens hem zou Oranje’s *Apologie* in Gijsbreghts woorden meeklinken, maar het gaat integendeel om intertekstuele verwijzingen binnen het subgenre van het historiedrama op het Amsterdamse toneel.

dan Oranje staat Gijsbreght bij dit cruciale punt stil: het geslacht van de Aemstels mag zich roemen om zijn ‘van ouds genote deughd’ die ‘trouwe’ als kern heeft (87-9). Gijsbreghts vader was een trouwe vazal van Floris’ vader, rooms-koning Willem II en hielp hem om de neteligste zaken op te lossen, ook als hij zodoende alle vijandigheid over zichzelf afriep. Gijsbreght zelf heeft ‘Floris trouw gehandhaeft by zijn staef’ (96) en noemt één voor één de diensten die hij Floris bewees: als voogd toen deze nog maar een kind was, als raadslid en als militaire bevelhebber in al zijn campagnes (96-106). Samenvattend: ‘ick stond den graef en ’t volck ten dienst met lijf en ziel’ (108). En wat heeft dit hem uiteindelijk opgeleverd? Alleen wraak en haat. Daarbij hechten Willem en Gijsbreght eraan dat men ze niet als verraders zwartmaakt. Ze willen blijkbaar alle – in hun ogen volkomen ongegronde – beschuldigingen aanvechten die al lange tijd de ronde doen: namelijk dat zij door ‘heers-lust’ en ‘eyghen-baet’ (*Truer-spel* 1083) tot de opstand tegen hun vorst werden gedreven.¹¹ Dat zijn veel eerder de drijfveren van hun vijanden geweest. In het geval van Gijsbreght is zijn positie nog wankeler geworden door het feit dat hij nietsvermoedend door zijn verwanten om de tuin werd geleid: ze hadden zich daadwerkelijk om ‘eighe wraeck’ (33) aan de graaf vergrepen. Toch waren zijn drijfveren eerlijk: hij handelde naar geweten, ‘zonder argh of list’ (32). Dit is natuurlijk zelfverdediging, maar wie kennis heeft van de intertekst van Hoofts *Geeraerd van Velsen* weet dat Aemstel daar door het koor, ondanks zijn naïviteit,¹² meermalen volledig ‘vrijgesproken’ wordt van schuld en zelfs wordt aangewezen als lichtend voorbeeld: iemand die omwille van het gemenebest niet aarzelt in verzet te komen tegen een dwingeland.¹³

Maar de overeenkomsten tussen de twee hoofdpersonages reiken veel verder. Hun ‘opstand’, welk resultaat die ook heeft opgeleverd, is hun duur komen te staan. Hun hele volk heeft de gevolgen daarvan moeten doorstaan: de bevolking van Amsterdam in het geval van Gijsbreght (25-7, 62), van de hele Lage Landen in dat van Willem (1156-7). Toch, wie er het zwaarst onder moest lijden, waren zij zelf: ‘nu dit is int ghemeen, maer doch in ’t myn besonder’ (*Truer-spel* 1163). Gijsbreght onderstreept aan één stuk door dat de wraak van de vijanden hoogstper-

11 Zoals Velsen in de *Geraert van Velsen lyende* van Suffridus Sixtinus (1628) over hem zegt (zie Smits-Veldt 1994, 7). Zie 3.2.

12 ‘O Gijsbrecht, waardig heer van onzen vaderlande, / wijs, goedertieren, / die daar den klaren Amstel met zijn groenen rande / hebt te bestieren, / hoe is den inslag u bedekt gehouwen? / Hoe zijt gij ingeleid [misleid] / door uw trouwhartigheid / en goed betrouwen?’ (derde rei van Amstellandse Jofferen, 1044-51).

13 ‘Neemt Aemstel uit haar rot [zonder Aemstel daarvan uit], / wiens wit zal liefde tot / ’s lands welvaart heten’ (derde rei van Amstellandse Jofferen, 1065-7); ‘den openbaren dwingeland / met moed te bieden wederstand / en op den harsenpan te treden, / om, met het storten van zijn bloed, / den vaderlande ’t zwaarste goed, / den gulden vrijheid,* te bereden, / dat is, van ouder herkomst wijd, / bij d’aller-treffelijkst altijd / beloofd met erenbeelden dankelijk (...). De lofkrans groenens nimmer moe, / die komt met haar derzulken toe / die ’t al voor ’t algemene wagen, / gelijk den heer van Aemstel tracht, / hoewel zijn zelschaps overmacht / hem let zijn voorstel te bejagen’ (vierde rei van Amstellandse Jofferen, 240-57, *passim*). *Veelbetekenend komt dezelfde uitdrukking in Van Hogendorps Oranjedrama voor, in Oranje’s mond: de ‘gulden vryheit’ (1072).

soonlijk tegen hem en zijn geslacht was gericht (zie 3.2), tot de uitbarsting: ‘hoe zochtmen hem [Aemstel] van ouds te maecken tot een’ slaef? / Wat leed hy niet ...’ (119-20).

Willem en Gijsbreght weten zich al jaren het mikpunt van haat en nijd en sommen één voor één de beledigingen en onrechtmatigheden op die zij moesten verduren: Oranje is zijn eerstgeboren zoon ontnomen (1165) en zijn ‘vrij eyghen goet al t’samen (...) ontvreemt’ (1166). Hij ‘moest uytheemsch op vreemder miltheyt leven’ (1892): een verwijzing naar de jaren dat hij in ballingschap naar Duitsland moest uitwijken. Vooral is hij al jaren geteisterd door de oorlog die Spanje de Lage Landen met wisselvallige fortuin aandoet (1880 e.v.) en die hij als opperbevelhebber van het Staatse leger moet tegenhouden. Gijsbreght was al vóór Floris’ dood op alle mogelijke manieren benadeeld: hij werd in Utrecht vernederd (126-7), de sloten Vreeland en Zwanenburg werden hem ontnomen (128, 132), hij zat zeven jaar lang in de graafse gevangenis (131) en moest zijn eigen grondbezit in leengoed van Holland omzetten (133). Na Floris’ dood heeft hij ‘veel jaeren achter een’ in ballingschap gezworven (66-7) en moest hij, eenmaal teruggekeerd, één jaar lang het beleg van Amsterdam doorstaan – de oorlog die Amsterdam door de aanhangers van de graaf is aangedaan.

Zowel Willem als Gijsbreght onderstreept hoe zwaar de omstandigheden waren tijdens de oorlog en dat in de eerste plaats voor hemzelf als militair verantwoorde-lijke. ‘Dag en nacht’ – *Gysbreght* 145, Willem heeft het over zijn slapeloze nachten, 1883-4 – hebben ze zich ingezet voor hun bevolking, die in nood verkeerde. Ze deden dat op een voorbeeldige manier: standvastig, zonder ooit aan wanhoop toe te geven. Om maar twee parallelle uitdrukkingen te citeren: ‘en noit bezweeck mijn moed in droeve nederlaegen’ (*Gysbreght* 150); ‘doch noyt door tegenspoet / en heeft myn ziel gestaect het Vaderlandts behoet’ (*Truer-spel* 1906-7). De lijst van deugden die Gijsbreght zichzelf in vss. 144 e.v. toekent (moed, bezorgdheid voor de onderdanen en vooral standvastigheid) kan in verband worden gebracht met de stoïsche leer waarvan het *Truer-spel* is doortrokken. Maar terwijl in het Oranjedrama Willems deugden niet alleen door de prins zelf breed worden uitgemeten maar ook door de hofmeester, een bijrol, de hemel in worden geprezen als algemeen *exemplum* van de vorstendeugden,¹⁴ heeft dat in de *Gysbreght* veel eerder met de (zelf)karakterisering van het hoofdpersonage te maken, dan met de overdracht van een morele instructie aan het publiek.¹⁵

Zoveel standvastigheid en lijdzaamheid zijn uiteindelijk beloond: deze zware tijden lijken nu voorbij te zijn. Dit geldt niet alleen voor Amsterdam dat plotseling uit het beleg is verlost, maar in zekere zin ook voor de zaak van Willem van Oranje die zich na veel wisselvalligheden nu ten gunste van de opstandelingen lijkt te hebben gekeerd (zie vooral vss. 1947 e.v.). Hierbij moeten we bijzonder oppassen. Op het

14 Voor de renaissancistische catalogi van vorstendeugden zie Exalto 2005, 249-51. Zie ook Veenstra 1968, 64.

15 Hij wil namelijk zijn zorg voor de onderdanen en zijn lijdzaamheid tegenover zoveel onrecht onderstrepen.

eerste gezicht lijkt Gijsbreghts reactie op deze gunstige ontwikkelingen het tegenovergestelde te zijn van die van Oranje. Want Gijsbreght beweert dat ‘het hemelsche gerecht [zich] ... ten lange lesten’ over hem en zijn stad heeft ontfermd (1-2) en dat God Aemstels ‘Recht gehandhaeft heeft in ’t end’ (84), terwijl Willem bij zijn eerste optreden tientallen versregels besteedt aan de ondoorgrondelijkheid van Gods ‘verholen wil’ (945) en aan de bespottelijke waanzin van de mens die meent die te kunnen kennen. Is dit dan soms een ‘intertekstuele bevestiging’ van wat Van Duinkerken Gijsbreghts *hybris* noemde aangezien hij God in de kaarten denkt te kunnen kijken?¹⁶ Allesbehalve. De orthodoxe stoïcus Oranje wil vooral de les lezen over de onmogelijkheid voor de mens om over de toekomst te speculeren (of die geluk of ongeluk zal brengen) en zijn *Destin* op enige manier te bepalen. Dit soort stoïsche algemene wijsheden zijn Vondels tragedie nu eenmaal vreemd. Maar naar mate Willems redeneringen zich ontplooiën (in zijn gesprekken met de hofmeester en met Louyse) wordt het alsmaar duidelijker dat hij niet alleen zeker is dat God de zaak van de Opstand als rechtvaardig steunt, maar ook dat – zij het met enige voorzichtigheid – het moment uiteindelijk is gekomen dat ‘d’aerdsche moghentheyt [Filips] voor zijn Scepter [moet] buyghen’ (1913). Uiteindelijk, of zoals Gijsbreght zei: ‘ten lange lesten’, ‘in ’t end’. Willem drukt zich steeds minder voorzichtig uit en komt uiteindelijk tot de duidelijke conclusie:

En ’t is door Gods genaed’ soo wijdt also gebrocht,
dat wy bekennen wis, dat Godt met stercke handen,
den Roovers moetwil toont, syn wreetheyt leydt in banden,
en stut syn boosheyt snoot (1947-50).

De toekomst blijft uiteraard voor de mens duister en zowel de hofmeester als Louyse maken zich terecht grote zorgen over de gevaren waaraan Willem is blootgesteld. Toch zegt de hofmeester zelf: ‘den allerhooghsten Godt en sal sulcx niet ghehengen’. Waarop Oranje droogjes antwoordt: ‘sulcx is oock mijn gheloof’ (1228-9).

Gijsbreghts en Willems houdingen zijn dus ook in dit opzicht grotendeels vergelijkbaar. Zowel hun (schijnbare) positieve situatie als hun (foutieve) taxatie dat God de ‘wreedheid’ van de vijand na zoveel lijden heeft willen onderdrukken. Zover is het echter nog niet gekomen zoals het vervolg zal tonen. Willem en Gijsbreght én hun al zo zwaar beproefde bevolkingen staat nog de ergste val te wachten: de val van de prins zelf in het Oranjedrama, als Willem door de sluipmoordenaar Balthasar Gerards verraderlijk wordt doodgeschoten, en van Amsterdam in de *Gysbreght*, dankzij de list van de sluwe spion Vosmeer. In beide tragedies komen de hoofdpersonages plotseling en onverwacht ten val door een list (in het *Truer-spel* een ‘Pauselijcke list’, 1215), een oneerlijk trucje waartoe de vijand zijn toevlucht heeft moeten nemen om de sterkere, onbuigzame tegenhanger te verslaan.¹⁷

16 Van Duinkerken 1966, 522.

17 Willem had al eerder zijn eigen ‘beroemt geweld’ minachtig vergeleken met ‘den list van Spaengiens’ (1902-3).

Op de ‘zin’ van deze val in het perspectief van het goddelijke bestuur zal ik in paragraaf 5.4.2 nader ingaan. Tot slot wil ik het belang onderstrepen van de overduidelijke intertekstuele activering van Willem de Zwijger als één van Gijsbreghts tegenhangers. (Er zijn er meer!) Deze historische parallel waarmee de vroegste geschiedenis van Amsterdam met de recente vaderlandse geschiedenis wordt verbonden, zal een aandachtige zeventiende-eeuwse theaterganger niet zijn ontgaan. De overeenkomsten met de lotgevallen van de vader des vaderlands, zoals twintig jaar eerder op het toneel van de Nederduysche Academie gedramatiseerd, stralen ondubbelzinnig positief op Gijsbreght af. Daardoor krijgt zijn streven tegen de tiran Floris v – het onfortuinlijk mislukt streven dat de heer van Aemstel zo duur is komen te staan – de status van voorloper van de grote strijd van de Opstand tegen de tiran bij uitstek in de ogen van de zeventiende-eeuwse Nederlander: Filips II.

5.3 Gijsbreght *epicus-tragicus*

5.3.1 Een ‘epische’ held?

De *peripeteia* die in het *Truer-spel* plaatsvindt (vierde bedrijf) als Willem sterft, markeert grotendeels het einde van de handeling.¹⁸ In het laatste bedrijf zal alleen nog ruimte worden gegeven aan de rouw van Louyse en de Staten en aan de profetie van de Tydt. In de *Gysbreght* krijgt de heer van Aemstel al in het *derde* bedrijf het bericht dat de vijanden de stad zijn binnengedrongen. Vóór het ingrijpen van de goddelijke instantie die een toekomstprofetie zal prijsgeven, wordt nog een aanzienlijk deel van de actie besteed aan de oorlog binnen Amsterdam en aan Gijsbreghts pogingen om zijn stad koste wat het kost te verdedigen.

Het invoegen van dit ‘epische’ gedeelte binnen de dramatische structuur van de tragedie – anders dan alle tragische modellen, waarin oorlogshandelingen nauwelijks voorkomen: dat geldt niet alleen voor de recente historiespelen maar ook voor bijvoorbeeld Seneca’s *Troades*¹⁹ – verraaft de invloed van het voornaamste model waarnaar de *Gysbreght* is geschapen: *Aeneis* II, een epos. Deze episering betreft niet alleen de oorlogsthematiek en het structurele element van de lange verhalen waarin over de oorlog wordt verteld (zie 1.4). Het gaat ook om de activering van bepaalde verwachtingen omtrent de rol van Gijsbreght als episch gekleurde figuur, met name

18 Ik gebruik de term in ruime zin, zeker niet in de aristotelische, die een bepaalde structurele functie toekent aan dit soort ommekeren (die gepaard gaan met het inzicht krijgen door het tragische personage van een schuld). De *Gysbreght* kent drie voorname ‘ommezwaaien’: de plotselinge ontdekking dat de vijand in de stad is (derde bedrijf); de voor de personages op het toneel onverwachte terugkomst van Gijsbreght (die volgens Badeloch al dood was, overgang van het vierde naar het vijfde bedrijf) naar het kasteel; de verschijning van de engel op het einde.

19 Hoofts *Baeto* kent weliswaar een kort moment van oorlog, en anders dan in *Gysbreght* niet eens verteld maar vertoond (vierde bedrijf, eerste scène). Maar niet toevallig is ook de *Baeto* een tragedie van zekere epische signatuur, met de *Aeneis* als belangrijkste referentiepunt (zie Veenstra 1980, 15; Duits 2005, 237).

in de invulling van zijn functie van stadsheer en verantwoordelijk bevelhebber van de militaire verdediging van Amsterdam. Want het epos is bij uitstek het genre waarin moedige en krachtige helden optreden die in militaire deugden uitblinken en ‘stereotiepe rollen’ propageren: ‘vooral het voorbeeldige openbare leiderschap’ (Van Gemert 2006b, 30).²⁰

Voldoet Gijsbreght aan deze hoge generische (en natuurlijk ook gender-)verwachtingen? Wat de oorlogsverhalen betreft, is het antwoord over het geheel bevestigend. We zagen het al in hoofdstuk 1: ondanks het wurgende korset van een strikte imitatio van de plot van *Aeneis* II (waar een ontredderde Aeneas de machteloze toeschouwer is van de ene nederlaag na de andere) weten de verschillende vertellers Gijsbreghts beeld langs andere lijnen te sturen, door meestal kleine, haast onopgemerkte aanpassingen (toevoegingen/weglaten) van de plot van *Aeneis* II. Het imago van Gijsbreght dat wordt overgedragen is dat van een bekwame stadsheer en bevelhebber: krachtig, moedig, strategisch capabel, vol zorg voor de zijnen. Kortom, dat van een voorbeeldige leidersfiguur wiens capaciteiten juist in uiterste nood naar voren komen. Het beeld dat in deze verhalen wordt geschetst, sluit naadloos aan bij het zelfbeeld dat Gijsbreght van zichzelf had geportretteerd in de openingsmonoloog (en dat hem op het zeventiende-eeuwse publiek veelbetekenend liet overkomen als voorloper van Willem de Zwijger): standvastig, evenwichtig, vooral bezorgd om zijn taak naar geweten uit te voeren, ten dienst van het gemeenbest.

Het strookt trouwens ook met wat door andere personages over hem wordt gezegd. De schim van Machelt die aan Badeloch verschijnt, zegt bijvoorbeeld: ‘oom Gijsbreght heeft vergeefs zijn burgers voorgestaen’ (800). Maar het is vooral Badeloch die zijn slapeloze nachten tijdens het beleg beschrijft en daarbij vertelt dat hij haar nooit wilde toevertrouwen ‘wat hem deerde’, maar zuchtend ‘zijn hartewee [kropte]’ (859-60). De opgekropte gevoelens, zuchten en tranen zijn zeker niet de verschijnselen van pathologische zwaarmoedigheid van de *melancholicus* Gijsbreght, anders dan door Van Stipriaan 1996b geopperd.²¹ Deze interpretatie mist elke grond. Gijsbreghts beslissing om Vosmeers verhaal geloof te schenken, mag bijvoorbeeld wel ruimhartig heten maar dit getuigt eerder van zijn hooggegrepen idealisme, waar Vosmeer ongetwijfeld op aanstuurt, dan van een verstoord beoordelingsvermogen. In deze zin is hij vergelijkbaar met de nobele koning Priamus.²²

20 Die verschillende invullingen kent in verschillende maatschappijen, zoals Van Gemert 2006b laat zien in een analyse van Nederlandse epen uit de zeventiende en achttiende eeuw.

21 En in een bredere context geplaatst in Van Stipriaan 2002, 170-2.

22 Zie vooral zijn slotopmerking in het gesprek met de spion: ‘ick hoor de Goyer doet de waerheid niet te kort, / want zijn vertelling stemt met vader Willebord’ (413-4). Hij spreekt Vosmeer niet meer toe, hij heeft het *over* hem. Tot wie richt hij deze woorden? Tot Arend (Smits-Veldt 1994, 51, n. 55)? Tot zijn burgers? Tot zichzelf misschien? Hoe het ook zij, hij abstraheert nu van de lopende discussie met Vosmeer om erover na te denken, om er een bespiegelend element aan toe te voegen. Deze Gooier liegt hem niet voor, zijn verhaal moet waar zijn want het strookt met dat van abt Willebord. Op het allerlaatste moment zien we dat Gijsbreght Vosmeers woorden wel degelijk *problemateert*. Hij houdt het voor mogelijk dat deze gepatenteerde bedrieger eens te meer een leugenverhaal aan het opdissen is. Het is dus niet zo dat hij aan Vosmeers lippen hangt en alles zomaar slikt. Als wij nu naar de scène te-

Zoals steeds weer blijkt, is de *Gysbreght* een generisch zeer hybride ruimte, waar verschillende genres op de bühne interageren. Dat bij Vosmeers optreden komisch-realistische interteksten kunnen worden geactiveerd, betekent echter niet automatisch dat ook Gijsbreght in de typologie van de kluchtige bedrogene past! Wat zijn slapeloze nachten en angst betreft, is al door Konst 2003 overtuigend beargumenteerd dat die uitsluitend Gijsbreghts bekommernis met zijn stad en haar inwoners uitdrukken. Ze zijn niet meer dan normaal voor een leider in oorlogsomstandigheden en horen bij een rijke episch-tragische typologie van de zorgzame en juist daarom bezorgde vorst.²³

Verder, de herinnering die Badeloch ophaalt aan haar mans zorgen biedt ons meer dan een kijk op de intieme aspecten van hun echtelijke verhouding die zo'n belangrijke plaats zal gaan innemen in het vervolg van de tragedie. Dat hij haar niets wil toevertrouwen over zijn angsten, laat zich niet alleen interpreteren als zijn mannelijke weigering om haar met zijn zorgen te belasten. Het is mijns inziens een teken van zijn afgezonderde positie van stadsheer en bevelhebber die ondanks alle steun van familie en onderdanen toch een per definitie eenzame toestand blijft. Door zijn functie is hij geroepen om verantwoordelijkheden en beslissingen te nemen die hem alleen toekomen en in zekere zin niet te delen zijn. De opgekropte gevoelens wijzen in die richting. Het kan geen toeval zijn dat ook van Aeneas en zelfs van Godfried, de één en al epische deugdheld van de *Gerusalemme Liberata*, vaak hetzelfde wordt gezegd.²⁴

Dit vernemen we van Badeloch op het moment dat Gijsbreght het dak van zijn kasteel beklommen heeft om een eerste indruk te krijgen van de situatie. We zijn in het derde bedrijf, halverwege de plot. De oorlogsverhalen die een groot deel van de resterende handeling in beslag zullen nemen, doen niet anders dan dit positieve beeld bevestigen. Men kan haast zeggen dat vergeleken met de Aeneas van *Aeneis* II de Gijsbreght van de oorlogsverhalen veel epischer aandoet. Wat het hoofdpersonage betreft, hebben we dus een beter geslaagd voorbeeld van een epische held dan in het epische model! Dit op het eerste gezicht paradoxale element hoeft echter niet te verwonderen. Het heeft te maken met het verschil in status tussen Aeneas en Gijsbreght dat Smit terecht heeft onderstreept (1956, 196). *Aeneis* II biedt de onontkoombare ruïneuze val van een stad, Troje, veroorzaakt door een list. De verteller

rugkijken dan moeten we de mogelijkheid opperen dat Gijsbreght de hele tijd deze vreemde vogel op de proef heeft willen stellen om zijn versie van de feiten aan die van Willebord te toetsen. Natuurlijk kan hij onmogelijk vermoeden dat ook de prior bedrogen is en onwillig aan een soort schijnvertoning deel heeft genomen (nl. de verzonnen twisten onder het vijandige leger).

23 Konst 2003, 147-8. Behalve het voorbeeld uit *Gebroeders* dat Konst aanhaalt (dat uit de *Aeneis* is daarentegen verkeerd), zijn er veel andere plaatsen in Vondels werk en in de tragische én epische interteksten die dit bevestigen. Ik zal er maar een paar noemen. In de *Verovering van Grol* lezen we over Frederik Hendrik: 'de Prins heeft op de komst des Graven niet geslapen, / maer waecte nacht op nacht, en hiel zich staâg in wapen; / zelf ging hij ronde doen, en lager als hij staat, / op zijne beurten sliep, gelijk een slecht soldaat'. In het *Truer-spel* zegt de Prins van zichzelf: 'in soo veel sorghen bangh, en waeckens ongherust' (1074), 'want noyt mijn ooghen doen een sachten slaep ghenoten / soo heeft van het waerste volck de plage my verdrotten' (1884-5).

24 Over Aeneas, zie Conte 1986 en Feeney 1990. Over Godfried, zie Getto 1977.

Aeneas beschrijft zijn eigen aandeel daarin als volkomen onbeduidend: verrast door de gebeurtenissen als iedereen, bleek hij nooit in staat iets te doen voor de verdediging van Troje. Dat kon hij zich trouwens permitteren aangezien hij maar een van Priamus' edelen was en dus geen bijzondere taak of verantwoording kende ten opzichte van de stad. Gijsbreght is daarentegen wel als stadsheer verplicht tot de organisatie van de verdediging en moet bijgevolg een totaal ander gedrag vertonen.

We moeten er rekening mee houden dat het model van *Aeneis* II zich makkelijk onder het label *pre-episch* laat vatten. Want Aeneas is daar – tot het verschijnen van zijn moeder Venus en van de goddelijke tekenen – nog niet belast met zijn door het noodlot bepaalde opdracht, hij is gewoon een van de Trojanen die machteloos de teloorgang van hun stad aanschouwen.²⁵ Pas als duidelijk is dat er nog een toekomst voor hem is weggelegd en dat de goden hem uitverkoren hebben tot een universele missie, zal hij de voorbeeldige epische held worden die wij kennen: een held van zuiver episch water. Maar dat is hij in *Aeneis* II nog niet. Het feit dat dít boek als model van de *Gysbreght* geldt, verklaart veel van Gijsbreghts extreem gevoelige situatie: hij blijkt namelijk over de grootheid van een epische held te beschikken, maar ziet zich geconfronteerd met een rampzalige situatie waarin de kans om zijn kwaliteiten als leider, strateeg en moedige strijder te laten blijken maar heel gering is en zich reduceert tot sprankjes in een verder helemaal duistere nacht. Doordat de plot van de *Gysbreght* die van *Aeneis* II op de voet volgt – niets anders dan een reeks nederlagen waarbij Aeneas nauwelijks een rol speelt – wordt het dan een hele opgave om heer Gijsbreght er niet roemloos vanaf te laten komen. Hoe dat echter, niet toevallig in de sterkst episerende gedeelten van de tragedie, de *military narratives*, is bereikt, is in hoofdstuk 1 al aan de orde geweest.

De *Gysbreght* mag dan een episerende tragedie zijn, het is geen epos. Dit blijkt onder andere uit de ontwikkeling van het hoofdpersonage: een penibele ontwikkeling, naarmate de nacht vordert, de situatie steeds uitzichtlozer wordt en het einde van Amsterdam en de Aemstels zich duidelijk aftekent. Zijn organisatie van de verdediging en aanpak van de noodsituatie zoals die in de episerende verhalen beschreven zijn, zijn wel voorbeeldig, ja zelfs de enig mogelijke in zo'n toestand. Maar de onontkoombare val die Amsterdam tegemoet gaat, brengt hem langzamerhand in een neerwaartse spiraal. Er is uiteindelijk geen lofkrans in zicht, geen overwinning te behalen, zoals epische helden altijd in het vooruitzicht hebben. Epiek slaat om in tragiek: de 'epische' Gijsbreght dreigt dan teloor te gaan.

Ik zal nu proberen deze ontwikkeling in de loop van het laatste deel van de *Gysbreght* te traceren. De evolutie die Gijsbreght meemaakt, is helemaal consequent, komt geloofwaardig over en vloeit coherent, bijna noodzakelijk voort uit het verloop van de gebeurtenissen en de karaktertekening van het personage.

Van meet af aan, dat wil zeggen sinds het bekend wordt dat de vijanden de stad zijn binnengedrongen, blijkt hij zich bewust van de ernst van de situatie. Tegen zijn

25 'In this book Aeneas is no hero with a 'mission'. He is a brave but bewildered man, suffering, often through his own fault' (Austin 1964, xiv).

mannen zegt hij meteen dat hij hun dankbaar is omdat ze de stad willen verdedigen hoewel ‘ghy hier anders niet voor oogden dan de dood [ziet]’ (896). Zoals broer Peter het verwoordt: ‘het is met Amsterdam ... gedaen’ (834). Toch eist zijn verplichting tegenover de stad dat hij zich voor haar moet inzetten, tot het laatste toe, tot de dood toe. Daarom treft hij de enige mogelijke maatregelen om de verdediging op de been te brengen en de vijanden zoveel mogelijk tegen te houden. Tevergeefs, maar zeker ontbreekt het hem niet aan strategisch vermogen en volledige zelfovergave voor zijn stad, in de vaste overtuiging dat dit zijn plicht is en dat hij zich tot het uiterste voor zijn stad en haar inwoners moet inzetten. We hebben het al in 1.4.6 gezien. Toch kan hij onmogelijk voorkomen dat door de verpletterende overmacht van de vijanden die de stad bij verrassing hebben overrompeld, de doden zich in zijn kamp opstapelen, het aantal gesneuvelde helden alsmaar groeit, geestelijken worden omgebracht en nonnen verkracht, de Nieuwe Kerk wordt geplunderd en in brand gestoken, het Stadhuis zelf na een moedig verzet valt. Bij alle lofwaardige inspanning van hemzelf en van de zijnen, die allemaal blijf geven van moed en grote militaire capaciteiten, stort Amsterdam dus in. Het wordt steeds duidelijker dat het einde nadert en de nederlaag onvermijdelijk is. Hoe reageert Gijsbreght daarop?

Een cruciaal moment is dat van de val van de Dam, dé plaats waar de verdediging is geconcentreerd en waar het kloppende hart van de stad ligt: met de hoofdkerk en de zetel van de stadsmagistraat (zie 1.4.5). Als ook het Stadhuis is bezweken, vertelt Gijsbreght zelf over zijn gevoelens van verlatenheid en ontreddeering. Iedereen sloeg op de vlucht en hij bevond zich fysiek en moreel volkomen alleen: ‘k was al mijn vrienden kwijt, en stont verbaest en stom’ (1355). Dit is een intertekstuele link met de *Aeneis* waar ook Aeneas zo’n moment van impasse en verbijstering kent na de val van het koninklijke paleis en Priamus’ dood als alle soldaten weggevlucht zijn en hij volkomen alleen is (559-60, 564-7).²⁶ Ook daar gaat het dus om hét moment dat het hoofdpersonage zich er definitief bewust van wordt dat alles verloren is. Voor één keer wordt een meer gedetailleerde uitdrukking van het model bondiger weergegeven. Terwijl Aeneas’ gevoelens breed worden uitgemeten, zien we in de tragedie Gijsbreghts ‘verbaestheid’ (1357) in één versregel uitgedrukt. Daardoor wint dit moment aan intensiteit. Zoals we zagen, is Gijsbreght anders dan Aeneas niet zomaar een van de edelen van zijn stad. Hij is de stadsheer en de opperbevelhebber van wie de totale toewijding aan zijn taak, en de eenzaamheid die daarmee gepaard gaat, al nadrukkelijk naar voren zijn gebracht. Nu, op dit moment van intense eenzaamheid, komt de stadsheer tot het inzicht dat alles verloren is. Hij wist het eigenlijk vanaf het begin, maar nu wordt hij direct geconfronteerd met de ineenstorting van zijn hele wereld.

En nu? Een kil goddelijk licht komt hem uit zijn verlamming opschrikken en herinnert hem er op gebiedende toon aan dat hij de zijnen nog moet beschermen: de geestelijken in het clarissenklooster (onder wie vooral zijn oom Gozewijn en zijn nicht Klaeris) en zijn gezin in het slot van de Aemstels (1357-63). Hij wordt

26 Zie 1.4.4.

daarmee op zijn verantwoordelijkheden gewezen en aangespoord om zijn taken tot het uiterste uit te voeren. Dat doet hij prompt. Toch is iets in hem blijkbaar gebroken. Dat wordt vooral uit de daarop volgende scènes duidelijk, waar de toeschouwer niet meer een episch gecodeerd verhaal hoort vertellen, maar het personage zelf op de *bühne* ziet handelen. Allereerst in de scène in het clarissenklooster.

5.3.2 *De weigering van de geestelijken*

Gijsbreght vertelt in het vijfde bedrijf aan Badeloch en Arend dat ‘niemant gehoor [gaf]’ (1368), ondanks zijn pogingen om de geestelijken over te halen om te vluchten. De toeschouwer weet het al omdat hij/zij de scène gezien heeft aan het begin van het vierde bedrijf. Wat daar vooral opviel is dat Gijsbreght zelfs op zijn knieën was gaan liggen om Gozewijn en de claarissen te smeken hem te volgen in plaats van daar de marteldood tegemoet te gaan. Niet alleen hield hij ze het ergste voor met de gruwelijke beelden van wat de vijand hen zou aandoen en verweet hij de bisschop dat hij zich door het blijven zich ‘schuldigh’ maakte aan de dood van de nonnen (1037). Hij smeekte ze op een hartverscheurende manier in de naam van de lijdende Christus op het kruis, wiens wonden hij één voor één verzenlang opsomde (1042-6). Maar het was daar niet bij gebleven. Zoals we in 3.4.1 zagen: veelbetekenend is dat hij ‘in zoo veel zwaerigheden’ (1047) God en de heiligen tot getuigen riep dat hij zich geen moeite had gespaard om de geestelijken te beschermen (1050-4). In zijn latere narratieve weergave van deze episode laat Gijsbreght niet veel van zijn onstuimige smeekbedes, grenzend aan wanhoop, en van zijn ontreddering blijken. Dit is natuurlijk begrijpelijk aangezien hij een zelfbeeld van een evenwichtige stadsheer wil overbrengen. Toch weet de toeschouwer beter: de episode had hem/haar een Gijsbreght laten kennen die na de val van een groot deel van zijn stad en de moord van zoveel van de zijnen geen kant meer uit kon en zich in een zeer gevoelige toestand bevond als stadsheer en op-*per*bevelhebber.²⁷ De overemotionele smeekbedes aan de geestelijken verrieden dat.

De weigering van de geestelijken om met hem te vluchten betekent voor Gijsbreght een zware slag. Hij weet dat zij door deze keuze een gewisse dood tegemoet gaan en dit markeert een nieuwe stap naar de catastrofe in deze noodlottige nacht: nieuw bloed, nieuwe slachtoffers. Ondanks het feit dat Gozewijn hem ervan verzekert dat hij zichzelf niets mag verwijten (1055), ervaart Gijsbreght deze weigering duidelijk als een persoonlijk falen in zijn functie van stadsheer die verantwoordelijk is voor het leven van zijn onderdanen. Ze zijn bovendien tevens geestelijken én familie van hem en hij voelt dus dubbel zijn plicht, als christen en als familiehoofd, om

27 Volgens Smits-Veldt (1994, 18) wordt hij daar zelf bewust van als hij zegt: ‘maer niemant gaf gehoor, noch luisterde na my, / die tegens ’t noodlot aen noch reuckeloos wou wrijten’ (1368-9). ‘Reuckeloos’, dus ‘in vermetel overmoed’. Dat kan een signaal zijn dat hij zelf inziet dat verder verzet zinloos is. We moeten echter volgens mij het belang van deze uitdrukking niet overschatten en we kunnen haar vooral niet isoleren uit de context van het verhaal. Gijsbreght is een zelfbeeld aan het schetsen en overbrengen dat totaal anders is: van een heroïsche bevelhebber die ondanks alle ‘zwaerigheden’ toch blijft volharden. Dit blijkt het duidelijkste uit de volgende versregel: ‘en boven op het dack my in het uiterst [wou] quijten [mijn taak volvoeren]’ (1370).

zorg voor hen te dragen. Dat hij ondanks zijn emotioneel pleidooi niet in staat blijkt ze te vermurwen, betekent voor Gijsbreght een aantasting van zijn geloofwaardigheid als christelijke stadsheer en familiehoofd, functies die hij noodzakelijk acht te vervullen. Later, tegen Badeloch, heeft hij het over zijn ‘Christendom’ dat hij niet mag verzaken, zijn ‘plicht’ die hij niet mag vergeten (1754). Deze scène laat ons duidelijk zien wat Gijsbreght in de eerste plaats schrik aanjaagt, nu het einde van alles in zicht is: een roemloze val tegemoet te gaan, waarbij zelfs zijn imago als christelijke stadsheer en familiehoofd van de Aemstels er bekaaid van af kan komen en bevlekt worden.

5.3.3 *Onderhandelingen met de vijand*

Deze bezorgdheid treedt nog explicieter op de voorgrond tijdens de confrontatie met de heer van Vooren – aan weerszijden van een afgebroken brug – die door de veldheer van de vijanden, Willem van Egmond, naar het kasteel van de Aemstels is gestuurd om over Gijsbreghts overgave te onderhandelen. Het gaat om een scène die in het onderzoek op totaal uiteenlopende manieren is geïnterpreteerd. Volgens sommigen is Van Vooren niet anders dan een huichelaar wiens voorstel Gijsbreght terecht afwijst,²⁸ volgens anderen is hij een redelijk personage naar wie de in halsstarrigheid en roekeloosheid verzonken Gijsbreght niet wil luisteren.²⁹ Het is een complexe en intrigerende scène.

Van Vooren zegt dat alle kansen om nog iets te redden van Amsterdam voorbij zijn. Het is niet meer ‘vechtens tijd’ (1563) nu de hele stad overweldigd is, ‘het Raedhuis afgebrand’ en zoveel helden gesneuveld zijn. Wat van de bevolking van Amsterdam overblijft is ‘een hand vol volx, dat door de nederlaegen / (...) vol schrik is en verlaegen’ (1589-90). Het kasteel zal straks van alle kanten besprongen worden. Dit is een realistisch beeld van de situatie zoals de toeschouwer/lezer die ook kent. Gijsbreghts reactie daarop is geheel en al toegespitst op de erezaak. Zich overgeven zou voor hem schaamte betekenen (1556) en eerder dan zich schamen kiest hij voor de dood (1557, 1652). De cruciale vraag van Van Vooren of het dan eervol is om zijn leven roekeloos in de waagschaal te leggen (1559), ontwijkt Gijsbreght met het antwoord dat men altijd wel hoop heeft. Verder kan hij tegen de nuchtere beschrijving van de situatie die Van Vooren schetst, niets anders inbrengen dan dat hij toch een uitweg van God verwacht.

Gijsbreghts antwoorden zijn over het algemeen niet overtuigend. Ook volgens de renaissancecristische militaire erecode zou zijn gedrag vast negatief zijn beoordeeld (Smits-Veldt 1994, 18). Zijn resolute wil om zich in het harnas dood te vechten, zou behalve zijn eigen dood ook die van de overgebleven soldaten impliceren. Vrouwen, kinderen en oude mensen is hij wel van plan op een schip te zetten, maar zo’n

28 Zoals onlangs, in heel sterke bewoordingen, Maljaars 2001, volgens wie Van Vooren zelfs een vertegenwoordiger van het kamp van de Boze is, vergelijkbaar met de slang die Eva verleidt (149-53).

29 O.a. Langvik-Johannessen 1987 (in zijn psycho-symbolische interpretatiekader is Van Vooren de vertegenwoordiger van de objectief-aardse component) en Smits-Veldt 1994, 18.

schip zou groot gevaar lopen, zonder enige militaire bescherming, om ten prooi te vallen aan de vijanden. Zijn godsvertrouwen en onvoorwaardelijke hoop op Gods ingrijpen (hier zoals in de volgende scène met Badeloch) zijn zeker een teken van zijn godvruchtigheid.³⁰ Maar dit is niet voldoende om zijn handelen te rechtvaardigen. Als stadsheer moet hij de beste oplossingen voor zijn gemeenschap zoeken.

Nu de val van Amsterdam onvermijdelijk is, wil hij zijn eer koste wat het kost verdedigen. In zo'n dramatische situatie, waarin hij langzamerhand alles is kwijt geraakt, wil hij blijkbaar op zijn minst zijn militaire eer – of althans wat hij daarvoor aanziet – behouden en samen met zijn stad ten onder gaan. Zoals zijn onderbevelhebber, zijn broer Arend van Amstel, heeft gedaan. De overgave aan de vijand is voor hem geen optie.³¹

Dat Gijsbreght hier de grenzen van het nuchtere verstand overschrijdt, lijkt me duidelijk. De gevoeligheid van zijn situatie was trouwens al tijdens zijn wanhopige stortvloed van smeekbedes aan de geestelijken gebleken en zal nog verder blootgesteld worden tijdens het dramatische twistgesprek met Badeloch, waarin hij zijn zelfbeheersing verliest. Voordat we naar deze scène overgaan, wil ik nog bij enkele problematische aspecten van de scène met Van Vooren stilstaan.

Van Vooren zegt dat Willem van Egmonds hart 'alle braeve helden' zoals Gijsbreght is toegenegeen 'die voor hun eere en erf' zich inzetten (1605-6). Hij 'mint' zelfs Gijsbreght 'in 't byzonder' (1609). Gijsbreght reageert daar verontwaardigd op: hoe verklaren zich dan de beestachtige plunderingen en moorden die in de stad zijn gepleegd (1610 e.v.)? Maar volgens Van Vooren is het niet 'redelijk' de verantwoordelijkheid voor wat er gebeurd is de 'oversten' aan te rekenen: het geweld is door 'krijgslie zonder orden' gepleegd die tegen Egmonds wil in tekeer zijn gegaan, door wraak- en buitlust gedreven (1624 e.v.). Wat hier van Egmond wordt gezegd, namelijk dat hij een nobele inborst heeft en Gijsbreghts aristocratische eredeelcode deelt, strookt met wat de toeschouwer al van het tweede bedrijf weet (Smits-Veldt 1994, 18): daar had de veldheer zijn troepen toegesproken en de zijnen 'de heirbaen van de deughd' (469) aangewezen. Weliswaar had hij toen ook 'een rijke buyt' toegezegd en de soldaten verteld dat zij zich straks te goed zouden kunnen doen 'op 't slot en in de stad' (465-6). Op een wat ambigue manier had hij dus ingespeeld op de belustheid van zijn krijgsvolk op oorlogsbuit. Dat wel. Toch mogen we Van Vooren geloven als hij zegt dat de veldheer zoveel geweld tegen gewijde personen en gebouwen nooit zou hebben toegestaan. Prior Willebord herhaalde meer dan eens in de twee eerste bedrijven dat zijn buiten de muren gelegen kartuizerklooster tijdens het beleg van Amsterdam geen enkele overlast van soldaten had ondervonden, dankzij Egmond: 'geen hair is ons gekrenckt, geen overlast gebeurt. / Men heeft het klooster noit in zijnen dienst gesteurt' (207-8); 'met geen inlegering wou Egmond ons belasten' (214); 'hy [Egmond] stack noit Godshuys aen, noch zocht zich by de kolen / te warmen van dat vier' (542-3); 'we weeten 't Egmond

30 Maljaars 2001; Konst 2003, 149-50.

31 Over zijn soldateneer zie Maljaars 2001, 151. Volgens de ridderethiek is schande erger dan de dood (Veenstra 1968, 71).

danck, en houden hem voor heiligh' (530). En we horen Egmond zelf de maarschalk Diedrick van Haerlem in het tweede bedrijf op het hart drukken: 'versteur de broeders niet, maar hou u wat in toom' (500).

Dit beeld van Egmond als alles bij elkaar 'nobele' tegenstander van Gijsbreght heeft trouwens een belangrijke intertekstuele bevestiging. Dat hij de vijandige stad wel wilde overmeesteren, maar zeker nooit 'in den grond (...) verdelgen' (1644-6) is een trouwe, letterlijke weergave van wat de Agamemnon uit Seneca's *Troades*, anders dan Ulysses als nobel en oprecht voorgesteld, zegt. Ook hij legt bovendien de hele schuld bij de losbandige en wraakzuchtige soldaten die in het duister van de nacht niet te bedwingen waren:

Equidem fatebor (...) affligi Phrygas
vincique volui; ruere et aequari solo
etiam arcuissem, sed regi frenis nequit
et ira et ardens hostis et victoria
commissa nocti. quidquid indignum aut ferum
cuiquam videri potuit, hoc fecit dolor
tenebraeque, per quas ipse se irritat furor,
gladiusque felix, cuius infecti semel
vecors libido est (276-85).

[Het was mijn toeleg wel verheert [overwonnen], en neergeslaegen te sien den Phrygiaen: de Goddelijcke wal, en toorens Hemelhoogh, tot hopeloos val te brengen nimmermeer:³² maer och! wat toom kan sturen soldaeten heet op wraeck,³³ en d'overhand aen d'uuren der blinde nacht vertrout.³⁴ Al 't onrecht, al het leet dat yemand scheen te fel, of onbehoorlijck wreed wt toorne, en duyster quam: waerin de gramschap woedigh haere eyge dolheyd terght, en 't swaerd, 't welck eens voorspoedigh besmet in 's vyands bloed, een doller lust bevat³⁵ (422-31)]

Wat het losbandige gedrag van de soldaten betreft, in het licht van wat de historicus Verkaik heeft aangetoond over de overeenkomsten tussen Diedrick van Haerlem in de tragedie en de historische figuur van Diederik Sonoy,³⁶ ben ik ervan over-

32 'Mijn meester (...) wou wel bemaghtigen den muur van Amsterdam, / maer dien tot in den grond zoo schendigh te verdelgen / wan noit zijn wit, en 't valt hem bitter te verzwelgen [verwerken]' (1643-6, *passim*).

33 '....die door geen gezagh in toom gehouden worden (...) byzonder daer het hart van wraecklust was bezeten' (1626-29, *passim*).

34 'De duisternis des nachts maect alle ding oock gruwelijck: / dan schijnt het, watmen daeghs zich schaemen zou, min schuwelijck' (1637-8).

35 'Het zwaert, geterght van wraeck / en gramschap, vind in 't bloed des vyands zoeten smaeck' (1635-6); 'in dees bloed dronckenschap, en blinde en dartle lust' (1639).

36 Oranje-gouverneur in het Noorderkwartier van 1572 tot 1588, verantwoordelijk onder andere voor de Alkmaarse martelaren en de verwoesting van de abdij van Egmond. Zie Verkaik 1996, 82-3; Maljaars & De Waard 2002, 144-5.

tuigd dat het zeventiende-eeuwse Amsterdamse publiek bij het losbandige gedrag van de soldaten in de *Gijsbreght* moet hebben gedacht aan de plunderingen en slachtpartijen uit de tijd van de Opstand. Vooral in Amsterdam moet de herinnering aan de meerdere Beeldenstormen nog springlevend zijn geweest. In het bijzonder het buiten de muren gelegen kartuizerklooster werd herhaaldelijk geplunderd: in 1566, 1572 en 1577 door het krijgsvolk van respectievelijk Brederode, Willem van der Mark (graaf van Lumey), en Diederik Sonoy (die zich erin legerde tijdens zijn insluiting van Amsterdam). Vooral een passage uit Van Voorens woorden vind ik in dit verband veelbetekenend: alle verantwoordelijkheid voor wat misdaan is 'd'oversten (...) op den hals' toe te schuiven, 'dat lijdt de reden niet, / noch leert d'ervaertheit, en is wel meer geschied' (1624-7, *passim*). 'En is wel meer geschied': daarbij moeten veel zeventiende-eeuwers aan de gewelddadigheid uit het recente verleden van de Opstand hebben gedacht. Van beide kanten. Van de kant van de opstandelingen was bijvoorbeeld in de jaren zeventig – de jaren van Amsterdams bijna-omsingeling – het ongedisciplineerde gedrag van veel bendes watergeuzen een constante bron van zorg en woede voor veel stadsbesturen en in de allereerste plaats voor de gematigde en tolerante stadhouder en opperbevelhebber van het Staatse leger Willem van Oranje. Niet alleen keurde hij ten strengste het schrikbewind af van mensen zoals Diederik Sonoy en de graaf van Lumey, die zich schuldig hadden gemaakt aan allerlei gewelddadigheden tegen het katholieke landvolk, de eigendommen van kerken en kloosters en de geestelijken. Hij bleef ook edicten uitgeven tegen het geweld van losbandige geuzenbendes die zich onmogelijk in toom lieten houden (en vooral de katholieke erediensten verstoorden, kloosters en kerken kort en klein sloegen en geestelijken ombrachten). Soms waren het zijn eigen soldaten (zoals in 1572 in Roermond).³⁷ Net wat Van Vooren zegt: in zul-

37 Ik citeer maar één passage uit Pontanus: 'de Prinse van Orangien, die met zijnen voornaemsten heyrleger ontrent Henegouwe nu noch lach, als hy vernomen hadde dat zyne crijschknechten die in Hollandt waren, de kercken, cloosters ende cloosterlieden quelden ende verwoesten, ende allomme verdreven: ende dat dit seer veele een erguson was, die anders Duc d'Albe haetten, ende aldermeest die van Amsterdam ende die van Utrecht; heeft hy een Edict oentlick doen publiceren, dat zy niemant wt oorzaecke van de Religie moeyelijck en souden sijn. Maer dit is te late ghepubliceert gheweest, de herten van die van Amsterdam voornemelick verhardt zijnde' (92). Ook over Brederode lezen we dat hij bij het vertrekken uit Amsterdam in 1566 'de gene die noch bleven, heeft (...) gheraden datse niet langhe inder stadt blijven souden, maer ooc haest vertrecken, ende in t'scheyden niemant veronghelijcken'. Toch, zijn soldaten, die een dag later vertrokken, 'hebben eerst het Carthuysers Clooster, ligghende buyten der stadt, geplonderd ende gherafeert, voorts zijn sy ghetoghen naer de Abdije van Egmont die sy oock berooft hebben' (79). Nog interessanter, in verband met de tragedie, is wat Pieter Bor over commandant Helling vertelt, die in 1577 van de Staten de opdracht kreeg Amsterdam met een list te overrompelen (een episode die in de *Gysbreght* evident wordt geactualiseerd, zie 2.4 en verder 5.4.3). Hij liet zelfs zijn 'Capiteynen' een 'schriftelick contract' ondertekenen: 'wy hier ondergheschreven Hop-luyden, Luytenanten, Vendragers, Sergeanten, Corporalen ende samtlick bevelhebbers beloven (...) dat gener van onsen noch van onser krijchs-luyden, hy sy groot oft cleyn tegen niemanden wie die oock zijn mochte, hy sy Geestelick ofte Weerlick, Burger ofte Inwoonder, Monick, Pape ofte Nonne, in 't geringste, ofte in 't meesten, mit woorden ofte wercken sich vergrijpen sal, noch oock geene kercken, cloosters, geestelicke noch weerlicke huysen, wie die namen hebben, te overvalen, spolieren oft plunderen, dat wy t'samtlick die handt daer aen willen houden, wy voor ons des oock misdeden verbinden ende verplichten daer mede dieselve terstont, sonder alle genaede, aen lijf ende leven ghestrafte te werden' (II, fol. 311v., *passim*). Toen bleek dat de aanslag door de Amsterdam-

ke gevallen ‘acht [het zwaard van de krijgslui] gebod noch bede, / ziet vorst noch veldheer aen’ (1634-5).

Tegen deze historische achtergrond bekeken, komen Van Voorens woorden over Egmond helemaal waarschijnlijk over. Zoveel geweld was nooit zijn ‘wit’ geweest (1646). Nu wil hij op z’n minst de Amsterdammers een verder bloedvergieten besparen en in de allereerste plaats Gijsbreghts leven redden: het leven van een edele stadsheer wiens inzet voor zijn stad hij bewondert en met wie hij de aristocratische erencode deelt.

Te laat. Zoals Egmond en Van Vooren maar al te goed weten, is voor mensen als Gijsbreght de inzet ‘voor hun eere en erf’ (1606) de belangrijkste drijfveer. Van Voorens argument dat een verdere verdediging van het onhoudbaar geworden slot geen zin meer heeft, slaat Gijsbreght in de wind. Hij onderhandelt niet met zo’n brute vijand. Hij verwacht dat God hem altijd een uitweg zal bieden. Hij verlangt vooral vurig naar de dood als het voor hem enig aanvaardbaar lot waarbij zijn eer niet (verder) aangetast wordt: ‘ick ben met eenen dood voor al mijn leven vry’ (1652), zoals zijn conclusie van de onderhandelingen luidt.

5.3.4 *Tegenover Badeloch*

Gijsbreght zal voor en in Amsterdam in het harnas sneuvelen. Zoveel staat voor hem vast. Dit blijkt vooral uit de onvermurwbaarheid waarmee hij – tegen beter weten in, maar op een volkomen coherente manier – elk alternatief voorstel afwijst: niet alleen de overgave waartoe Van Vooren hem is komen polsen, ook de vlucht op een schip samen met de vluchtelingen. Dit is namelijk de oplossing die zijn echtgenote Badeloch in de daarop volgende scène zowel op een emotionele wijze als met kracht van gedegen argumenten bepleit. Deze cruciale echtelijke confrontatie is al in dit boek meermalen uit verschillende invalshoeken geanalyseerd (zie 3.6 en 4.4). Ik kom daar nog een keer kort op terug om Gijsbreghts ontwikkeling te blijven volgen.

Gijsbreghts herwonnen zelfverzekering, die al uit zijn resolute houding tegenover Van Vooren was gebleken, komt opnieuw naar voren in de beschikkingen die hij daarna aankondigt: voordat het kasteel ook van de waterzijde is ingesloten, zal het ‘onnut gezin’ op een schip met broer Peter vetrekken terwijl de ‘bloem der mannen’ de bestorming van het slot zal blijven doorstaan om zich later hopelijk bij hun families te voegen (1655-68). Maar deze koele resoluutheid is van korte duur en wordt meteen ondermijnd door de weigering van zijn vrouw om daarop in te gaan. De situatie in de stad is zo catastrofaal dat zij er geen twijfel over heeft dat hun huis straks in brand zal worden gestoken en dat hij onder het puin zal liggen (1682-3). Gijsbreghts beloftes dat zij ooit herenigd zullen worden (‘tot dat God / ons weer te zaemen breng, en gun een beter lot’, 1667-8), klinken in haar oren absurd en onre-

mers verijdeld was, weigerde Helling resoluut om op het advies in te gaan van de hopman Nicolaes Ruychhaver (niet toevallig, een watergeus) om delen van de stad als afleidingsmanoeuvre in brand te laten steken (Bor, II, fol. 312v.). Heel anders dus dan in het geval van de vijanden van Amsterdam in de tragedie (Verkaik 1996, 85).

alistisch: hij zal in Amsterdam sterven en zij zal hoogstwaarschijnlijk makkelijk ten prooi vallen aan de vijand.³⁸

Gijsbreght ontwijkt de confrontatie niet³⁹ en probeert Badeloch op alle mogelijke manieren over te halen om te vertrekken: eerst met zachte hand, vol liefde en tact, daarna steeds zenuwachtiger en confronterender (als hij haar bijvoorbeeld haar moederplicht voorhoudt, die zij door de weigering om haar kinderen in veiligheid te brengen zou verzaken), uiteindelijk op een gebiedende toon. Er is trouwens geen tijd meer om de discussie nog verder voort te slepen: de bode waarschuwt dat de vijand bereid is tot de bestorming van het kasteel en dat het ‘over tijd [is] den muur en torens te bezetten’ (1734). Daarom verliest Gijsbreght langzamerhand zijn geduld. Zijn groeiende irritatie is zeker mede veroorzaakt door het feit dat zijn gezag nog een keer ter discussie wordt gesteld en aangetast. Van de geestelijken had hij het – zij het met veel moeite – moeten slikken, maar dat zijn vrouw hem zo uitdagend durft tegen te spreken gaat hem nu blijkbaar te ver. Dit verklaart mijns inziens ook de geërgerde toon waarmee hij haar, terwijl ze bijna in razernij is weggezonden en flauwgevallen, gehoorzaamheid oplegt:

Wat razernij is dit! wat onverzetzbre zinnen!
 Men recht met jammeren noch jancken hier niet uit:
 de traenen doen 't hem niet. de wreedheid word gestuit
 met dapperheid en moed. waer laet ghy u vervoeren!
 Al 't kermen is onnut: men moet de handen roeren (1794-8).

Interessant klinkt in deze verzen de intertekst van het *Truer-spel* mee, waarin Oranje Louyse uitlegt dat het zinloos is om zich zorgen te maken over een toekomst die wij niet kennen en niet kunnen beïnvloeden. ‘Dus mijn Princesse (...) / drijft wech t'onnutte sorgen’ (1386-7). Daarna, aangezien Louyse blijft volharden (‘nochtans is totter doot mijn duffe ziel beswaert’, 1390), drukt hij haar wat emphatischer op het hart – daarmee net als in de Gijsbreght, op bevelende toon een einde makend aan een lastig gesprek:

God haet d'onnutte zorgh, en al 't onnodich kermen
 en liefd de vrome ziel die blijft onwanckel staen,
 ghelijck de rotzenhart die steeds de golven slaen (1420-2).

38 De toeschouwer wordt er als het ware intertekstueel alert op gemaakt dat wat Badeloch zegt, klopt. Ook Geeraerdts in Hoofts *Geeraerdts van Velsen* had zijn vrouw beloofd: ‘een blij verzamten jonn’ Hij ons na't droevig / scheiden’ (1239-40). Maar hij zou doodgaan.

39 Anders dan Geeraerdts met Machtelt in Hoofts *Geeraerdts van Velsen* die nauwelijks naar Machtelts verstandige advies luistert en haar op een grove manier wegstuurt (‘zo niet, mijn troost, mijn ziele, spaart u tranen. / Van vaak [door slaap] ik mij en van vermoeidheid voel vermanen [bevangen]’, 829-30; ‘och, laat dit schreien achter, / dat toch verloren is en zet uw hart wat zachter’, 1234-5). Gijsbreght is van een geheel andere soort dan Geeraerdts en dat blijkt per contrast uit de mobilisering van Hoofts intertekst in deze scène. Geeraerdts handelen is ronduit laakbaar – onridderlijk, schandelijk – zoals het vernietigende oordeel van het derde koor over hem aantoonde (‘nu is, helaas, helaas, zijn lof verkeerd in laster, / zijn roem in schande. / Voortaan zal elk die placht te prijzen, smalen’, 1038-40). Hij laat zijn vrouw Machtelt en haar dienaressen alleen achter hoewel een woedende menigte naar het slot oprukt. Hij stelt haar gerust met het belachelijke argument dat zij haar als vrouw zullen ontzien (1214-39).

De context is natuurlijk in de twee gevallen volkomen anders: Willem en Louyse speculeren over Louyses irrationele angsten, Gijsbreght en Badeloch bevinden zich integendeel in de meest dramatische omstandigheden. Bovendien ontbreekt bij Vondel het belerende element dat bij Van Hogendorp prominent is. Maar wat daarbij vooral opvalt is dat terwijl de standvastige Willem zijn paniekerige vrouw die in de ban verkeert van irrationele angsten de les kan lezen,⁴⁰ Gijsbreght zich daarentegen zelf door de emoties laat meeslepen en veel moeite heeft om zijn vrouw, die wel gefundeerde bedenkingen tegen zijn beschikkingen heeft, het stilzwijgen op te leggen.

Naarmate Badeloch steeds meer ten prooi is gevallen aan wanhoop en razernij, is Gijsbreght zelf de emotionele zelfbeheersing kwijtgeraakt.⁴¹ Vooral Badelochs verschrikkelijke verzoek aan hem om dan zelf haar en de kinderen dood te steken, lokt een verontwaardigde en gepassioneerde reactie bij hem uit die Gijsbreghts teerste punten blootlegt. Hij herinnert haar aan wat zijn belangrijkste drijfveren zijn: vooral het streven om de zware verantwoordelijkheden waartoe hij als ‘godvruchtige’ stadsheer, clans- en gezinshoofd, zich geroepen voelt (zijn ‘Christendom’, zijn ‘plicht’) ‘eerlijk’ na te komen (1747-54). Dit is de hoge opvatting die hij van zijn taken heeft. Toch heeft hij in de loop van de nacht moeten meemaken dat zijn inzet vruchteloos is geweest en dat hij niemand en niets heeft kunnen redden. De geestelijken hebben hem dat zelfs niet toegestaan. Nu weigert ook zijn eigen vrouw gehoor te geven aan zijn beschikkingen. Hoe extreem gevoelig deze situatie voor hem is, blijkt uit dat hij zijn vrouw daarna voorhoudt: het angstaanjagende senecaanse beeld dat van een vader die het bloed van zijn kinderen moet opdrinken (zie 3.6). Hij roept daarna zijn dienaars om hem de wapens te brengen met drie vragen van groeiende intensiteit en met de herhaling ‘wapen, wapen’. Wat erop volgt is een bevestiging van wat Badeloch vermoedde: hij weet al te goed dat dit ‘de jonghste dag’ is, ‘en met dit huis gedaen’. Hij wil zich weer in het gevecht storten om er althans ‘een groot aantal’ vijanden te doden en niet ‘wraeckeloos’ ten onder te gaan (1769-75).

Uiteindelijk heeft Gijsbreght zich dus door de uitzichtloosheid van de situatie en alles wat hij in de loop van de nacht heeft moeten meemaken, tot wraak laten drijven. Zijn gemoedstoestand is geleidelijk aan verslechterd: na zoveel rampen, verliezen, beproevingen is hem de levenslust ontnomen en laat hij zich zelfs meesleuren de diepte in, in de onstuimigheid van wraak, als hij door zijn vrouws verzet tot het

40 Hij spreekt inderdaad algemene levenswijsheden in de derde persoon uit: ‘eerwaardich wert den mensch van Godt wel wijs ghepresen / die door een wisse hoop ten eyndt stantvastich leeft / en jaecht van hem het boos’ (1384-6).

41 Zoals Konst 2003, 146-7 onderstreept, wordt er in de *Gysbreght* niet nagestreefd een ideaal van stoïsche *apatheia* op het publiek over te dragen – anders dan bijvoorbeeld in Hoofts *Baeto*: de emotionele uitbarstingen zijn dus niet per se als negatief te beschouwen. Gijsbreghts uitbarstingen van woede verraden eerder zijn emotionele ontwikkeling: hij heeft kennelijk steeds meer moeite om de situatie en zichzelf in de hand te houden. Toch vind ik dat er geen sprake is van ‘razernij’ (anders dan in het geval van Badeloch, zie 4.3), in tegenstelling tot wat de meeste onderzoekers stellen (vooral Langvik-Johannessen 1987 en Van Stipriaan 1996b volgens wie Gijsbreghts *melancholie* zich uiteindelijk in volledige razernij zou omzetten).

uiterste wordt gedreven. Zoals al in de scène met Van Vooren duidelijk werd, wil hij alleen nog in het harnas sterven en zijn huid zo duur mogelijk verkopen. Hij bereidt zich voor op het heldenoffer. Bij al deze unieke concentratie op zijn eigen, persoonlijke soldateneer schiet zijn bezorgdheid om het collectieve belang erbij in: die wordt niet genegeerd, maar zeker naar de achtergrond geschoven. Geen moment lijkt hij dan ook Van Voorens of Badelochs voorstellen serieus te overwegen waarmee misschien (zekerheid is er natuurlijk niet) het leven van de overgebleven Amsterdammers gered had kunnen worden, en het zijne ook.⁴²

Met Gijsbreghts laatst geciteerde woorden gaat de intertekst van *Aeneis* II weer nadrukkelijk open: ‘wapen, mannen, wapen! ons jongste tijt is gekomen, nu wy verwonnen zijn. Voert my weder onder de Griecken: laet zien of ick den strijt kan hervatten: wy zullen heden al te zaemen niet ongewrocken sterven’ (‘arma, viri, ferte arma. Vocat lux ultima victos. / Reddite me Danais, sinite instaurata revisam / proelia. Nunquam omnes hodie moriemur inulti’, 668-70). Uiteindelijk komt Gijsbreght dus gedeeltelijk⁴³ overeen met zijn tegenhanger Aeneas die naar het zwaard wil grijpen om zich in het gevecht te storten. Deze overeenkomst is veelzeggend. Gijsbreght, die op een subtiele, consequente manier zo anders dan Aeneas was neergezet, groeit uiteindelijk naar hem toe. Nu beide steden ineengestort zijn, zien ze geen andere uitweg meer dan de dood: ze delen namelijk een totaal uitzichtloze situatie en de wanhoop, woede en blinde wraaklust die daaruit voortvloeien. Maar terwijl in het geval van Aeneas dit alleen maar de slotakte betekende in een voor hem van het begin af aan desastreuze nacht, waarin hij zich blindelings aan *furor* had overgeleverd,⁴⁴ is dit voor de heer van Aemstel het teken dat de voorbeeldige ‘epische’ held de tragische neerwaartse weg helemaal heeft afgelopen.

Het onderzoek probeert vanouds de tragiek in de *Gysbreght* en in Gijsbreght te doorgronden. Wat maakt van Gijsbreght een tragische figuur? Gaat de heer van Aemstel soms ten onder aan een *schuld*? En welke dan? Aan het medeplichtig zijn aan de dood op Floris?⁴⁵ Aan het hoogmoedig, vermetel denken dat hij God in de

42 Mijn interpretatie – die in grote lijnen overeenkomt met die van Smits-Veldt 1994 (en met enkele nuancerings van Parente 1993) – houdt hier het midden tussen degenen die hem ‘verschonen’ (Maljaars 2001, Konst 2003) en degenen die beweren dat hij volkomen weggevoerd wordt door blinde wraak- en moordlust en de redelijkheid helemaal laat varen (Langvik-Johannessen 1987, Van Stipriaan 1996b). De eersten laten in het midden wat de engel dan in de laatste scène ‘corrigeert’ aan zijn handelen. Hem wordt duidelijk een halt toegeroepen, een koerswijziging die hij prompt aanvaardt (Gijsbreght wendt zich dan tot zijn vrouw met de woorden: ‘nu weiger ick geensins na uwen raed te horen’, 1874. Hij bedoelt: niet *meer*). De anderen bieden een *consequent* negatieve interpretatie van het personage – een vechtbas van de bovenste plank volgens Langvik-Johannessen, een *melancholicus* die uiteindelijk helemaal razend wordt volgens Van Stipriaan – met weinig oog voor zijn subtiele karakteruitbeelding en voor diens ontwikkeling. Ondanks zijn gevoelige staat in de laatste scènes, is zijn beoordelingsvermogen bij lange na niet zo verstoord als deze onderzoekers menen. Het punt is eerder dat hij alle uitwegen uitsluit die volgens hem tekort zouden doen aan zijn krijgsmanseer. Daarom blijft hij bij zijn standpunt.

43 Aeneas was wel bereid te vluchten en is nu radeloos vanwege zijn vaders weigering om hem te volgen. Maar anders dan Gijsbreght is hij al eerder door zijn moeder, de godin Venus, aangespoord het gevecht te staken en Troje te ontvluchten (619-20).

44 Otis 1963, 241 e.v.

45 Simons 1929, 46.

kaart kan kijken?⁴⁶ Of is hij soms in aristotelische zin niet helemaal *probus* en niet helemaal *inprobus* zoals in Vondels latere drama's?⁴⁷ Al deze interpretaties zijn gestrand (Zie Konst 2003, 144-52). De *Gysbreght* laat zich niet in een klassieke typologie van het tragische vatten. Zeker niet in een aristotelisch-heinsiaanse. Dit is trouwens niet verwonderlijk. Niet alleen zou Vondel zich pas later in de problematiek van de tragiek naar het voorbeeld van de Griekse tragici (Sophocles vooral) gaan verdiepen. Het komt vooral door het model dat hij verkozen heeft – geen tragedie, maar een epos: *Aeneis* II (Langvik-Johannessen 1987, 66-8),⁴⁸ dat zich voor een bewerking in een tragedie leent omdat het ook een in ruime zin tragisch onderwerp behandelt, namelijk de val van Troje.⁴⁹ Voor het hoofdpersonage Gijsbreght, die anders dan zijn tegenhanger Aeneas voor een groot deel van de handeling als een epische figuur overkomt, betekent de ontwikkeling die hij in de loop van de nacht meemaakt uiteindelijk een falen als epische held. Daarin ligt volgens mij vooral zijn tragiek besloten.⁵⁰

5.4 Gijsbreght in ballingschap

5.4.1 De ontkenning

Als antwoord op het gebed van broer Peter, die God om troost en bescherming smeekt voor de groep ballingen die gereed is sloop te gaan, daalt de engel Rafaël uit de hemel af. Hij gebiedt Gijsbreght het verdere verzet van zijn slot te staken, zich bij de ballingen te voegen en hen naar Pruisen te leiden. Dit is Gods ondoorgrondelijke wil: als Hij de stad had willen redden, 't en waer met Amsterdam zoo verre noit gekomen' (1826).

Zoals we meermalen in dit boek uit verschillende oogpunten hebben gezien, betekent de openbaring van de goddelijke wil een totale ommeswaai. Dat geldt in de allereerste plaats voor Gijsbreght, die te horen krijgt dat hij naar zijn vrouw moet luisteren – zij wordt dus door de goddelijke instantie in het gelijk gesteld (zie 4.5) – en zijn 'wettigh erf' verlaten (1827-8). Wat hem onvoorstelbaar leek, namelijk het brandende Amsterdam achterlaten om ergens anders dan in zijn Aemstelland een nieuw leven te gaan opbouwen, moet nu wel van de goddelijke instantie. Geen dood in het

46 Van Duinkerken 1966, 521-22; Van Eemeren 1979, 100.

47 Van Stipriaan 1996b, 370.

48 Zie ook Smit 1956, 195: 'vrijwel alle bezwaren, die in de loop der tijden tegen de *Gysbreght* als tragedie zijn aangevoerd, berusten op onvoldoende begrip voor het karakter van dit spel als dramatisering van het beroemdste boek uit een epos, dat de naam had volmaakt te zijn en waarvan dus – ook bij transpositie in Amsterdam – niet nodeloos mocht worden afgeweken'.

49 Heel anders behandeld dan in de Griekse én Latijnse tragedies rond de val van Troje (Euripides' *De Trojaanse vrouwen* en Seneca's *Troades*) waar Vondels vroegere treurspel *Jeruzalem verwoest* naar was gemodelleerd.

50 Ofwel, als wij ons toch aan de klassieke tragische categorieën willen houden, in Langvik-Johannessens woorden: het is de tragedie 'van de vrome, maar falende mens Gijsbreght, die toch op het laatste ogenblik aan zijn dreigende [*h*]amartia kan ontkomen', dankzij de goddelijke inmenging (1987, 88).

harnas dus, sneuvelend op het veld van zijn grondgebied, zoals het grootste deel van de Aemstels heeft gedaan. Leven zal hij, samen met zijn ongedeerd gebleven kerngezins en met de overgebleven Amsterdammers die hij nu naar hun toekomstige land moet leiden. Het behoud van het leven – het zijne én als gevolg daarvan dat van de zijnen – was hem blijkbaar door de ineensstorting van zijn wereld van ondergeschikte waarde gaan lijken tegenover het behoud van zijn soldateneer. Nu moet hij zich echter in een totaal ander perspectief stellen en nederig accepteren dat dit Gods wil is.

De goddelijke inmenging biedt dus de ontknoping van een situatie die naar de totale verwoesting dreigde te evolueren, voor de stad én voor Gijsbreght als stadsheer. De kritiek heeft in verband daarmee van een tragedie met een *exitus felix* gesproken, naar het voorbeeld van bijvoorbeeld Euripides' verlossingsdrama's waar een *deus ex machina* de mens komt helpen uit een voor hem onoplosbare situatie.⁵¹ Dit klopt in de algemene lijnen. Toch, zoals we net zagen, laat de *Gysbreght* zich niet tot al te schematische tragische structuren terugbrengen. Het slot is daar een goed voorbeeld van: wel *felix* maar dan niet zonder meer, niet onproblematisch, zoals de jammerklachten van de vluchtelingen in de allerlaatste scène laten doorschemeren.⁵² Over dit problematische slot gaan de drie laatste paragrafen.

5.4.2 De toekomstprofetie

Niet alleen Gijsbreght en de zijnen zullen overleven. Tegen alle verwachtingen van de personages in, zal Amsterdam hetzelfde doen. Nu 'leidt de stad verwoest', maar 'zy zal met grooter glans uit asch en stof verrijzen' (1829-30). Anders dan haar literaire tegenhanger Troje, dat met de Griekse overval de geschiedenis uitstapte om de wereld van de mythe en de literatuur te betreden, is Amsterdam dus geen stervende stad. Integendeel zelfs! Over drie eeuwen zal ze haar hoogtijdagen als wereldstad vieren.⁵³ De engel vermeldt dat meteen en met nadruk. Dit is namelijk als troost voor de heer van Aemstel bedoeld, om zijn afscheid minder pijnlijk te maken. Want hij had in en met Amsterdam willen sterven maar nu blijkt dat ook zijn stad een ander lot tegemoet gaat dan hij had gedacht.

Het toekomstbeeld dat de engel uit de doeken doet, overstijgt ruim het tijdsbestek van de handeling.⁵⁴ Het reikt zover dat het tot de zeventiende eeuw komt en

51 Zie vooral Smit 1956, 11-2; 195-6. Scholz-Heerspink 1974/5, 577: 'Vondel resorts to the intrusion of Ra-faël, a *deus ex machina* of the boldest sort, to resolve the climactic tension'. Zie Langvik-Johannessen 1987, 18-21 in het algemeen over de verchristelijking van dit verlossingsdrama: 'het begrip *verlossing* wordt pas zinvol als er sprake is van een situatie waarin de krachten van de mens niet toereikend zijn. Het tragische bestaat er precies in dat de mens zelf de onderhavige situatie niet kan doorzien en beheersen. Een oplossing wordt dan geboden door het geloof in een goddelijke macht, wat wel niet altijd het conflict kan reduceren, maar toch in de richting van de redding kan leiden naarmate de mens zich bij de goddelijke wil neerlegt. In de christelijke terminologie luidt dit: *niet zoals ik wil* en *Uw wil geschiede*' (21).

52 Die een link activeren met de jammerklachten van de *Trojaanse vrouwen* van Euripides en Seneca (die in slavernij naar vreemde landen worden weggevoerd), zij het natuurlijk veel minder dramatisch en uitgebreid, en met die van de juffrouwen en nonnen in de *Baeto*.

53 Zie Prandoni 2004, 32.

54 Zie Grootes 2001, 18.

met een ‘kortsluiting’ (een effect van metatheater) het publiek dat in de zaal naar het spel zit te kijken erbij betreft: ooit zullen Gijsbreghts ‘daeden’ op het Amsterdamse toneel worden gebracht (1847-9).

De toekomstprofetie is weer een episch ingrediënt: in de *Aeneis* verschijnt de geest van Aeneas’ net overleden vrouw Creüsa om hem zijn toekomst te openbaren (780-4). Toch was dit epische element al eerder in een tragedie opgenomen: niet alleen in de sterk op de *Aeneis* geïnspireerde *Baeto* waar de geest van de dode Rycheldin haar man in een droom verschijnt (1399 e.v.), maar ook en vooral in de historiestellen *Geeraerd van Velsen* en *Truer-spel*, met de heel uitvoerige toekomstbeelden van respectievelijk de riviergod de Vecht en het allegorische personage van de Tydt.⁵⁵ Zoals we in 1.3 zagen, wat deze werken gemeen hebben – ongeacht of het epen of tragedies zijn – is de nationale stof. Door de toekomstprofetie wordt een direct verband gelegd tussen de verhaalde/vertoonde stof en de actualiteit. In de gevallen van de *Aeneis* en de *Baeto* worden de twee helden zich bewust van de taak die op hun schouders rust:⁵⁶ ze zullen de stamvaders van de Romeinen en respectievelijk de Batavieren worden. Door deze profetie wordt de mythologische materie dus aan de vaderlandse roemrijke geschiedenis ten grondslag gelegd. In de *Geeraerd van Velsen* is dat verband wat lossen, maar het wordt toch geëxpliciteerd: de heer van Aemstel zal zich verplicht zien om door de woede die om de dood van graaf Floris is ontstaan, Amsterdam voor het eerst te ommuren.⁵⁷ Zodoende zal hij ‘t need’rig’ Amsterdam’ (1500) ‘voltooiën (...) tot een stad’ (1503) die ooit zo glansrijk zal worden.⁵⁸

In de *Gysbreght*, die op deze rijk geschakeerde voorbeelden aansluit, is dat verband veel minder evident. Zoals in de *Aeneis* (en in de *Baeto*) moet ook in de *Gysbreght* de protagonist zijn vaderland verlaten en in ballingschap uitwijken om ergens anders een nieuw leven te beginnen. Evenals in de *Geeraerd van Velsen* krijgen zowel de personages op de bühne als de toeschouwers in de zaal te horen dat Amsterdam ooit een machtige stad zal worden en dat de Hollanders alle wereldzeeën zullen bereizen. Er is hier toch een gemiste schakel: Aeneas wijkt uit om een nieuw vaderland te stichten dat op een dag glorieus zal worden. Wat de ‘beking’ van Aeneas’ vader Anchises – die net als Gijsbreght zichzelf aan zijn stervende stad wilde toevoegen – mogelijk maakte, na het verschijnen van hemelse tekenen, was dat hij overtuigd raakte ‘that he was not deserting his *patria*’ en dat ‘his loyalty [was enlisted] to a new *patria* or rather to his *patria* reborn’ (Otis 1963, 245).⁵⁹ Gijsbreght moet daarentegen naar een afgelegen oord aan de Baltische Zee

55 Zie Grootes 2001, 20.

56 In het geval van Aeneas zal zijn missie hem vooral later worden uitgelegd.

57 Dit is historisch gesproken een anachronisme. De eerste ommuring stamt uit 1481 (Duits 2005, 101).

58 Zie Duits 2005, 225. In de Oranjedrama’s wordt in de allereerste plaats wraak op Willem voorspeld. Bij Heinsius en Duym betreedt de jonge held Maurits zelf het toneel in de allerlaatste scène. In Van Hogendorp’s *Truer-spel*, dat duidelijk door de *Geeraerd van Velsen* is beïnvloed, doet de Tydt een breedvoerig beeld van (verleden en) toekomst uit de doeken. Zie daarover Jansen 1996.

59 Zoals Otis 1963 opmerkt, is het Anchises veel eerder dan Aeneas die de knoop doorhakt en na het verschijnen van de hemelse tekenen besluit om toch te vertrekken: voor deze intertekstuele verschuiving zie 3.7.

de wijk nemen, naar Pruisen ('een Pools gat', Carasso 1987, 397) om daar een stadje te stichten, Nieuw Holland, dat verder geen rol zal spelen in de grote toekomst die Amsterdam en Holland te wachten staat. Waarom moet hij dan in de plannen van de Goddelijke Voorzienigheid vertrekken als hetzelfde Amsterdam uit de as zal herrijzen en een grote toekomst tegemoet gaat? Waarom moest het eigenlijk vallen?

Het is wat Smit de 'breuk' met de *Aeneis* noemt, die volgens hem alleen kan worden verklaard door de verchristelijking van de heidense materie. 'D'opperste beleit zijn zaecten wonderbaer' (1831), zo stelt de engel. Uitdrukkingen als deze zijn weliswaar in zo goed als alle genoemde epische én tragische interteksten te vinden om de ondoorgrondelijkheid van de goddelijke beschikking voor de mens (het *Fatum* in de *Aeneis*, een gechristianiseerd Noodlot in het *Treur-spel* en in de *Geeraerd van Velsen*)⁶⁰ aan te duiden. Toch wordt in al die antecedenten wel degelijk door de spreekbuizen van het goddelijke een zin verleend aan deze beschikking, hoe lijdzaam dan ook, hoe onverwacht die dan ook voor de mens moge zijn.⁶¹ In de *Gysbreght* blijft die zin integendeel grotendeels verborgen. Volgens Smit⁶² moeten we dit interpreteren als teken dat de mens zich nederig bij Gods beschikking moet neerleggen, in volkomen Godsvertrouwen, ook al begrijpt hij daar de zin niet van. 'De 'pietas' van Aeneas wordt in Gijsbrecht gechristianiseerd tot onvoorwaardelijk geloof in Gods leiding en onvoorwaardelijke onderwerping aan Zijn wil' (Smit 1956, 202). Gijsbrecht wordt dus tot lijdzaamheid geroepen. Deze interpretatie die Konst 2003 verder heeft uitgewerkt door de hele tragedie in het licht van de lijdzame onderwerping aan het bestel van de *Providentia Dei* te plaatsen (waardoor al de dramatische belevenissen van de nacht als een *exercitatio* worden gezien) vind ik in algemene lijnen aanvaardbaar.

Vanaf het begin van de handeling berust Gijsbrecht in de lijdzame acceptatie van een ondankbaar levenslot. De openingsmonoloog staat dan ook in het teken van het standvastige aanvaarden van allerlei tegenspoed (zie paragraaf 5.2). Gijsbrecht zoekt daarbij meermalen een identificatie met Christus' lijden.⁶³ Als de val van Amsterdam zich daarna langzamerhand uittekent, en die van hem als stadsheer tegelijkertijd, voelt hij zich nog dieper in de sporen van de *Imitatio Christi*.⁶⁴ Aan het einde blijkt de goddelijke voorzienigheid toch een ander offer van hem te eisen dan hij had gedacht: niet de dood (anders dus dan bijvoorbeeld Willem van Oranje) maar ballingschap. Veelbetekenend spreekt de goddelijke instantie van een 'kruis / u opleit van God' waaronder hij als *Imitator Christi* zijn schouders moet zetten

60 Zie Konst 2003, 119: 'Het Noodlot behelst (...) het feitelijke heilsplan van de *Providentia Dei* en staat in die hoedanigheid garant voor de tenuitvoerlegging van Gods wilsbeschikking'.

61 Zie Konst 2003, 119 voor Hoofts 'Noodlotstragedies'.

62 Zijn zienswijze wordt in Knuvelder 1970, 337-41 verwerkt.

63 'Doch draegh mijn kruis geduldigh' (30); 'ik wou, om hunnent wil alleen, mijn leven laeten' (78); 'k vergeef hen dese feil, en die onwetenheid' (155). Zie daarover Scholz-Heerspink 1974/5, 574-5; Maljaars 2001, 143. Over de laatmiddeleeuwse mystieke traditie van de *Imitatio Christi*, zie Gregory 1999, 51-3; Exalto 2005, 114.

64 Zie vooral Gijsbreghts sterke identificering met Christus' lijden in de smeekbede aan de geestelijken (zie 3.3 en 5.3.2).

(1823-4).⁶⁵ Niet alleen aanvaardt Gijsbreght dat meteen met grote nederigheid, hij wendt zich ook naar zijn vrouw (aan wie hij net bruusk gehoorzaamheid heeft opgelegd) met de woorden: ‘nu weiger ick geensins na uwen raed te hooren’ (1874). Na de excessen waartoe hij was gebracht door zijn verlangen om zijn krijgsmanseer koste wat het kost te verdedigen, wordt Gijsbreght dus uiteindelijk tot zijn lot van ‘lijdzame held’ herroepen.

De verschijning van de engel op het einde maakt van Gijsbreght een uitverkorene. Toch is deze ‘Gijsbreght *patiens*’ niet tot grote krijgshandelingen uitverkoren, noch tot het leggen van de grondslagen van een toekomstig machtig rijk. ‘Zijn’ heroïek ligt veel eerder in het lijden, zorgen, vertrekken,⁶⁶ in het opofferen van zichzelf en de waarden waar hij belang aan hecht (behoud van eer vooral). Een heel ‘andere’ invulling van heroïek dan die normaal door de epiek wordt gepropageerd.⁶⁷

65 Zie Knuvelder 1970, 339.

66 Dit zijn aspecten van een ‘andere’ vorm van soevereiniteit volgens Korsten 2006: niet op willekeur gebaseerd, maar op zorg voor de onderdanen met wie de soeverein zich verbindt. Een invulling van soevereiniteit die ook de mogelijkheid om te vertrekken altijd open laat als geen andere optie mogelijk is, in plaats van tot willekeur en geweld de toevlucht te nemen. Korstens studie heeft het debat rond Vondels toneel enorm verrijkt vooral wat de (inter)actie van dit toneel met de politiek-juridische en -theologische debatten van zijn tijd betreft. Zijn interpretatie van de *Gysbreght* werpt nieuw licht op veel omstreden aspecten van het werk. Maar ik vind zijn lectuur van Gijsbreght (met Badeloch) als weerstrever van een God die soeverein willekeurig is, in algemene lijnen toch onaanvaardbaar. Mijn kritiek spitst zich op twee punten toe: 1. Korsten herhaalt meer dan eens dat het Badeloch is die de goddelijke orde weerstreeft en daartegen in opstand komt. Dit is een interessante interpretatie vooral in het licht van haar tegenwerpingen tegen broer Peter. Die hoeven niet per se een uiting van ongelovigheid te zijn (zie 4.4) maar Badeloch laat duidelijk haar protest horen tegen Gods ‘gehengenis’ waardoor zoveel leed ‘geschiedt’ (1688-90). Toch laat Korsten ook met enige ambiguïteit begrijpen dat ook Gijsbreght met haar een weerstrever zou zijn. Dit vind ik niet overtuigend. Dat hij het gevecht en het geweld ontwijkt, heb ik al in 1.4.6 bestreden. Het is bovendien niet alleen aan het begin dat hij op een op rechtvaardigheid gefundeerde goddelijke orde berust (zoals Korsten terecht opmerkt): hij blijft dit vertrouwen rotsvast koesteren ondanks de ondergang die zich profileert. 2. Veel belangrijker: het is de *goddelijke inmenging* die Gijsbreght *gebiedt* de oorlog en het geweld te staken, de zorg voor zijn onderdanen weer als voornaamste invulling van zijn taak te beschouwen, en te vertrekken. En Rafaël stelt met nadruk Badeloch in het gelijk: het ‘andere’ type van soevereiniteit dat ze mogelijk voorstond (of voorspiegelde) – interessant genoeg op één lijn met een andere vrouw in de interteksten van de historiespelen, Machtelt, die in Hoofts *Geeraerd van Velsen* het staken van wraakvetes bepleitte (814 e.v.) – wordt dus door God zelf bezegeld en goedgekeurd, ja zelfs: opgelegd. Dat dit een ‘andere’ God zou zijn, lijkt mij onvoorstelbaar. Tenslotte. Ik ben het met Korsten eens dat een tragedie als de *Gysbreght* fundamentele kwesties aankaart die in de zeventiende-eeuwse maatschappij leefden. Ook het probleem van Gods rechtvaardigheid (dat Badeloch ter sprake brengt) kon bijvoorbeeld door een zeventiende-eeuwer (als door Korsten en voor de vele critici die zich vanouds geen raad weten met de interpretatie van de tragedie) aan de orde worden gesteld. Want een cruciale vraag blijft inderdaad onbeantwoord: waarom moest Amsterdam vallen? Het probleem is daar – zoals Korsten zegt, op zijn minst vanuit Augustinus het worstelen binnen het christendom van de gelovige om het kwaad en het leed in de menselijke geschiedenis te begrijpen – maar er wordt voor de toeschouwer geen antwoord op het toneel gebracht: niet de zin daarvan (Smit 1962) en evenmin het weerstreven van een onrechtvaardig beschouwde goddelijke orde.

67 Het is curieus juist in deze zin dat Edward van de Vendel Gijsbreghts heroïek aan de kinderen voorstelt, in zijn prachtige *Gijsbrecht*. De engel zegt: ‘ga weg, Gijsbrecht van Aemstel. / Durf te verliezen. / Durf te kiezen. / Wees een held – haal adem als een mens / en luister naar je vrouw’ (1998, 117). Badeloch legt dat nader uit aan de kleine Veenerick (op wiens vurig gebed de engel is verschenen!): hij is een held ‘omdat hij heeft verloren. / En omdat hij nu / moet kiezen. / Kiezen tussen hoop / en haat’ (121). Waarop het kind vraagt: ‘word ik ook / een held?’

Over de ‘andere dimensie’ die daardoor voor Gijsbreghts toekomst opengaat, in de slotparagraaf meer. Nu wil ik even op de ‘ontbrekende schakel’ tussen Gijsbreghts ballingschap en de grote toekomst van Amsterdam terugkomen, voortbordurend op wat ik al in 3.7 heb geopperd. Is het echt *helemaal* zo? Of kunnen we bij nader inzien toch lijnen bespeuren die andere mogelijkheden ontvouwen?

Gijsbreghts vertrek maakt dat de vetes en de oorlogen die al decennialang Amsterdam en het hele graafschap Holland verscheuren tot een einde komen. In de laatste versregel, door de aankomst van een nieuwe stadsheer aan te kondigen (en impliciet: te accepteren) aanvaardt Gijsbreght de legitimiteit van een machtsovername. Misschien wel de zwaarste opoffering voor de heer van Aemstel waarmee de neerwaartse spiraal van haat en wraaklust die zoveel mensen na Floris’ dood heeft meegesleurd – en eigenlijk al sinds veel langer, zie de openingsmonoloog – wordt stopgezet. Het is (voorlopig) geen verzoening met de vijand: daar is men blijkbaar nog niet klaar voor.⁶⁸ Toch betekent zijn ballingschap een beslissende stap op weg naar de vrede en de stabilisering na zoveel jaren (burger)oorlog.⁶⁹ Overigens, een element waar Smit aan voorbijgaat⁷⁰ is dat Rafaël laat doorschemeren dat Gijsbreghts ‘nazaet’ ooit, als nota bene de wraaklust helemaal bekoeld is (‘tot dat de wraeck verkoelt’, 1860), naar Amsterdam zal kunnen terugkeren om er een rol te spelen in zijn komende opgang: geen vooraanstaande rol weliswaar, zeker niet meer als stadsheren, maar als een van de Amsterdamse families waar de stad zijn fabelachtige groei aan te danken zal hebben.⁷¹ Een groei waar Gijsbreghts pijnlijke vertrek door het doorbreken van de keten van wraak en oorlog de grondslagen voor legt. Zijn opoffering zal dus de welvaart van ‘zijn’ stad en van het hele land ten goede komen. Zo bekeken blijken de plannen van de Goddelijke Voorzienigheid toch ‘een’ zin te ontsluiten. Maar omdat die zin zeker niet zo evident en dwingend is als in de *Aeneis* of in de andere geactiveerde interteksten, boet Smits interpretatie daardoor niet aan kracht in.

5.4.3 *Amsterdam: past & present*

Zoals Te Winkel terecht onderstreept, moeten we niet uit het oog verliezen dat de *Gysbreght*, later een klassieker van het Nederlandse toneel en van de Nederlandse letteren geworden, aanvankelijk als een gelegenheidsstuk werd geschreven voor de opening van Van Campens theater.⁷² Deze feestelijke aangelegenheid verklaart de

68 Van Vooren had al namens Egmond de weg geprobeerd te effenen naar een verzoening: ‘d’onmaetigheid van wraeck, gepleeght na Velzens dood, / en heeft hy noit bestemd [goedgekeurd]’ (1607).

69 In deze zin is een vergelijking met de *Baeto* mogelijk: daar gaat de titelheld in ballingschap om zijn vaderland een burgeroorlog te besparen. Het wezenlijke verschil is echter dat Baeto daarvoor kiest en daar niet toe wordt aangespoord/gedwongen door een goddelijke inmenging.

70 Hij noemt het in het voorbijgaan maar weet zich daar geen raad mee (1956, 199).

71 Voor het belang dat daarbij in de hele tragedie én in de profetie van de engel aan de anonieme stadsmagistraat wordt gehecht, als fundamenteel element van continuïteit tussen Gijsbreghts middeleeuwse stad (zoals die anachronistisch wordt voorgesteld) en die uit 1638, zie 3.7.

72 Te Winkel 1923, 448.

uitbundige toon van municipale verheerlijking van Amsterdam door engel Rafaël als eerbetoon aan de stad waarvoor het stuk geschreven is.⁷³ Dat deze versregels een toekomstbeeld van Amsterdam scheppen waarin de zeventiende-eeuwse Amsterdammers zich herkend zullen hebben en waardoor ze zich gestreeld zullen hebben gevoeld, staat vast. Veel minder evident daarentegen en niet voor niets omstreden in het onderzoek is welk beeld van het *vroegere* Amsterdam in de tragedie wordt geschapen en vooral hoe het bij de zeventiende-eeuwse Amsterdammers kon overkomen.

Welk Amsterdam wordt op de bühne gebracht? Veel eerder dan het middel-eeuwse Amsterdam gaat het om de poëtische, vrije reconstructie van een Amsterdam ‘van vroeger’, grof gesteld: van toen de stad nog katholiek was, dat wil zeggen van vóór de Alteratie (Verkaik 1996, 79). ‘Een nog ommuurde stad met kloosters en kerken in hun oorspronkelijke functie uit het katholieke verleden’ (Smits-Veldt 1994, 11).⁷⁴ Wat het zeventiende-eeuwse Amsterdamse publiek op de bühne ziet voltrekken, is het einde van het katholieke Amsterdam dat al ruim een halve eeuw niet meer bestaat. Geen roemloos einde, zoals we in dit boek hebben gezien: de Amsterdammers en hun heer blijken ondanks het ‘verraaderswerck’ van de vijand en zijn overmacht toch heldhaftig weerstand te bieden voor zover het menselijk-kerwijs mogelijk is. Ze sneuvelen in groten getale en het is alleen door Gods ingrijpen dat zij niet tot het einde toe blijven doorvechten. Dankzij de bevindingen van Verkaik 1996 zijn we nu beter in staat te begrijpen welke uitwerking zo’n voorstelling van zaken kon hebben op het Amsterdamse publiek uit 1638.

De Amsterdammers voelden zich vaak verlegen omtrent hun recente verleden, als enige stad – en niet de eerste de beste! – die achteraf gezien tijdens de eerste, beslissende jaren van de Opstand ‘fout’ had gezeten: die zich namelijk pas in 1578 aan de kant van Oranje had geschaard en de landsregering in Brussel en het katholicisme (‘kroon en altaar’, Van Nierop 2004) tot dan toe trouw was gebleven. Dit werd de Amsterdammers tot ver in de zeventiende eeuw vaak onder de neus gewreven. Maar betekende dit dat de stad dus, anders dan bijvoorbeeld Leiden of Haarlem, helemaal niet op ‘manmoedig geleden oorlogsgeweld in het recente verleden [kon bogen]’ (Smits-Veldt 1994, 12)? Nee. Zoals Verkaik naar voren heeft gehaald, werd Amsterdam vijf jaar lang (1572-7) bijna omsingeld en als gevolg daarvan buitengesloten, in twee gevallen direct belegerd (1572 en 1577) en in een ander geval door een verrassingsaanval met een list bijna overrompeld (1577). Dat konden de Amsterdammers steeds moedig doorstaan: de verrassingsaanval werd heldhaftig verijdeld

73 Daarbij moeten we echter niet vergeten dat ook in de *Geeraerd van Velsen*, waar de *Gysbreght* op aansluit, eenzelfde lof (en veel uitvoeriger, tientallen versregels lang!) over Holland, en als kloppend hart daarvan Amsterdam, uitgesproken wordt.

74 Vondel baseerde zich op een vogelvluchtplattegrond uit Pontanus, gemaakt naar de oude houtsnede-kaart van Cornelis Anthonisz uit 1544 (Smits-Veldt 1994, 12; Verkaik 1996, 79). ‘Het ging er Vondel vooral om een stad uit te beelden met enkele prachtige oude gebouwen die het publiek nog steeds kende en die er ‘vroeger’ al stonden’, met veel anachronismes en een enkele verwijzing naar recente archeologische inzichten omtrent de middeleeuwse stad, zoals de ligging van de Middeldam (Smits-Veldt 1994, 11-2).

(zie 1.4.6); de belegeringen leverden maar niets op; de stad bleef ondanks de verschrikkelijke toestanden vijf jaar volharden terwijl de handel volkomen stil lag, de bevolking honger leed en er ziekten heersten net als in Leiden!⁷⁵ Het was alleen bij verdrag dat de stad zich uiteindelijk en pas in 1578 bij de beschikkingen van de Pacificatie van Gent neerlegde. En dan nog onder de voorwaarde dat het katholicisme exclusief behouden werd. Pas enkele maanden later werd door de (gewelddadige, maar bloedeloze) Alteratie aan deze uitzonderingstoestand een einde gemaakt. Dit was de slotakte van het katholieke Amsterdam, maar die was allesbehalve roemloos geweest.

Dit blijkt uit de voorstellingen die de zeventiende-eeuwse historici daarvan geven. Ik laat één van hen even aan het woord. Wouter van Gouthoeven wijdt in zijn *Chronijcke ende Historien van Holland (met West-Friesland) van Zeeland ende van Utrecht* (1636, eerste editie in 1620) maar weinig woorden aan Amsterdam, waarvan de geschiedenis al door Pontanus is behandeld. In de paragraaf ‘Hoe dat Enckhuysen ende andere Noorthollandsche Steden, haer metten Prince voegen’, schrijft hij omtrent de gebeurtenissen uit 1572 na de inname van Den Briel (64-5):

(...) in der manieren dat geheel Hollandt hem begeben heeft onder den Grave van Marck, alleen uytgesondert Amstelredam, de welcke een oft twee reysen vanden selven Graeve belegert gheweest is, maer het was al vergeefs, want sy was te sterck, ende en konde herten vande Borghers niet ghewinnen, overmits dat syt al te seer met die roomsche Religie hielden, ende te groote vrienden waren met den Duc d’Albe.

Dat de stad langer dan welke andere stad in de Republiek trouw was gebleven aan het katholicisme en aan de regering, is een historisch feit waar niemand in de zeventiende eeuw omheen kon. Door die gebeurtenissen echter als heldhaftig en gedenkwaardig in de handeling te zien weerspiegeld – met evidente verwijzingen naar de nota bene *verijdelde* verrassingsaanval uit 1577, toen de Amsterdammers de vijanden dapper verdreven – zal het publiek mogelijk hebben beseft dat ook het ‘foute’ Amsterdam toch een verleden heeft dat respect afdwingt, waarvoor men zich niet hoeft te schamen, sterker nog: waarop men kan bogen. En vooral: dat men herdenken mag omwille van al dat lijden van een jarenlang zwaar op de proef gestelde bevolking en van het geweld waaraan vooral kerken, kloosters en geestelijken steeds weer waren blootgesteld. Dit aspect wordt heel nadrukkelijk in de tragedie opgeroepen in de plunderingen van kerken en kloosters, waardoor zoveel schatten vernield of weggenomen worden (1160-75, 1492-1506), en in de dood die *alle* geestelijken behalve broer Peter in die gewijde gebouwen vinden: Gozewijn, Klaeris en de nonnen in de kerk van het clarissenklooster, Willem van Aemstel op het hoofdaltaar van de Nieuwe Kerk, naar alle waarschijnlijkheid prior Willebord en zijn medebroeders in het kartuizerklooster. Vooral de plundering van het kartuizerklooster verwijst evident naar wat historisch gebeurd was met dit buiten de muren gelegen klooster. Het werd meermalen kort en klein geslagen en uiteindelijk tot

75 Zie bijvoorbeeld het *Leids ontzet* van Jan van Hout (Koppenol 1998 en 2002).

puinhopen gereduceerd door het geweld van Diederik Sonoy, die in de door en door laakbaar voorgestelde⁷⁶ Diedrick van Haerlem in de Gysbreght ‘herleeft’.

De tragedie laat zich mijns inziens interpreteren als een bewogen rouwkrans op het Amsterdamse verleden. Niet omdat het katholiek was en *als zodanig* – vanuit confessioneel oogpunt – positief voorgesteld werd.⁷⁷ Dat lijden is in alle opzichten vergelijkbaar met dat van de andere Hollandse steden (Leiden, Alkmaar, Haarlem, om maar de bekendste te noemen die ook door de literatuur werden bezongen),⁷⁸ dat trouwens heel waarschijnlijk óók in de tragedie wordt geëvoceerd.⁷⁹ Alleen had Amsterdam daar niet voor onder gedaan: niet qua wapenfeiten, niet qua lijden.

We moeten bovendien niet vergeten dat een groot aantal Amsterdammers meteen al in 1567 wel degelijk naar de kant van Oranje was overgestapt – en Gijsbreght komt voor groot deel van de handeling overeen met Willem van Van Hogendorps Oranjedrama! – en zich jarenlang voor de zaak van de Opstand én van de gereformeerde religie had ingezet: ook zij waren Amsterdammers, mensen die zwaar op de proef waren gesteld.⁸⁰ Op de fundamentele parallel Gijsbreght-Willem kom ik nog terug. Maar er is een ander interessant element, het land namelijk waarheen Gijsbreght de wijk neemt: Pruisen, aan de mond van de Weichsel (Wisla), aan de Oostzee (de Baltische Zee). Hij neemt de handelsroute van zoveel kooplui in de late middeleeuwen, totdat de Oostzee uiteindelijk de ‘Hollandse moedernegotie’ werd.⁸¹ Dus wat in de oren van een zeventiende-eeuwer als een bij uitstek ‘nationale’ route moet hebben geklonken. Maar het Amsterdamse publiek moet geweten hebben

76 Zie Verkaik 1996 en Maljaars & De Waard 2002. Willebord zegt over hem: ‘Diedrick stijf van kop, die nimmer luistren wil / na reden, noch bescheid, en ’t veld behoud met kryten’ (240-1). Egmond drukt hem op het hart om de broeders in het kartuizerklooster niet lastig te vallen, maar hij antwoordt daar misprijzend op: ‘een krijghsman laet zich niet van paepen ringelooeren’ (502). Zo’n taal zal in de oren van het zeventiende-eeuwse publiek bekend hebben geklonken, de taal van confessionele haat tegen de rooms-katholieken (Terwey, De Vooys & Van Dis 1980: ‘hier heeft het [paepen: priesters, geestelijken] al de minachtende betekenis die het in de mond van Hervormden kreeg’, geciteerd in Verkaik 1996, 82). In het lange twistgesprek met prior Willebord die zich op alle manieren verzet tegen het intrekken van een garnizoen in zijn klooster, probeert hij eerst met zachte hand zijn zin te krijgen maar als dat niet lukt, laat hij zijn ware aard zien. Tegen de legalistische argumenten van Willebord brengt hij in: ‘de wetten zwijgen stil voor wapens en trompetten’ (570). Hij evoceert zelfs op provocerende manier het voorbeeld van David, maar dit is wat Scholz-Heerspink ‘a false *figura*’ noemt: ‘Diederick, the malevolent usurper, was not justified in considering himself a type of David’ (1974/5, 578). Uiteindelijk, als hij zijn geduld verliest, barst hij uit: ‘Kartuizer, hier en geld geen prevelen, noch preecken’ (594) en roept de zijnen aan: ‘t’sa mannen, vaert vry voort, en steeckt het klooster aen, / ’t is koud, zoo mogen wy ons by de kolen warmen’ (600-1).

77 Negatief zeker evenmin, zoals Koppenol 1999 integendeel stelt. Daar kom ik straks op terug.

78 Zie Meijer Drees 1990b over de belegeringstoneelstukken.

79 Zie Parente 1993; Smits-Veldt 1994, 12; Verkaik 1996, 80.

80 De rederijderskamer De Eglentier, de Oude Kamer die in 1632 met Costers Academie was gefuseerd om één grote kamer te maken waarvoor de Stadsschouwburg werd gebouwd, was bijvoorbeeld wegens haar reformatorische sympathieën tijdens de jaren van het strenge katholieke stadsbestuur gesloten (zie Spies 1993, 177).

81 Vondel had bij Pontanus kunnen lezen dat het stadje Holland misschien als kolonie was gesticht door gevluichte leden van de families Aemstel en Velsen (Smits-Veldt 1994, 107, n. 66). Het stadje is met het Stedeke Hollandt geïdentificeerd (in het Duits Preussisch Holland, in het Pools Paslek), door Thijsen 1992 beschreven. Met dank aan Stefan Kiedron voor deze mededeling.

dat Pruisen ook een van de gebieden was waarnaartoe een groot deel van de duizenden Amsterdamse vluchtelingen na 1567 – op de vlucht vanwege de strengheid van het regeringsgezinde stadsbestuur – was uitgeweken.⁸²

De recente geschiedenis van de stad, die de basis heeft gelegd voor het glorieuze heden, is er dus bij betrokken en wordt op een allesbehalve simplistische manier opgeroepen. De middeleeuwse wederwaardigheden van Gijsbreght en zijn stad worden beladen met het lijden van zowel de katholieke bevolking van een zwaar belegerde stad als van het tot ballingschap gedwongen deel daarvan dat de Opstand en de Hervorming had omhelsd. Het leed van de ene groep wordt in de evocering van de tragedie onlosmakelijk aan dat van de andere gekoppeld. Voor hen allemaal wordt een symbolische rouwkrans gelegd.

De *Gysbreght* laat zich daardoor niet makkelijk, en zeker niet bevredigend, door confessionele retoriek annexeren. Dat is echter vanouds wel gedaan, vooral in de tijd van de ‘verzuiilde’ Vondelstudies.⁸³ Maar ook nog recent is het onderzoek gevaarlijk in die richting afgedreven. Zo heeft zich een steeds sterkere negatieve visie ontwikkeld op de geestelijken in het stuk: eerst moest prior Willebord het ontgelden,⁸⁴ daarna Gozewijn,⁸⁵ uiteindelijk *alle* ‘officiële vertegenwoordigers van de kerk’ die ‘stuk voor stuk niet [blijken] te deugen: ze zijn ofwel nauwelijks gelovig te noemen (Willebord), laf (Peter), verblind door hun materialisme (Willebord en Willem), danwel hovaardig en ongehoorzaam aan de hemelse wil (Gozewijn, Klaeris en de nonnen)’ (Koppenol 1999, 320). Koppenol heeft deze interpretatieve lijn tot de uiterste consequenties doorgetrokken met als resultaat een lezing van de tragedie als een werk met antikatholieke strekking:

Amsterdam gaat niet voor niets ten gronde (...) ‘Urbs antiqua ruit’ (...) Dat klopte en dat was maar goed ook. De middeleeuwse stad uit de *Gysbreght van Aemstel* bestond niet meer. De katholieke kerk en haar vertegenwoordigers met hun uiterlijk vertoon hadden afgedaan, de kloosters waren gesloten, de hervorming had zegevierd. De premièr van de *Gysbreght van Aemstel* was inderdaad een feest voor Amsterdam, niet *ondanks* maar juist *vanwege* de treurige ondergang van de oude stad op het toneel (323-4, *passim*).

Deze lezing, hoe stimulerend ook als alle ‘provocerende’ tegendraadse lectures, kan toch in het licht van wat we hebben gezien niet meer staande worden gehouden⁸⁶ en is trouwens door Maljaars & De Waard 2002, mede voortbouwend op Verkaik's bevindingen, al afgewezen. Maar ook de visie die daar recht tegenover staat, namelijk dat met Gerard Broms oude woorden het stuk ‘zo rooms als een altaar aandoet’,⁸⁷

82 Zie Brugmans 1973, 77 die zegt dat er bijna sprake was van een ‘ontvolking’.

83 Zie Spies 1987, 45.

84 Het is een oude interpretatie die Van Lennep al aanhing (1857, 357-8) en waar Smits-Veldt (mede in het spoor van Hellinga) later op heeft voortgebouwd.

85 Smits-Veldt 1986/7.

86 Wat de geestelijken betreft: over Gozewijn, Klaeris en Willem zie 3.4; over Willebord zie Verkaik 1996, 81 e.v. en Maljaars & De Waard 2002, 139-43.

87 Brom 1935, 145 (geciteerd in Maljaars & De Waard 2002, 146).

vind ik niet overtuigend. Dat de tragedie een werk zou zijn waarin het katholicisme in confessionele optiek verheerlijkt wordt door een auteur die met rasse schreden de bekering naar het rooms-katholicisme nadert, heeft misschien wel een vastere bodem dan de ‘antikatholieke’ lectuur,⁸⁸ maar gaat toch te ver. Het katholieke verleden, een wereld waar Vondel dankzij kennissen als Cornelis Plemp onmiskenbaar een groeiende belangstelling voor is gaan ontwikkelen,⁸⁹ wordt wel ‘gerehabiliteerd’ met de evocering van het lijden van zoveel mensen en vooral geestelijken door het geweld van losbandig krijgsvolk onder de leiding van mensen als de graaf van Lumey en Diederik Sonoy. Dit wel. Maar het gaat toch om de voorstelling van een inmiddels vergane wereld. In de zeventiende eeuw zou de gereformeerde kerk de publieke religie vertegenwoordigen en zou de katholieke dienst uit het openbare leven verdwijnen. De engel voorspelt dat het altaar ooit uit de kerken zal worden geschopt (1834): de Hervorming en de bevestiging van het calvinisme als stap naar de zeventiende-eeuwse glorie van de natie, én van Amsterdam (Koppenol 1999 heeft daar wel gelijk, maar stelt het te sterk).⁹⁰ Ook dít was geschiedenis waar je niet omheen kon.

Om recht te doen aan de complexiteit van dit werk moeten we volgens mij de confessionele bril afzetten. Juist het overstijgen van confessionele visies leidt tot een meer bevredigende interpretatie van het werk. Enkele slotbeschouwingen zullen dit punt nog duidelijker proberen te maken.

De engel voorspelt ook de oorlogen die tijdens de zestiende en zeventiende eeuw in heel Europa zullen woeden. Het ‘gansch Christenrijck’ zal daarbij pijnlijk worden betrokken en verscheurd (1836-8). Deze sombere voorstelling van de godsdienstoorlogen herinnert aan de ‘pacifistische’ strekking die Vondels gedichten in de jaren na 1632 kregen,⁹¹ geïnspireerd nota bene door Grotius, aan wie de *Gysbreght* is opgedragen: geen lofzangen meer op de overwinningen van protestantse vorsten, maar pleidooien voor vrede onder de christenen, naar het voorbeeld van de eenheid van de eerste christelijke gemeenschappen.⁹² Het gaat hier trouwens niet uitsluitend om Vondels persoonlijke ontwikkeling. Met zijn ‘nieuwe koers’ sloot

88 Zoals bekend stapten gereformeerde predikanten naar het stadsbestuur om de opvoering van de tragedie als ‘paaps’ te beletten. Zie 0.5.

89 Zie Sterck 1932, 108; Verkaik 1996.

90 Dat de invoeging van deze versregel een slimme zet van de auteur zou zijn om mogelijke kritiek uit de weg te gaan (wat Maljaars & De Waard 2002, 147 stellen) is slechts gissen naar de vermeende auteursintenties en zegt niets over de werking van zo’n versregel op het publiek. Het is wel waar dat het een alles behalve zegevierende verheerlijking is en dat het slechts een krappe versregel in beslag neemt (Brom 1935, 145, geciteerd in Maljaars & De Waard 2002, 146). De later wel degelijk katholiek geworden Vondel probeerde zijn vroegere werk in 1659 te ‘confessionaliseren’, door aan deze versregel een aansporing aan de Amsterdammers toe te voegen om standvastig te volharden ‘by ’t out geloof en Godts altaer’ (zie WB, III, 930).

91 De antikatholieke gedichten die Koppenol 1999, 321-2 aanhaalt, stammen van vóór die tijd.

92 Zie Knuvelder 1970, 331. Vooral Vondels *Vredewensch* aan Huygens, die hem aanspoorde nog meer lofgedichten op Frederik Hendriks krijgshandelingen te schrijven (1633), spreekt in dit opzicht glasheldere taal. Hij antwoordde: ‘de vreë, een schat by veelen onbekent, / die overtreft triomfen zonder end. / D’olyf behaeght my boven den laurier. / Wat is de krygh een woest verslindend die!’ (21-4). In dezelfde richting wijst een aantal gedichten uit deze periode: *Olyftack aen Gustaaf Adolf, Op het overlyden van Isabella Klara Eugenia, Op de Tweedraght der Christe princen* (Rens 1979, 101).

hij zich aan bij de vredespolitiek die Holland en in het bijzonder Amsterdam in die jaren steeds meer tegenover de Prins was gaan verdedigen.⁹³

Nog belangrijker lijkt me dat Gijsbreght in veel opzichten naar Willem van Oranje is geschapen – vader des vaderlands, ziel van de Opstand – die zich op een zeker moment ook met de zaak van de ‘ware religie’ was gaan identificeren⁹⁴ maar die vooral tolerantie tegenover alle delen van de bevolking bleef voorstaan, ongeacht hun confessie. Zoals bleek uit zijn resoluut negatieve houding ten opzichte van mensen die schrikbewinden tegen de katholieken uitvoerden en tegen het losbandige gedrag van veel krijgsvolk, vooral onder de watergeuzen (zoals Sonoy die in de tragedie veelbetekenend aan de kant van de *vijanden* van Amsterdam ‘herleeft’). Heel belangrijk in dit opzicht is op ‘welke’ Willem van Oranje Vondels Gijsbreght van Aemstel gebaseerd is: niet op die van de *Apologie* zoals een historicus als Verkaik veronderstelt,⁹⁵ maar specifiek op Van Hogendorps Willem van Oranje, binnen de traditie van de historiespelen op het Amsterdamse toneel. Nu, Van Hogendorps Willem profileert zich bijna uitsluitend als verdediger van de verdrukte *Belgica*, door Filips II tot slavernij gereduceerd, die voor de ‘gulden vryheit’ opkomt. ‘Het verdedigen van de ware godsdienst’ is voor hem ‘geheel geen punt van speciale overweging’ (Smits-Veldt 1982/3, 202)⁹⁶ in een werk waarvan de strekking zich als ‘algemeen-christelijk’ laat beschrijven en zeker niet als confessie-specifiek calvinistisch: ‘de motivatie van de opstand [wordt] niet in het verdedigen van de religie, maar in het verbreken van de eed aan de Staten door Philips gezocht’ (204). Deze ‘politieke’ Willem die zich als behartiger van de nationale belangen opwerpt, zoals we uitvoerig in paragraaf 5.2 hebben gezien, vindt een tegenhanger in Gijsbreght, niet de pleitbezorger van de Hervorming.

Tot slot. Het verleden van Amsterdam wordt in al zijn beladenheid en complexiteit op de bühne opgeroepen, met tal van verschillende en zelfs tegenstrijdige facetten, in een voorstelling die zich tot de hele stadsgemeenschap richt, voor de inwijding van de Amsterdamse Schouwburg, waarbij alle kamers gingen fuseren. Een goede gelegenheid om dat verleden te herdenken, maar tevens om het te *problematiseren*. Dit blijkt het duidelijkst uit de evocering van de Opstand, waarvan goede en slechte kanten naar voren worden gebracht. De effecten van de Opstand zijn in 1638 bij eenieder bekend en worden toegejuicht. Maar zonder voorbij te gaan aan de excessen tegen het katholicisme die met een heel kritische blik worden bekeken en aan het lijden dat *alle* leden van de Amsterdamse bevolking hebben moeten doorstaan: degenen die jarenlang in de stad bleven volharden tegen het beleg én degenen die zich voor de zaak van de Opstand inzetten en als gevolg daarvan jaren-

93 Zie Smits-Veldt 1977/8.

94 Zie bijvoorbeeld Exalto 2005 voor de confessionele toe-eigening van Willem (zoals daarna alle Oranjes) als geloofsheld in gereformeerde lijkredes en thanatografieën (235 e.v.).

95 Verkaik 1996, 77, n. 27.

96 Aan Smits-Veldts opmerkingen kan ik nog toevoegen dat de enige keer dat de prins de godsdienstige kwestie aankaart – en hij is honderden versregels aan het woord! – doet hij dat vanuit een louter ‘politiek’ oogpunt: ‘de *Inquisitie* was recht teghen ons vryheden / de nieu Bisschoppen loos daer toe [bovendien] men comen deden / al teghen Staten wil’ (1143-5).

lang in ballingschap in verre landen moesten verblijven. Op Gijsbreghts' 'leet, en overbrogten druck' (in de woorden van Rafaël, 1863) projecteert zich dat van alle Amsterdammers uit de recente geschiedenis.⁹⁷

Met het vertrek van Gijsbreght, waarmee een einde komt aan decennia van vetes en oorlogen, krijgt het zeventiende-eeuwse Amsterdamse publiek bovendien de boodschap dat men tot grote (zelf)opofferingen is geroepen om de keten van wraak en haat te doorbreken, vrede te bewerkstelligen en de weg naar de verzoening te plaveien. Een boodschap die in 1638 zeer actueel moet klinken nu de jaren van maatschappelijke onrust en binnenlandse tweespalt, grenzend aan een burgeroorlog, als gevolg van de godsdienstig-politieke twisten tussen remonstrantse en contraremonstrantse facties, eindelijk voorbij lijken te zijn.⁹⁸

5.4.4 *Gijsbreghts (en Badelochs) toekomst*

Gijsbreght neemt prompt de nodige maatregelen voor het vertrek. Hij spreekt de zijnen toe: als eerste zal het volk scheepgaan, met Arends lijk, daarna broer Peter met het kruisbeeld dat Gijsbreght van zijn voorouders heeft geërfd, hij zelf en zijn gezin als 'd'allerleste' (1878). Daarmee gaat de intertekst van de *Aeneis* weer open: ook Aeneas geeft instructies voor het vertrek (707-20). In het geval van Aeneas gaat hij zich voor het eerst gedragen als echte leider: nu hij beladen is met een missie die hem grote verantwoordelijkheden oplegt. De epische held wordt dus geboren. Gijsbreght toont daarmee dat hij zijn 'epische' leiderschap, dat zo erg aan het wankelen was gebracht, teruggewonnen heeft. Hij is weer de charismatische leider die verantwoordelijk is voor zijn gemeenschap, die haar krachtig moet leiden ('gaet sloop, in die gestalt / gelijk ick heb belast', 1891-2) en die voor haar moet zorgen. De dimensie van zorg is weer nadrukkelijk aanwezig, een dimensie die hij in de loop van de nacht steeds meer naar de achtergrond heeft geschoven: dit blijkt uit zijn wens de laatste te zijn. Hij moet overzien dat alles probleemloos verloopt als een echte vaderfiguur. Op deze manier laat hij duidelijk zien dat het hem weer in de eerste plaats om de zorg voor zijn gemeenschap gaat.

In de *Aeneis* ging geen priester met de ballingen mee: Panthus was tijdens de nacht omgekomen. In de tragedie treden (natuurlijk niet toevallig) *twee* priesterfiguren op, beiden literaire tegenhangers van Panthus: de ene (Willem van Aemstel) sterft als

97 Ik ben het met Parente 1993 eens dat de tragedie 'is too complex to be viewed only as urban propaganda' en niet te simplistisch als 'a panegyric of Dutch history' mag worden beschouwd. Maar dat de strekking daarvan zou zijn 'to reveal the transitory nature of all human undertakings' en 'the tragic, pessimistic nature of human history' vind ik niet overtuigend (Parente 1993, 248-9).

98 Niet alleen epische zangen voor militaire veldtochten schreef Vondel allang niet meer, ook geen hekdichten. Met de verbetering van het politieke klimaat ten gunste van de remonstranten (in de geest van een algemene verzoening, met liberale stadsbesturen die Vondel zeer bewonderde) gingen zijn gedichten een steeds mildere toon aannemen, met groot enthousiasme voor de herwonnen rust en voor de vooruitgang van de stad die daarmee in de hand werd gewerkt. Hij zag daar bijvoorbeeld een teken van in de opening van het Athenaeum Illustré in 1632 en nu meer dan ooit van het eerste stenen theater, voor de hele stadsgemeenschap.

Panthus op het altaar, de andere (broer Peter) overleeft de val van Amsterdam.⁹⁹ Ook in de *Baeto* vertrekt priesteres Zegemond met de ballingen. Maar in Hoofts tragedie wordt de aanwezigheid van de priesteres geladen met een godsdienstig-politieke betekenis, in een stuk dat onder andere de plaats van religie in de maatschappij en de verhouding tussen staat en religie thematiseert. Het lange debat over wie als eerste moet gaan (Baeto of Zegemond, 1184 e.v.) geeft daar aanleiding toe, met duidelijke verwijzingen naar het lopende debat in de Republiek tijdens de jaren van het Bestand.¹⁰⁰ Niets daarvan in de *Gysbreght* die zeker niet de bedoeling heeft staatkundige leer over te dragen. Dat Gijsbreght als laatste scheep gaat, laat zich alleen interpreteren als zorg voor de zijnen¹⁰¹ van degene die de politieke macht uitoefent en nu de functie van ‘kapitein van het schip’ gaat bekleden.¹⁰² Dat er een priester meereist, is bedoeld om de godvruchtigheid van de uitwijkende gemeenschap aan te wijzen.¹⁰³ Om dit aspect te onderstrepen, vraagt Gijsbreght aan Peter om het kruis dat hij van zijn voorouders geërfd heeft, mee te dragen (zoals Anchises de Penates van zijn ouderlijk huis meenam): weer een duidelijk teken dat de ‘Gijsbreght *patiens*’ in de sporen van de *Imitatio Christi* treedt en de ballingschap als een zelfopoffering aanvaardt.

Het volk zal Arends lijk dragen. De in het harnas gesneuvelde Arend had Gijsbreght gevraagd zijn lijk niet aan de wraaklust van de vijanden over te leveren, maar het in gewijde grond te begraven (zie 3.5). Nu wordt zijn lijk meegenomen naar het ballingsoord, als een soort *memento* aan wat Amsterdam en de Aemstels hebben geleden. Dit is een variatie op de interteksten van de *Aeneis* en de *Baeto*. Aeneas kan geen spoor vinden van de tijdens de vlucht verdwenen Creüsa (739-41). Baeto draagt de kist mee met het lijk van Rycheldin (1208). In beide werken worden de helden wel getroost door de verschijning van de geest van hun overleden vrouw. Maar deze verschijning kan hun pijn nauwelijks verzachten: ze zullen dus het verlies van hun land en de ballingschap alleen moeten dragen, zonder de steun van hun echtgenote en van de moeder van hun zoontje (respectievelijk Ascanius en Hes). In de *Gysbreght* is de situatie heel anders: ondanks alle doden is Gijsbreghts kerngezin ongedeerd. Veelbetekenend noemt Gijsbreght in één adem ‘ick zelf met mijn gezin’ (1878) alsof dat nu echt een onscheidbare eenheid is geworden, iets waar hij kracht uit kan putten. Hij zal dus Aeneas’ fout niet herhalen: de Trojaan nam wel de kleine Ascanius bij de hand, maar liet zich ‘van verre [op afstand]’ door zijn vrouw volgen (710-1), waardoor hij zich niet realiseerde dat zij op zeker moment verdwaalde en voorgoed verdween.¹⁰⁴

Dit is een eerste aanwijzing dat Gijsbreghts toekomst er in veel opzichten anders uitziet dan die van Aeneas. Want de overeenkomsten tussen de toekomstbeelden die

99 Zie Prandoni 2004, 44.

100 Zie Van Vugt & Waszink 2000; Duits 2005, 243-5.

101 Zie Korsten 2006, 186.

102 Zie Prandoni 2004, 44 voor vergelijkingen met reisverhalen over rampspoeden op zee en de rol daarvan van de ‘godvruchtige’ kapitein (op basis van Schama 1987).

103 Zie Prandoni 2004, 44.

104 ‘Heu, misero coniunx fatone erepta Creusa / substitit, erravitne via, seu lassa resedit, / incertum’ (739-41, ‘weet ick, helaes! niet, of mijn gemalin Kreüse, my door den doot ontruckt, achterbleef, dan ofze van het padt afdwaelde, of van vermoeidheit ergens gingk nederzitten’).

voor de ogen van Gijsbreght en Aeneas Rafaël en Creüsa schetsen – ook de Trojaan staan in een nieuw land ‘res laetae’ (‘weelde’) te wachten (783-4) – moeten niet misleiden. De toekomst die Aeneas en Gijsbreght tegemoet gaan, is totaal verschillend. Creüsa’s woorden zijn bemoedigend en troostend bedoeld voor haar man die zonder haar verder moet. In werkelijkheid staat hem onmetelijke ellende te wachten: eerst jaren van omzwervingen door de zeeën, daarna oorlog in Italië. De held (‘fato profugus’, ‘door noodlot (...) gevlught’, *Aeneis* 1, 2) draagt de verantwoordelijkheid voor een missie die de grondslagen zal leggen voor het ‘imperium sine fine’ (‘eewighdurende gebied’, *Aeneis* 1, 279) van Rome. Maar zelf zal hij nauwelijks geluk kennen. Bekleed met de titanische opdracht moet hij vooral leren lijden en gehoorzamen. Had hij het voor het kiezen, zou hij bijvoorbeeld zeker bij koningin Dido blijven:¹⁰⁵ in het vierde boek lezen we met hoeveel vreugde hij bezig is met bouwen in de stad, Carthago, waar de liefde hem ophoudt (IV, 260-1). Toch moet hij van het *Fatum* Dido in wanhoop achterlaten en verder zeilen naar Italië¹⁰⁶ waar hij veel eerder dan stichten, oorlog zal gaan voeren (het tweede, Iliadische deel van de *Aeneis*).

Aeneas’ kortstondig geluk in Carthago – buiten de fatale geschiedenis om, die hij echter met geweld is geroepen vorm te geven – is Gijsbreghts mogelijke toekomst in Pruisen. Het land waarheen hij koers zet, wordt door de engel als vruchtbaar en rijk hypergekaracteriseerd (vette, rijk, genoeghelijck, gezonde, weelige). Daar zal hij ‘vergeten al [zijn] leet, en overbrugten druck’: al de ellende die hij heel zijn leven lang heeft moeten doorstaan. ‘Vergeten al uw’ leet’: Gijsbreght zal dus allereerst naar vergetelheid moeten zoeken in een oord dat bijna in de termen van een Aards Paradijs wordt beschreven. Maar dat is het niet. Het is de voorstelling van een ‘elders’ in tijd en ruimte, van een ‘andere’ dimensie die misschien buiten de (grote) Geschiedenis, maar wel binnen de menselijke geschiedenis staat, waar hij de kans zal krijgen om op nieuwe basis de fundamenten voor een nieuwe maatschappij te gaan leggen (Korsten 2006, 186). Naar dit ‘elders’ ziet het publiek alle karakters achter de engel het toneel verlaten.¹⁰⁷

In een idyllisch uitgetekend land zal hij uiteindelijk bevrijd zijn van de haat en het geweld die een groot deel van zijn leven als gevolg van wraakvetes en oorlogen hebben verpest. Hij zal een volkomen nieuwe stad en gemeenschap stichten, daarbij vooral gesteund door een vrouw die, zoals door de hele tragedie is gebleken, met de sterkste band aan hem is verbonden: de ‘band des echts’, in mystieke termen door de vierde rei bezongen en daarna in de echtelijke confrontatie door Badeloch gepassioneerd boven alles gesteld (1710-1).¹⁰⁸ Deze band is anders dan die in de *Aeneis* of in de *Baeto* niet verbroken. Het ‘motief van de huwelijkslief-

105 Zie Heesakkers 1982, 83.

106 Tegen Dido zegt hij dan: ‘Italiam non sponte sequor’ (IV, 361, ‘want ick reis niet uit my zelve naer Italie toe’).

107 Rafaël zei ‘ick zal u met een’ mist en dicken nevel decken, / en voorgaen met mijn glans’, en ‘t volck een leidstar strecken’ (1853-54). Zie Smits-Veldt & Teuwis 1978, 70.

108 De uitdrukking van de vierde rei ‘dit [liefde] is het krachtigste ciment, / dat harten bind, als muuren breecken / tot puin in ‘t end’ (1266-8) kon als een eerste toespeling gezien worden op het feit dat ondanks de vernieling van Gijsbreghts stad, zijn echtelijke band met Badeloch niet verbroken zou worden.

de'¹⁰⁹ en het 'familieleven'¹¹⁰ komen zeker over als heel belangrijke thema's in de tragedie. Gijsbreghts gezin, als enig overgebleven cel van de ooit zo machtige en vertakte familie van de Aemstels (en van de clan Aemstel-Woerden-Velzen) is gered en zal zich in Pruisen opnieuw gaan uitbreiden. Het is een gezin dat, waarschijnlijk als afspiegeling van het groeiende belang van dit instituut in de maatschappij van de zeventiende-eeuwse Republiek, in de loop van de tragedie als warm en toegenegen is voorgesteld, een echte 'haven van affectie' (zie 3.6). Anders dan Aeneas en Baeto, die met het verlies van hun vrouwen worden geconfronteerd,¹¹¹ zal Gijsbreght in de toekomst de wezenlijke steun en de warmte van dit gezin niet ontberen. Vooral niet die van Badeloch.

Gijsbreght heeft trouwens gezien dat Badeloch de situatie beter kon inschatten dan hij zelf: hij zal dus voortaan niet alleen affectief op haar kunnen steunen maar mogelijk ook in het uitvoeren van zijn politieke taak. De eenzaamheid van de leider Gijsbreght – in de tragedie meermalen zo pijnlijk gebleken – lijkt nu voorbij. Het 'elders' waar hij en Badeloch naartoe gaan, tekent zich ook in genderperspectief uit als een 'alternatieve' dimensie: de autoritaire Gijsbreght uit de voorlaatste scène, die Badeloch tot gehoorzaamheid dwong en zich om de verdediging van zijn krijgsmanseer in de spiraal van geweld liet opnemen, is kennelijk tot een andere invulling van mannelijkheid geroepen. Badeloch, die in de confrontatie met haar man een allesbehalve stereotypische invulling van vrouwelijkheid had gegeven, wordt daar niet alleen niet voor 'gestraft' maar wordt zelfs in het gelijk gesteld: eerst door de goddelijke instantie en daarna, met nederige woorden, door haar man ('nu weiger ick geensins na uwen raed te hooren', 1874). De werking op een zeventiende-eeuws publiek dat in een maatschappij leefde waar het huwelijk begon te evolueren van de *patriarchal* naar de *companionate marriage*, een echt partnerschap (zie paragraaf 3.6), zal misschien minder revolutionair zijn geweest dan wij kunnen denken. Maar zeker ging het om een gedurfd en provocerende *staging* van mannelijkheid en vrouwelijkheid die de natuurlijk nog conventionele patriarchale patronen ter discussie stelde en uiteindelijk zelfs doorbrak.

De vluchtelingen gaan scheep. Ze realiseren zich nu wat hun te wachten staat: de 'droeve ballingschap' (1819). 'The great ordeal – which is to be so terrible a renunciation of his own past and present – has begun' – wat Otis (1963, 251) over Aeneas zegt, gaat natuurlijk ook voor Gijsbreght en de Amsterdammers op. Met hoeveel pijn de ballingschap gepaard gaat, blijkt uit de jammerklachten waarmee de vluchtelingen, Peter en Badeloch afscheid van Amsterdam nemen, een 'verdelghde stad', hun 'land' waar ze 'nimmer weer' zullen terugkomen (1892-5).¹¹² Toch laat Gijsbreght zich niet door zulke emoties meeslepen. In de afscheidswaarden die hij tot zijn land richt – 'vaer wel, mijn Aemsterland: verwacht een' andren heer' (1896) –

109 Smit 1956, 214.

110 Verwey 1927, 68.

111 Zie *Aeneis* 2, 790-5; *Baeto* 1447 e.v.

112 Niet anders dan in de *Baeto*. Toch eindigt Hoofts tragedie daar niet mee. De jammerklachten worden in het vierde bedrijf geanticipeerd (vierde rei) en de tragedie sluit op een blijde manier af met de 'inhuuldiging' van Baeto als constitutionele vorst die op voorbeeldige wijze op de bühne plaatsvindt.

ligt zijn affectieve band met zijn erfgebied alleen in dat ‘mijn’ besloten (zie 3.7). Verder bewaart hij zijn zelfbeheersing. Hij is nu blijkbaar in staat de angst en het verdriet in toom te houden, waarmee de ballingschap hem onontkoombaar confronteert. Hij heeft vrede met Gods geopenbaarde wil.

Op Gijsbreghts schouders rust nu verder geen door het noodlot bepaalde opdracht. Maar juist daardoor, als eenmaal al zijn ‘leet’ en ‘overbrogten druck’ verwerkt en hij gelouterd is (1863),¹¹³ zal hij aan een nieuw leven kunnen beginnen. Hij zal op nieuwe grondslagen een stad gaan stichten. Hij zal misschien ook het persoonlijke geluk uiteindelijk vinden, een dimensie die ‘noodlottige’ helden doorgaans ontzegd blijft.¹¹⁴

113 Voor een interpretatie van het slot als loutering na de vuurproef (die steeds met watermetaforiek wordt verbeeld) binnen het kader dat Schama 1987 het Nederlandschap verschafte als een ‘diluvian personality’, zie Prandoni 2004.

114 Dat geldt ook voor de kruisridders die voor de bevrijding van het Heilige Graf hun landen en dierbaren voorgoed hebben verlaten, zoals Godfried aan zijn ‘guerrier di Dio’ (‘krijgslieden Gods’) herinnert: ‘già non lasciammo i dolci pegni e ’l nido / nativo noi (se ’l creder mio non erra), / né la vita esponemmo al mare infido / ed a i perigli di lontana guerra, / per acquistar di breve suono un grido / vulgare’ (‘niet gingen we uit ons vaderland vandaan / en van degenen die ons dierbaar waren, / noch onderwierpen we ons in dwaasheid / aan ’t gevaar van slagvelden of woeste baren / om naar bezit of roem op zoek te gaan’, I, 21-2, *passim*).

Bibliografie

Primaire literatuur

- Pieter Bor, *Nederlantsche oorloghen, beroerten, ende borgerlijcke oneenicheyden (...)*. 6 dln. Leiden 1621-34.
- Geeraardt Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*. Ed. Marieke M. van Oostrom & Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, Amsterdam 1986.
- G.A. Bredero, *Spaanschen Brabander. Moortje*. Ed. E.K. Grootes. Amsterdam 1999.
- Samuel Coster, *Polyxena*. Ed. Gustaaf van Eemeren. Zutphen 1980.
- Jacob Duym, *Het moordadich stuck van Balthasar Gerards (...)* Ed. A. Serrarens & N.C.H. Wijngaards. Zutphen 1980.
- Jacob Duym, *De cloeck-moedighe ende stoute daet, van het innemen des casteels van Breda en verlossinghe der stad*. Ed. Kees van Meel. Vert. Ad van den Kieboom. Breda 1990.
- Wouter van Gouthoeven, *D'oude Chronijcke ende Historien van Holland (met West-Friesland) van Zeeland ende van Utrecht*. Den Haag 1636.
- Daniël Heinsius, *Auriacus, sive libertas saucia (1602)*. Ed. Jan Bloemendal. 2dln. Voorthuizen 1997.
- Gijsbrecht van Hogendorp, *Spelen*. Ed. Fr. Kossmann. 's-Gravenhage 1932.
- Homerus, *De eerste 12 boecken vande Ilyadas*. Beschreven in 't Grieksch door Homerum; in 't Fransch dicht vert. door Huges Sales; ende nu uyt Francoyschen in Nederd. dicht. vert. door Karel van Mander. Haarlem 1611.
- P.C. Hooft, *Geeraerd van Velsen. Baeto*. Ed. Henk Duits. Amsterdam 2005.
- P.C. Hooft, *Nederlandsche Historien*. Ed. W. Hecker. 5 dln. Groningen 1843-6.
- P.C. Hooft & S. Coster, *Warenar*. Ed. Jeroen Jansen. Amsterdam 2004.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid 1987.
- Joh. Isacius Pontanus, *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt Amsterdam* (vert. door Petrus Montanus van *Rerum et urbis Amstelodamensium historia*, Amsterdam 1611). Amsterdam 1614 (fac-simile uitgave met inleiding van H.H. Zwager, Amsterdam 1968).
- Van Reynaert: die vos, een seer genoechlijcke ende vermakelijcke Historie (...)*. By Bruyn Harmanszoon Schinckel (...). Delft 1589.
- L. & M. Annaei Senecae *Tragoediae, cum notis Th. Farnabii*. Amsterdam 1632.
- Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino 1993.
- Torquato Tasso, *Jeruzalem bevrijd*. Vert. Frans van Dooren. Amsterdam 2003.
- Q. S. Florens Tertullianus, *Apologeticum*. Ed. Erich Brühl. Münster 1962.
- P. Virgilio Maronis *Opera Omnia (...)*, cum comm. F. Taubmanni. Wittenberg 1618.
- Vergilius, *Het verhaal van Aeneas*. Vert. M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam 2001.
- Joost van den Vondel, *Gysbreght van Aemstel*. Ed. Mieke B. Smits-Veldt. Amsterdam 1994.
- Joost van den Vondel, *De werken van Vondel*. 10 dln. Ed. J.F.M. Sterck e.a. Amsterdam 1927-37.

Secundaire literatuur

- Albach 1937 – Ben Albach, *Drie eeuwen 'Gysbreght van Aemstel'*. Amsterdam 1937.
- Albach 1992 – Ben Albach, 'De vertoningen van de kloostermoorden in "Gysbrecht van Aemstel"'. In: *Spektator* 21 (1992), p. 304-7.
- Alexiou 1974 – Margaret Alexiou, *The ritual lament in the Greek tradition*. Cambridge 1974.
- Van Alphen 1987 – Ernst Johannes van Alphen, 'Eendracht maakt macht: het geval van Vondels *Lucifer*'. In: *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*. Utrecht 1987, p. 77-95.
- Van Alphen 1988 – Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Proefschrift Utrecht 1988.
- Anbeek 1999 – Ton Anbeek, 'De roman in de eenentwintigste eeuw. Terug naar de bron?'. In: *Literatuur* 16 (1999), p. 2-10.
- Arian 1994 – Max Arian, 'Gysbreght van Aemstel is niet dood'. In: *De Groene Amsterdammer*, 24/8/1994.
- Austin 1964 – Vergilius, *Aeneidos liber secundus*. Ed. R.G. Austin. Oxford 1964.
- Barrett 2002 – James Barrett, *Staged narrative. Poetics and the messenger in Greek tragedy*. Berkeley 2002.
- Basile 1991 – Bruno Basile, 'Tasso'. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Ed. Francesco Della Corte. 6 dln. Roma 1986-91. Deel 6, p. 48-51.
- Bloemendal 1997 – Daniël Heinsius, *Auriacus, sive libertas saucia (1602)*. 2 dln. Ed. Jan Bloemendal. Voorthuizen 1997.
- Bouwman & Besamusca 2002 – *Van den vos Reynaerde*. Ed. André Bouwman & Bart Besamusca. In: *Reynaert in tweevoud* (deel 1). Amsterdam 2002.
- Braden 1985 – Gordon Braden, *Renaissance tragedy and the Senecan tradition. The anger's privilege*. New Haven 1985.
- Brom 1935 – Gerard Brom, *Vondels geloof*. Amsterdam-Mechelen 1935.
- Brugmans 1972-3 – H. Brugmans, *Geschiedenis van Amsterdam*. 2^{de} herz. en bijgewerkte dr., door I.J. Brugmans. 6 dln. Utrecht 1972-3.
- De Bruijn & Spies 1988 – Kees de Bruijn, Marijke Spies, *Vondel vocaal: liederen van Vondel*. Haarlem 1988.
- Buijnsters 1980 – Elisabeth Wolff-Bekker, Agatha Deken, *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*. Ed. P.J. Buijnsters. Den Haag 1980.
- Buikema 2001 – Rosemarie Buikema, 'Gothic en gender'. In: *Literaire cultuur*. Casusboek. Ed. Lizet Duyvendak & Barend van Heusden (red.), Nijmegen 2001, p. 49-61.
- Buikema 2006 – Rosemarie Buikema, *Kunst- en vliegwerk. Coalities in de cultuurwetenschappen*. Universiteit van Utrecht. Utrecht 2006.
- Carasso 1987/8 – Dedalo Carasso, 'Aeneis, Divisiechroniek en Gysbreght'. In: *Spektator* 17 (1987/8), p. 397-400.
- Carlson 1990 – Marvin Carlson, 'The semiotic of character names in the drama'. In: *Theatre semiotics: signs of life*. Bloomington & Indianapolis 1990, p. 26-38.
- Chambers 1984 – Ross Chambers, *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis 1984.
- Conte 1986 – Gian Biagio Conte, *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Ithaca & London 1986.
- Damsma 1993 – Dirk Damsma, *Het Hollandse huisgezin (1560-heden)*. Utrecht 1993.
- Della Corte 1972 – Francesco Della Corte, *La mappa dell'Eneide*. Firenze 1972.
- Deroux 1988 – Carl Deroux, trefwoord 'Sinon'. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Ed. Francesco Della Corte. 6 dln. Roma 1986-91. Deel 4, p. 885-7.
- Van Deursen 2000 – A.Th. Van Deursen, *Maurits van Nassau, 1567-1625: de winnaar die faalde*. Amsterdam 2000.

- Van Duinkerken 1957 – Anton van Duinkerken, ‘Het Turfschip van Breda als poëtisch motief’. In: *De Oranjeboom* 10 (1957), p. 12-52.
- Van Duinkerken 1966 – Anton van Duinkerken, ‘De priesterfiguren in Gysbreght van Aemstel’. In: *Dietsche Warande en Belfort* III (1966), p. 519-27.
- Duits 1990 – Henk Duits, *Van Bartolomeusnacht tot Bataafse Opstand*. Hilversum 1990.
- Duits 2001 – Henk Duits, ‘Om de eenheid en vrijheid van de gehele Nederlanden: Jacob Duyms *Ghedenck-boeck* (1606) als politiek manifest’. In: *Voortgang* 20 (2001), p. 7-45.
- Duits 2004 – Henk Duits, ‘“O deuchdgeurige roos”. Machtelt van Velsen: een integere en karaktervolle melancholica’. In: *TNTL* 120 (2004), p. 97-112.
- Duits 2005 – P.C. Hooft, *Geeraerd van Velsen, Baeto*. Ed. Henk Duits. Amsterdam 2005.
- Van Eemeren 1979 – Gustaaf van Eemeren, ‘Nogmaals over schuld in Gysbreght’. In: *Visies op Vondel na 300 jaar*. Ed. Sonja F. Witstein & E. K. Grootes, Den Haag 1979, p. 88-103.
- Van Eemeren 1980 – Samuel Coster, *Polyxena*. Ed. Gustaaf van Eemeren. Zutphen 1980.
- Van Engen 1996 – Max van Engen, ‘9 oktober 1969. Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek’. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 752-9.
- Erenstein 2006 – Rob Erenstein, ‘De strijd om het theater als autonome kunst. Het spanningsveld tussen literatuur en theater’. In: *Vooys* 24 (2006), p. 6-21.
- Exalto 2005 – John Exalto, *Gereformeerde heiligen: de religieuze exempeltraditie in vroegmodern Nederland*. Nijmegen 2005.
- Fantham 1982 – Seneca’s *Troades*. Ed. Elaine Fantham. Princeton 1982.
- Feeny 1990 – O.C. Feeny, ‘The taciturnity of Aeneas’. In: *Oxford readings in Virgil’s Aeneid*. Ed. S.J. Harrison. Oxford – New York 1990, p. 167-90.
- Fludernik 1996 – Monika Fludernik, *Towards a ‘natural’ narratology*. London 1996.
- Frijhoff & Spies 1999 – Willem Frijhoff, Marijke Spies, *1650: bevochten eendracht*. Den Haag 1999.
- Geerts 1932 – A.M.F.B. Geerts, *Vondel als classicus bij de humanisten in de leer*. Proefschrift Utrecht. Antwerpen 1932.
- Geerars 1967 – C.M. Geerars, ‘Het epyllion en de structuur van Tollens’ *Overwintering op Nova Zembla*’. In: *De Nieuwe Taalgids* 60 (1967), p. 361-72.
- Geesink 1990 – Marja Geesink, ‘De keuze van het repertoire bij de Amsterdamse schouwburg. Smaak en gewin en de genealogische ontwikkeling van het drama’ In: *De zeventiende eeuw* 6 (1990), p. 83-90.
- De Geest 2001 – Dirk de Geest, ‘“Wie zegt dat ik na veertien regels zwijg?” Lotgevallen van het sonnet als genre in de recente Nederlandse literatuur’. In: *Literaire cultuur*. Casusboek. Ed. Lizet Duyvendak & Barend van Heusden (red.), Nijmegen 2001, p. 28-48.
- G. van Gemert 1999 – Guillaume van Gemert, ‘De bekering van de schelm. Momenten van transmissie bij de receptie van de picareske roman in de Duitse landen’. In: *Schelmen en prekers: genres en cultuuroverdracht in vroegmodern Europa*. Ed. Hans Bots en Lia van Gemert. Nijmegen 1999, p. 38-73.
- Van Gemert 1987a – Lia van Gemert, ‘Chinese thee uit gouden koppen. Reien bij Vondel en Antonides’. In: *Jetzt kehr ich an den Rhein. Een opstellenbundel bij Vondels 400^{ste} verjaardag*. Ed. Herman Vekeman & Herbert van Uffelen. Köln 1987. p. 128-41.
- Van Gemert 1987b – Lia van Gemert, ‘Het choor in ‘Het Pascha’’. In: *TNTL* 103 (1987), p. 290-302.
- Van Gemert 1990 – E.M.P. van Gemert, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625*. Assen 1990.
- Van Gemert 1993 – Lia van Gemert, ‘3 januari 1638: De opening van de Amsterdamse Schouwburg. Vondel en de Gysbreght-traditie’. In: *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Ed. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, Groningen 1992, p. 230-6.

- Van Gemert 1994 – Lia van Gemert, ‘“Hoe dreef ick in myn sweet”: de rol van Louise de Coligny in de Oranje-drama’s’. In: *De Zeventiende Eeuw* 10 (1994), p. 169-80.
- Van Gemert 1996a – Lia van Gemert, *Norse negers: Oudere letterkunde in 1996*. Universiteit Nijmegen. Nijmegen 1996.
- Van Gemert 1996b – Lia van Gemert, ‘Vrouwen voor vrijheid: krachtmetingen in Vondels *Batavische gebroeders*’. In: *Kort tijd-verdrijf*. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt. Amsterdam 1996, p. 213-8.
- Van Gemert 2003 – Lia van Gemert, ‘Verreziende helden: visualiteit in het Nederlandse epos’. In: *De steen van Alciato: literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Opstellen voor prof.dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat. Ed. Marc van Vaeck, Hugo Brems & Geert H.M. Claessens. Leuven 2003, p. 387-403.
- Van Gemert 2006a – Lia van Gemert, ‘Het buitenbeentje’. In: *De roman heeft niets van zijn bekoring verloren*. Ed. Johan Koppenol e.a. Speciaal nummer van *De Groene Amsterdammer Lit.*, 130 (2006), p. 38-42.
- Van Gemert 2006b – Lia van Gemert, ‘Echte helden zie je zelden: idolen in het Nederlandse epos’. In: *De Achttiende Eeuw* 38 (2006), p. 22-38.
- Genette 1982 – Gérard Genette, *Palimpsestes. Littérature au second degré*. Paris 1982.
- Genette 1987 – Gérard Genette, *Paratextes*. Paris 1987.
- Van Gestel, Grootes & De Jongste 2007 – P.C. Hooft, *Nederlandse Historiën*. Een keuze uit het grote verhaal van de Nederlandse Opstand. Ed. Frank van Gestel, Eddy Grootes & Jan de Jongste. Amsterdam 2007.
- Getto 1977 – Giovanni Getto, ‘Goffredo e il tema epico-religioso’. In: *Nel mondo della Gerusalemme*. Roma 1977, p. 9-71.
- Gietelink 2003 – Ab Gietelink, ‘Voorwoord van de regisseur’. In: *Gysbreght van Aemstel. Een politiek treurspel op vijftien locaties*. Theater Nomade. 2003, p. 25-8.
- Gnyp z.j. – Marta Gnyp, ‘De ontragische dood van *Gysbreght van Aemstel*: het einde van een eeuwenlange opvoeringstraditie in de culturele context van Nederland van de jaren zestig van de twintigste eeuw’. In: *Gysbrecht*-site van de Universiteit van Amsterdam. <http://cf.hum.uva.nl/bookmaster/gysbrecht/> (laatst bezocht 10/8/2007).
- Van Gorp 1978 – Hendrik van Gorp, *Inleiding tot de picareske verbaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*. Groningen 1978.
- Goward 1999 – Barbara Goward, *Telling tragedy. Narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London 1999.
- Gregory 1999 – Brad S. Gregory, *Salvation at stake. Christian martyrdom in early modern Europe*. Cambridge – Harvard 1999.
- Grootes 1997 – E.K. Grootes, *Terug naar Bredero*. Universiteit van Amsterdam. Amsterdam 1997.
- Grootes 2001 – E.K. Grootes, ‘Toekomstbeelden in Nederlandse historiespelen uit de zeventiende eeuw’. In: *De zeventiende eeuw* 17 (2001), p. 18-28.
- Grootes & Jansen 1990 – E.K. Grootes, Jeroen Jansen, ‘De produktie van narratief proza omstreeks 1610/ 1640/ 1670: verschuivingen binnen het genresysteem’. In: *Spektator* *20 (1990), p. 107-119.
- De Haas 2001 – Anna Sophia de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse schouwburg, 1700-1772*. Maastricht 2001.
- Haitsma Mulier 1989 – E.O.G. Haitsma Mulier, *Het Nederlandse gezicht van Machiavelli*. Universiteit van Amsterdam. Hilversum 1989.
- Hart 1991 – Jonathan Hart, ‘Introduction. Narrative, Narrative Theory, Drama: the Renaissance’. In: *Canadian Review of Comparative Literature* 18 (1991), p. 117-65.
- Heesakkers 1982 – Chris L. Heesakkers, ‘Vergilius in de Nederlandse Gouden Eeuw, een overzicht’. In: *Lampas* 15 (1982), p. 68-89.
- Heinze 1915 – Richard Heinze, *Vergils epische Technik*. Leipzig 1915.

- Hellinga 1956 – W. Gs. Hellinga, *Rembrandt fecit 1642. De Nachtwacht. Gysbreght van Aemstel*. Amsterdam 1956.
- Hellinga 1964 – W. Gs. Hellinga, 'La représentation de "Gijsbreght van Aemstel" de Vondel. Inauguration du Schouwburg d'Amsterdam (1638)'. In: *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Royaumont 22-7 mars 1963. Ed. Jean Jacquot. Paris 1964, p. 323-48.
- Herman & Vervaeck 2005 – Luc Herman, Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaal-analyse*. Brussel 2005.
- Hermann 1928 – Alfred Hermann, *Joost van den Vondels Gysbreght van Aemstel in seinem Verhältnis zum zweiten Buch von Vergils Aeneis*. Leipzig 1928.
- Hummelen 1996 – W.M.H. Hummelen, '1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg'. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 192-203.
- Jansen 1996 – Jeroen Jansen, 'Als de Tydt gaat spreken ...: hoop en wraak in Gijsbrecht van Hogendorps Oranjedrama'. In: *Kort tijd-verdrijf: Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam 1996, p. 65-71.
- Jansen 2004 – P.C. Hooft, *Warenar*. Ed. Jeroen Jansen. Amsterdam 2004.
- Jansen 2005 – Jeroen Jansen, 'Anders of beter. *Emulatie* in de renaissancistische literatuurtheorie'. In: *De zeventiende eeuw* 21 (2005), p. 181-97.
- K. Jansen 2005 – Kasper Jansen, 'Melodie Gysbrecht gevonden'. *NRC Handelsblad*. 7/12/2005.
- Janssens & Van Daele 2001 – J. Janssens, R. van Daele, *Reinaerts streken: van 2000 vóór tot 2000 na Christus*. Leuven 2001.
- De Jong 1991 – Irene de Jong, *Narrative in drama. The art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden 1991.
- Jongeneel 1993 – Els Jongeneel, 'De syntaxis en de semantiek van het drama'. In: Barend van Heusden & Els Jongeneel, *Algemene literatuurwetenschap: een theoretische inleiding*. Utrecht 1993, p. 136-50.
- Jongeneel 2001 – Els Jongeneel, 'Intertekstualiteit. Veelbetekenende literatuur'. In: *Literaire cultuur*. Casusboek. Ed. Lizet Duyvendak & Barend van Heusden. Nijmegen 2001, p. 62-78.
- Jorissen 1879 – Theodor Jorissen, *Palamedes en Gysbreght van Aemstel. Kritische studiën*. Amsterdam 1879 (oorspr. 1877).
- Kitchen 1998 – John Kitchen, *Saints' lives and the rhetoric of gender*. New York-Oxford 1998.
- Kleinberg 1989 – Aviad M. Kleinberg, 'Proving sanctity: selection and authentication of saints in the later Middle Ages'. In: *Viator* 20 (1989), p. 183-205.
- Knuvelder 1970-5 – G.P.M. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 4 dln. 's-Hertogenbosch 1970-5.
- Konst 1993 – Jan Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten: de hartstochten in de Nederlandse tragedie van de Zeventiende eeuw*. Assen 1993.
- Konst 2003 – Jan Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*. Hilversum 2003.
- Konst 2004 – Joost van den Vondel, *Jephta. Koning David hersteld. Faëton*. Ed. Jan Konst. Amsterdam 2004.
- Kooijmans 1997 – Luuc Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam 1997.
- Koolschijn 2001-3 – Euripides, *Verzameld werk*. Vert. Gerard Koolschijn. 3 dln. Amsterdam 2001-3.
- Koppenol 1998 – Johannes Marien Koppenol, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*. Hilversum 1998.

- Koppenol 1999 – Johan Koppenol, ‘Nodeloze onrust: het “roomse karakter” van Vondels *Gysbreght van Aemstel*’. In: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999), p. 313-29.
- Koppenol 2002 – Johan Koppenol, *Leids ontzet. 3 oktober 1574 door de ogen van tijdgenoten*. Amsterdam 2002.
- Korsten 1998 – Frans-Willem Korsten, *The wisdom brokers. Narrative interaction with arguments in cultural critical texts*. Amsterdam 1998.
- Korsten 2002 – Frans-Willem Korsten, ‘Legitimatie, allianties, natievorming en mannenliefde: de retorische werking van verhalen en argumenten in Joost van den Vondels *Gebroeders*’. In: *TNTL* 118 (2002), p. 73-92.
- Korsten 2005a – Frans-Willem Korsten, ‘Renaissance. Intertekstualiteit’. In: *Lessen in literatuur*. Nijmegen 2005, p. 111-32.
- Korsten 2005b – ‘Twee nieuwe Vondels, of te oude? Overwegingen aangaande Vondel en diens taal naar aanleiding van twee uitgaven in de Delta-reeks’. In: *TNTL* 2005 (121), p. 349-55.
- Korsten 2006 – Frans-Willem Korsten, *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*. Hilversum 2006.
- Kossmann 1932 – Gijsbrecht van Hogendorp, *Spelen*. Ed. Fr. Kossmann. ’s-Gravenhage 1932.
- Langvik-Johannessen 1987 – Kåre Langvik-Johannessen, *Het treurspel spant de kroon. Tragiek bij Vondel*. Wommelgem 1987.
- Leemans 2002 – Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*. Nijmegen 2002.
- De Leeuwe 1996 – Hans de Leeuwe, ‘21 januari 1795. De Amsterdamse Schouwburg wordt heropend – twee dagen na het binnentrekken der Franse troepen. Het toneel tijdens de Bataafse vrijheid’. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 348-55.
- De Leeuwe 2003 – Hans de Leeuwe, *De Amsterdamse schouwburg in 1795: het eerste jaar der Bataafse vrijheid*. Zutphen 2003.
- Van Lennep 1857 – *De werken van Vondel*. Ed. Jacob van Lennep. 12 dln. Amsterdam 1855-69.
- Luijten & Konst 1989 – *Lust tot poëzie. Gedichten van Vondel*. Ed. Hans Luijten & Jan Konst. Amsterdam 1989.
- Lynch 1980 – J.P. Lynch, ‘Laocoon and Sinon: Virgil, *Aeneid* 2, 40-198’. In: *Greece & Rome* 27 (1980), p. 170-9.
- Maljaars 2001 – Abraham Maljaars, ‘“Niet min godvruchtelijk als dapper”. Gijsbrecht verdedigd tegen zijn critici’, in: *De zeventiende eeuw* 17 (2001), p. 138-63.
- Maljaars & De Waard 2002 – Abraham Maljaars, G.C. de Waard, ‘“O christelijcken knoop!” Vondels visie op de geestelijken in zijn *Gysbreght van Aemstel*’. In: *Nederlandse letterkunde* 7 (2002), p. 133-51.
- Mambelli 1954 – Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni virgiliane*. Firenze 1954.
- De Marinis 1993 – Marco De Marinis, *The semiotics of performance*. Bloomington 1993.
- Van Marion 2005 – Olga van Marion, *Heldinnenbrieven. Ovidius’ Heroides in Nederland*. Nijmegen 2005.
- Markus z.j. – Adri Markus, ‘Drukken. Dé *Gysbreght van Aemstel* bestaat niet. Over verschillen in de tekstuitgaven van het treurspel’. In: *Gysbrecht*-site van de Universiteit van Amsterdam. <http://cf.hum.uva.nl/bookmaster/gysbrecht/> (laatst bezocht 10/8/2007).
- Mathijsen 2004 – Marita Mathijsen, ‘De Belgische opstand als spelbreker voor het nationale editeren’. In: *Nederlandse literatuur van de Romantiek 1820-1880*. Nijmegen 2004, p. 111-8.
- P. Maximilianus 1968 – Pater Maximilianus O.F.M. Cap, ‘Waer werd oprechter trouw ...’. In: *Vondelstudies*. Terheijden 1968, p. 341-66.

- Meijer 1996 – Maaike Meijer, *In tekst gevat. Inleiding tot de kritiek van representatie*. Amsterdam 1996.
- Meijer Drees 1990a – Marijke Meijer Drees, 'Liever een rechtvaardige oorlog dan een geveinsde vrede. Politieke propaganda in een vroeg zeventiende-eeuws toneelstuk over het turfschip van Breda'. In: *De Oranjeboom* 23 (1990), p. 1-15.
- Meijer Drees 1990b – Marijke Meijer Drees, 'Vaderlandse heldinnen in belegeringstoneelstukken.' In: W.P. Gerritsen et al. (red.), *Van den Toorn-nummer*. Speciaal nummer van *De Nieuwe Taalgids* 85 (1990), p. 71-82.
- Meijer Drees 1993 – Marijke Meijer Drees, '16 januari 1643. Uit naam van Frederik Hendrik stuurt Huygens een zilveren kan en schotel aan Hooft als dank voor de 'Nederlandsche historien'. Betekenis van de vaderlandse geschiedenis voor de literatuur'. In: *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Ed. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen. Groningen 1993, p. 243-8.
- Mooney 1999 – *Gendered voices. Medieval saints and their interpreters*. Ed. Catherine M. Mooney. Philadelphia 1999.
- Murrin 1994 – Michael Murrin, *History and warfare in Renaissance epic*. Chicago 1994.
- Van Nierop 2004 – Henk van Nierop, 'Van wonderjaar tot Alteratie 1566-1578'. In: *Geschiedenis van Amsterdam. Deel 1. Een stad uit het niets: tot 1578*. Ed. Marijke Carasso-Kok. Amsterdam 2004, p. 451-81.
- Noorman z.j. – Judith Noorman, 'Beelmateriaal'. In: *Gysbrecht*-site van de Universiteit van Amsterdam. <http://cf.hum.uva.nl/bookmaster/gysbrecht/> (laatst bezocht 10/8/2007).
- Oey-de Vita 1973 – Elise Oey-de Vita, 'De edities van Gysbrecht van Aemstel gedrukt door Wilhelm Blaeu'. In: *Spiegel der letteren* 15 (1973), p. 81-109.
- Oey-de Vita & Geesink 1983 – Elise Oey-de Vita & Marja Geesink, *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*. Amsterdam 1983.
- Otis 1963 – Brooks Otis, *Virgil: a study in civilized poetry*. Oxford 1963.
- Van der Paardt 1987a – Rudi Th. van der Paardt, 'Vondels *Gijsbrecht* en de *Aeneis*'. In: *Hermeneus* 59 (1987), p. 244-50.
- Van der Paardt 1987b – Rudi Th. van der Paardt, 'Olanda'. In: *Enciclopedia Virgiana*. Ed. Francesco Della Corte. 6 dln. Roma 1986-91. Deel 3, p. 829-32.
- Padel 1983 – Ruth Padel, 'Women. Model for possession by Greek daemons'. In: *Images of women in antiquity*. Ed. Averil Cameron & Amélie Kuhrt. London & Canberra 1983, p. 3-19.
- Pagliaro 1953 – Antonino Pagliaro, 'Tacitae per amica silentia lunae'. In: *Saggi di critica semantica*. Messina-Firenze 1953, p. 183-98.
- Palmen 2007 – Connie Palmen, *Lucifer*. Roman. Amsterdam 2007.
- Parente 1993 – James Parente, 'The theatricality of history in the Dutch Golden Age. Joost van den Vondel's *Gysbrecht van Aemstel*'. In: *From revolt to riches. Culture and history of the Low Countries 1500-1700*. Ed. Th. Hermans & R. Salverda. London 1993, p. 248-67.
- Pavel 2006 – Thomas Pavel, 'The novel in search of itself: a historical morphology'. In: *The Novel. Forms and Themes*. Vol. 2. Ed. Franco Moretti. Princeton 2006, p. 3-31.
- Pleij 1996 – Herman Pleij, 'Badeloch, Ajax en Jan de Bont'. In: *Literatuur* 14 (1996), p. 342-3.
- Poelhekke 1978 – Jan Joseph Poelhekke, *Frederik Hendrik, Prins van Oranje: een biografisch drieluik*. Zutphen 1978.
- Poelhekke 1979 – Jan Joseph Poelhekke, *Vondel en Oranje*. Zutphen 1979.
- Porteman 1996 – Karel Porteman, '18 april 1641. In de Amsterdamse Schouwburg gaat Vondels *Gebroeders* in première. Concept en uitvoering van een ambitieus treurspel'. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 218-25.
- Prandoni 2004 – Marco Prandoni, 'Gysbrecht tussen water en vuur. Water- en vuurmetafooriek in de *Gysbrecht van Aemstel*'. In: *Vooys* 22 (2004), p. 31-47.
- Prandoni 2005 – Marco Prandoni, 'Badeloch: de constructie van een tragisch vrouwenpersonage'. In: *TNTL* 122 (2005), p. 97-116.

- Procaccioli 1988 – Paolo Procaccioli, 'Rinascimento'. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Ed. Francesco Della Corte. 6 dln. Roma 1986-91. Deel 4, p. 475-81.
- Quinn 1968 – Kenneth Quinn, *Virgil's Aeneid. A critical description*. London 1968.
- Rens 1979 – Lieven Rens, 'Structuren in Vondels *Vredewensch aen Constantyn Huigens* (1633)'. In: *Vondel bij gelegenheid. 1679-1979*. Handelingen van het Vondelcolloquium, Leuven 2 maart 1979. Ed. Lieven Rens & Karel Porteman. Middelburg 1979, p. 92-101.
- Rico 1987 – *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid 1987.
- Rico 1992 – Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona 1992.
- Ruitenbeek 1996 – Henny Ruitenbeek, '13 november 1813. Frits Rosenveldt treedt op in de Rotterdamse Schouwburg met een oranje lint om zijn hoed. Nationalisme in de eerste helft van de negentiende eeuw'. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 374-81.
- Ruitenbeek 2002 – Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers: de Amsterdamse Schouwburg 1814-41*. Hilversum 2002.
- Sabbe 1917 – Maurits Sabbe, *Dierkennis en diersage bij Vondel*. Antwerpen 1917.
- Sancisi-Weerdenburg 1995 – Heleen Sancisi-Weerdenburg, *Andromache, by Homeros, Euripides, Seneca en Racine*. Faculteit der Letteren. Utrecht 1995.
- Schama 1987 – Simon Schama, *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. London 1987.
- Schenkeveld-van der Dussen 1979 – *Bloemlezing uit Vondels lyriek*. Ed. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen. Zutphen 1979.
- Schenkeveld-van der Dussen 2002 – Riet Schenkeveld-van der Dussen, *Vondel en 't vrouwelijke dier: Vondels visie op vrouwen en enkele aspecten van de receptie daarvan*. Faculteit der Letteren. Utrecht 2002.
- Schenkeveld-van der Dussen 2004 – Joost van den Vondel, *Lucifer. Adam in ballingschap. Noab*. Ed. Riet Schenkeveld-van der Dussen. Amsterdam 2004.
- Scholz-Heerspink 1974-5 – Myra Scholz-Heerspink, 'Gijsbreght as emblematic and figural drama'. In: *Spektator* 4 (1974-5), p. 570-81.
- Simons 1902 – Leo Simons, *Studies over Vondel's Gysbreght en over nationaal leven*. Haarlem 1902.
- Simons 1929 – Leo Simons, *Vondels dramatiek*. In: *WB*, II (1929), p. 29-52.
- Smit 1956-62 – W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noab. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 dln. Zwolle 1956-62.
- Smit 1975 – W.A.P. Smit, *Kalliope in de Nederlanden. Het renaissance- en klassicistische epos van 1550 tot 1850*. Eerste deel. Assen 1975.
- Smith 1993 – Paul Smith, 'De slang en de vijl. Zestiende- en zeventiende-eeuwse variaties op een geïllustreerde fabel (Corrozet – Vondel – Ogilby – La Fontaine)'. In: *Mijn naam is haas*. Ed. W.L. Idema, Mineke Schipper & P.H. Schrijvers. Baarn 1993, p. 66-81.
- Smith 2005 – Paul Smith, 'Du Bartas in vertaling: imitatie, emulatie, plagiaat'. In: *De zeventiende eeuw* 21 (2005), p. 198-209.
- Smith 2006 – Paul Smith, *Het schouwtoneel der dieren. Embleemfabels in de Nederlanden (1567-ca. 1670)*. Hilversum 2006.
- Smits-Veldt 1977/8 – Mieke B. Smits-Veldt, 'Vondels *Vredewensch aen Constantyn Huigens* (1633) als bijdrage tot een actuele discussie'. In: *Spektator* 7 (1977/8), p. 217-45.
- Smits-Veldt 1979 – Mieke B. Smits-Veldt, 'Vondel en de Schouwburg van Van Campen'. In: *Visies op Vondel na 300 jaar*. Ed. Sonja F. Witstein & E. K. Grootes, Den Haag 1979, p. 247-69.
- Smits-Veldt 1982/3 – Mieke B. Smits-Veldt, 'Academia De Byekorf'. Melpomene presenteert: Gijsbrecht van Hogendorps *Orangien-tragedie*'. In: *Spektator* 12 (1982/3), p. 199-213.
- Smits-Veldt 1986 – Mieke B. Smits-Veldt, *Samuel Coster: ethicus-didacticus*. Groningen 1986.

- Smits-Veldt 1987/8 – Mieke B. Smits-Veldt, ‘Vondels *Gysbreght van Aemstel* onder de loep. Twee gevallen van tekstinterpretatie’. In: *Spektator* 17 (1987/8), p. 381-96.
- Smits-Veldt 1991 – Mieke B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel*. Utrecht 1991.
- Smits-Veldt 1994 – Joost van den Vondel, *Gysbreght van Aemstel*. Ed. Mieke B. Smits-Veldt. Amsterdam 1994.
- Smits-Veldt 1995 – Mieke B. Smits-Veldt, ‘Vertoningen in opvoeringen van Vondels tragedies, 1638-1720: van emblema tot ‘sieraad’’. In: *De zeventiende eeuw* 11 (1995), p. 210-22.
- Smits-Veldt 1996 – Mieke B. Smits-Veldt, ‘3 januari 1638. Opening van de Amsterdamse Schouwburg door Vondels *Gysbreght van Aemstel*. Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg’. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, p. 204-11.
- Smits-Veldt & Luijten 1993 – Mieke B. Smits-Veldt, Hans Luijten, ‘Nederlandse poëzie in de 17^e eeuw: verliefde en wijze herders’. In: Peter van den Brinck, *Het gedroomde land: pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*. Zwolle 1993, p. 58-75.
- Smits-Veldt & Teuwis 1978 – Mieke B. Smits-Veldt, G. Teuwis, *Conventies in de mise-en-scène op het toneel van Van Campen (1637-1665). Een onderzoek naar de voorstelling van de ‘gespeelde ruimte’*. Amsterdam 1978.
- Sneller 1998 – Agnes Sneller, ‘De Marges centraal: Vondels *Jephta* in genderperspectief’. In: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 5 (1998), p. 48-60.
- Sommer 2005 – Roy Sommer, ‘Drama and narrative’. In: *Routledge Encyclopedia of Narratology*. London 2005, p. 118-124.
- Spies 1977/8 – Marijke Spies, ‘Het epos in de 17e eeuw in Nederland: een literatuurhistorisch probleem’. In: *Spektator* 7 (1977/8), p. 379-411, 562-94.
- Spies 1986 – Marijke Spies, ‘Charlotte de Huybert en het gelijk. De geleerde en de werken-de vrouw in de zeventiende eeuw’. In: *Literatuur* 3 (1986), p. 339-50.
- Spies 1987 – Marijke Spies, ‘Vondels actualiteit’. In: *Vondel! Het epos van een ambachtelijk dichterschap*. Ed. Marja Geesink & Anton Bossers, 's-Gravenhage 1987, p. 45-7.
- Spies 1993 – Marijke Spies, ‘1 juli 1584: de Amsterdamse kamer “De eglentier” draagt de “Twe-spraak vande Nederduitsche letterkunst” op aan het Amsterdamse stadsbestuur. Nieuwe opvattingen over literatuur’. In: *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Ed. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen. Groningen 1993, p. 177-82.
- Sterck 1927 – J.F.M. Sterck, *Rondom Vondel. Studiën over den dichter en zijn kring*. Amsterdam 1927.
- Sterck 1932 – J.F.M. Sterck, *Oud en nieuw rond Joost van den Vondel*. Verspreide opstellen. Amsterdam 1932.
- Sterck 1935 – J.F.M. Sterck, *Vondel-brieven*. Amsterdam – Sloterdijk 1935.
- Van Stipriaan 1996a – René van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*. Amsterdam 1996.
- Van Stipriaan 1996b – René van Stipriaan, ‘Gysbreght van Aemstel als tragische held’. In: *De zeventiende eeuw* 12 (1996), p. 359-77.
- Van Stipriaan 1997 – René van Stipriaan, ‘Wat mankeert er toch aan de Gysbreght?’. In: *Mooi meegenomen? Over de genietbaarheid van oudere teksten uit de Nederlandse letterkunde*. Ed. Willem van den Berg & Herman Pleij. Amsterdam 1997, p. 152-6.
- Van Stipriaan 2002 – René van Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. Amsterdam 2002.
- Stoett & De Witte 1976 – P.C. Hoofts *Geeraerd van Velsen*. Ed. F. A. Stoett, herz. door A.J.J. de Witte. Zutphen 1976.
- Strengholt 1980 – Leendeert Strengholt, ‘Dromen in Vondels drama’s’. In: *Verslag van het zevende colloquium van docenten in de neerlandistiek aan buitenlandse universiteiten (...)*. 's-Gravenhage 1980.
- Stronks 1999 – Els Stronks, ‘Jephta als eigentijdse vader van een eigentijdse dochter. Benno

- Barnards bewerking van Vondels "Jephta of offerbelofte". In: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999), p. 67-77.
- Stuiveling 1966 – D.J. van Lennep, *Verhandeling en Hollandsche duinzang*. Ed. Garmt Stuiveling. Zwolle 1966.
- Stutterheim 1974 – G.A. Bredero's *Spaanschen Brabander*. Ed. C.F.P. Stutterheim. Culemborg 1974.
- Suter 2003 – Ann Suter, 'Lament in Euripides' *Trojan Women*' In: *Mnemosyne* 56 (2003), p. 1-28.
- Taubmann 1618 – P. Virgilio Maronis *Opera Omnia (...)*, cum comm. F. Taubmanni. Wittenberg 1618.
- Terwey, De Vooys & Van Dis 1980 – Joost van den Vondel, *Gysbreght van Aemstel*. Ed. T. Terwey, C.G.N. de Vooys & L.M. van Dis. Groningen 1980.
- Tiesema 1987 – Watze Tiesema, 'Vondel. Tijdgenoot?'. In: *Vondel! Het epos van een ambachtelijk dichterschap*. Ed. Marja Geesink & Anton Bossers, 's-Gravenhage 1987, p. 49-53.
- De Toro 1995 – Francisco de Toro, *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*. Toronto 1995.
- Thijssen 1992 – Lucia Thijssen, *1000 jaar Polen en Nederland*, Zutphen 1992.
- Tibbetts Schulenburg 1998 – Jane Tibbetts Schulenburg, *Forgetful of their sex. Female sanctity and society*. Chicago 1998.
- Traina 1988 – Alfonso Traina, 'Pietas'. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Ed. Francesco Della Corte. 6 dln. Roma 1986-91. Deel 4, p. 93-101.
- Valkenburg z.j. – Jochem Valkenburg, 'De muziek bij Vondels *Gysbreght*'. In: *Gysbrecht-site van de Universiteit van Amsterdam*. <http://cf.hum.uva.nl/bookmaster/gysbrecht/> (laatst bezocht 10/8/2007).
- Veenstra 1968 – Fokke Veenstra, *Ethiek en moraal bij P.C. Hooft. Twee studies in renaissance-levensidealen*. Zwolle 1968.
- Veenstra 1980 – P.C. Hooft, *Baeto*. Ed. Fokke Veenstra. Den Haag 1980.
- Veldhorst 2004 – Natascha Veldhorst, *De muzikale verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 2004.
- Van de Vendel 1998 – Edward van de Velden, *Gijsbrecht*. Met aantekeningen van Hanneke van der Hoeven. Amsterdam 1998.
- Venier 2001 – Matteo Venier, *Per una storia del testo di Virgilio nella prima età del libro a stampa (1469-1519)*. Udine 2001.
- Verdenius 1932 – A.A. Verdenius, 'Een woord vooraf'. In: *WB VI* (1932), p. 19-31.
- Verkaik 1996 – Jan Willem Verkaik, 'Der kaerlen Godt: Floris' reputatie na 1613'. In: *De moord op Floris v. Hilversum 1996*, p. 69-95.
- Verkruisje 2006 – Pieter Jozias Verkruisje, "'Gedruckt in seghwaer, op de pars der lijdsame-
mheyt". Boekwetenschap en pamflettenliteratuur'. In: *Het lange leven van het pamflet. Boekhistorische, iconografische literaire en politieke aspecten van pamfletten 1600-1900*. Ed. José de Kruif, Marijke Meijer Drees & Jeroen Salman. Hilversum 2006, p. 31-43.
- Verkuyll 1979 – P.E.L. Verkuyll, 'Vondel en de «loci astronomici» van Vergilius'. In: *Visies op Vondel na 300 jaar*. Ed. Sonja F. Witstein & E. K. Grootes, Den Haag 1979, p. 119-54.
- Verwey 1927 – Albert Verwey, *Vondels vers*. Santpoort 1927.
- Vles 1924 – Joseph Vles, *Le roman picaresque hollandais des XVIIe et XVIIIe siècles et ses modèles espagnols et français*. 's-Gravenhage 1924.
- Van Vugt & Waszink 2000 – Yarko van Vugt, Jan Hendrik Waszink, 'Politiek in Hoofts *Baeto*: de middenweg als uitweg?'. In: *TNTL* 2000 (116), p. 2-22.
- Van de Waal 1969 – Henry van de Waal, 'Rembrandt at Vondel's tragedy *Gijsbreght van Aemstel*'. In: *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*. Amsterdam 1969, p. 145-49 (afbeeldingen van de tekeningen, p. 337-40).

- Wackers 1986 – Paul Wackers, *De waarheid als leugen. Een interpretatie van Reynaerts historie*. Utrecht 1986.
- Wackers 2002 – *Reynaerts Historie*. Ed. Paul Wackers. In: *Reynaert in tweevoud* (deel 2). Amsterdam 2002.
- Warners 1956 – J.D.P. Warners, ‘Translatio’. In: *De Nieuwe Taalgids* 49 (1956), p. 289-95.
- Warners 1957a – J.D.P. Warners, ‘Imitatio’. In: *De Nieuwe Taalgids* 50 (1957), p. 82-8.
- Warners 1957b – J.D.P. Warners, ‘Emulatio’. In: *De Nieuwe Taalgids* 50 (1957), p. 193-201.
- Van der Wiel 1999 – Joke van der Wiel, *De geschiedenis in balkostuum. De historische roman in de Nederlandse literaire kritiek (1808-1874)*. Leuven-Apeldoorn 1999.
- Van der Wiel 2003 – Jacob van Lennep, *De roos van Dekama*. Ed. Joke van der Wiel. Amsterdam 2003.
- Te Winkel 1923 – J. te Winkel, ‘Stichting en inwijding van den Amsterdamschen Schouwburg’. In: *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*. 7 dln. Haarlem 1922-7. Deel 3, p. 434-49.
- Worp 1892 – Jacob Adolf Worp, *De invloed van Seneca’s treurspelen op ons tooneel*. Amsterdam 1892 (heruitgave Utrecht 1977).

Summary

Introduction

The present thesis offers a global critical reconsideration of the tragedy *Gysbrecht van Aemstel* (1637) of the playwright Joost van den Vondel, a classic of Dutch theatre and literature, which remained uninterruptedly on stage until the cultural revolution in 1968-9 and in recent years appears to be gaining back some of its central position. The work deserves a monographic study, because of its outstanding importance in Dutch cultural history and because of the overflow of divergent critical interpretations of the play, especially in the last few years. In my analysis I take into account performance-aspects (with particular attention to the performance-history of the play) as well as 'literary' ones, this classicist tragedy of the Renaissance being a good example of both a theatrical play and a pure literary work. Since it was impossible to do empirical research on the reactions to the play of the historical public, I have tried to partially reconstruct the possible effect on that public, by imagining a virtual performance. Because drama cannot be reduced to the written text only.

This study combines several critical approaches. I draw mainly on intertextuality, genre and gender study and analysis of narrative in drama. The main focus is intertextual. I concentrate on the possible activation by the public of several interwoven intertexts: primarily *Aeneid* II, but also a wide range of epic and tragic intertexts (in particular the Senecan tradition and the dramas about Dutch history at the beginning of the seventeenth century). These intertextual relations are almost never obvious or unproblematic and are not only limited to high genres in the literary system of the Renaissance as tragedy and epos. Different genres are contaminated: they interact and sometimes clash with each other. Generic expectations are continuously activated and then often frustrated: for example the gender-expectations about the staging of models of masculinity and femininity (which usually are standardized according to the codes of representation of specific gendered genres).

This interplay of generic and gender-components appears in all its evidence when analysing the narratives which occupy a great part of the plot. I focus particularly on these staged narratives: their complex dramatic functions and their relation to nonnarrative scenes. Another aspect which I analyse is the possible effect of these narratives on the seventeenth-century public.

Chapter 1 A Virgilian war

In this chapter I analyse the transposition of the model of Virgil's *Aeneid* II in Vondel's play. The major consequence of having the *Aeneid* as a reference-model is that the tragedy shows evident epic features. This is particularly the case in the large military narratives where the war in Amsterdam is told (war is almost exclusively told, not shown). I pay special attention (also on stylistic and philological grounds) to these narratives as samples of strict Virgilian intertextuality. The Virgilian imitation is very far-stretching, at all levels (roughly: content

and form), but never slavish. By a close analysis we can appreciate the subtlety of this literary operation. However, this is just one edge in the wide range of intertextual relations (not only with the *Aeneid*!) which can be activated by the spectator/reader in the rest of the tragedy (often in a very daring and far from mechanic way) and which are dealt with in the following chapters.

Chapter 2 ‘The art of lying’: Vosmeer at school to tricksters

This chapter focuses on the character of the trickster, the spy Vosmeer, who with his rhetorical skills manages to deceive the people of Amsterdam and make the city fall. At first I compare his rhetoric strategy with that of the Virgilian Sinon. Upon close analysis he appears to be built on totally different models than epic or tragic: ‘lower’ comic-realistic genres as the farce and hybrid genres like the novel: the old evergreen chapbook of Reynard the Fox (Vosmeer is a speaking name which activates the link to the literary Fox par excellence in the Dutch literary tradition) and the modern picaresque novel over the outcast Lazarillo de Tormes.

Chapter 3 ‘Aemstel’s blood’. The fate of a family

This chapter is focused on the collapse of the family-cluster of the Aemstels in the tragedy. They are presented as a very tight clan which seems to find its end as the last act of decades of internecine conflict between enemy factions. Gijsbreght outlines in the opening monologue this context of bloody feuds: he makes all efforts to rehabilitate his family’s good name, put into so much question by the rival clans. Most characters on stage share the same concentration on family honour to be upheld at all costs and the concern that their death could be perceived and remembered as shameful. Particularly Gijsbreght is confronted, at the moment when his city approaches its end, with the terrible prospect of loss of honour and disgrace.

I especially concentrate on the dead of the clergy-members of the family (bishop Gozewijn and abbess Klaeris with the other nuns). I compare the ambition for martyrdom which they express in the fourth act, when they handle on stage, with the way the Messenger shapes a narrative textual construction of their death in the fifth act: according to the conventions of martyrial narratives and with the help of pathetic gestures and the display of declamatory skills (since the seventeenth century the Messenger, despite being a secondary role, was always played by the most renowned actors).

Chapter 4 ‘A hopeless hope’? Badeloch: the construction of a female tragic character

In this chapter I reconsider the role of Gijsbreght’s wife Badeloch. On this female character greatly differing critical views have been expressed: exemplary wife, or hysterical woman and unnatural mother. An analysis focusing on her shows that the actualisation by the spectator/reader of a wide range of tragic and epic intertexts concerning heroines (Andromache; Creusa; Louise de Coligny; Machtelt van Velsen), produces gender-determined expectations about Badeloch’s role in the plot and her ultimate fate: her husband will die and she will become a widow. However, she gradually outgrows these intertexts, staging her own model of femininity, at the edge of gender transgression.

Chapter 5 Gijsbreght van Aemstel

This final chapter offers a general overview of the tragedy by focusing on the main character, Gijsbreght. In the opening monologue he shows quite evident analogies with the character of William of Orange in the dramas around the death of the Prince. But by following the evolution of Gijsbreght's figure in the course of the action, we see that he gradually develops from an exemplary epic-like figure (which is particularly shaped by himself during the monologue and by the narrators who are in charge of the military narratives in the course of the plot) into a tragic one because of his failure to behave like an exemplary public leader, who is in charge of his people when in need. Eventually, when everything seems lost, he primarily concentrates on his military honour to be gained by a glorious death in his dying city and fails to take measures (surrender or flight) which could possibly grant salvation to his surviving population, to his family and to himself. However, divine intervention forces Gijsbreght to change his attitude completely and to leave his city.

The future prophecy revealed by the angel shows the peculiarity of Gijsbreght's fate compared with the epic and tragic tradition. He is not called to any fatal mission, but has to show a different sort of heroism in accepting humbly to give up the fight and to leave his homeland (and by admitting that his wife was in the right when she pleaded with him to leave). This is compensated by the prospect of future personal happiness in the new homeland, together with his wife and children (who, against the predictions which could be made according to the generic horizon of expectations, have survived the fall of the city). This ending of the play opens a completely new prospect for Gijsbreght and Badeloch who are called to found elsewhere a new community on new grounds.

I finally pay attention to the historical dimension of the staged facts, which appear to recall events from the recent past of the city, during the years 1572-78, when Amsterdam was almost the only city in Holland which remained loyal to Catholicism and to Spanish rule and refused to join the side of the Prince of Orange (the attempt to conquer the city by surprise in 1577 is particularly alluded to in the plot of the tragedy). The views which the critics have expressed – the *Gysbreght van Aemstel* as a confession-specific pro-Catholic or anti-Catholic work with reference to the interpretation of the recent history – are in my opinion both incorrect. The evocation of the past of the city is meant as a tribute to all the suffering that the people from Amsterdam had to endure during the Revolt: on the Catholic side in the first place, but also on the Protestant one.

Namenregister

Onderstaand register bevat namen van personages uit de primaire literatuur, auteurs uit de primaire en secundaire literatuur (behalve Joost van den Vondel) en titels van primaire werken (behalve de *Gysbreght van Aemstel*).

- Achaemenides 75
Adelgund 29, 122-123, 140
Adriaen van Berghen 89
Aeneas 21, 32-34, 36, 40-43, 46, 48, 50-51, 53, 56-59, 62-66, 72, 78, 100, 104, 106, 109, 114, 117, 120, 122, 124, 129, 137, 146, 157-160, 169-170, 172-173, 182-185
Aeschylus 40
– *De Perzen* 40
Aesopus 85
Aethereus 116
Aitzema, Lieuwe van 86
– *Historie of verhael van saken van staet en oorlogh in ende ontrent de Verenigde Nederlanden* 86
Albach, Ben 9-11, 16-17, 82, 105, 107, 109, 114, 125
Albe, Duc d' (Alva, Fernando Alvarez de Toledo, hertog van) 165, 177
Alexiou, Margaret 134
Alphen, Ernst Johannes van 14, 69
Amalia van Solms 136
Anbeek, Ton 83
Anchises 53, 100, 103, 106, 117, 122, 124-125, 172, 183
Androgeos 63
Andromache 54-55, 58, 129, 133-135, 137-144, 146-148
Arend 28-29, 36, 38, 41, 44-45, 48, 57, 62-66, 70, 85, 93, 97-98, 105, 119-121, 124, 126, 134-135, 167, 171, 173, 182-183
Argent 49
Arian, Max 10
Aristoteles 35
– *Poëtica* 35
Arkel 89
Ascanius 137, 183
Astyanax 54-55, 58, 134, 137-140, 142, 148
Athena 78
Attila 110-111, 116
Augustinus, Aurelius 174
Augustus, Octavianus 50
Austin, R.G. 40, 58, 60, 75, 159
Badeloch 16, 21, 26, 28-29, 38-40, 42-43, 45, 51, 57, 59, 65, 69, 93, 96-98, 100, 105, 115-116, 119-120, 122-124, 128-151, 156-158, 161-163, 166-169, 174, 182, 184-185
Baden, J. van 15
Baeto 129, 175, 183, 185
Baerte 141
Balthasar Gerards 82, 87-88
Barnards, Benno 14
Barrett, James 36, 39-41
Bartas, Guillaume de Salluste, seigneur du 38, 52
Basile, Bruno 56
Basilia 112, 115-116
Beremond 111
Bernhard de Clairvaux 140
Besamusca, Bart 87
Blaeu, Willem 17, 21, 30
Bloemendal, Jan 20, 130-131, 133, 150
Bode 9, 13, 20, 29, 39-40, 93, 98, 105-119, 143-144, 167
Boermans, Theu 14
Boëssel, Antoine de 16, 135
Bor, Pieter 64, 90-91, 165-166
– *Nederlantsche oorloghen, beroerten, ende borgerlijcke oneenicheyden (...)*. 64, 90-91, 165-166
Bouwman, André 87

- Braden, Gordon 18, 20, 37
 Brandt, Geeraardt 32, 52
 – *Het leven van Joost van den Vondel* 32, 52
 Bray, Pieter de 16
 Brecht, Bertold 18
 Bredero, G.A. 10, 34, 83, 88
 – *Moortje* 34
 – *Rodd'rick ende Alphonsus* 88
 – *Spaanschen Brabander* 10, 83
 Brederode, Hendrick van 165
 Brinkman, Gerrit 107
 Brom, Gerard 179
 Brugmans, H. 179
 Bruijn, Kees de 85
De bruiloft van Kloris en Roosje 9
 Buijnsters, P.J. 83, 86
 Buikema, Rosemarie 11, 122
 Busken Huet, Conrad 18
- Calchas 73, 76, 78, 80
 Campen, Jacob van 9, 15-16
 Carasso, Dedalo 173
 Carlson, Marvin 84-85
 Cassandra (Kassandre) 43-45, 97
 Cerda, Juan Luis de la 46
 Chambers, Ross 19, 75
 Chatman, Seymour 19
 Circourt, François 90
 Clara (Klaere) van Assisi 115-116
 Conte, Gian Biagio 50, 68, 76, 158
 Cornelis Anthonisz. 176
 Coroebus 44
 Coster, Samuel 34, 113, 142
 – *Polyxena* 113, 142
 – *Warenar* 34
 Creüsa (Kreüse) 32, 59, 69, 137, 143, 146, 148, 172, 183-184
 Croiset, Hans 14
- Daele, R. van 86
 Damsma, Dirk 98, 123
 David 178
 Deïphobus 50
 Della Corte, Francesco 47, 56
 Deroux, Carl 72
 Deursen, A.Th. van 89
 Dido 33, 36, 40, 184
 Didymus 112
 Diedrick van Haerlem, 26-27, 164, 178
 Diomedes 78
- Dis, L.M. van 73-74, 85, 178
 Dooren, Frans van 49
 Duinkerken, Anton van 89, 91, 94, 97, 170
 Duim, Isaak 107
 Duits, Henk 20, 37, 116, 131, 142, 156, 172, 183
 Duym, Jacob 20, 79, 82, 89-91, 129-131, 135, 150, 172
 – *De cloeck-moedighe ende stoute daet, van het innemen des casteels van Breda en verlossinghe der stad* 79, 89-91
 – *Het moordadich stuck van Balthasar Gerards (...)* 82, 89, 129-131, 135, 150, 172
- Eemeren, Gustaaf van 100
 Engen, Max van 10
 Erenstein, Rob 17
 Esopet 85
 Eulalia 100, 112
 Euripides 40, 133, 140, 144, 170, 171
 – *Hecuba* 133, 144
 – *De Trojaanse vrouwen* 133, 140, 170, 171
 Eva 162
 Exalto, John 101-102, 154, 173, 181
- Fantham, Elaine 129, 133, 138-139, 143-144
 Farnabius (=Farnaby), Thomas 46, 138
 Feeney, O.C. 158
 Filips van Nassau 89
 Filips II van Spanje 151-152, 155-156, 181
 Floris V van Holland 10, 24, 27-29, 37, 59, 85, 92-96, 98, 105, 109, 112-115, 120-121, 129, 132, 150-154, 156, 169, 172, 175
Floris ende Blancefleur 86
 Fludernik, Monica 83
 Francius, Petrus 107
 Frederik Hendrik, prins van Oranje 24, 91, 136, 158, 180
 Frijhoff, Willem 97, 123
 Fronto 138
- Gaspard de Coligny 130, 135
 Geeraardt (Geraert) van Velzen (Velsen) 92-95, 99, 113, 137, 142, 146, 148, 151, 167
 Geerars, C.M. 38
 Geerts, A.M.F.B. 32, 45-47, 52, 138
 Geesink, Marja 9, 15-16, 24
 Geest, Dirk de 21
 Gemert, Guillaume van 83

- Gemert, Lia van 9, 11, 14, 16, 18, 25, 37-38, 57, 82-83, 109, 111, 130, 133, 141, 157
 Genette, Gérard 13, 22, 33-36, 51
 Germez, Adam Carelsz. 107
 Gestel, Frank van 64
 Getto, Giovanni 158
 Gietelink, Ab 14, 41
 Gijsbreght (Gijsbert) van Aemstel 9-10, 16, 21, 24-30, 36, 38-45, 48, 51, 53, 57-59, 61-67, 70-77, 79-87, 89, 91-110, 114, 117-175, 178-186
 Gnyp, Marta 10
 Godfried van (Godefroid de) Bouillon 49, 158, 186
 Gorp, Hendrik van 83
 Gouthoeven, Wouter van 97, 177
 – *Chronijcke ende Historien van Holland (met West-Frisland) van Zeeland ende van Utrecht* 97, 177
 Goward, Barbara 36, 39
 Gozewijn van Aemstel, 16, 21, 28-29, 53, 92-93, 95, 98-120, 124-125, 160, 161, 177, 179
 Graeff, de Cornelis 25
 Graeff, Peter de 33
 Gregory, Brad S. 99, 101-102, 119
 Grijp, Louis P. 16, 135
 Grotius, Hugo (=De Groot) 23-25, 33-34, 37, 126, 180
 Grootes, E.K. 10, 34, 64, 83, 86, 91

 Haas, Anna Sophia de 9
 Haitma Mulier, E.O.G. 86
 D'Hane-Scheltema, M. 48, 58, 60-61
 Hart, Jonathan 18
 Hector 129, 134, 137-139, 143, 146, 148
 Hecuba 109, 133-134
 Heemskerck 44
 Heesakkers, Chris L. 32, 36-37, 184
 Heinsius, Daniël 20, 38, 46, 82-83, 130-131, 135, 150, 172
 – *Auriacus, sive Libertas Saucia* 20, 82-83, 130-131, 135, 150, 172
 Heinsius, Nicolaas 47
 Heinsius, Nicolaas jr. 83
 – *Den vermakelyken avonturier* 83
 Heinze, Richard 72
 Helena 45, 47, 50-51
 Helling 64, 73, 90-91, 165-166
 Hellinga, W.Gs. 15-16, 179
 Hendrik van den Bergh 49
 Héraugière 89-90
 Herman, Luc 19, 35
 Herman van Woerden 93, 95, 151
 Hermann, Alfred 22, 38, 41-42, 46, 48, 71, 81, 100, 106, 129
 Herrnstein Smith, Barbara 19
 Herodes 98
 Hes 183
 Hofmeester 130-131, 145, 152, 154-155
 Hogendorp, Gijsbrecht van 20-21, 23-25, 30, 82-83, 91, 130-132, 135, 145, 149-156, 168, 172, 178, 181
 – *Truer-spel* 21, 23-24, 30, 82-83, 91, 130-132, 135, 145, 149-156, 168, 172, 178, 181
 Homerus 32, 37, 67, 134
 – *Ilias* 134-135, 147-148
 – *Odyssee* 40
 Hooft, P.C. 20, 23, 28, 34, 37-38, 59, 64, 85, 90-92, 94, 107, 109, 116, 120, 126, 129-132, 150-151, 153, 156, 167-168, 173-174, 183, 185
 – *Baeto* 20, 37, 129, 148, 156, 168, 183, 185
 – *Geeraerd van Velsen* 20, 23, 37-38, 59, 85, 91-92, 94, 109, 116, 120, 126, 129, 133, 137, 151, 153, 167, 174
 – *Nederlandsche Historien* 64, 90
 – *Warenar* 34
 Hooglied 135
 Horatius Cocles 66
 Horne, Filips van Montmorency, graaf van 152
 Hout, Jan van 177
 – *Leids ontzet* 177
 Hummelen, W.M.H. 15-16
 Huygens, Constantijn 180

 Iulia 100, 112

 Jansen, Jeroen 34, 45, 51-53, 83, 86, 172
 Jansen, Kasper 12, 16
 Janssens, J. 86
 Jelgerhuis, Johannes 11, 107
 Jezus Christus 27, 99, 103-104, 115-116, 161, 173
 Jong, Irene de 35, 39
 Jongeneel, Els 15, 19, 22
 Jongste, Jan de 64
 Jonson, Ben 85
 – *Volpone, or the fox* 85
 Jorissen, Theodor 128
 Juliaen 110

- Vrouw van Kenau 141
 Kiedron, Stefan 178
 Kitchen, John 110, 119
 Klaeris van Velzen (Velsen) 28-29, 92-94,
 99-100, 104, 106, 108-110, 112-119, 123,
 160, 177, 179
 Kleinberg, Aviad M. 119
 Knuvelde, G.P.M. 41, 173-174, 180
 Konst, Jan 12, 14, 20, 32, 74, 92, 94, 124,
 133, 135, 158, 163, 168-170, 173
 Kooijmans, Luc 97
 Koolschijn, Gerard 140
 Koppenol, Johan 12, 101, 103, 113, 117-
 118, 177-180
 Korsten, Frans-Willem 12, 14, 19, 22, 26,
 39, 66, 75, 80, 97, 115-116, 118, 141, 145,
 149, 174, 183-184
 Kossmann, Fr. 24
 Kristijn van Aemstel 28, 97-98, 108, 120
- Langvik-Johannessen, Kåre 36, 38, 162,
 168-171
 Laocoön 77-78, 81, 114
 Lazarillo (Lázaro) 83
Lazarillo de Tormes 71, 82-83
 Leemans, Inger 83
 Leeuwe, Hans de 9-10, 16, 20
 Lennep, David Jacob van 11-12
 – *Verhandeling over het belangrijke van
 Hollands grond en oudheden voor gevoel
 en verbeelding* 12
 Lennep, Jacob van 11-12, 179
 – *De roos van Dekama* 12
 Leo, Friedrich 50
 Louyse de Coligny 130-132, 142, 145, 146,
 148, 150-152, 155-156, 167-168
 Lucanus, Marcus Annaeus 37
 Luciaen 101
 Luijten, Hans 14, 32, 132
 Lynch, J.P. 72
- Machiavelli, Niccolò 86
 Machtelt van Velzen (Velsen) 28, 51, 59,
 92, 94-95, 104, 109, 112, 114-117, 129, 131,
 133-134, 137, 142, 146, 148, 150, 167, 174
 Maljaars, Abraham 12, 67, 81, 101, 106,
 113-114, 118, 125, 128, 145-146, 162-164,
 169, 173, 178-180
 Mambelli, Giuliano 47
 Maria (Marije) 114-116
 Markus, Adri 16-18, 25, 30
- Mander, Karel van 134
 De Marinis, Marco 15, 21
 Marion, Olga van 102, 116
 Mark, Willem van der (graaf van Lumey)
 165, 180
 Mars 54
 Mary Tudor 102
 Mathijssen, Marita 11
 Maurits, prins van Oranje 89, 91, 172
 P. Maximilianus, O.F.M. Cap. 25, 32, 52,
 57, 60-61, 116, 140
 Medea 147
 Meijer, Maaike 21, 23
 Meijer Drees, Marijke 20, 89, 141, 178
 Mooney, Catherine M. 110
 Murrin, Michael 38, 56
- Nierop, Henk van 176
 Noorman, Judith 16
 Norden, Eduard 50
- Oey-de Vita, Elise 9, 17, 25, 30
 Otis, Brooks 125, 169, 172, 185
 Otten, Willem-Jan 14
 Ot(to) van Aemstel 97, 120
- Paardt, Rudi Th. van der 22, 33, 46, 68, 71,
 78, 81, 106
 Padel, Ruth 132
 Pagliaro, Antonino 48
 Palamedes 73-74, 77, 84
 Pallantes 109
 Palmén, Connie 14
 Panthus 42, 44, 57, 182-183
 Parente, James 12, 15, 94, 124-127, 169,
 178, 182
 Pauw, Reinier 85
 Pavel, Thomas 83
 Pelagia 101
 Broer Peter 28-30, 38, 42-43, 87, 120, 124,
 131, 134, 136, 139-141, 144-146, 160, 166,
 170, 174, 177, 179, 182-183, 185
- Phaedrus 85
 Plautus, Titus Maccius 34, 45
 – *Aulularia* 34, 45
 Pleij, Herman 14
 Plemp, Cornelis 24, 180
 Poelhekke, Jan Joseph 86
 Polae 47
 Politianus, Angelus 48
 Polytes 120

- Polyxena 106, 113
 Pontanus, Joh. Isacius 64, 90, 165, 176-177
 – *Historische beschrijvinghe der seer wijt be-
 roemde coop-stadt Amsterdam* 64, 165,
 176-177
 Porteman, Karel 17, 57, 90
 Prandoni, Marco 33, 44, 57, 65, 171, 183,
 186
 Pratt, Mary Louise 19
 Priamus 40-41, 47, 50, 53-54, 58, 65-66, 71,
 75, 78-80, 106, 109, 112-114, 120, 124-125,
 157, 159-160
 Procaccioli, Paolo 32
 Punt, Jan 107
 Pyrrhus 59, 106, 112-113, 120

 Quinn, Kenneth 103

 Rafaël 16, 29, 124, 126, 148, 170-171, 174-
 176, 182, 184
 Rekers, Guus 14
 Rembrandt van Rijn 16
 Reynaert 21, 71, 84-88,
 Rens, Lieven 180
 Richard III van Engeland 70
 Rico, Francisco 82
 Romein, Jan 32
 Ronsard, Pierre de 37-38
 – *Franciade* 37
 Ruitenbeek, Henny 9-11
 Ruychaver, Nicolaas (Niclaes) 64, 166
 Ruyter, Willem de 16
 Rycheldin 129, 148
 Sabbe, Maurits 85
 Sales, H. 134
 Sancisi-Weerdenburg, Heleen 134, 139, 146
 Savry, S. 15
 Scaliger, Julius Cesar 31, 38, 50
 – *Poetices libri septem* 31
 Schaep, Gerard 25
 Schama, Simon 122-123, 183, 186
 Schenkeveld-van der Dussen, Maria Adri-
 ana 14, 24, 128
 Scholz-Heerspink, Myra 84-85, 135-136
 Scrivellius 47
 Seneca, Lucius Annaeus 18, 20, 23, 32, 39,
 52, 113, 137-138, 140-143, 148, 156, 164,
 170-171
 – *Troades* 23, 52, 113, 129-130, 133, 137-
 138, 140-141, 143-144, 148, 156, 164, 170-
 171
 Shakespeare, William 70
 – *Henry VI* 70
 Silius Italicus 37
 Simons, Leo 71, 169
 Sinon 71-82, 84, 86-88
 Dochter Sion 133-135, 138
 Sixtinus, Suffridus 94, 153
 – *Geraert van Velsen lyende* 94, 153
 Smit, W.A.P. 12, 31, 33-34, 37-38, 45-46,
 49, 52, 57, 67, 101, 109, 111, 114, 119, 125,
 129, 133, 158, 170-171, 173-176, 178, 185
 Smith, Paul 38, 85
 Smits-Veldt, Mieke B. 11-12, 14-18, 20,
 23-26, 30, 37-40, 45, 62, 66, 73, 84, 90, 94,
 96-97, 100-101, 105-106, 109-110, 113-
 114, 117, 125-126, 130, 132-133, 142, 147,
 149-151, 153, 157, 161-163, 169, 176, 178-
 179, 181, 184
 Sneller, Agnes 147
 Snoek, Andries 107
 Sommer, Roy 18
 Sonoy, Diederik 91, 164-165, 178, 180-181
 Sophocles 35, 40
 Spies, Marijke 14, 25, 37-38, 97, 123, 141,
 178-179
 Spinola, Antonio 91
 Stephanus (=Estienne), Henri 46
 Stanzel, Franz K. 83
 Sterck, J.F.M. 17, 24-25, 30, 37-38, 180
 Stipriaan, René van 9, 12, 18, 82, 88, 97,
 122, 157, 168-170
 Stoett, F.A. 151
 Strengholt, Leendeert 130-131
 Stronks, Els 14
 Stuiveling, Garmt 12
 Stutterheim, C.F.P. 83
 Suter, Ann 132-134

 Tasso, Torquato 37-38, 49, 56
 – *Gerusalemme Liberata* 49, 56
 Taubmann (=Taubmannus), Friedrich 46-
 48, 50, 54
 Terentius, Publius Afer 34
 – *Eunuchus* 34
 Tertullianus, Q.S. Florens 99
 – *Apologeticum* 99
 Terwey, T. 73-74, 85, 178
 Teuwis, G. 15, 17
 Theodore 112, 115-116
 Thijssen, Lucia 178
 Tiesema, Watze 14

- Tibbetts-Schulenburg, Jane 100, 111, 115
 De Toro, Francisco 15, 19, 21
 Tucca, Plotius 50
 Turnus 109
- Ulysses (Odysseus) 40
 Ursul 99-101, 110-111, 116-117
- Valkenburg, Jochem 16
 Varius, Rufus 50
 Veenerick 29, 122-123
 Veenstra, Fokke 91, 94, 101, 121, 154, 156, 163
 Veldhorst, Natascha 15-17
 Vendel, Edward van de 14, 174
 – *Gijsbrecht* 14, 174
 Venier, Matteo 46
 Verdenius, A.A. 45-47, 49, 52, 54
 Vergilius, Publius Maro 20-21, 26, 31-33, 37-38, 40, 42, 45-53, 56-57, 60-61, 68, 71, 73, 104, 106, 109, 130
 – *Aeneis* 20-21, 26, 31-34, 36-38, 40-69, 71-72, 75, 78-81, 100, 103-104, 106, 108-110, 112-114, 117, 120, 123-125, 129-130, 137, 148, 156-160, 169-170, 172-173, 175, 182-185
 Verkaik, Jan Willem 64, 90-91, 151-152, 164, 166, 176, 178-181
 Verkruisje, Pieter Jozias 17
 Verkuyl, P.E.L. 52
 Vervaeck, Bart 19, 35
 Verwey, Albert 33, 52, 185
 Vingboons, Philip 15
 Vles, Joseph 83
 Volkert, (vader) abt van St. Odulf 12
 Vondel, Joost van den
 – *Adam in ballingschap* 14
 – *Aemsteldamsche Hecuba* (vertaling van *Seneca's Troades*) 23, 52, 133
 – *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste* 68
 – *Batavische Gebroeders* 141
 – *Brieven van heilige Maeghden, Martelaresen* 100-102, 111-112, 115, 126
 – *Constantinade* 37-38
 – *Faëton* 14
 – *Hierusalem verwoest* 133, 135, 138
 – *Inwyding der doorluchtige Schoole t'Amsterdam* 24
 – *Jeptha* 14
 – *Joannes de Boetgezant* 32
 – *Josefin Dothan* 14
 – *Josefin Egypte* 14
 – *Koning David hersteld* 14
 – *Koning Edipus* (vertaling van *Sophocles*) 35
 – *Lucifer* 14
 – *Maeghden* 99-102, 110-111, 115-117, 119
 – *Metamorfofen* (vertaling van *Ovidius*) 47
 – *Noah* 14
 – *Olyftack aen Gustaaf Adolf* 180
 – *Op het overlyden van Isabella Klara Eugenia* 180
 – *Palamedes* 24
 – *Pascha* 109
 – *Op de Tweedragt der Christe princen* 180
 – *Verovering van Grol* 38, 49, 136
 – *Vredewensch aen Constantyn Huigens* 180
 – *Warande der dieren* 85
 Vooren, heer van 29, 162-166, 169, 175
 Vooy, C.G.N. de 73-74, 85, 178
 Vos, Erik 10
 Vosmeer 21, 26-27, 36, 41-42, 48, 69-91
 Vossius, Gerardus Johannes 25, 37-38, 67
 – *De imitatione* 67
 – *Poeticarum institutionum libri tres* 37-38
 Vugt, Yarko van 183
- Waal, Henry van de 16
 Waard, G.C. de 12, 101-102, 106, 113-114, 118, 164, 178-180
 Wackers, Paul 85
 Warners, J.D.P. 34, 52-53, 68
 Waszink, Jan Handrik 183
 Wiel, Joke van der 12
 Wilamowitz, Ulrich von 41
 Willebord 12, 26-27, 36, 79, 81, 117, 157-158, 163, 177-179
 Willem van Aemstel 28, 97-98, 120, 177, 179, 182
 Willem van Egmond 27, 29, 42, 48, 75-77, 87-90, 162-166, 175, 178
 Willem II van Holland 95, 112, 153
 Willem van Oranje (de Zwijger) 20, 149-157, 165, 168, 172-173, 178-181
 – *Apologie* 152, 181

- Willem Frederik van Oranje-Nassau (Prins
van Oranje) 10
- Winkel, J. te 35, 175
- Witte, A.J.J. de 151
- Witte van Haemstee 29, 98, 105-106, 108-
117
- Worp, Jacob Adolf 23
- Zegemond 183

Curriculum vitae

Marco Prandoni werd op 7 mei 1978 in Padua (Padova, Italië) geboren. Van 1997 tot 2002 studeerde hij Letteren aan de Universiteit van Padua, met als hoofdvak klassieke talen en culturen en als bijvak Nederlandse taal- en letterkunde. Tijdens zijn studiejaren verbleef hij voor een semester in Griekenland (Thessaloniki) om Oud- en Nieuw-Griekse letterkunde te studeren en een semester in Nederland (aan de UvA) waar hij colleges Latijn, Neolatijn en Nederlands volgde. In 2002 voltooide hij zijn studie met een scriptie (bij prof.dr. Pianezzola en prof.dr. Faggini) die de eerste Italiaanse vertaling van Vondels *Gysbreght van Aemstel* bood, samen met een analyse van de invloed van Vergilius' *Aeneis* op de tragedie. In 2003 arriveerde hij in Utrecht in het kader van een Nuffic-project. In Utrecht kon hij zich verder in de Nederlandse letterkunde specialiseren en bij prof.dr. Lia van Gemert het onderzoek naar de intertekstualiteit in de *Gysbreght* voortzetten. Vanaf 2004 was hij buitenpromovendus aan de Universiteit Utrecht. Sinds 2005 is hij docent Nederlandse taal op contractbasis aan de Universiteit van Padua. In Padua heeft hij in 2006 samen met Manuel Boschiero een groep jonge onderzoekers vreemde talen en culturen opgericht ('L'Europa dei giovani'). In 2007 is van zijn hand de Italiaanse vertaling van Marga Minco's roman *Nagelaten dagen* verschenen.