



## Een goddelijk schilderij: Vondel over landschap en schilderkunst in zijn *Bespiegelingen* van 1662

Boudewijn Bakker

NEERLANDISTIEK.NL 05.02; GEPUBLICEERD: 27 april 2005

### Samenvatting

De notoire schaarste aan kunstkritische en kunsttheoretische teksten in de periode 1605-1670 maakt dat elke tekst waarin de schilderkunst ter sprake komt met aandacht moet worden gelezen. Een nauwelijks bekende maar instructieve bron blijkt Vondels apologetische leerdicht *Bespiegelingen van God en Godsdienst* van 1662, waarin hij de traditionele christelijke kosmologie verdedigt tegen moderne epicuristen en andere 'ongodisten', onder wie Spinoza. Hij volgt hierin de traditie van het hexameron, de beschrijving van de kosmos aan de hand van de scheppingsweek in het bijbelboek Genesis, in het bijzonder de versie van Guillaume du Bartas, waarvan hij zelf gedeelten heeft vertaald. Nog veel meer dan Du Bartas hanteert Vondel daarbij de metafoor van de schilderkunst, in het bijzonder de landschapsschilderkunst. Zo kan hij Gods positie als alvermogende en oneindig creatieve Schepper verdedigen met een verwijzing naar de kwaliteiten van de ideale menselijke schilder en zijn kunstwerk, waarbij het gedifferentieerde schildersjargon helpt om de vermogens van de Schepper te preciseren.

Deze strategie werkt naar twee kanten verhelderend: enerzijds informeert ze over de schilderspraktijk in Vondels tijd en over zijn opvattingen over de schilderkunst, anderzijds verduidelijkt ze Vondels wereldbeeld. De kern daarvan blijkt te bestaan in een 'trapsgewijze analogie' tussen God de kunstzinnige Schepper, de zichtbare wereld waarin God niet alleen zijn alvermogen maar ook in afgeleide vorm zichzelf laat zien, de menselijke kunstenaar en tenslotte diens kunstwerk, waarin hij zowel God als kunstenaar navolgt alsook de geschapen wereld nabootst. Vondel gebruikt de schildermetafoor op elf verschillende plaatsen in zijn leerdicht. De auteur analyseert elke passage afzonderlijk en concludeert dat elk weer een nieuw aspect van zowel de schilderkunst als Vondels wereldbeeld verheldert.

Vondels opvattingen over de schilderkunst lijken op essentiële punten in overeenstemming met die van Karel van Mander in diens *Schilderboek* van 1604, anderzijds in tegenspraak met die van de classicistische auteurs die zich vanaf ca. 1670 krachtig afzetten tegen de tot dan toe in de Nederlanden overheersende schilderspraktijk.

### Summary

*Dutch 17th-century texts on the practice and theory of painting are notoriously rare. This unfortunate situation transforms every text from about 1600-1670 which in any way – directly or indirectly – is dealing with painting or drawing into an interesting art-historical source. Vondel's apologetic poem *Bespiegelingen van God en Godsdienst* (1662), in which the author defends the traditional Christian cosmology against modern epicurists like Spinoza, proves to be highly instructive in this respect and therefore surely deserves more attention than it has got up to now. This applies particularly to Book III, in which Vondel gives a description of the cosmos according to Genesis I, following the literary tradition of*

*the hexaemeron or 'six-days-work'. His main example seems to have been Guillaume du Bartas' famous Sepmaine, which was highly popular in the Netherlands and which Vondel himself had partly translated into Dutch. Just like Du Bartas and even more than he did, Vondel uses painting and painter as favorite metaphors for his picture of the visual world.*

*By doing so, Vondel gives so much information on painting technique en painting criteria that it seems he was a kind of expert in this field. Especially his remarks on convincing naturalness of representation and on the need for variation in style and subject are interesting in this respect. Vondel's close personal and institutional ties with the Amsterdam painters' community of his day make this information extra valuable. At the same time the subtle and detailed ways in which Vondel uses the different aspects of painting – especially landscape painting – as metaphors for the great world around us help to explain his view of the cosmos as a whole and the position of the artist in this rich and well-ordered but complicated fabric.*

*Essential in this view was the 'analogical chain' formed by God the Almighty Creator, the visual world in which God not only shows his omnipotence and goodness but also an image of himself, the human artist, and his work in which he follows God as an artist and at the same time imitates nature as Gods creation. Vondel uses the painting metaphor at least eleven times, each of which has been analyzed by the present author and each of which appears to clarify a different aspect of the art of painting and at the same time Vondel's view of the world.*

*On essential points, Vondel's opinions on the art of painting seem to be in agreement with Karel van Mander in his *Schilderboek* (1604), but to collide with classicist authors like Jan de Bisschop and Andries Pels, who from about 1670 were agitating against most of the Dutch painters practicing until then.*

## I. Inleiding

### Het landschap en de kunsttheorie<sup>1</sup>

Al twee eeuwen houden geleerden zich nu bezig met de vraag naar bedoeling en betekenis van het landschap in het zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Sommigen onder hen hebben het landschap proberen te vangen in de termen van de toenmalige kunsttheorie.<sup>2</sup> Een ernstige handicap hierbij was het feit dat Nederlandse tijdgenoten zich zo weinig hebben uitgelaten over de theoretische aspecten van de schilderkunst in het algemeen en zeker over de plaats van het landschap daarin. Dat geldt in het bijzonder voor de periode tot omstreeks 1670. Voor Emmens, die op dit probleem stuitte bij zijn pogingen om Rembrandts opvattingen over beeldende kunst te reconstrueren, 'vertegenwoordigt de eerste helft van de zeventiende eeuw een kunsttheoretisch vacuum'.<sup>3</sup> Emmens zag zich daarom genoodzaakt de kunstopvattingen van Rembrandt en zijn omgeving en generatiegenoten te reconstrueren aan de hand van de negatieve beoordeling daarvan door de classicistische kunstkritiek zoals die sinds omstreeks 1670 werd verwoord door Jan de Bisschop, Andries Pels en Gerard de Lairese. Emmens' analyse, hoe intelligent en inventief ook, is volledig gebaseerd op de principes van de klassieke humanistische kunsttheorie en het daarbij horende begrippenarsenaal. Hij spreekt dan ook noodgedwongen van 'preclassicistische kunstopvattingen'.

Deze moeten ongeveer hebben samengevallen met wat hij noemt het 'Toscano-Romeins negatief'. Emmens bedoelt daarmee het geheel van kunstopvattingen dat door Vasari en andere Florentijnse en Romeinse auteurs werd toegeschreven aan met name de Venetiaanse schilderschool. Deze werden door hen gepresenteerd als het volstrekte tegendeel van de eigen opvattingen, en dat in depreciërende zin. Deze presentatie paste geheel in het traditionele Florentijns-Romeinse kunsttheoretische concept van contrasterend opgevatte begrippenparen, waarin o.a. schilderen wordt opgevat als de negatieve pendant van tekenen en landschap als de negatieve pendant van historie. Dit model is door mij elders uitvoerig besproken in het kader van Karel van Manders kunsttheorie.<sup>4</sup>

Het gevolg van Emmens' benadering was dat ook bij hem de karakteristiek van de 'preclassicistische kunstopvattingen' wel moest uitvallen als een negatief, als 'dat wat niet classicistisch is'. De mogelijkheid dat deze opvattingen eveneens een in zichzelf harmonisch samenhangend geheel zouden kunnen vormen kwam blijkbaar niet in hem op, voorgevormd als hij was door de traditionele Italiaans-theoretische uitgangspunten van de kunsthistorische wetenschap. In dat opzicht geldt voor hem hetzelfde als voor Gombrich en zijn fameuze artikel over het Nederlandse landschap en de Italiaanse kunsttheorie: beiden bekeken de Nederlandse schilderkunst door een in Italië gefabriceerde bril.<sup>5</sup> Bij Emmens leidde dat er zelfs toe dat hij de Grondt van Van Mander interpreteerde als niet meer dan een voor noordelijke gebruikers aangepaste variant van het Florentijnse theoretische model, met als eigenlijke functie die van

<sup>1</sup> Dit artikel bevat in hoofdzaak de oorspronkelijke uitvoerige versie van hoofdstuk 14 in mijn boek *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt* (Bussum 2004). Deze inleiding en de toelichtende paragrafen zijn ontleend aan hetzelfde boek.

<sup>2</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his critics 1630-1730*, Den Haag 1953; Ernst H. Gombrich, 'The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape', in *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London (1966) 1985, p. 107-121 (eerder verschenen als 'Renaissance artistic theory and the development of landscape painting', in *Gazette des Beaux-Arts* 41 (1953), p. 335-360); J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, diss. Utrecht 1964 (heruitgegeven als *Verzameld werk*, dl. 2, 1979); Jan Bialostocki, 'Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei', in *Europäische Landschaftsmalerei 1550 bis 1650*, cat. tent. Dresden (Albertinum) 1972, p. 13-18 (idem in *Bulletin du Musée National de Varsovie* 14, 1973, p. 6-13).

<sup>3</sup> Emmens, *Rembrandt* (1979), p. 9. Voor het gemak laat Emmens hier buiten beschouwing Franciscus Junius' *De pictura veterum* (Middelburg 1637) en de Nederlandse vertaling daarvan, *De Schilder-Konst der Oude* (Middelburg 1641), waarvan de latijnse editie veel invloed kreeg in Frankrijk maar de Nederlandse volgens Emmens pas na de hernieuwde uitgaven van 1659 en 1675. Emmens, *Rembrandt*, p. 66-67.

<sup>4</sup> Boudewijn Bakker, *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004, p. 228-261.

<sup>5</sup> Zie Bakker, *Landschap*, p. 290-294.

een 'technisch handboek'.<sup>6</sup> Dat laatste zou dan ook de hoofdreden zijn geweest waarom het zo lang geraadpleegd bleef en nog in 1702 in gemoderniseerde taal in proza werd heruitgegeven.<sup>7</sup>

Intussen zijn veertig jaar verstreken, waarin dit uitgangspunt weinig verandering heeft ondergaan binnen de kunsthistorische wereld.<sup>8</sup> Toch is er alle reden om Van Manders theorie van kunst en landschap niet alleen te waarderen als een zelfstandig, samenhangend en in de Noordepese traditie wortelend theoretisch alternatief, maar ook om die theorie als uitgangspunt te nemen voor de analyse van het Nederlandse denken over kunst en natuur in de periode 1600-1670, de tijd dus voorafgaand aan de programmatische introductie van de classicistische kunstkritiek. Maar er is meer. Wie de Nederlandse literatuur uit de tijd van het genoemde 'vacuum' onbevangen benadert ontdekt dat er wel degelijk meer over dit onderwerp is geschreven dan gewoonlijk wordt aangenomen, en dat de algemeen bekende teksten wellicht ook meer te bieden hebben dan op het eerste gezicht lijkt. In dit artikel wil ik daarvan één voorbeeld nader behandelen.

### Een ongebruikte bron: Vondels *Bespiegelingen*

Wat tot nu toe in het landschap-onderzoek pijnlijk leek te ontbreken was een zeventiende-eeuwse bron waarin landschap en schilderkunst gezamenlijk worden besproken in één tekst en binnen één samenhangende visie. Het wonderlijke is nu dat deze bron inderdaad bestaat, maar dat hij tot nu toe nauwelijks is opgemerkt, laat staan bestudeerd. Dat komt voor een deel door de hierboven gesignaleerde bijziendheid, maar ook doordat deze visie op het landschap is opgenomen in een lang en gecompliceerd theologisch tractaat, namelijk het leerdicht *Bespiegelingen van God en godsdienst*, in 1662 gepubliceerd door Joost van den Vondel.<sup>9</sup> In dit vijfdelige werk van ruim 7000 regels zet Vondel uiteen hoe volgens de christelijke traditie de wereld in elkaar zit, hoe God zich in zijn schepping aan de mens openbaart en hoe de gelovige mens op zijn beurt daarop reageert. Het werk is door hem bedoeld als een theologische leidraad in dichtvorm voor belangstellende leken en Vondel verwijst daarom voortdurend naar de wereld van alledag en de natuur om ons heen.

Er bestaat geen moderne afzonderlijke studie over Vondels leerdicht.<sup>10</sup> Toch is het van niet te onderschatten cultuurhistorisch belang, omdat het de enige betrekkelijk systematisch opgezette

---

<sup>6</sup> Emmens, *Rembrandt* (1979), p. 117-120. Emmens vermeldt dat in de door Bredius bijeengebrachte kunstenaarsinventarissen tot 1708 elf maal het *Schilder-Boeck* genoemd wordt.

<sup>7</sup> Wibrandus de Geest, *Den Leermeester der Schilderkunst [...] Eertijds in Rijn gestelt door Karel van Mander [...] onrijm [...]*, Leeuwarden 1702. Ook het feit dat Van Mander niet alleen met ere genoemd wordt door de dichters Joost van den Vondel en Jeremias de Decker, maar dat ook schilders als Philips Angel, Joachim von Sandrart en Samuel van Hoogstraten in hun theoretische werken de gedachten van Van Mander al dan niet stilzwijgend in hun eigen tekst verwerken, is voor Emmens geen aanleiding dit werk op zijn mogelijke positieve inhoud te bestuderen. Emmens neemt namelijk aan dat de zeventiende-eeuwse schilders op hoofdpunten dermate met Van Mander van mening zijn gaan verschillen, dat het werk niet van belang is als kennisbron voor de kunstopvattingen van Rembrandt en zijn omgeving. Emmens, *Rembrandt* (1979), p. 118-120.

<sup>8</sup> Zie Bakker, *Landschap*, p. 296-298.

<sup>9</sup> Joost van den Vondel, *Bespiegelingen van Godt en Godsdienst. Tegens d'ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheid*, Amsterdam (Wed. Abraham de Wees), 1662. De citaten ontleen ik aan Vondel, *Werken*, red. J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.G.N. de Vooy e.a., 10 dln. + register, Amsterdam (Wereldbibliotheek) 1927-1940, dl. 9, p. 405-653, met aantekeningen van B.H. Molkenboer O.P. (hier afgekort als Vondel, *Bespiegelingen*). Een tweede goede, in hoofdstukken verdeelde en van inleidingen en annotaties voorziene uitgave in aangepaste spelling is: Vondel, *Bespiegelingen van God en godsdienst*, red. Jac. J. Zeijl, S.J. (*Werken*, Torentans-editie, dl. VI), Utrecht/Nijmegen 1937.

<sup>10</sup> Zie voor de oudere literatuur (uitsluitend door theologen en daardoor in dit verband heel nuttig): Vondel, *Bespiegelingen*, p. 406. Daarna zijn nog verschenen o.a. Th.G. de Valk, 'Vondel in zijn "Bespiegelingen" Thomist?', in *Studies over Vondel en zijn tijd. Liber amicorum van B.H. Molkenboer O.P.*, Amsterdam 1939, p. 237-242; Pater Maximilianus O.F.M., 'Het Derde Boek der *Bespiegelingen* en Bellarminus', in Idem, *Vondelstudies* (red. L.C. Michels), Terheijden 1968, p. 187-210; Matthijs van Otegem, 'Vondels bespiegelingen over de nieuwe filosofie', in *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000), p. 47-61, met een literaturopgave over de periode 1935-2000. Inzicht in Vondels wereldbeschouwing geven eveneens Gerard Brom, *Vondels geloof*, Amsterdam/Mechelen 1935; J. Noë S.J., *De religieuze bezieling van Vondels werk*, Tiel 1951, en vooral W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*, dl. I, Zwolle 1956.

weergave is van het wereldbeeld van een ontwikkelde christen in de toenmalige Nederlanden. Ook in de kunsthistorische literatuur is het werk tot nu toe nauwelijks opgemerkt, hoewel de begrippen schilder, schilderen en schilderij er een belangrijke plaats innemen.<sup>11</sup> Daardoor bieden de Bespiegelingen interessante aanknopingspunten voor een beter begrip van de schilderkunst in het kader van de zeventiende-eeuwse intellectuele cultuur. Dat geldt in het bijzonder voor het geschilderde landschap. Ik wil in dit artikel daarom Vondels werk gebruiken als uitgangspunt voor een dergelijke plaatsbepaling.

## II. Vondels bespiegelingen

### Wereldbeeld

Omstreeks 1660 stond de toen al ruim zeventigjarige Vondel nog volop in de wereld van zijn tijd. Hij publiceerde veel en genoot een groot aanzien in stad en land. Het is opvallend dat Vondel juist in die periode zich zette aan een dergelijke omvangrijk werk. In feite ging het zelfs om een dubbel project. De Bespiegelingen vormen namelijk in thematisch opzicht een eenheid met het één jaar later verschenen werk *De heerlijkheid der kerke*, waarin Vondel beschrijft hoe God zich heeft geopenbaard in de geschiedenis van de kerk. Samen bieden de twee leerdichten de kern van Vondels opvattingen over God, mens en wereld. Vergeleken met het veel oudere gedicht *Altaargeheimenissen* (1645), dat een hoofdpunt in de specifiek katholieke dogmatiek behandelde, en ook met de *Heerlijkheid*, waarin de kerkgeschiedenis de plaats inneemt die de Bijbel had voor de protestanten, zijn de Bespiegelingen veel minder specifiek rooms-katholiek en meer algemeen christelijk van aard, hoewel Vondel vermoedelijk vooral steunde op geschriften van jezuiten.<sup>12</sup> Vondels opvattingen over Gods openbaring in de natuur werden, afgezien van enkele bijzondere accenten, zeker niet alleen maar gedeeld door zijn katholieke geloofsgenoten. De protestantse theologie heeft namelijk, voorzover het de visie op de natuurlijke openbaring betreft, niet of nauwelijks veranderingen aangebracht in de bestaande christelijke traditie.<sup>13</sup> Het zware accent dat Vondel in zijn werk legt op juist dat aspect van de goddelijke openbaring (het 'Eerste Boek') deelde hij met veel protestanten van zijn tijd, zowel calvinisten als doopsgezinden.<sup>14</sup> Het

<sup>11</sup> Beening citeert twee lange passages uit boek III, *De Jongh* een gedeelte daarvan. Zie: Th. J. Beening, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*, diss. Nijmegen 1963, p.120-122; Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999, p. 185-187. Zie voor de woordfrequentie: P.K. King, *Complete word-indexes to J. van den Vondel's 'Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst' and 'Lucifer', with ranking lists of frequencies, reverse indexes and rhyming indexes*, Cambridge 1973.

<sup>12</sup> Wat de natuurfilosofische beschouwingen betreft laat Vondel zich sterk leiden door de thomistische en jezuitische scholastiek; zijn apologetische argumentatie gaat in hoofdzaak terug op de kerkvader Lactantius. Zie: B.A. Schipper O.P., 'Vondel en Thomas', in *De Beiaard* 7 (1922), p. 207-226; Jos. Cools O.P., 'Was Vondel Thomist?', in *De Beiaard* 8 (1923), p. 456-467; De Valk, 'Vondel Thomist?'; Molkenboer in Vondel, *Bespiegelingen*, passim. Maximilianus, 'Bellarminus', toont aan dat met name boek III in opbouw en veelal ook in formulering rechtstreeks teruggaat op het destijds geweldig populaire werk van (St.) Robertus Bellarminus S.J., *De ascensione mentis in Deum*, Keulen enz. 1615, en via hem weer op Bonaventura's *Itinerarium mentis in Deum*. Van de *Ascensione* verscheen in 1617 in Antwerpen een Nederlandse vertaling door Nicolaus Burenius (Van Buren) S.J., *Opclimmghe des Gheests tot Godt door de Leeder der Creatueren*, maar de woordkeus daarvan is geheel anders dan die van Vondel.

<sup>13</sup> Wel is het opmerkelijk dat de principiële bestrijding van Descartes in neoscholastieke geest, met een beroep op Aristoteles' natuurfilosofie, niet uitging van katholieken maar van de orthodoxe calvinist Gijsbertus Voetius. Zie: Johan Arie van Ruler, *The crisis of causality. Voetius and Descartes on God, nature and change*, diss. Groningen 1995.

<sup>14</sup> Anders dan de protestantse theologie van zijn tijd legt Vondel weinig nadruk op het bijzondere karakter van de Bijbel als tweede boek van Gods openbaring. In de *Bespiegelingen* komt de Bijbel pas aan de orde in boek V. Hij fungeert daarin vooral als geschreven *verslag* van Gods openbaring in de *geschiedenis*, van de Schepping tot aan de dood van Christus, en dus als opmaat naar *De heerlijkheid der kerke*.

werk is daarom bij uitstek geschikt om een indruk te geven van de gangbare gedachten die hieromtrent leefden in het zeventiende-eeuwse Nederland.<sup>15</sup>

Het is niet zo dat het traditionele wereld- en godsbeeld in Vondels tijd volstrekt onomstreden was. Integendeel, en daarin ligt dan ook de verklaring voor Vondels werkzaamheid op dit gebied. In het begin van zijn leerdicht legt hij uit waarom hij het heeft geschreven, namelijk als een verweer tegen die moderne denkers die, in het voetspoor van antieke pantheïsten, atomisten en materialisten, de absolute scheidslijn ontkennen die de christelijke orthodoxie trekt tussen de transcendente Schepper en zijn schepping. Deze auteurs, die hij smalend 'ongodisten' noemt, blijven in zijn boek anoniem, hoewel hij meer dan eens toespelingen lijkt te maken op Spinoza. In 1662 waren van Spinoza nog geen boeken gepubliceerd, maar de ketterse gedachten van hem en andere nonconformistische denkers waren blijkbaar al volop onderwerp van discussie. De bestrijding van Epicurus, Leucippus, Lucretius en hun moderne volgelingen loopt dan ook als een rode draad door Vondels leerdicht.<sup>16</sup>

De apologetische doelstelling van de *Bespiegelingen* heeft gevolgen voor de interpretatie van de inhoud. Vondel had niet in het minst de behoefte hier persoonlijke of vernieuwende gedachten uiteen te zetten, integendeel, hij beroept zich voortdurend op het traditionele karakter en de om die reden vanzelfsprekende juistheid van zijn wereldbeschouwing. Toch neemt hij breeduit de moeite om deze nog eens uitvoerig uiteen te zetten, en wel omdat hij gemerkt heeft dat sommige tijdgenoten aan het twijfelen zijn geraakt. Men zou als volgt kunnen redeneren: al wat zichtbaar is bestaat; zou dat niet kunnen betekenen dat al wat niet zichtbaar is daarom niet bestaat? En wat zijn de consequenties daarvan voor de aanvaarding van Gods bestaan?

Inderdaad is God zelf voor ons mensen niet rechtstreeks te aanschouwen, aldus Vondel (die hiermee de traditionele godsleer volgt), maar wel indirect, en wel in zijn werkzaamheid als schepper van het heelal en zijn voortdurende zorg daarvoor. Om dat in te zien moeten we niet alleen onze rede gebruiken (zoals veel filosofen ten onrechte doen), maar ook onze zintuigen en in het bijzonder ons oog, dat God ons speciaal daarvoor heeft geschonken. De eerste pijler van Vondels betoog is dan ook niet de ratio, maar de zichtbaarheid van de dingen, die ons in combinatie met de 'rede' wijst op Gods bestaan. Onder 'rede' verstaat Vondel overigens niet het vermogen om een intellectuele gedachtenconstructie op te bouwen, maar het alledaagse gezonde verstand. Voor iedereen die dat gebruikt als hij de schepping bekijkt is het immers onmiskenbaar dat deze onmogelijk zichzelf gemaakt kan hebben of afhankelijk kan zijn van zoiets als toeval.

De evidentie van God als noodzakelijke maker van de wereld is de eerste pijler van Vondels betoog. De tweede pijler is de analogie of wezensovereenkomst van alle dingen. Deze is voor Vondel – zonder dat hij dat overigens met zoveel woorden uitspreekt – de vanzelfsprekende, centrale, alles ordenende eigenschap niet alleen van de geschapen kosmos zelf, maar ook van de kosmos als verwijzing naar de

---

<sup>15</sup> Zie voor het traditionele wereldbeeld van de zeventiende-eeuwse intellectueel vooral Max Wildiers, *Kosmologie in de westerse cultuur. Historisch-kritisch essay*, Kapellen/Kampen 1988 (bewerking van idem, *Wereldbeeld en Theologie van de Middeleeuwen tot nu*, Kapellen 1973). Voor de spanningen die de nieuwe wetenschap opriep: A.G. Debus, *Man and nature in the Renaissance*, Cambridge 1978. Voor de Republiek: Eric Jorink, *Wetenschap en Wereldbeeld in de Gouden Eeuw*, Hilversum 1999, en vooral idem, *'Het Boeck der Natuere'. Nederlandse geleerden en de wonderen van Gods Schepping, 1575-1715*, diss. Groningen 2004 (typescript), Leiden 2005 (nog te verschijnen), met zeer veel bronnen en literatuur. Zie ook de hoofdstukken over Van Mander, Zacharias Heyns en Huygens in Bakker, *Landschap*.

<sup>16</sup> Voor Spinoza is nog steeds het beste werk K.O. Meisma, *Spinoza en zijn kring*, (1896) Utrecht 1980. Over Vondel en Spinoza zie Th. de Valk O.P., 'Spinoza en Vondel', in *De Beiaard* 6 (1921), p. 440-458. Het consequente rationalisme dat al sinds omstreeks 1640 vanuit de Republiek werd verkondigd door Descartes en zijn kring wordt door Vondel niet in zijn boek bestreden, althans niet met zoveel woorden. Van Otegem, 'Vondels bespiegelingen', veronderstelt dat Vondel op de hoogte was van Descartes' godsbewijs en dat zelfs overnam, mijns inziens echter zonder overtuigende argumentatie. Zie voor Descartes o.a. J.A. van Ruler, 'Descartes en de onttovering van het wereldbeeld', in *Rekenschap*, juni 1998, p. 78-93, met daarin de oudere literatuur. Zie voor de veranderingen in het natuurwetenschappelijke en natuurfilosofische wereldbeeld o.a. H.J. Cook, 'The new philosophy in the Low Countries', in R. Porter en M. Teich (red.), *The scientific revolution in national context*, Cambridge 1992, p. 115-149, en vooral Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Oxford 2001.

goddelijke eigenschappen van zijn maker: almacht, wijsheid en goedheid, alles samengebonden in de goddelijke liefde.<sup>17</sup>

De relatie van God tot zijn schepping is in het wereldbeeld van Vondel niet volstrekt eenduidig, en dat geldt in mindere of meerdere mate eigenlijk voor het godsbeeld in de hele christelijke theologische traditie. Het christendom had namelijk enerzijds zijn godsbeeld ontleend aan de volstrekt transcendente God van de joodse Bijbel (het Oude Testament), maar anderzijds zijn natuurbeeld grotendeels aan de Griekse kosmologie. En daarin was het onderscheid tussen schepper en schepping veel minder duidelijk aanwezig. Plato had weliswaar ruimte voor een mythische demiurg, die ooit de wereld had geschapen als een schijnbeeld van de werkelijk bestaande ideeën, maar daarnaast was daar Aristoteles met zijn theoretische 'eerste beweging' aan het begin van een eindeloze reeks van oorzaken en gevolgen, en de Stoa, voor wie de scheppende godheid in wezen immanent is in de zichtbare natuur. Al deze onderling afwijkende en zelfs elkaar tegensprekende gedachten waren min of meer geïntegreerd in de traditionele christelijke wereldbeschouwing.<sup>18</sup>

In de praktijk van zijn dichterlijke betoog is er voor Vondel dan ook tegelijkertijd ruimte voor twee in wezen verschillende godsvoorstellingen: die van de principieel transcendente 'Maker', die zich door middel van zijn scheppende en onderhoudende werkzaamheid aan de mens openbaart, en die van de zichzelf in de natuur openbarende en daarin min of meer aanwezige scheppende Eenheid waaruit al het bestaande voortvloeit. Parallel daaraan is ook de geschapen wereld in haar betrekking tot de schepper op twee manieren op te vatten. Aan de ene kant is de wereld het goddelijke kunstwerk dat net als een schilderij of een tableau vivant verwijst naar zijn maker, aan de andere kant is ze ook een afgeleide van God, een waarin hij zichzelf heeft 'uitgestort' zoals Vondel ergens schrijft, een relatie die alleen in metaforen als 'afdruk' of 'weerspiegeling' is weer te geven. God en natuur staan enerzijds tegenover elkaar, anderzijds liggen ze in elkaars verlengde.<sup>19</sup> Beide voorstellingen hanteert Vondel door en naast elkaar in zijn betoog.

## Een wereld van spiegels en spiegeling

Bij zijn vertoog over God en godsdienst gaat Vondel ordelijk te werk. Uitgangspunt is dat wij mensen God niet rechtstreeks kunnen zien, laat staan kennen, maar wel indirect, als het ware 'in zijn voetsporen', dat wil zeggen in de door God geschapen zichtbare natuur en in zijn – eveneens klaarblijkelijke – voortdurende liefhebbende zorg daarvoor. God openbaart zich daarin aan de mens opdat die God als schepper en verzorger herkent, hem op zijn beurt liefheeft en hem eer betuigt in de vorm van 'godsdienst'.

Deze gedachtengang bepaalt de indeling van de Bespiegelingen. In boek I en II 'bewijst' Vondel het bestaan van God uit het pure bestaan van de schepping, immers uit het maaksel blijkt de maker. Boek III behandelt opnieuw de geschapen wereld en de dingen (het 'eerste boek'), maar nu met het accent op de kwaliteiten van de schepping zelf, die immers voortdurend terugverwijzen naar hun maker. Boek IV betoogt dat het erkennen van God als schepper en onderhouder van de wereld voor ieder zinnig mens moet leiden tot het bewonderen, vereren en 'dienen' van God, tot 'godsdienst' dus. Boek V tenslotte behandelt de geschiedenis van de godsdienst zoals die in de Bijbel (het 'tweede boek') wordt verteld,

<sup>17</sup> Zie voor de analogie als centraal begrip in het traditionele zeventiende-eeuwse wereldbeeld: Ignaz Matthey, 'De betekenis van de natuur en de natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens', in H. Bots (red.), *Constantijn Huygens, zijn plaats in geleerd Europa*, Amsterdam 1973, p. 334-459.

<sup>18</sup> Zie: Wildiers, *Kosmologie*, p. 27-46 ('De bronnen van het middeleeuwse wereldbeeld').

<sup>19</sup> Theologisch en wijsgerig was hier sprake van een zeer heet hangijzer, maar voor de praktijk van de godsbeleving en natuurbeschouwing zal dit theoretische onderscheid ook voor de redelijk opgeleide gelovige niet heel veel verschil hebben uitgemaakt. Belangrijker was de vraag of men God kon beschouwen als een 'afwezige' of in elk geval passieve theoretische grootheid, of als een overal en altijd aanwezige, bewust sturende en regelende, kiezende, belonende en straffende Vader. En in dat opzicht vertegenwoordigt Vondel zonder twijfel de meest orthodoxe wereldbeschouwing, een die hij overigens deelde met uiteenlopende tijdgenoten als Spiegel, Huygens, Cats of Luyken.

vanaf de schepping via de wet van Mozes tot en met het leven van Jezus (waarna het tijdperk van de christelijke kerk begint, het onderwerp van *De heerlijkheid der kerke*).

Als geheel hebben de *Bespiegelingen* dus een min of meer symmetrische opbouw. De eerste twee boeken behandelen God zelf, het derde boek de schepping als zichtbare openbaring van God aan de mens en de twee laatste boeken de historische reactie van de mens daarop. Het hele werk sluit Vondel – net zoals Calvijn dat deed bij zijn *Institutie* – af met de tekst *Soli Deo gloria*: alleen God komt de eer toe.

Zoals gezegd steunt Vondels betoog niet op het rationele vernuft maar op de visuele evidentie en de veronderstelde analogie van al het bestaande. Voor de overtuigende overdracht van zijn hieruit afgeleide conclusies zoekt hij dan ook niet zijn kracht in de academische redeneerkunst (daar heeft hij zelfs een zeker wantrouwen tegen), maar in zijn artistieke verbeeldingskracht. Deze zet hij in voor beeldrijke en gloedvolle beschrijvingen en gelijkenissen, en voor het oproepen van emoties als liefde en ontzag voor de schepper en verontwaardiging over de brutaliteit van de ongodisten of de roekeloosheid van de mens, die alleen oog heeft voor tijdelijke macht en rijkdom in plaats van zijn toekomst in de eeuwigheid.

Vondels betoog bestaat voor een zeer belangrijk deel uit actieve toepassingen van het analogiebeginsel, namelijk gelijkenissen en andere beeldende beschrijvingen met een meervoudige betekenis. Deze vinden hun doel niet in zichzelf, maar in hun functie binnen het geheel van de samenhang tussen God, mens en wereld die Vondel wil oproepen. Om deze beschrijvingen en vergelijkingen te kunnen interpreteren is het daarom nodig eerst aan te geven hoe het fysieke wereldbeeld van Vondel en zijn tijdgenoten eruit zag.

De kosmos zoals Vondel die zag was nog nauwelijks veranderd sinds de oudheid. In zijn leerdicht noemt hij Copernicus' theorie wel, maar toch vooral om aan te geven hoe moeilijk het voor de mens is om de kosmos te doorgronden; zijn eigen wereldbeeld verandert er in wezen niet door. Dat wereldbeeld houdt in dat de kosmos bestaat uit een aantal bolle bewegingsferen of kringen.<sup>20</sup> In het midden bevindt zich de aarde, met daaromheen eerst de zeven kringen van de zon en de planeten en vervolgens het buitenste gewelf (het zwerk of de fysieke hemel) met de twaalf en 48 sterrebeelden, elk met hun eigen omlooptijd en ruimte, hun eigen 'perk'. Buiten de ruimte en tijd van de kosmos bevindt zich de goddelijke hemel. God is overal en altijd aanwezig, zowel buiten als binnen de kosmos.

Wezenlijk voor de kosmos is het licht, dat van Gods eeuwige licht is afgeleid en dat gedragen wordt door de zon. Het licht schept warmte en leven maar het maakt ook dat de schepping zichtbaar is voor de mens, wat noodzakelijk is voor zijn godservaring. Niet voor niets is Vondels terminologie voor de manier waarop de schepping verwijst naar haar schepper grotendeels ontleend aan de optica: weerschijn, schaduw, spiegelbeeld enzovoort. Wezenlijk is ook de ordelijke beweging van de hemellichamen (als van een uurwerk), die zorgt voor het vaste verloop van uur en tijd en voor de afwisseling van dagen en nachten, seizoenen, de levenstijden van de mens en in het algemeen het cyclische op- en ondergaan van alles wat leeft en beweegt.

De kosmos is samengesteld uit vier elementen, die elk hun eigen hoofdgebied hebben (met name de gebieden land, zee en lucht op aarde) maar die tevens in alle mogelijke samenstellingen de ontelbare verscheidenheid van schepselen vormen. Hapert er iets aan de harmonie der elementen dan leidt dat tot wrijving of botsing en dus tot rampen als onweer, aardbeving, stormvloed en dergelijke.

Het organische centrum van de kosmos is de mens, die rechtop loopt en anders dan alle andere schepselen een onsterfelijke ziel heeft, die hem verbindt met God. De mens is opgebouwd als een 'kleine wereld' of mikrokosmos en als zodanig een afspiegeling van de 'grote wereld' of makrokosmos. Zijn hoofdschedel is het equivalent van het hemelrond, en zoals daarin de sterren de kosmos besturen, zo bestuurt het menselijk verstand de onder het hoofd zich bevindende ledematen. Zoals de kosmos vier elementen telt, zo heeft de mens vier harmoniërende maar soms conflicterende en daardoor ziekte en ongemak veroorzakende lichaamssappen, die elk weer corresponderen met één element. Hetzelfde geldt voor de vier windstreken, de vier jaargetijden en vergelijkbare natuurlijke viertallen. De mens heeft ook vijf

---

<sup>20</sup> Vondel behandelt in boek 3 achtereenvolgens de mens (regel 91-232), de kosmos als geheel (regel 233-460), de vier elementen (regel 461-828) en de loop der sterren (regel 829-952). Zie voor een heldere en gedetailleerde indeling naar onderwerpen de Toretrans-editie van pater Zeij (1937).



zintuigen, waarvan het gezicht het belangrijkste is. Het oog van de mens is het equivalent van de zon in het heelal, die weer een afgeleide is van het 'alziend oog' van God. En zo voorts.

Vondels wereldbeeld hangt dus letterlijk van analogieën aan elkaar. De titel *Bespiegelingen* heeft dan ook ongetwijfeld een dubbelzinnige lading. Hij verwijst namelijk zowel naar 'bespiegeling' in de zin van 'beschouwing, overweging', als naar de weerkaatsende spiegel als beeld van de analogie. Deze analogieën hanteert Vondel in zijn betoog letterlijk op elke bladzijde, maar dan niet als artistieke metafoor maar als wetenschappelijk argument in een artistieke jas. Vondels metaforische inventies beschouwde hij zelf kennelijk niet als zijn eigen creatieve 'vondsten' maar als werkelijk in de natuur bestaande verbanden en verwantschappen, die door hem alleen maar zijn 'gevonden' in de zin van 'aangetroffen'. Vandaar het enorme belang dat hij hecht aan het bestuderen van de natuur. Die vertelt ons immers op indirecte wijze van alles dat voor ons mensen van levensbelang is. Alleen binnen het kader van Vondels totale wereldbeeld beschouwd komen zijn metaforen pas echt tot hun recht.

Een van de centrale analogieën binnen het oude wereldbeeld is de overeenkomst tussen God als kunstenaar-schepper van de zichtbare wereld en de mens als kunstenaar-herschepper naar het voorbeeld van diezelfde wereld. Zoals de menselijke musicus in zijn kunstwerk de harmonie der sferen tracht te laten weerklinken, zo streeft de kunstschilder ernaar het wereldschilderij van God na te bootsen. Beide kunstenaars zijn in feite ook natuurwetenschappers, zoals de natuurwetenschapper in zijn schrijvende werkzaamheid ook herscheppend kunstenaar is. Zij allen demonstreren in hun werk, als het goed is, in afgeleide vorm de majesteit van Gods schepping in al haar bijzondere karaktertrekken. En ook als herschepper zijn ze in wezen nog steeds afhankelijk van de grote meesterschepper, die als het ware hun hand vasthoudt. Hetzelfde geldt ook voor Vondel zelf als schrijvend kunstenaar: 'Zoo treckt de meester braef des leerlings pen en hant, [...] Zy schreven te gelijk, om 't kunstighste met yver: Maer d'eer komt eigentlijck den allereersten schrijver'.<sup>21</sup> Zo zijn ook Vondels *Bespiegelingen* op te vatten als een kunstwerk waarin de schrijver voor zijn publiek de geschapen wereld in haar wezenstrekken beschrijft.

### III. De wereld als een schilderij: analyse van de *Bespiegelingen*

Elke analogie werkt naar twee kanten (en bewijst daardoor in zekere zin zichzelf). Zo zijn Vondels herhaalde verwijzingen naar de schilderkunst enerzijds bedoeld om Gods scheppingswerk in een vertrouwd en herkenbaar beeld te verduidelijken, anderzijds om de centrale plaats van de schilderkunst te beklemtonen binnen het menselijk bestaan. Het is bepaald opmerkelijk dat Vondel, als auteur van de *Bespiegelingen*, in dit werk niet in de eerste plaats de schrijver, en ook niet de wetenschapper of de musicus presenteert als degene die deze verantwoordelijke taak vervult, maar de schilder. Dat is alleen te begrijpen als men bedenkt dat de schilderkunst hier behalve voor zichzelf ook optreedt als metafoor voor de andere kunsten. Maar ook in dat geval houdt de schilderkunst haar opmerkelijke rol als artistiek medium bij uitstek, zoals dat gezien werd in Vondels milieu. Deze prominente rol heeft ze ongetwijfeld te danken aan haar verbinding met het zien, dat beschouwd werd als het belangrijkste medium voor rechtstreekse en zekere kennisoverdracht.

Er zijn elf plaatsen in de *Bespiegelingen* waar de schilderkunst een rol speelt in Vondels betoog. Ik zal deze plaatsen stuk voor stuk behandelen, omdat ze elk hun eigen waarde hebben als een element in Vondels kijk op de schilderkunst en het landschap.

<sup>21</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 555, regel 1283-1290.

## 1. God als almachtige landschapsschilder

Boek I is voor een groot deel gewijd aan de bestrijding van verschillende soorten 'ongodisten'. De pantheïsten, en hiermee heeft Vondel vermoedelijk Spinoza op het oog, krijgen van Vondel het verwijt dat ze de natuur God noemen, en daarmee als het ware oorzaak en gevolg één naam geven. Vondel stelt daartegenover dat de natuur niet meer is dan een 'masker', waarachter God zelf zich schuilhoudt. God is weliswaar in de zichtbare natuur aanwezig, maar deze natuur is eerst door hem zelf (als transcendente entiteit) geschapen:

*'Zoo zal 't momaenzicht van natuur my niet misleiden  
Om af te treên van Godt, natuur te zetten in  
Godts troon, waer uit zy nam haar wezen, en begin;  
Schoon dees van eeuwigheit in Godts bespiegelingen  
Verbeelt lagh, als de schets der nageworde dingen [...]:<sup>22</sup>*

De schepping lag dus van den beginne als het ware in concept al in Gods innerlijke verbeelding gereed, als de 'schets' van het toekomstige schilderij. Vondel verwijst hier naar de scholastieke idee van het innerlijke exemplar van de kunstenaar, maar het is treffend dat hij dat doet in de termen van een schilder die vóór hij gaat schilderen de toekomstige voorstelling als getekende of alleen nog maar gedachte schets gereed heeft.<sup>23</sup>

In de passage tegen de 'atomisten' of 'casualisten' bouwt Vondel verder aan deze metafoor. Zou de wereld door een reeks van toevalligheden als vanzelf ontstaan kunnen zijn uit 'stuivende vezelingen' (atomen), zoals Epicurus beweert? Wat een geraaskal! Het spreekt toch vanzelf dat alle ordening en diversiteit in de natuur niet kan ontstaan zonder goddelijk vernuft, oordeel en inventiviteit:

*'Natuur noch wilt geval gebruickten oit bescheit,  
Noch reden, noch verstant, noch wil, noch wijs beleit:  
[...]  
Natuur kan zonder hant en verf geen lantschap schilderen'.<sup>24</sup>*

Het is voor het eerst dat Vondel hier de zichtbare wereld een 'landschap' noemt. Hij doelt hiermee duidelijk niet op het landschap als een willekeurig stukje natuur, als een uitsnede uit de werkelijkheid, maar op het veelvoudig samengestelde en exemplarische 'wereldlandschap', zoals dat in zijn tijd nog steeds beoefend werd door onder anderen zijn goede kennis Herman Saftleven.<sup>25</sup> Ook voor dit geschilderde landschap geldt immers, zo lijkt Vondel te argumenteren, dat het niet uit zichzelf kan ontstaan, zonder de deskundige hand van de kunstenaar en het door hem voorbereide materiaal.

Vondel gaat nu in gedachten in discussie met zijn opponenten. Hij geeft eerst het woord aan de casualisten, vertegenwoordigd door de Griekse filosoof Leucippus, die hij overigens wel voorstelt als een in het dolhuis opgesloten krankzinnige.<sup>26</sup> Leucippus' argument is: Laat een leeggeroofd paleis eens vijftig jaar aan zijn lot over, en bewonder dan eens wat het toeval tot stand heeft gebracht:

<sup>22</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 430, regel 606-610.

<sup>23</sup> Molkenboer noemt in zijn aantekening de jezuiet Petavius als Vondels voornaamste bron voor deze gedachte.

<sup>24</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 433, regel 671-672; 685.

<sup>25</sup> Zie voor Saftleven en de andere hieronder genoemde landschapsschilders: Peter C. Sutton, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, cat.tent. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988.

<sup>26</sup> 'Leucippus evenwel roept even dwaes en dol, Ten duistren dolhuize uit, door 't venster van zijn hol [...]' Zie Vondel, *Bespiegelingen*, p. 434, regel 699-700. Molkenboer merkt hier op dat Vondel vermoedelijk Leucippus verward met Lucretius, die volgens de overlevering leed aan 'geesteszwakte'.

*'Bespiegel het gebou met eenen verrekijker,  
Die 't allerfijnst vergroot, en oordeel eens wie rijcker,  
Wie kunstigher zijn kunst en geest toont overal,  
In spinragh, en in stof, dan ons beschimpt geval:  
Wat openbaeren zich verscheidenheên van kringen  
En trekken, zwier in zwier! wat schrijver zou dees dingen  
Nabootsen met zijn pen! wat kunstigh tekenae  
Neemt zoo veel tronien, zoo veel gedaenten waer!/  
Ick zie gebloemt tapijt, een doolhof, rijck van dieren  
En monsters hoogh gewelf en zael bij zael vercierien.  
Het schijnt of Rafels geest, of Titiaen verrees,  
Of Angeloos vernuft, Bassaen, of Veronees:  
Maer neen, zy staen beschaemt, en roepen dat de stoffen  
Van 't wilt geval natuur en 't leven overtroffen'.<sup>27</sup>*

Het toeval is als een schilder te werk gegaan en heeft allerlei zwierige vormen en figuren op de wanden aangebracht, die met hun fantastische bloemen en dieren de wandtapijten en muurschilderingen van de beroemdste Italiaanse kunstenaars lijken te evenaren. Sterker nog, ze zijn door een menselijke kunstenaar niet eens in woord of beeld na te bootsen, laat staan te overtreffen. Ja zelfs de levende natuur wordt hier door het toeval overtroffen in verscheidenheid en inventiviteit, aldus het oordeel van die grote meesters. Vooral dat laatste moet voor Vondel wel als een extra zware godslastering hebben geklonken, omdat het toeval hier niet de Schepper vervangt, maar boven hem wordt geplaatst.

In de volgende passage wordt deze suggestie door Leucippus nog verder aangescherpt, ditmaal door een voorbeeld uit de schilderspraktijk. Het is het populaire verhaal van Plinius over de schilder die er maar niet in slaagde om een door hem geschilderde paardenmond te voorzien van levensecht schuim, tot de door hem in vertwijfeling tegen het doek gesmeten verfspons dat effect perfect bleek te realiseren:

*'De schilderwijsheit, strax verlaeten van de kunst,  
Bedankt nu 't wilt geval, voor zulck een eere en gunst'.<sup>28</sup>*

De term 'schilderwijsheid' is een duidelijke verwijzing naar de goddelijke wijsheid, die traditioneel geacht wordt verantwoordelijk te zijn voor de aantrekkelijke kanten van de schepping, maar die hier in Leucippus' voorstelling blijkbaar vergeefs een beroep deed op haar vakmanschap ('kunst'). Het analogisch denken is hier zo sterk dat de conclusie uit een voorbeeld uit de schilderspraktijk kennelijk naadloos toepasbaar wordt geacht op de goddelijke kunst, waar ze de weerspiegeling van is.

Maar Vondel brengt daar zijn eigen argumenten tegen in: in een oud gebouw verschijnen inderdaad onder invloed van weer en wind willekeurige vormen van as en stof, of van wasem op beslagen ruiten, maar die blaas je zo weg, net zoals die wonderlijke gedaenten die soms als wolkenformaties verschijnen maar weer in een ogenblik veranderen en verdwijnen voor de kracht van de wind en het licht van de zon.<sup>29</sup> De fantastische vormen die van tijd tot tijd verschijnen in het theater van de natuur blijken niets meer te zijn dan tijdelijke afwijkingen van de natuurlijke normaliteit, interessant om te zien maar zonder formele evenredigheid en uiteindelijk zonder nut of doel of zelfs maar stevigheid. Het toeval kan dus wel bijdragen tot een grotere verscheidenheid van vormen, maar deze verscheidenheid blijft zinloos zonder de ordenende en sturende hand van de goddelijke kunstenaar. Vondel bouwt zijn redenering vervolgens nog eens breed uit, met als ondersteunend argument opnieuw een analogie met de schilderkunst:

<sup>27</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 434, regel 705-718.

<sup>28</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 435, regel 727-728.

<sup>29</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 435, regel 733-745. De willekeurige gedaenten zijn niet bestand tegen respectievelijk de 'adem' en het 'licht', wat wellicht verwijzingen zijn naar religieuze ingevingen en openbaringen.

*'Geen kenners schatten ooit den dollen schilder kunstigh,  
Die 't dolhuis zinneloos misverft met schildery.*<sup>30</sup>

De implicatie is duidelijk: ook die gestoorde Griekse filosoof van het toeval kan door de echte wijsgerige 'kenners' moeilijk serieus worden genomen. Naar het schijnt had Vondel met zijn 'dollen schilder' een historische figuur op het oog, een zekere Lucas, die in het Amsterdamse dolhuis opgesloten was maar die wel verf en penselen kreeg om te schilderen.<sup>31</sup> Tegenover deze beklagenswaardige randfiguur stelt hij vervolgens als voorbeeldig kunstenaar de schilder Rubens:

*'Gelijckt nu Rubens kunst en tafereel hier by,  
Daer tekeninge en verwe, in 't hoogen en verdiepen,  
Als tegens vrou natuur, om strijt in 't kunstperck liepen.  
Waer zal dees nachtuil zich verbergen voor den dagh,  
In zijne schaduwen van spinneweb, en ragh?  
De meesters zullen zich van lachen naeu onthouden.*<sup>32</sup>

Het toeval verhoudt zich tot de echte door God geleide 'vrouw natuur' als de krankzinnige schilder Lucas tot een man als Rubens, in Vondels ogen hét model van de ware kunstenaar, voor wie 'tekening' en 'verf' even belangrijk zijn. Dat Vondel deze begrippen afzonderlijk noemt lijkt erop te duiden dat zij hier, zoals wel vaker, staan voor twee opeenvolgende en ook inhoudelijk verschillende fasen van het werk: 'Tekenen is de handeling die de ordinantie vastlegt, voordat er kan worden geschilderd.'<sup>33</sup> Anders dan Leucippus denkt komt een echt goed schilderij pas tot stand op grond van een goede tekening of ordening van de compositie, naast of zelfs vóór het schakeren met kleur. 'Hogen en verdiepen' zijn de schildersvaktermen voor het suggereren van plasticiteit en perspectief, van de ruimte dus die het doek dankzij de 'kunst' van de schilder tot een levensecht 'tafereel' maakt. Enerzijds fungeert de natuur hier dus als vanzelfsprekend voorbeeld voor de menselijke kunstenaar, anderzijds fungeert de ideale schilderkunst als metafoor voor de zichtbare samenhang van orde en verscheidenheid in de levende natuur. Geen wonder dat 'de meesters', namelijk de door 'Leucippus' tot getuige geroepen Italianen, deze 'nachtuyt' in werkelijkheid zo smadelijk zullen uitlachen met zijn schijnkunst, dat hij zich beschaamd in zijn hol terugtrekt voor het licht der ware kunstopvatting.

Ten slotte roept Vondel de atomisten of 'vezelaers' op om uit hun droom te ontwaken en het stuurloze toeval zijn prominente rol te ontnemen, en wel door kennis te nemen van de zichtbare werkelijkheid:

*'Door kennis van Godts kunst, waer voor wy, onder 't stuiven,  
Eerbiedigh een gordijn van zijde en purper schuiven.*<sup>34</sup>

Tot het einde toe werkt Vondel hiermee de in het begin van zijn verweer genoemde vergelijking uit, door de zichtbare natuur te beschouwen als een door God geschilderd kostbaar landschapschilderij. Vondel en andere vrome beschouwers van de natuur beschermen dat tegen stuvend vuil (de kritiek der atomisten of 'vezelaers') met behulp van een gordijn van kostbare stof (Vondels zorgvuldige betoog), waarmee zij net als de echte kunstliefhebber recht doen aan het goddelijke kunstwerk zelf en zijn maker.

<sup>30</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 437, regel 782-783.

<sup>31</sup> Zie: Corn.J. Gimpel, 'Aantekeningen op Vondel', in H.W.E. Moller (red.), *Het Vondeljaarboek voor 1908*, Amsterdam 1908, p. 122-128.

<sup>32</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 437, regel 784-789.

<sup>33</sup> Zie: Hessel Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn Levensbeschrijvingen*, Alphen a/d Rijn 1981, p. 144.

<sup>34</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 437, regel 790-794.

Na de pantheïsten en de casualisten komen als derde ketterij de materialisten aan bod, en ook hier dient de schilderkunst als model voor Vondels betoog. Lucretius wordt hier sprekend ingevoerd, met de vraag hoe God de wereld eigenlijk had kunnen scheppen, hij had immers geen bouwstoffen en instrumenten? Vondel roept dan uit dat Lucretius' gezichtsvermogen kennelijk beneveld is door de lectuur van Epicurus. En deze filosoof presenteert hij dan aan de lezer als de bedenker van een met grove materialen neergesmeten en chaotisch wereldbeeld, 'schilderende een geval met slijck en zwijneborstelen' (in plaats van verf en penselen). Epicurus laat het toeval dus met de grofst denkbare materialen en benodigdheden werken, waarmee Vondel kennelijk wil aangeven dat Epicurus' schepping alleen met materie en zonder geest tot stand komt. Maar dat is nog niet de kern van zijn verweer: de clou van de schepping is namelijk dat God helemaal geen materialen en instrumenten nodig had maar alles uit niets deed ontstaan, naar 't voorbeeld, dat in zijn voorbeelding lagh', 'naer heur schets'.<sup>35</sup> En daarmee geeft Vondel impliciet nog eens het grote verschil aan tussen de hemelse en de aardse schilder: de eerste scheidt geheel naar eigen wens en uit het niets, de tweede echter heeft niet alleen aardse materialen nodig, die hem beperken in zijn mogelijkheden, maar ook Gods schilderij als voorbeeld.

## 2. God is niet afbeeldbaar, maar hij schildert zichzelf in de schepping

Nadat Vondel in boek I God als werkelijk bestaande entiteit heeft besproken, gaat hij in boek II in op Gods eigenschappen, zoals die zijn af te leiden uit zijn wezen en vooral uit zijn werk als schepper. Uit Gods volkomen wezen vloeit voort dat hij oneindig is (in ruimte) en eeuwig (in tijd). Uit de schepping blijkt vooral zijn oneindige almacht, goedheid en wijsheid; deze drie worden echter overschaduwd en samengebonden door Gods liefde als de motor achter de schepping van onze ruimtelijke en tijdelijke wereld, waarvan de talrijke verscheidenheden verwijzen naar Gods eigen eenheid en volkomenheid. Anders dan in dergelijke algemene termen kan niet over Gods volkomenheid gesproken worden. Deze is weliswaar enigszins in beelden te benaderen (als een 'oceaan' van goede dingen of een 'zon' van warmte en licht), maar het zou van overmoed getuigen als Vondel probeerde God in taal te beschrijven. Om dat te begrijpen bedenke de lezer dat ook de schilder (wiens kunst de literaire beschrijver immers tot voorbeeld dient: ut pictura poesis!) beperkt is in zijn vermogens:

*[...] de schildergeest verdwaelt,  
Die met zijn doove verf het vier van Troje maelt,  
Of 't gloeien van de zon, gelijkze straelt in 't leven.<sup>36</sup>*

God is dus in wezen onkenbaar voor de mens en dus onbeschrijfbaar. De Grieken hebben wel geprobeerd God te benoemen met behulp van begrippen als 'Pan' (de alheid), maar wie zoals zij 'zulck een zon wil tekenen met kool', die geeft hem daarmee een 'ommetreck' en miskent daarmee de oneindigheid die hij probeerde aan te duiden. God zelf kan dat natuurlijk wel, zoals hij alles kan, als hij tenminste onze geest daarvoor zou willen openstellen. Daartoe zou hij zich aan de gelovige in diens innerlijk kunnen openbaren:

*'Maer om d'oneindigheid naer 't leven af te maelen,  
Behoeftze zelf van zelf in ons verstand te daelen,  
Zich uit te schilderen in haer oneindigh licht'.<sup>37</sup>*

<sup>35</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 441, regel 899-900; p. 448, regel 1108.

<sup>36</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 474, regel 413-415.

<sup>37</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 480-481, regel 563-581, i.h.b. 579-581.

Vondel laat in het midden of deze mystieke indaling ook werkelijk wel eens plaatsvindt, maar wijst zonder verdere uitwijding liever naar de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, want daar is God in elk geval, zij het in afgeleide vorm, enigszins zichtbaar:

*'Al maeltze zich ten deele in 't eindigh voor 't gezicht  
Der menschen, die den dagh der Godtheit lang versliepen,  
Hoe klaer dees opging, en gezien wiert in 't verdiepen  
En in 't verhoogen van het licht en duisternis  
Der schepselen, waerin Godt onvolkomen is  
t'Aanschouwen [...].'*<sup>38</sup>

Deze werkelijkheid vergelijkt Vondel met een heldere dageraad, die veel mensen helaas is ontgaan doordat ze zich 'versliepen'. Maar voor wie wel wakker wil worden gaat er als het ware een licht op en is er een heldere voorstelling te zien, die Vondel vergelijkt met een geschilderd landschap in de ochttenzon. De Schepper-schilder maakt daarin al hogend en verdiepend, dus met behulp van licht en donker, de vormen van de schepselen herkenbaar en daarmee laat hij meteen in indirecte en dus 'onvolkomen' vorm iets zien van zichzelf.

### 3. God de schepper als voorbeeld voor de schilder

De uiteenzetting over Gods almacht, zoals die blijkt uit de schepping, begint Vondel met te vermelden dat God nog veel meer van zulke werelden als de onze zou kunnen scheppen, als hij wil. Om dit duidelijk te maken doet hij weer een beroep op onze kennis van de schilderkunst:

*'Gelijck de schilderkunst betoont in 't heerlijk praelen  
Van 't eene stuck, hoe zy natuur alsins in 't maelen  
Kan natreên [...].'*<sup>39</sup>

De kwaliteit van één schilderij is voldoende om te laten zien wat de meester kan. Het is overigens de taak van de schilder om dat vermogen uit te buiten naar het voorbeeld van de natuur als leermeesteres. Maar ongemerkt wordt deze lerares nu in Vondels gedachtengang vervangen door haar eigen leermeester:

*'Gy schilders, hier is geest en licht om voort te leeren.  
De rijkste in 't vinden, en de wijste in 't ordineeren,  
De maghtighste om zijn werck tot d'allerjongste streeck  
Te voeren, dat'er niet volkomens aen ontbreeck,  
Is Godt alleen [...].'*<sup>40</sup>

Zelfs voor zijn eigen inspiratie en artistiek inzicht ('geest en licht') dient de schilder te rade te gaan bij het grote voorbeeld. Dat geldt zowel voor het 'vinden' van zijn onderwerp als vervolgens voor het 'ordineeren' van de compositie. Gods vindingrijkheid is immers onuitputtelijk en zijn compositievermogen onnavolgbaar. Tenslotte moet de schilder ernaar streven om net als die goddelijke Schilder een werkstuk af te leveren dat in technisch opzicht perfect is tot in de allerlaatste, definitieve toets ('d'allerjongste

---

<sup>38</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 481, regel 582-587.

<sup>39</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 496, regel 1007-1009. Naast de schilder met zijn ene werkstuk als toonbeeld van zijn kunnen noemt Vondel en passant ook de bouwmeester Van Campen: 'ghelijck ons heerlijk raethuis spreeckt Hoe menigh trots gebou in Kampens herssen steeckt; Hoewel hy stof behoef, daer Godt uit niet kan wercken' (regel 1009-1011).

<sup>40</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 497, regel 1051-1055.

streeck'). Vondel schildert hier een God die als het ware alle fasen van hoofd- en handwerk van het schilderproces doorloopt, uiterst geconcentreerd tot aan het afsluitende moment waarop de definitieve toets wordt aangebracht. Het klinkt als een live reportage uit de kunstenaarswerkplaats als opmaat naar een geestelijke toepassing.

God is naast almachtig en alwijs ook algoed.<sup>41</sup> Hij verdeelt zijn gaven onder de schepselen maar hij maakt daarin wel onderscheid. Hiermee betoont hij allereerst zijn soevereine wil, maar het onderscheid heeft ook een esthetisch aspect, immers: 'd'ongelijkheid geeft een' luister aen 't geschapen'. Juist de ongelijkheid geeft aan dat de wereld niet door het blinde toeval maar met wijs inzicht is geschapen. Anders was ze geworden als een schilderij

*'[...] daer wijsheit, streeck, noch orden,  
Noch kleur, noch billijckheit doorgaens in wiert gemerckt,  
Maer alles eveneens gemaelt stont, en beperckt;  
Gelijck de schildergeest, die, plomp in 't ordineeren,  
De beelden stelt alleens, geen verwen kan schakeeren.'*<sup>42</sup>

Ook bij een goed schilderij gaat het er immers om dat het niet beperkt is van thematiek en uitwerking ('beperckt'), saai geschilderd ('eveneens gemaelt') en zonder afwisseling in de stand der figuren ('de beelden stelt alleens'), maar dat het 'wijsheit' laat zien, die blijkt uit enerzijds een heldere opzet ('streeck'), ordening ('orden') en evenwicht ('billijckheit') in de compositie, anderzijds verscheidenheid, vooral in de kleurschakering. Wie geen 'verwen kan schakeeren' toont daarmee dat hij ook niet 'ordineeren' kan. Welnu, dat alles geldt natuurlijk niet voor het werkstuk van de hoogste Schilder, waarmee diens gezamenlijk opererende macht (technisch vermogen) en wijsheid (artistiek inzicht) hier gedemonstreerd zijn.

#### 4. De beperkingen van de menselijke schilder

Boek III behandelt weer dezelfde thematiek, maar nu vanuit de schepping, als middel om in afgeleide vorm God zelf weliswaar niet te zien maar toch te 'bespiegelen'. De wereld als geheel is een toonbeeld van enerzijds mathematische en functionele ordening, en anderzijds rijkdom en verscheidenheid in 'wicht, en maat en tal'.<sup>43</sup> Datzelfde geldt ook voor elk schepsel afzonderlijk, zowel soortelijk als individueel. De mens in het bijzonder is enerzijds het spiegelbeeld van de macrokosmos en anderzijds in zekere zin ook van God zelf; hij heeft fysieke en geestelijke kwaliteiten die zowel naar de ene als naar de andere tegenpool verwijzen. De verhoudingen van zijn ledematen bijvoorbeeld zijn een weergave 'naer 't leven' van die van de makrokosmos.<sup>44</sup> Daarnaast vertoont de mens een schier onuitputtelijke verscheidenheid aan typen; dat geldt vooral voor de 'troniën' of gezichten.<sup>45</sup> En wat de schoonheid van de mens betreft, daarin overtreft hij alle andere schepselen. Dat kon zelfs Apelles niet schilderen:

*'Hier zwicht Apelles kunst, al heeft hy al zijn leven  
Getekent, en de verf op 't levenste verdreven,  
En licht, en schaduwen, en hoogh en diep gezocht;  
Noch staen de beelden stom, en dootsch, en onvolwrocht.'*

<sup>41</sup> Zie voor de combinatie van almacht en wijsheid o.a. p. 497, regel 1055-1058, waarin Gods wijsheid en almacht ('de wijsheit en de maght') als om strijd werkzaam zijn in de schepping.

<sup>42</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 501-502, regel 1171-1192, i.h.b. 1179, 1188-1192.

<sup>43</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 510, regel 61-65.

<sup>44</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 511, regel 91-95.

<sup>45</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 512, regel 115-117.

De schilder tekent zijn leven lang naar het menselijk naakt. Vervolgens tracht hij kleur, belichting en plasticiteit van het lichaam precies zo te nuanceren als in de werkelijkheid, maar vergeefs, het leven blijft ontbreken! Hetzelfde geldt overigens voor de beeldhouwers Praxiteles en Phidias en hun werk: 'Het leefde alleen in schijn, en zonder geest en ziel.'<sup>46</sup>

De ziel is helemaal onmogelijk uit te beelden, want die is alleen maar geest en daardoor onzichtbaar, net als God zelf. Maar daardoor is ze ook des te schoner:

*'Indien het mooghlijck waer met verwen en penseel  
De redelijcke ziel, des menschen waertste deel,  
En form, gelijkze leeft, naer 't leven af te maelen,  
O welck een Godtheit zoude uit dezen omtrek straelen!*<sup>47</sup>

De enige manier voor Vondel om over de schoonheid van de ziel te spreken is met behulp van de inmiddels vertrouwde schildermetafoor. Maar met deze paradoxale vergelijking is meteen de beperktheid van de menselijke schilderkunst aangegeven: ze kan immers alleen de zichtbare, materiële schoonheid van de schepping weergeven, die niet meer is dan een afschaduwing van de goddelijke, geestelijke schoonheid. En het wezen van de ziel is nu juist haar onzichtbaarheid.

## 5. De niet te evenaren verscheidenheid van Gods schilderij

De 'grote wereld' of makrokosmos (tegenover de kleine wereld van de mens) bestaat ruimtelijk gezien uit drie delen: hemel, lucht en aarde. Deze grote wereld wordt gekenmerkt door allerlei bewonderenswaardige eigenschappen, waarvan Vondel met name noemt omvang, ontelbaarheid (of veelheid), verscheidenheid, vermogen (energie) en schoonheid. Het effect daarvan is dat ze

*'Een' opgetogen geest van 't aerdijck opwaert rucken  
Naer Godt, waerme 't gemoet vereent, van boven ziet  
Hoe alles, buiten Godt, verdwijnt in enckel niet.  
[...]  
En wat is dit heelal, indien men Godt beschou,  
in grootheid meerder dan een druppel morgendou!*<sup>48</sup>

Vondel neemt hiermee een oud en door hem geliefd thema op: de grootsheid en rijkdom van de schepping, die niettemin, als men hem bekijkt vanuit het standpunt van de Schepper, verdwijnend klein is. En wie in het oog houdt waar die rijkdom naar verwijst, die verwondert zich er des te meer over. Vondel behandelt vervolgens enkele van de door hem genoemde hoofdeigenschappen. Na de grootheid der aarde en de ontelbaarheid der dingen komt eerst de verscheidenheid aan bod, die ons net als de ontelbaarheid natuurlijk weer allereerst bepaalt bij de eenheid van God. Niet zoals één zegelring of drukvorm, die maar één wapen of letter kan drukken, nee in Gods eenheid zit juist een enorme verscheidenheid van vorm, kleur, geur en smaak verborgen. Een schilder kan dat onmogelijk weergeven, hoe talentvol hij ook is. Vondel zou daarvan op elk gebied voorbeelden kunnen geven, maar hij beperkt zich tot de levende natuur en behandelt dan achtereenvolgens de planten, de dieren en de mens:

<sup>46</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 513, regel 153-164, i.h.b. 153-156, 164.

<sup>47</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 515, regel 199-202.

<sup>48</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 516, regel 233-268, i.h.b. 238-240, 267-268.



*'Hoe rijck schakeert hy plant, en kruit, en bloem, en lover,  
En geur, en kleur, en smaeck, en sappen, en gestalt!'*

Hier is de Schepper weer als immer variërende schilder aan het werk. De internationaal befaamde Daniël Seghers gold voor Vondel als de 'fenix der bloemenschilderen', maar net als de fameuze Chinese schilderkunst moet hij

*'[...] lof den schilder geven,  
Die zulk een' regenboogh en krans van bloemen maelt.'*

Dat geldt eveneens voor de dierenschilder Frans Snijders:

*'Indienwe gadeslaen het wilt en tam gediert,  
Dat in de golven zwemt, of in de wolcken zwiert,  
Of in de beemden weit, woestijnen, en waeranden,  
Moet Snijders het penseel niet worpen uit zijn handen,  
En roepen: al ons kunst is niet bespieglens waert.  
Hier is verscheidenheit van onnavolghbren aert.'*

En wat de mens betreft:

*'Heeft Rubens niet geklaeght, in 't schilderen en strijcken  
Op zijn panneelen, dat hy naulijx twee gelijcken  
In alle tronien van 's konings Neérlant vont?'*

Hierin weerspiegelt de mens weer de kosmos, want ook de sterren en sterrenbeelden, die zich 's avonds als een leger in het luchtruim opstellen, zijn allemaal verschillend van glans. Maar deze alom aanwijsbare verscheidenheid binnen de geschapen natuur is niet meer dan een verwijzing naar Gods eenheid en oneindigheid:

*'[...] oock meldt ons d'avontstont  
Hoe alle heiren, die in 't gulden harnas speelen,  
En monstren aen de lucht, in hunnen glans verscheelen:  
Waeruit men zeker sluit en sterckt, in allen schijn,  
Dat dees verscheidenheên in Godt oneindigh zijn'.<sup>49</sup>*

## 6. De landschapschilder als nabootser van de schoonheid der natuur

Na de omvang en de verscheidenheid van de schepping richt Vondel zijn aandacht eerst op de bijzondere eigenschappen en capaciteiten van de natuur en de mens, en vervolgens op hun visuele schoonheid. Die verbijsterende schoonheid maakt dat de wereld zich voor het menselijk oog manifesteert als een levend organisme, een toneel, een lusthof, maar toch vooral als een oogverblindend schilderij. Vondels lofzang is belangrijk genoeg om hem in zijn geheel te citeren:

---

<sup>49</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 519-520, regel 309-338, i.h.b. 310-311, 314-315, 323-331, 336. Zie voor de 'fenix der bloemenschilderen' Vondel, *Bespiegelingen*, p. 519, noot bij regel 312.

*'Nu openbaert zich hier de schoonheit van 't heeal,  
Die my voor 't voorhoofd slaet. aen welke leden zal  
Ick 't schoone lichaem van de weerelt best beginnen  
'Ontleden? wie verruckt mijn' geest, verstant, en zinnen,  
In 't openschuiven van dit goddelijck tooneel,  
En Godts vertooningen? ô weereltsch lustprieel!  
O lantschap, daer natuur zich zelf van heeft gequeten,  
En elck om 't rijckst volwrocht, voltrocken, niets vergeten!  
Wat ordineerder heeft die vonden uitgezocht,  
En elck zoo wel geschickt, en op zijn plaets gebroght,  
Den voorgront, achterlocht, dat flaeuwen, en verschieten;  
Hier bosch, daer korenvelt, gins weiden, elders vlieten,  
En ope lucht, en bron, die uit den heuvel springt?  
Gins blaeut geberghte, en rots: hier quinkeleert en zingt  
De nachtegael in 't wilt. wat vliegen daer al vogels  
By vluchten door 't geboomte, of drijven op hun vlogels  
Bezadight in de lucht, of over 't effen meer!  
De vrolijcke landou, verquickt door 't schoone weër,  
Aen 't groeien, dat men 't kruit en groene gras hoort piepen.  
Apelles volght natuur met kunst na, in het diepen  
En hoogen op zijn maet. Hy starooght, en verdrijft  
Zijn verwen liefelijck. wie suft, en achterblijft,  
Hy volght zijn leitsvrouw kloeck en wenscht haer in te stappen,  
En leght den geest te weicke op aert en eigenschappen  
Van 't leven, en gelijk men elck in 't leven vint.  
Hy ziet zich aen de zon en haeren opgang blint,  
In alle speelingen van water licht en wolcken,  
En purperglans en gout. hier wordt de koey gemolcken.  
Daer steeckt de visschers pinck om verschen visch in zee.  
Hier rijt een heele vloot voor ancker op de ree,  
En ginder schoeit de jaght op 't spoor der hazewinden.  
De bracken snuffelen, om 't vlughtigh hart te vinden.  
Het nest, vol oievaërs, in top van slot en borgh,  
Verwacht met open beck het aes, door 's vaders zorg  
In 't groene velt gevischt. wie kan de schoonheid noemen,  
Die zich in 't weeligh vee, en ooft, en zaet, en bloemen,  
En starren, zonne, en maene, en wolcken openbaert!  
Hoe schoon schakeert natuur de tulpen, schatten waert,  
Gewogen tegens gout, verheven tot Augusten,  
De schoonste en dierste bloem, waerop oit byen rusten!<sup>50</sup>*

De enige toereikende manier om iets van zijn esthetische vervoering over te dragen blijkt voor Vondel ook hier weer de vergelijking met het schilderij, en wel speciaal het landschap, opgevat als een echt wereldlandschap dat alle wezenlijke elementen van de natuur in zich bevat. Het panorama dat Vondel schetst is zeer gevarieerd, zowel in de vele landschappelijke elementen die over het tafereel verspreid staan opgesteld ('hier bosch, daer korenvelt, gins weiden, elders vlieten', en verder 'ope lucht', 'bron', 'heuvel', 'geberghte', 'rots', 'meer', 'landou', 'zee', 'slot en borgh' enz.), als in de soorten van schepselen (vee, ooft, bloemen, sterren, wolken enz.), atmosferische effecten ('speelingen van water licht en

---

<sup>50</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 521-522, regel 379-418.

wolcken'), kleuren ('purperglans en gout', 'schakeert natuur de tulpen') en tenslotte de menselijke en dierlijke bezigheden (de gemolken koe, de visserspink, de vloot op zee, de jacht, de zang en de vlucht vol afwisseling van de vogels, de zorgzame ooievaar). Landschap, mens en dier zijn in dit tafereel volledig geïntegreerd. Maar de mens heeft nog een speciale rol daarin, want midden in het wereldlandschap plaatst Vondel de schilder Apelles als vertegenwoordiger van de schilderkunst. En wat doet hij? Hij spant zich tot het uiterste in om de natuur met zijn menselijke kunst na te volgen of zelfs nabij te komen of in te halen ('in te stappen'). Hij denkt daarom langdurig na over het wezen van de natuur ('legt den geest te weicke op aert en eigenschappen van 't leven') en hij pijnigt zijn ogen ('ziet zich [...] blint') bij het bestuderen van het zonlicht en van wat dat zichtbaar maakt.

Ook deze passage laat zien dat Vondel kennelijk volledig vertrouwd was met de schildersterminologie. Een goed schilderij begint met de inventie, het vinden of uitzoeken van de stof (de 'vonden'), wat zich bij Vondel vooral manifesteert in het vinden van zo veel mogelijk variatie in de thematiek. Daarna komt de compositie aan bod, de kunst van het helder en harmonisch 'ordineeren' of 'schicken' van al die motieven, waarbij alles 'op zijn plaets' wordt gebracht in de grote hiervoor benodigde ruimte. Om dat te realiseren is een overtuigende ruimtesuggestie nodig, met behulp van verschillende plans of 'gronden'. Het geometrische perspectief was voor de Hollandse landschapschilder minder belangrijk dan het atmosferisch perspectief of 'verschiet'; volgens een in de zestiende eeuw ontwikkeld model dat ook in Vondels tijd nog veel werd toegepast kan dat gesuggereerd worden door het naar achteren toe verzachten of 'flaueu' van de kleur, beginnend bij een (meestal groene) 'voorgront' en via een bruinachtig middenplan uitlopend in een 'achterlocht' die 'blaeut'. Plasticiteit in de onderdelen wordt bereikt door het in lichtere respectievelijk donkere tinten 'hogen' en 'verdiepen' van de ronde vormen, in overeenstemming met de vereiste 'maet' of harmonie der verhoudingen. En voor een vloeiende of 'liefelijke' overgang van de contouren is het nodig de verf in die partijen wat te doezelen of te 'verdrijven'. Als een echte liefheer weet Vondel tenslotte ook dat de kenners het eigenhandige werk (dat in andere teksten het 'principaal' wordt genoemd) van de meester zelf veel hoger schatten dan de tweede of derde versie uit zijn werkplaats.

Vondel gebruikt deze terminologie, die toch eigenlijk de kunst van de nabootsing der natuur betreft, niet alleen om het werk van de schilder te kenschetsen maar ook om de kwaliteiten van de voorbeeldige goddelijke natuur te benoemen. Dat klopt, want de natuur wordt hier opgevoerd als (fictieve) opperschilderes. Vondel geeft aan dat het door haar zelf (onder leiding van de Schepper) geschilderde landschap, net als het eigenhandige en daarom volledig echte 'principaal' van de menselijke meesterschilder, vanzelfsprekend verre de voorrang heeft boven de nabootsingen van die menselijke (landschap)schilders, die immers haar leerlingen zijn.

Vondel had zijn kennis van het schildersvak niet uit een boekje. Het is bekend dat hij meerdere schilders onder zijn vrienden telde, onder wie de landschapschilders Herman Saftleven en vooral Philips Koninck. Beide schilders werden destijds hoog gewaardeerd om hun omvangrijke fantasiepanorama's, hoewel die van Saftleven met hun rijke ruimtelijke en thematische variatie wellicht meer aansloten bij de smaak van Vondel dan de schier eindeloos uitgestrekte maar vrijwel lege ruimten van Koninck. Het lijkt wel of deze schildervrienden, hier vertegenwoordigd door 'Apelles', hem via hun eigen kunstarbeid hebben geleerd om met schildersogen naar de wereld te kijken als naar een voorbeeldig landschapschilderij. Toch zou het verkeerd zijn hieruit af te leiden dat Vondel hier alleen het schilderen van wereldlandschappen op het oog heeft. Het feit dat hij geen schilder met name noemt maar spreekt van 'Apelles' lijkt erop te wijzen dat hier sprake is van een dubbele bodem. Zoals het door hem beschreven landschap van schilderes natuur staat voor het 'landschap van de wereld' of de schepping als geheel, zo functioneert ook de nabootsing daarvan door de landschapschilder hier in eerste aanleg als het in concreto geschilderde wereldlandschap, misschien ook wel als het nabootsende kunstwerk bij uitstek. Maar op een hoger plan van interpretatie staat het bovendien model voor de schilderkunst als geheel, anders gezegd voor het ideale, niet bestaانبare 'wereldschilderij', dat in de praktijk van de schilderkunst wordt vertegenwoordigd door die duizenden werkelijk bestaande schilderijen, waarin alleen maar grotere of kleinere onderdelen

van de zichtbare wereld worden weergegeven. Als dat zo is, dan biedt dat ook een nieuw perspectief bij het interpreteren van al die pretentieloze en ogenschijnlijk 'betekenisloze' schilderijtjes met steeds weer andere kijkjes in de landschappelijke werkelijkheid van de wereld, het type landschap dat zo mateloos populair was in Vondels tijd.

## 7. De natuur is geen schilderij maar leeft echt

In het vervolg van boek III gaat Vondel uitvoering in op onderdelen van de schepping. Een belangrijk onderdeel zijn natuurlijk de vier elementen. Bij het element lucht aangekomen (na aarde en water, en voor vuur) blijkt Vondel gefascineerd te zijn door deze onzichtbare en schijnbaar massalozere stof, in het bijzonder door de communicatieve functies van de lucht als medium voor de levenwekkende adem, de klank (de taal) en het licht. Wat de adem betreft: zonder lucht zouden alle wezens ten dode zijn opgeschreven, ze zouden daar met elkaar bewegingloos staan 'als beelden op een ry, In marmer, en metael, en wasch, en schildery.'<sup>51</sup> Zoals de levende natuur vanouds dé aangewezen metafoor is voor het net-echte als hoogste kwaliteit van de menselijke kunst, zo wordt de onontkoombare levenloosheid van alle menselijke kunst hier op haar beurt door Vondel als metafoor gebruikt voor wat de natuur zou zijn zonder haar hoofdkenmerk, het leven. Leven en kunst zijn in zijn visie, dat blijkt ook hier weer, onlosmakelijk met elkaar verbonden in een analogische betrekking.

## 8. Maanlicht, wolken en regenboog als toonbeelden van atmosferische schildering

Een bijzondere kwaliteit van de lucht is het vermogen om licht en kleur op te nemen en meteen weer af te geven. Dat leidt tot allerlei schilderachtige atmosferische effecten. Een sterk sprekend voorbeeld daarvan is het feit dat het licht van de zon indirect via de maan ook 's nachts de wereld beschijnt en deze daarmee voor het oog zichtbaar maakt, waarmee het licht als het ware een nachtlandschap (met daarboven de sterren en beneden het rijke aardse landschap) schildert ('maelt') in een eindeloze verscheidenheid van kleuren:

*'Oock kan de glori van Godts wijsheit nimmer sterven,  
Daer 't zelve luchtpunt grijpt en maelt ontelbre verven,  
Op eenen oogenblick, als 's nachts, by helder weêr,  
En klaeren maeneschijn, verschijnen, tot Godts eer,  
De starren aen de lucht, om laegh de landeryen,  
Vol vruchten, vol geboomte, en vee aen alle zijen,  
In eene zelve lucht, die voor onze oogen hangt,  
En daer de spiegel van 't gezicht dien schijn ontfangt,  
Gelijck de spiegelkloot, waerin gedaenten speelen,  
En wat natuer schakeert, om d'oogen me te deelen  
Der dingen zichtbaerheên.*<sup>52</sup>

Vondel was geen natuurwetenschapper, maar de werking van de natuur interesseerde hem wel; "t zelve luchtpunt' moet hier wellicht begrepen worden als een imaginair punt in de lucht dat fungeert als brandpunt voor de stralen van de zon ('de glori van Godts wijsheit') die via de maan en het nachtelijk landschap weer worden doorgeseind naar het menselijk oog. Dat wonderlijke verschijnsel wordt door Vondel in grote verwondering beschreven als een soort meervoudige reflectie, die hij vergelijkt met het onwerkelijke effect van een grote bolle tuinspiegel van het type dat destijds in zwang kwam ('spiegeling'

<sup>51</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 533, regel 703-740, i.h.b. 713-716.

<sup>52</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 534-535, regel 741-751.

staat bij hem blijkbaar voor verschillende vormen van indirecte verlichting, waaronder zowel reflectie als diafanie vallen). Het wonderlijke verschijnsel van maanlicht op het land heeft kennelijk tijdens een zomers verblijf aan de Zuiderzeekust diepe indruk op Vondel gemaakt. Het is hier aanleiding tot een euforische na-schildering in woorden van het bewuste nachtlandschap. Hij vervolgt aldus:

*'[...] nu wil ick by de maen  
En maeneschijn my op een' heuvel zetten gaen,  
Of op een' bergh, in 't groen, daer duizent schelle keelen  
Van nachtegaelen vroegh mijn oor met wiltang streelen,  
De levenwecker vast in eicke en beucke ruischt,  
De zuider zee op strant met zachte baren bruischt,  
Gezang van jofferen, en blijde muzikanten,  
En fluitgalm opwaert rijst, uit telge, en teere planten:  
Hier vang ick te gelijk gezicht en zoet gerucht  
Van verf en klanck en glans, in eene zelve lucht:  
Terwijl het morgenroot my toebloust uit het oosten,  
Een morgenzon belooft, die 't flaeuste hart zal troosten,  
En schijnen in den daeu, op aerdtrijcks ronden ring,  
Zoo levendigh en schoon als zy te water ging.<sup>53</sup>*

Zittend op de top van een hoge heuvel of berg, waarmee hij lijkt de duiden op de Muiderberg of een vergelijkbare duintop aan de Zuiderzee, geniet Vondel aan alle kanten van het panorama dat zich boven en rondom hem uitstrekt. Hoewel de beschrijving voor een deel ontleend is aan een tekst van Gerardus Vossius (waarover straks meer) slaagt Vondel er vooral door zijn oprechte geestdrift in de suggestie van een werkelijk gezien landschap op te roepen.<sup>54</sup> Tegelijkertijd is zijn terminologie weer zo algemeen dat dit landschap bovendien representatief wordt voor het landschap van de wereld als geheel. Naast het ruimtelijk aspect heeft ook het tijdsaspect in deze tekst een dubbele gelaagdheid. Het moment dat Vondel voor zijn beschrijving kiest is specifiek, namelijk dat waarin twee van de meest bijzondere atmosferische effecten zich tegelijkertijd voordoen: het maanlicht op het land en de beginnende dageraad in de lucht. Maar met de verwijzing naar opgang en ondergang van de zon verwijst de dichter tegelijkertijd weer in algemene zin naar het cyclische karakter van de tijd in de geschapen wereld. Zowel in tijd als in ruimte vertoont het landschap dat Vondel hier wil 'schilderen' dus zowel een specifiek als een algemeen karakter.

In het vervolg van zijn tekst, waarin hij de bovenlagen van de lucht (het 'luchtendom' ofwel het zwerk) behandelt, bouwt Vondel het schilderachtige karakter van de licht- en luchteffecten nog verder uit. Daarboven voltrekken zich niet alleen allerlei kosmische tekenen waarmee God de mensen waarschuwt voor een dreigende straf, maar ook openbaart zich daar opnieuw de schoonheid van de schepping, namelijk in de wolkformaties:

*'De wolcken in de lucht zijn waterighe dampen,  
Om hoogh gevoert, door kracht van 's hemels goude lampen,  
Van waerze op ons gezicht zich spreien, gins en hier,  
Geschildert, geschakeert van water, lucht en vier,  
En heet, of koudt, gelijk het mengsel valt in 't wrijven.  
Dus wil de regenboogh zijn verf om hoogh verdrijven  
In 't schijnsel van de zon.<sup>55</sup>*

<sup>53</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 535, regel 751-764.

<sup>54</sup> Zie het commentaar van Molkenboer in Vondel, *Bespiegelingen*, p. 535.

<sup>55</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 536, regel 793-799.

De wolken zijn een interessant natuurkundig verschijnsel, waarbij de hemellichamen – zoals van hen verwacht mag worden – een actieve rol spelen als motor, maar tegelijkertijd manifesteren de drie betrokken elementen zich ook weer als veroorzakers van een indrukwekkend esthetisch verschijnsel, namelijk als 'schilders' van wolkenpartijen die voortdurend wisselen van vorm, kleur en licht, afhankelijk van hoe zij hun verven mengen en hun vormen en kleuren componeren in koele en warme partijen. Een tweede effect van hun samenwerking is de regenboog, die hier niet alleen fungeert als voorbeeld voor het palet van de aardse schilder, maar die zelf zijn kleuren schildert en 'verdriift', waarbij hij zich vanzelfsprekend richt naar de zon, die immers weer de bron is van zijn kleuren.

In al deze passages is het niet de natuur zelf die namens de schepper schildert, maar het licht, dat de dingen in de natuur zichtbaar maakt en ze daarmee als het ware tot leven brengt.

## 9. Schilderen als equivalent van getrouw weergeven

De laatste maal dat Vondel in boek III het begrip schilderen gebruikt betreft het opnieuw een mens, maar ditmaal niet een schilder maar een wetenschapper. Boven de menselijke wereld van de vier elementen, waarvan het zwerk de hoogste regio vormt, strekt zich namelijk de blauwe hemel van het gesternte uit, het schaduwloze zuivere daglicht waar het hemelse uurwerk draait dat de wereldse tijd regelt, aangedreven door de hand van de goddelijke Albeweger. Duizenden sterren voeren daar als het ware een dans uit ter ere van God, als dank voor het licht dat hij de wereld heeft geschonken, die daardoor voor het menselijk oog zichtbaar is geworden. En als voorbeeld van de helderheid van dit licht voert Vondel dan de Duitse astronoom Johannes Hevelius op:

*'Hier moet Hevelius geen' verrekijker leenen,  
Om sproet en vleck en licht, in 't aenschijn van de maen,  
Te zoeken met den bril, en aerde en Oceaan  
In zijne maenekaert te maelen [...].<sup>56</sup>*

Hevelius had in zijn *Selenographia sive lunae descriptio* van 1647 voor het eerst de geografie van de maan in kaart gebracht, een prestatie die hem grote lof en bekendheid verschafte. Wat deze beoefenaar van de natuurwetenschappen als 'maankartograaf' deed, namelijk de geziene werkelijkheid met het blote oog of zondig met behulp van optische hulpmiddelen aandachtig bestuderen en vervolgens met de grootst mogelijke nauwkeurigheid in beeld weergeven, die arbeid noemt Vondel hier 'maelen', d.w.z. schilderen. Men kan dit woord lezen als een metafoor, waarbij Vondel het werk van de wetenschapper vergelijkt met de artistieke bezigheid van de kunstschilder, als een extra kwaliteit boven de zuiver wetenschappelijke van het puur bestuderen en 'kunstloos' beschrijven. In dat geval zou Vondel impliciet het onderscheid overnemen dat Ptolemaeus had gemaakt tussen het zuiver mathematische karakter van de geografie en het in hoofdzaak artistieke karakter van de beeldende topografie.<sup>57</sup> Vondel zou dan impliceren dat Hevelius in zijn werk het mathematische en artistieke had gecombineerd, als iets uitzonderlijks voor een sterrenkundige. Aangezien het hier bedoelde onderscheid echter bij mijn weten in de Nederlanden destijds niet werd gemaakt komt me deze interpretatie tamelijk onwaarschijnlijk voor. Men kan het ook zo lezen dat Vondel het woord 'maelen' helemaal niet als een metafoor bedoelt, maar dat voor hem het werk van de natuurwetenschapper en dat van de kunstschilder in de kern gelijk zijn. Gezien de nadruk die Vondel steeds legt op het imitatieve karakter van de schilderkunst lijkt mij dat veel waarschijnlijker. Het betekent wel dat de overeenkomst tussen beide menselijke bezigheden in Vondels ogen nog veel verder gaat dan men uit de vorige passages van zijn geschrift kan opmaken.

<sup>56</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 539, regel 870-873, met commentaar van Molkenboer.

<sup>57</sup> Zie Bakker, *Landschap*, p. 177.

## 10. De wereld is onbestendig als een schilderij

Boek IV behandelt de 'Godtsdienst': de reactie van de nadenkende mens op wat hij waarneemt in de schepping. Als de mens beseft dat Gods eeuwigheid de garantie biedt voor het werkelijke oneindige leven, en dat de vrome mens eveneens dat eeuwige leven deelachtig zal worden, dan vreest hij niet meer voor zijn natuurlijke dood:

*'De balsem hoedt geen lijck voor rotten, en bederven,  
Maer Godts onsterflijckheit den sterfelijcken mensch'.*

Dan verkijkt hij zich ook niet langer aan de pracht van deze wereld, die immers ook maar ijdel en tijdelijk is, net zo tijdelijk als een schilderij:

*'Wat ydel oogh verhangt zich noch aen schildery  
Der weerelt, die haer verf verschiet in zon, en smoocken?  
Wie bout een' troon in 't rijck der weerelt, dat op roocken  
En damp, en nevels drijft, en klancken, en gerucht?  
Wie nestelt hier? wie bout kasteelen in de lucht,  
Die als een damp vergaen, verstuiven, en verdwijnen?  
De Godtheit kan 't vernis der weerelt gansch verschijnen,  
Door kracht van haeren glans, en eere, en majesteit.<sup>58</sup>*

Weer hanteert Vondel de metafoor van het schilderij, maar nu toont hij de negatieve kant van de vergelijking: zoals het menselijke schilderij verbleekt in de zon en verkleurt door rook, zo zal God ook zijn eigen schilderij van het 'rijck der weerelt' laten vergaan. De glans van dat geschilderde wereldlandschap is als een tijdelijke bescherming. God kan met de glans van zijn allesverblindende licht die vernis als het ware weg-schijnen, waardoor het zijn kleur en daarmee ook het leven verliest. De metafoor wordt nog eens extra aangekleed door de verwijzing naar de kastelen die op dat atmosferische schilderij hoog in de lucht tussen de wolken verschijnen, maar die even ijdel zijn als die wolken zelf. Het wereldschilderij dat tot nu toe opriep tot lof aan zijn maker, dat werkt tegelijkertijd als een levend memento mori.

## 11. De ordinantie als navolging der natuur

Dat neemt niet weg dat de ordeningen in de natuur, ondanks hun onvolmaaktheid, de mens tot moreel voorbeeld dienen. Een van de eerste dingen waarin de vrome mens zijn 'godsdienst' tot uiting brengt is dan ook de navolging van de in de natuur waarneembare wet van recht, orde en maat:

*'Natuurwet leerde 't recht van 't onrecht onderscheiden,  
Het eerlijck van 't onnutte en snoo; betaemlijckheden  
Van onbetaemlijckheid, uit reden, door de wil  
Verkoren of versmaet, daer 't oordeel dit geschil  
Beslecht had in 't verstant: want treckt de pen twee lijnen,  
d'Een krom en d'andre recht, 't gebreck zal klaerder schijnen  
Door tegenstelling van het rechte by het krom.  
Wat goet is uit zijn' aert, stelt reden dan alom*

<sup>58</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 579-580, regel 616-617, 622-629.

*De maet, gelijk de reën de maet stelt, en den regel  
Aen 't willen van den mensch [...].*

Wie die natuurwet niet volgt en zijn intuïtieve besef van maat en regel niet volgt, die voelt dat onmiddellijk aan de onrust in zijn geweten, net zoals het iedereen meteen opvalt als er iets niet deugt in de compositie van een schilderij:

*'De billijkheit, het recht, de voeghlijkheit des mans  
De tucht, en eerbaerheit behouden hunnen glans,  
En lof, en prijs in zich: de rechte tegendeelen  
Zijn schandelijck by elck, als vlacken op panneelen  
Vol kunst, en schildergeest.<sup>59</sup>*

Matigheid, rechtvaardigheid, evenwichtigheid en dergelijke menselijke deugden, die alle gebaseerd zijn op de beginselen van maat en proportie, prijzen als het ware zichzelf aan in de bewuste persoon. Maar als het tegendeel het geval is (dus als de bandeloosheid heerst), dan neemt iedereen daar intuïtief aanstoot aan, net als bij vlekken op schilderijen, ook als deze – afgezien van die vlekken – in elk opzicht blijf geven van kunstvaardigheid en schildertalent.

Interessant aan deze passage is niet alleen dat de menselijke moraal – geheel in de stoïsche, middeleeuws-christelijke en humanistische traditie – wordt voorgesteld als de weerspiegeling van de wereldorde, maar ook dat – in diezelfde traditie – ethische en esthetische normen als vanzelfsprekend worden behandeld als behorende tot dezelfde categorie. 'Recht' betekent zowel rechtvaardig als rechtlijnig en dus mooi; 'billijkheid' zowel 'rechtmatigheid' als lineaire of compositoire 'evenredigheid', enzovoort. Al deze begrippen hebben betrekking op de voorbeeldige, door God verordeneerde, op mathematische principes gebaseerde orde of ordinantie in de kosmos, waarnaar de individuele mens en ook de mensenmaatschappij zich hebben te richten.<sup>60</sup> En weer is het de schilderkunst die als vanzelfsprekende, voor ieder kennelijk herkenbare metafoor kan dienen.

## Vondels wereldbeeld en het geschilderde landschap

Uit de elf hierboven besproken passages kan met vrij grote zekerheid worden afgeleid hoe Vondel aankeek tegen de relatie tussen schilderkunst en werkelijkheid. Vondels omgang met de relatie tussen schilderkunst en schepping maakt duidelijk dat de analogie voor hem blijkbaar het fundamentele verbindende principe is tussen alle onderdelen van de schepping onderling en tussen die onderdelen en de schepping als geheel. Dit gegeven maakt op zijn beurt weer begrijpelijk hoe fundamenteel voor hem het principe van de nabootsing der natuur is voor de menselijke schilderkunst.

Deze feitelijke en gewenste analogie tussen werkelijkheid en schilderkunst is voor hem kennelijk dermate vanzelfsprekend, dat hij in alle gevallen waarin hij de relatie tussen God en zijn schepping of de eigenschappen van de schepping ter sprake brengt, hij dat bij voorkeur doet in de termen van de schilderkunst. Hij doet dat bovendien rechtstreeks, zonder aan te geven dat het hier een vergelijking betreft. Hij neemt blijkbaar aan dat zijn lezers hem hierin bij voorbaat volgen, want in de gefingeerde discussies met theologische of filosofische opponenten voert hij herhaaldelijk de praktijk van de menselijke schilderkunst aan als argument voor zijn opvattingen over de goddelijke schepping.

Naast de analogie van schepping en kunstwerk is er nog een tweede, namelijk die tussen de schepping en God zelf. God is weliswaar in wezen niet kenbaar en daarom ook niet afbeeldbaar met menselijke

<sup>59</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 590-591, regel 967-976, 993-997.

<sup>60</sup> Bruegel volgde hierin een stoïcijns-humanistische traditie. Zie o.a. Mary-Anne Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Parijs 2000; voor Pieter Bruegel en Karel van Mander: Bakker, *Landschap*, p. 216 e.v., 230-232.



middelen, maar hij maakt zichzelf in beperkte mate kenbaar in de schepping. De schepping is niet alleen een teken van Gods vermogens, maar ook van zijn wezen. Een van de metaforen die Vondel daarvoor gebruikt is dat God zichzelf 'schildert' in de schepping. Dat betekent overigens niet dat God en natuur identiek zijn, immers de 'scheppende natuur' is niet meer dan een theoretische hypostase tussen God en de 'geschapen natuur' in: 'Natuur kan zonder hant en verf geen lantschap schilderen'.<sup>61</sup> Verder wordt het schilderij van de schepping gekenmerkt door nog een fundamenteel verschil met zijn maker en voorbeeld, namelijk dat het niet onkwetsbaar en niet eeuwig is, anders gezegd: het is net zo onbestendig als een menselijk schilderij, dat niet bestand is tegen het licht van de zon en tegen de tijd.

De relatie tussen goddelijk en menselijk landschapsschilderij is zeker niet één op één. Met name in één opzicht is er een fundamenteel verschil tussen beide: de zichtbare wereld is geen gewoon schilderij, maar leeft werkelijk, al is het dan tijdelijk. De menselijke schilder heeft weliswaar tot opdracht de schepping zo precies mogelijk 'naar het leven' na te bootsen, maar tegelijkertijd maakt zijn werkstuk duidelijk dat mensenwerk altijd achterblijft bij het echte 'leven' van Gods schepping. Als een portret zeer geslaagd is mag de dichter in een bijschrift uitroepen 'dat het leeft', maar iedereen weet dat ook dit niet meer dan een metafoor is, die juist duidelijk maakt dat 'leven' het enige is dat eraan ontbreekt en altijd zal ontbreken. Het is een loftuiting en tegelijk een oproep tot bescheidenheid. Dat laatste telt des te meer voor wie bedenkt dat de schepping zelf weer een door God zelf 'geschilderde' weergave is van God zelf, een soort goddelijk zelfportret. Dat kan niet nalaten het werkelijk bestaande 'wereldlandschap' een zeer verheven status te geven, ook al is die status ernstig beschadigd door de zondeval. In deze gedachtengang is de schilder, en in het bijzonder de landschapsschilder, niet zo maar een plaatjesleverancier maar een kunstenaar met een heel bijzondere opdracht, namelijk om de zichtbare verwijzing naar God zelf op een begrijpelijke manier en zo nauwkeurig mogelijk in klein bestek en op menselijke maat, op schaal als het ware, weer te geven.

De manier waarop hij dat doet kijkt hij als het ware af van de werkelijkheid zelf, zoals de werkelijkheid hem ook het voorbeeld geeft. Vandaar dat Vondel zowel de zichtbare werkelijkheid als de afbeelding daarvan kan beschrijven in dezelfde terminologie van de schilderkunst. Vondel doet zo vanzelfsprekend dat het lijkt of hij ook zelf als mens en als schrijver naar de schepping keek met de ogen van een schilder. Opvallend is dat hij daarbij zonder aarzeling allerlei vaktermen in de mond neemt. Deze verwijzen zowel naar de praktijk als naar de theorie van de schilderkunst. Kennelijk mocht hij aannemen dat ook zijn lezers voldoende kennis van de schilderkunst bezaten om al die termen te begrijpen. De schilderkunst neemt een dermate centrale plaats in binnen Vondels leerdicht en in zijn argumentatieve arsenaal, dat men zelfs mag concluderen dat de schilderkunst voor hem – althans in het verband van dit leerdicht – als paradigma geldt voor alle menselijke kunsten, ja zelfs voor het menselijke gedrag in het algemeen.

#### IV. Vondel en de schilderkunst van zijn tijd

De opvattingen die Vondel in zijn *Bespiegelingen* uitdraagt zijn opmerkelijk, omdat ze veel zeggen over de manier waarop deze in zijn tijd beroemde dichter stond tegenover het geschilderde landschap. De eerste vraag die zich nu voordoet is of Vondels benadering van het landschap een particuliere aangelegenheid was of dat ze een veel breder gedragen benadering weergeeft. Het gaat hier zowel om de schilders als om het kunstkopende en -kijkende publiek. Om die vraag te beantwoorden is het nodig vast te stellen wat de plaats van Vondel was in de samenleving van zijn tijd. Allereerst: wat was zijn positie als dichter in de wereld van de schilderkunst?

Er is geen twijfel aan dat Vondel, omstreeks de tijd waarin hij zijn *Bespiegelingen* schreef, als dichter in hoog aanzien stond bij in elk geval een deel van de Amsterdamse schilders. Dat blijkt uit het feit dat in 1653 op Sint Lucasdag (18 oktober) een honderdtal 'Schilders, Poëten en Liefhebbers der dicht- en

<sup>61</sup> Vondel, *Bespiegelingen*, p. 433, regel 685.

schilderkunste' in de Amsterdamse Sint Jorisdoelen een feest hielden, waar 'iemant, Apollo verbeeldende, den Dichter Vondel, ten dien einde genoodight, en aan 't hooger eindt van de tafel op een' hoogen stoel geplaatst, den lauwerkrans op 't hoofd zette.'<sup>62</sup> Geeraerd Brandt voegt daar in zijn biografie van Vondel aan toe dat hiermee 'Apelles en Apollo', de schilder- en de dichtkunst, die immers zo nauw aan elkaar verwant zijn, op allegorische wijze verenigd werden. In elk geval voor de schilders die deze opvatting deelden en die in hun werk de band met de dichtkunst wilden vasthouden gold Vondel kennelijk als de dichter bij uitstek, als iemand wiens uitspraken over de schilderkunst verwant moeten zijn geweest aan hun eigen gedachten daarover.

Vondel wist ook zelf behoorlijk goed waarover hij sprak, dat blijkt om te beginnen al uit de hierboven aangehaalde passages uit de *Bespiegelingen*.<sup>63</sup> Hij beheerste de taal van de praktijk, met termen als kool, verf, streek, mengen, kleur, hogen en verdiepen, verdrijven, voorgrond, verschiet e.d., de taal die hij gebruikte om de zichtbare wereld te karakteriseren als was het één groot driedimensionaal wereldlandschap. Maar hij kende ook de taal van de kunsttheoretici. Zo gebruikt hij termen als 'schets', 'tekenen' en 'schilderen' in hun kunsttheoretisch betekenis, om de opeenvolgende fasen aan te duiden waarin het kunstwerk tot stand komt. Hetzelfde geldt voor de begrippengroep 'nabootsen', 'navolgen' en 'inhalen', termen die staan voor de opeenvolgende fasen in de ideale ontwikkeling van een kunstenaar. En tenslotte maakt hij opvallend veel gebruik van de termen 'orde' en 'verscheidenheid' en hun varianten, begrippen die eveneens een plaats hadden in de humanistische kunstleer. Uit dit alles blijkt dat Vondel zich als dichter moeiteloos uitdrukte in het jargon van de schilders en kunstliefhebbers van zijn tijd, en wel op meerdere niveaus. De schilders die hem in 1653 lauwerden moeten hiervan op de hoogte zijn geweest en deze gespecialiseerde kennis van hun vak in de dichter gewaarderd hebben. Zowel Vondels taalgebruik als zijn lauwering in 1653 wijzen er dus op dat hij veel omgang gehad moet hebben met de schilders van zijn tijd.

Dit vermoeden wordt ruimschoots bevestigd door de vele malen dat in Vondels omvangrijke oeuvre de schilderkunst in het algemeen of een met naam genoemde schilder het onderwerp zijn van een gedicht. Vondel heeft ca. 230 'beeldgedichten' geschreven, waarvan ca. 160 op portretten en ca. 70 op andere kunstwerken, meestal schilderijen.<sup>64</sup> Vooral bij portretten noemt Vondel, zoals gebruikelijk, in veel gevallen niet de kunstenaar. Toch vermeldt de niet bijzonder secure, maar wel representatieve index op de WB-uitgave van Vondels werken in totaal de namen van 37 verschillende schilders, tekenaars en grafici. Sommige namen komen zo vaak voor als kunstenaar, bezitter of afgebeelde persoon, dat Vondel daar vermoedelijk een bijzondere verstandhouding mee heeft gehad. Soms wordt dat bovendien bevestigd door andere bronnen, zoals de biografie van Geraerd Brandt.

De vier schilders die het vaakst door Vondel werden bezongen zijn Govert Flinck (19 gedichten), Joachim van Sandrart (12), Philips Koninck (8) en Jan Lievens (6). Govert Flinck moet Vondel wel zeer na gestaan hebben, want deze wijdde niet alleen twee gedichten aan zijn portret, maar ook een vers op zijn huwelijk en een op zijn overlijden. Sandrart kreeg een vers op zijn portret en bovendien gedichten op een door hem geschilderde reeks van de Twaalf Maanden en Dag en Nacht, een dichtcyclus op schilderijen in zijn verzameling en tenslotte een roerend afscheidsvers bij zijn vertrek naar Beieren. Al deze vier kunstenaars hebben Vondel zelf geportretteerd, Koninck zelfs meerdere malen. Omgekeerd heeft Vondel meerdere dode en levende kunstenaars bezongen naar aanleiding van hun portret. Behalve de al genoemde Flinck

<sup>62</sup> Zie Geeraerd Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*, red. P. Leendertsz jr., 's Gravenhage 1932, p. 44 e.e.; voor de feesten van 1653 en 1654: Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein 'Zeege der Schilderkunst' von 1654*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, i.h.b. p. 28-30.

<sup>63</sup> Zie Karel Porteman, 'Vondel en de schilderkunst', in *Vlaanderen 28* (1979), p. 299-305. Voor de relatie tussen beide kunsten in Vondels tijd: idem, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover 'schilderkunst in de Gouden Eeuw', in Marijke Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen 1984, p. 93-113.

<sup>64</sup> Zie Jan A. Emmens, "'Ay Rembrandt, maal *Cornelis* stem'", in idem, *Verzameld werk*, deel 3, Amsterdam 1981, p. 61-97; Karel Porteman, 'Vondels gedicht "Op een Italiaensche schilderij van Susanne"', in G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Ondersoek leert. Studies over middeleeuwse en 17<sup>de</sup>-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof.dr. L. Rens*, Leuven enz. 1986, p. 310-318; Marijke Spies, 'Een geval van recycling: Rubens, Vondel, Vos en een Amsterdams liedboekje', in Peter Verhelst e.a., *Sploxi: kruisbestuiving: kunst is een keuze*, Amsterdam 2000, p. 58-63.

en Sandrart zijn dat Karel van Mander, Hendrick Goltzius, Abraham van Diepenbeeck, Pieter Lastman en Herman Saftleven.

In het kader van dit artikel is het van belang dat – afgezien van Van Diepenbeeck en Sandrart – alle hier genoemde schilders een grote belangstelling hadden voor het landschap. Dat geldt in het bijzonder voor Saftleven en Koninck.<sup>65</sup> Karel van Mander had zich toegelegd op voorstellingen waarin landschap en historie in evenwicht waren, Lastman schilderde veel landschappen met daarin opgenomen een leerzame historie, maar Saftleven koos vooral in zijn rijpe periode, na omstreeks 1650, voor brede en diepe, rijk geschakeerde rivierpanorama's waarin de mens geen specifiek verhaal meer vertelde. Hij zette hiermee een traditie voort die door Pieter Bruegel was ingezet en via zijn zoon Jan ook in de Noordelijke Nederlanden grote populariteit had verworven. Saftlevens panorama's zijn gecomponeerd op grond van zijn vele studies in het Rijnland. Soms volgen zijn schilderijen deze studies met topografische nauwkeurigheid, maar meestal zijn ze als het ware uitvergroot tot samenvattende voorstellingen van het Europese landschap in ruime zin. Ze kunnen daarnaast ook beschouwd worden als late vertegenwoordigers van het traditionele wereldlandschap, in die zin dat meerdere hoofdaspecten van de zichtbare wereld er in vertegenwoordigd zijn: de vier elementen, berg en dal, mens en dier, licht en donker, natuur en cultuur, enzovoorts. Als landschapskunstenaar is Saftleven interessant omdat hij een hele groep van zeventiende-eeuwse meesters vertegenwoordigt die naast elkaar en zonder uitgesproken voorkeur zowel het specifieke en topografische als het algemene en samenvattende landschap hebben beoefend. Vondel had blijkbaar waardering voor Saftlevens werk, zoals blijkt uit twee gedichten die hij schreef op Saftlevens monumentale, in prent gebrachte gezicht op Utrecht en op zijn 'kunstboek' met getekende gezichten langs de Rijn.

De tweede landschapsschilder uit Vondels directe omgeving was Philips Koninck. Deze had een andere achtergrond dan Saftleven. Hij vond zijn werkterrein niet in Utrecht maar in Amsterdam, en hoewel ook zijn stijl uiteindelijk teruggaat op die van Pieter Bruegel waren zijn voorbeelden niet Jan Bruegel, Roelant Savery en Gillis d'Hondecoeter, maar Joos de Momper, Hercules Seghers en Rembrandt van Rhijn. Omstreeks 1650 ging ook hij zich toeleggen op het landschap, maar anders dan Saftleven is hij beroemd geworden om zijn breed geschilderde en zeer wijde en vlakke panorama's met hun schier eindeloze verten en hoge luchten, waarin het menselijk bedrijf volkomen ondergeschikt is aan de natuur. Ook zijn wereldlandschap is te beschouwen als de verheving van een bestaand type landschappelijk uitzicht, maar ditmaal zijn dat niet de afwisselende wendingen van de Rijn en zijn hoge oevers, maar de vergezichten vanaf de Kennemer duinen of de Veluwezoom op het Hollandse laagland met zijn afwisseling van rivieren, plassen, polders en verre heuvels, alles onder de wisselende belichting van een zondoorstraalde wolkenlucht.

We mogen aannemen dat Vondel de panoramische landschappen van Saftleven en Koninck goed gekend heeft, evenals de werken van Flinck, Lievens en Lastman. Wellicht heeft hij hen ook aan het werk gezien en hun ateliëgesprekken gevolgd. Het kan niet anders of bij het schrijven van zijn bespiegelingen over het natuurlijke landschap en de navolging daarvan door de schilder heeft hij dit soort werken op zijn netvlies gehad. Opmerkelijk is overigens dat de affiniteit en wellicht ook bewondering die uit zijn leerdicht spreekt, zich niet één maal in een beeldgedicht heeft uitgesproken. Al Vondels gedichten op schilderijen van Koninck betreffen portretten of bijbelse geschiedenissen. Zijn bijschrift bij het Utrechtse stadsprofiel van Saftleven is in feite een lofdicht op de afgebeelde stad, en zijn gedicht op het kunstboek van Saftleven richt zich niet op het landschap als spiegel van de wereld, laat staan op de relieuze implicaties daarvan, maar op het genieten van een Rijnreisje in de leunstoel. In beide gevallen gaat het om een traditioneel literair model, en dat geldt ook voor Vondels overige beeldgedichten. Deze betreffen in verreweg de meeste gevallen een portret, een historische voorstelling of een allegorie. Ook de Twaalf Maanden van Sandrart zijn geen landschappen, zoals Pieter Bruegel ze had geschilderd, maar een reeks van allegorische figuren. Al deze gedichten volgen een van de literaire modellen die, vaak al in de oudheid, voor dit bepaalde type voorstelling waren ontwikkeld. Vragen we ons nu nogmaals af waarom

<sup>65</sup> Voorbeelden hiervan bieden de afbeeldingen in Bakker, *Landschap*.

Vondel, als hij dan zo'n bijzondere waarde hechte aan het landschap der natuur in zijn geschilderde vorm, nooit een gedicht heeft gemaakt op een landschapsschilderij, dan moet het antwoord wel luiden: omdat daar nu eenmaal in de humanistische literatuurpraktijk geen literair model voor bestond. De enige manier waarop Vondel zijn liefde voor de schepping als landschap en voor de landschapsschilderkunst in literaire termen vorm kon geven was in de schildering van de schepping zelf.

## V. Vondels bespiegelingen in context

Voor de literaire beschrijving van landschappen en ook van de wereld als 'wereldlandschap' bestonden meerdere literaire modellen en algemeen bekende teksten, die Vondel zonder twijfel heeft gelezen en gebruikt. Wat hier volgt is niet bedoeld als een overzicht van al deze mogelijke bronnen en voorbeelden. De bedoeling is alleen een tweetal teksten – van Guillaume du Bartas en Gerard Vossius – die door Vondel aantoonbaar zijn nagevolgd en geciteerd, iets nader te belichten om hiermee Vondels Bespiegelingen in een bredere context te plaatsen.

### De hexamera-traditie en Guillaume du Bartas

Voor de literaire schildering van de schepping bestond al sinds de vroege christenheid een model met allerlei variaties en afleidingen. Het oermodel was het hexameron of 'zesdagenwerk', het verslag van of commentaar op de zesdaagse scheppingsweek van God, een literaire vorm die ontwikkeld was door Basilius, Ambrosius en andere kerkvaders van de vierde eeuw als parafrase van en commentaar op het begin van het boek Genesis. In de zestiende eeuw werd dit scheppingsepos als literair-stichtelijk kunstwerk opnieuw ontdekt in Frankrijk, in het bijzonder in min of meer protestantiserende kringen.<sup>66</sup> In 1578 verscheen *La Sepmaine*, het beroemde scheppingsepos van de Zuidfranse protestantse edelman Guillaume du Bartas dat sindsdien geldt als de apotheose van de 'wereldbeschrijving' in de Franse literatuur.<sup>67</sup> Niet alleen in Frankrijk maar ook in Engeland en de Nederlanden heeft dit werk grote populariteit verworven. Tussen 1609 en 1621 verschenen er drie Nederlandse vertalingen, waarvan die door de Brabantse immigrant Zacharias Heyns de volledigste was en zeker veruit de bekendste is gebleven.<sup>68</sup> Heyns heeft zich daarbij zeker laten inspireren door zowel zijn Antwerpse leermeester Jan Moretus als door de Amsterdamse Waalse predikant ds. Simon Goulart, die in 1608 een uitgave van *La Sepmaine* bezorgd heeft met een sterk calvinistisch getint commentaar. De uitvoerige commentaren van Heyns bij zijn eigen uitgave zijn grotendeels ontleend aan Goulart.<sup>69</sup> Maar ook Vondel heeft tegelijk met

---

<sup>66</sup> Zie Luzius Keller, *Palingène. Ronsard. Du Bartas. Trois études sur la poésie cosmologique de la Renaissance*, Bern 1974; Henri Weber, *La création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Parijs 1955; Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au seizième siècle. Ronsard – Maurice Scève – Baif – Belleau – Du Bartas – Agrippa d'Aubigné*, Paris 1938.

<sup>67</sup> Guillaume de Saluste Sieur du Bartas, *La Sepmaine, ou Création du monde*, Parijs 1578; idem, *La Seconde Sepmaine*, Parijs 1584. Zie: Bakker, *Landschap*, p. 257-259, met aldaar genoemde literatuur.

<sup>68</sup> *Bartassi Werken*, vertaald door Zacharias Heyns e.a., 3 dln., Zwolle 1621, Rotterdam 1628. Zie: Bakker, *Landschap*, p. 306-308, met aldaar genoemde literatuur. De twee andere vertalingen van de *Sepmaine* zijn van de hand van Theodore van Liefvelt (Brussel 1609) en van Rutger Wessel van den Boetselaer ('s Gravenhage 1622). Ook Jan Moretus en Constantijn Huygens hebben delen van de *Sepmaine* vertaald.

<sup>69</sup> Zie: Maurits Sabbe, 'Jan Moretus als Nederlandsch letterkundige', in idem, *Uit het Plantijnsche huis. Verspreide opstellen*, Antwerpen 1923, p. 76-84. De bewuste (meermalen herdrukte) uitgave van Goulart is *Les Oeuvres Poétiques de G. de Saluste, Seigneur Du Bartas [...], avec Argumens, Sommaires et Annotations augmentees par S.G.S.*, Genève 1608. Goulart stond van 1601 tot 1619 in Amsterdam; zie R.B. Evenhuis, *Ook dat was Amsterdam. De kerk der Hervorming in de Gouden Eeuw*, dl. I, Amsterdam 1965, p. 149, 237, 247. Al voor 1600 had Heyns een door Goulart bezorgd werk vertaald en uitgegeven; zie: E.W. Moes en C.P. Burger, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw*, dl. IV, Amsterdam 1915, p. 185-186.

zijn vriend Heyns het werk van Du Bartas bestudeerd en delen van diens epos bewerkt tot zelfstandige eigen gedichten.<sup>70</sup>

De oorspronkelijke Sepmaine was het begin van een groots werk, dat in twee 'Weken' de hele wereldgeschiedenis had moeten behandelen. Zelf kwam Du Bartas niet verder dan de vierde dag van de tweede Week, maar Heyns heeft in zijn bewerking ook deze Week voltooid. Samen met zijn vertaling van alle overige werken van Du Bartas publiceerde hij de twee Weken in een driedelige prachuitgave in 1621 en 1628.<sup>71</sup> Het werd voorzien een van auteursportret met een lofdicht door Joost van den Vondel. Verder waren er drempeldichten van onder anderen Nicolaes Heinsius, Jan Jansz Starter en (al weer) Vondel. Deel III werd opgedragen aan Jacob Cats.<sup>72</sup>

Een belangrijke reden van de grote populariteit van La Sepmaine was zonder twijfel het streven om in één grootse greep de hele wereld in al zijn zinvolle rijkdom en verscheidenheid te beschrijven in de vorm van een lofzang op de Schepper.<sup>73</sup> In die zin was het een goed voorbeeld van wat Bartjens 'heilige wetenschap' noemde.<sup>74</sup> Hierbij dient men te bedenken dat tot ver in de zeventiende eeuw ook de meest vernieuwende natuuronderzoekers hun bevindingen trachtten te plaatsen binnen de overgeleverde ideologische kaders, waarin niet zozeer de causaliteit als wel de alles doordringende analogie der verschijnselen het wereldbeeld bepaalde.<sup>75</sup> Het geschapen geheel van corresponderende analogieën te overwegen, te onderzoeken en te ontwarren gold nog steeds als de opdracht aan de bewust levende mens, met het doel daarin Gods wijsheid te ervaren en daarnaast richtlijnen aan te treffen voor het menselijk gedrag. De zintuigen en met name het gezichtsvermogen speelden daarin een centrale rol. Vandaar ook dat de schilderkunst zo geliefd was als metafoor voor het oorspronkelijke scheppen van God en het presenteren van Zijn Schepping door de menselijke kunstenaar en wetenschapper. Zoals het zien de centrale activiteit was van de natuuronderzoeker, zo was het presenteren in woord of beeld van de resultaten daarvan zijn voornaamste taak tegenover zijn publiek. Daarbij spelen gelijkenissen, exempelen en metaforen een wezenlijke rol als aanduiders van leerzame of stichtende correspondenties die de schrijver of schilder heeft aangetroffen in de onderzochte werkelijkheid. Zo zag Du Bartas het en zo zagen het ook zijn vertalers en lezers in de Nederlanden.

Ook de Nederlandse vertalingen waren blijkbaar bedoeld als een samenvatting van al wat sinds de bijbelde en antieke schrijvers over de kosmische samenhang is meegedeeld. Maar daarnaast kregen deze werken wellicht langzamerhand ook de bedoeling het oude wereldbeeld een zekere bescherming te bieden tegen mogelijke inbreuken uit filosofische of modern-wetenschappelijke hoek. In elk geval verzet Du Bartas zich bij herhaling niet alleen tegen klassieke atomisten en pantheïsten, maar in het algemeen

<sup>70</sup> Het betreft *Pascha* (1611, opgevoerd in 1610 door de Brabantse Kamer) en *De Vaderen* (1616). Zie: Vondel, WB-uitgave, deel I, p. 159-264; 473-497.

<sup>71</sup> Het werk *De Weke* is in feite het eerste deel van een uitgave in drie etappen. Het eerst kwam uit *De Weke Vanden Edelen Gheest-rijcken Willem van Saluste, Heere van Bartas. Inhoudende De Scheppinghe des Werelts. Vertaelt door Zacharias Heyns*, Zwolle 1616. In 1621 volgde een luxueuze tweedelige uitgave onder de titel *Bartassi Weken*, met als deel I een herdruk van deze *Weke* en als deel II de *Tweede Weke* [...], ditmaal in Zwolle en Amsterdam. Deel II bevat de vertaling van de eerste vier dagen van de Tweede Week van Du Bartas (verder was die niet gekomen). Dit deel was grotendeels door hemzelf vertaald, maar de twee gedeelten die al eerder door Vondel waren vertaald nam hij hierin op. In 1628 publiceerde Heyns ten slotte als deel III het *Vervolgh vande Weken van Bartas*. Dit deel bevatte ten eerste de laatste drie Dagen van de tweede Week, waaraan Du Bartas niet was toegekomen. De Vijfde Dag is door Heyns zelf geschreven, als Zesde Dag nam hij een werk van Nicolaes Heinsius op (*Lof-sangh van Iesus Christus*) en als Zevende Dag weer een werk van Du Bartas (*Triumphe ofte zég-tocht des Gheloofts*). Verder bevat deel III alle overige werken van Du Bartas in de vertaling van Heyns. Deze laatste uitgave kwam niet meer uit bij hemzelf maar bij Pieter van Waesberge in Rotterdam.

<sup>72</sup> De eerste editie van 1616 had vrijwel alleen drempeldichten van Heyns' persoonlijke vrienden Willem Bartjens en Antonie Smyters, maar ook van de bekende remonstrantsgezinde hekeldichter Reinier Telle.

<sup>73</sup> Heyns, *De Weke*, Zwolle 1616, fol. 1r: 'O groote Godt, laet doch mijn dichten maken condit, Het wonder schoon begriyp van dese weirelt rondt.'

<sup>74</sup> Zie Bakker, *Landschap*, p. 303-305 en noot 861. Goulart spreekt in zijn voorwoord van 1608 van de door Du Bartas beschreven 'thresors de science divine et humaine', die hij met zijn commentaar nader wil ontsluiten. Zie ook: Dauphiné 1983, p. 22-23.

<sup>75</sup> Zie vooral Jorink, *Het Boeck der Natuere*, en verder de in de noten 14 en 16 genoemde literatuur.

tegen te ver gaande wetenschappelijke nieuwsgierigheid. Het grote succes van de Nederlandse vertalingen geeft aan dat er ook hier niet alleen een enorme honger was naar kennis over de wereld als werkelijkheid, maar dat men tegelijkertijd sterk gehecht was aan een wereldbeeld dat religieuze zekerheid bood in een snel veranderende wereld.<sup>76</sup>

Net als de antieke hexamera-schrijvers ziet Du Bartas de geschapen wereld als het 'eerste boek', waarin God op indirecte wijze meedeelt wie hij zelf is, waarom de wereld bestaat en hoe de mens zich heeft te gedragen. De wereld is voor hem één ontzagwekkende schatkamer van schoonheid, wonderlijkheid en voorbeeldigheid. De volgorde van de scheppingsdagen geeft ook de ordening aan binnen de schepping: eerst de stof, dan licht en donker, dan water en land, daarboven lucht en vuur met het gesternte, dan mineralen en dieren en tenslotte de mens. In dit alles vallen met name twee wezenlijke verschillen op met het Italiaans-humanistische wereldbeeld en ook met de daaruit voortvloeiende kunsttheorie. Ten eerste zijn voor Du Bartas, net als voor zijn laat-middeleeuwse voorgangers, de wereld en het daarvan afgeleide menselijke kunstwerk een geheel waarvan de schoonheid niet uitsluitend bepaald wordt door de harmonie van orde en maat, maar door een harmonisch evenwicht van enerzijds orde en anderzijds verscheidenheid.<sup>77</sup> Wat hem betreft ligt de nadruk zelfs meer op het laatste. Ten tweede heeft voor Du Bartas en de zijnen weliswaar elk schepsel zijn eigen plaats en rol, maar anders dan in de Italiaans-humanistische opvatting betekent dat geenszins een hiërarchie in rang, belang of betekenis: ieder schepsel, klein of groot, oud of jong, al of niet aantrekkelijk, is voor God gelijk, aangezien immers al het aardse futiel is vergeleken bij Gods werkelijkheid. Dat geldt ook voor de mens. Deze heeft weliswaar een bijzondere plaats als 'evenbeeld van God' in het klein, maar hij blijft verplicht zich als microkosmos moreel en spiritueel te spiegelen aan de macrokosmos, die immers op zijn manier eveneens een weerspiegeling is van God. Dit alles brengt de schrijver al meteen in de eerste bladzijden van het werk naar voren.

Het leerdicht begint met een algemene verantwoording, waarin Du Bartas aankondigt dat hij de zichtbare wereld en haar betrekking tot God en mens wil beschouwen op verschillende manieren. Uitgaande van de kosmos als een geheel van analogieën, correspondenties en verwijzingen, werkt ook Du Bartas als hij iets wil uitleggen het liefst met metaforen. Afhankelijk van welk accent hij wil leggen op de gecompliceerde verband tussen God en wereld gebruikt hij voor de laatste afwisselend beelden als 'brug' of 'trap', 'wolk' of 'spiegel', ook graag 'boek', maar hij lijkt een voorliefde te hebben voor 'toneel' en vooral 'schilderij'.<sup>78</sup>

Als geheel heeft het werk een sterk psalmerend en tegelijk betogend karakter, met als gevolg een sterke nadruk op de schepping als een wonderlijk mooi levend kunstwerk en op God als de almachtige en concreet aanwezige schepper en onderhouder. God zelf treedt dan ook veelal op als de creatieve werkman of architect.<sup>79</sup> Maar voor Du Bartas is God toch vooral de almachtige schilder, die bij voorbeeld in het voorjaar naar believen de bloemen kleurt met nog meer verscheidenheid aan tinten dan de morgenstond of de regenboog kunnen bieden.<sup>80</sup> Zoals een schilder al naar hij geluimd is en met evenveel plezier reuzen of pygmeeën, schoonheden of monsters uitkiest, zo geeft ook God elk afzonderlijk schepsel zijn eigen aard en uiterlijk, opdat de mensen hem om zijn creatieve vermogens bewonderen.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> De Du Bartas-kenner Reichenberger zegt het nog krasser: 'Es ging dieser Zeit darum, die hierarchischen Ordnung Gott – Natur – Mensch unter allen Umständen zu wahren.' Zie Kurt Reichenberger, *Die Schöpfungswoche von Du Bartas*, dl. II, *Themen und Quellen der Sepmaine*, Tübingen 1963, p. 64.

<sup>77</sup> Zie voor de traditionele koppeling van *orde* en *verscheidenheid* als kenschets van de schepping: Bakker, *Landschap*, hst. 5 en passim.

<sup>78</sup> Heyns, *De Weke*, Zwolle 1616, i.h.b. fol. 4v-6v. Vgl. voor de anagogische lezing ook o.a. fol. 160r: 'Op dat zijn siel alijjt mocht aensien met verstant / Door 't Hemelsche Gestert, den wech van 't Vaderlant.' Een reeks van morele exempelen uit de minerale en dierlijke wereld is te vinden op fol. 191v e.v. Voor de goede orde: de verwijzingen zijn naar de eerste Zwolse druk, omdat die het beste leesbaar is (de prachuitgave van 1621-1628 is gedrukt in een calligrafische schrijffletter). In de uitgave van Heyns zijn de regels niet genummerd; er bestaat geen moderne editie van zijn tekst.

<sup>79</sup> Heyns, *De Weke*, o.a. fol. 160r: 'Bou-meester werckman wijs, in alle consten rijck'.

<sup>80</sup> Heyns, *De Weke*, fol. 75v.

<sup>81</sup> Heyns, *De Weke*, fol. 116r.

Ook hier werkt de vergelijking weer naar twee kanten, immers zoals God de ideale schilder en de schepping het ideale schilderij is, zo is de menselijke schilder de ideale nabootser van God en zijn werk. Daar waar Du Bartas de lof zingt van de mens met zijn bijzondere gaven van kunsten en wetenschappen, daar krijgt de schilderkunst dus een ereplaats als nabootsende en herscheppende kunst bij uitstek.<sup>82</sup>

Dat betekent vervolgens dat de schilderkunst de aangewezen metafoor is voor elke andere artistieke vaardigheid van hoofd en hand. Ook zelf kiest de schrijver Du Bartas zich daarom de nabootsende schilder als voorbeeld. Een zeer compacte samenvatting van deze analogische ideeënkluwen biedt Du Bartas in zijn inleiding tot de beschrijving van de geschapen mens: zoals God als een schilderende miniaturist de mens (die 'cleyne werelt') heeft geschilderd naar het voorbeeld van de grote wereld, 'vercleent op een paneel [...] na desen grooten Al', zo wil Du Bartas deze miniatuurweergave op zijn beurt weer 'verlichten [...] doort Pinceel mijnder dichten', waarbij hij de grote Kunstenaar vraagt om zijn hand zodanig te sturen dat de goddelijke oorsprong zichtbaar blijft.<sup>83</sup>

Al schilderend in woorden komt de auteur dan tenslotte bij de Zevende Dag, de dag waarop de Schepper uitrust van zijn werk en net als een schilder die zijn schilderij heeft voltooid, tevreden het resultaat overziet. Het commentaar van Heyns zegt het zo: 'tot dien eynde begint hy sijn verhael met de gelijckenisse van een schoon Landschap, waer van de Schilder die het begonnen ende volmaect heeft, d'ooghen niet wenden kan.'<sup>84</sup> En vervolgens tovert de schrijver zijn lezers een rijk gevarieerd echt wereldlandschap voor ogen, zoals Vondel dat later ook zou doen.<sup>85</sup>

## Vondel en de natuurlijke theologie van Gerard Vossius

Naast de traditie van het scheppingsdicht was er nog een tweede waaruit Vondel in zijn Bespiegelingen kon putten, namelijk die van de stichtend bedoelde systematische wereldbeschrijving of encyclopedie. Ook deze traditie gaat terug tot de Oudheid.<sup>86</sup> Ze heeft sinds het begin van de Middeleeuwen niet alleen een groot aantal werken in het Latijn opgeleverd maar ook in het Nederlands, zoals Jacob van Maerlants *Der naturen bloeme* en *Van den proprieteyten der dinghen* naar Bartholomaeus Anglicus.<sup>87</sup> Een befaamde late representant van dit genre is het werk dat Vondels vriend Gerard Vossius vanaf 1641 publiceerde onder de titel *De theologia gentili et physiologia christiana*.<sup>88</sup> Vondel ontleent meer dan eens

<sup>82</sup> Heyns, *De Weke*, fol. 169r-170r (over de vermogens tot onderzoek); fol. 169v (over de vermogens tot nabootsing): waar ter wereld men ook kijkt, niets is er 'Het welck door d'yser-vorm, pinceelen ofte pennen, / Niet na ghemaect en is, so dat seer weynich scheeldt, / Het levendich ghelaet van 't naeghemaecte beeldt', en dat alles dankzij wat de Franse tekst noemt 'une docte peinture' (Vijfde Dag, regel 831-832).

<sup>83</sup> 'Ten kortsten merckt de mensch een cleyne werelt is. / Verkleent op een paneel, 't welck ick nu wil verlichten / Na desen grooten Al, doort Pinceel mijnder dichten.' Idem, fol. 157v. Hij bidt God als hoogste kunstenaar dan ook dat die 'Op dit rou Tafereel mijn handt also wilt stieren / Dat ick met mijn pinceel den Coninck aller dieren [de mens, BB], / Also na 't leven treck, dat yeder een bemerck / In sijn [die geschilderde mens, BB] voorhoofd het teecken van u werck.' (fol. 160r). Even verder (fol. 177) spreekt Du Bartas van 'dees werckman wijs wiens lof ick wil verlichten / Door dit myn swach pinceel van myne slechte dichten'.

<sup>84</sup> Idem, fol. 180r: *Wtlegginghe*.

<sup>85</sup> Idem, fol. 177v.

<sup>86</sup> Zie: W. Cahn, 'Medieval Landscape and the Encyclopedic Tradition', in Daniel Poirion and Nancy Freeman Regalado (ed.), *Contexts. Style and Values in Medieval Art and Literature* (Yale French Studies, special issue), New Haven 1991, p. 11-24; Paul Wackers, 'Die mittelniederländische encyklopädische Tradition', in Amand Berteloot en Detlev Hellfaier (red.), *Jacob van Maerlants 'Der naturen bloeme' und das Umfeld. Vorläufer – Redaktion – Rezeption*, Münster enz. 2001, p. 11-27.

<sup>87</sup> *Jacob van Maerlant's Naturen bloeme*, red. Eelco Verwijs, z.pl. (1878) 1980. Zie Amand Berteloot en Detlev Hellfaier (red.), *Jacob van Maerlants 'Der naturen bloeme' und das Umfeld. Vorläufer – Redaktion – Rezeption*, Münster enz. 2001, i.h.b. Wim P. Gerritsen, 'Maerlant als dichter in *Der Naturen Bloeme*', in idem, p. 185-196. (Bartholomeus Anglicus) *Van den proprieteyten der dinghen*, Haarlem (J. Bellaert) 1485. Zie D.C. Greetham, 'The concept of nature in Bartholomaeus Anglicus', in *Journal of the History of Ideas* 41 (1980), p. 663-677.

<sup>88</sup> De eerste uitgaven van 1641 (Amsterdam, in twee delen), 1642 (Amsterdam), 1648 (Frankfort) omvatten alleen de vier eerste boeken. In 1668 volgde postuum de door Isaac Vossius naar Gerards nagelaten manuscripten bewerkte volledige uitgave in negen boeken. Ook deze is meermalen herdrukt. De volledige latijnse titel van de eerste uitgave van de eerste twee

vergelijkingen of historische voorbeelden aan Vossius, soms vertaalt hij hele passages in dichtvorm of hij werkt ze om tot een eigen versie.<sup>89</sup> Maar de overeenkomsten gaan verder dan alleen afzonderlijke passages en formuleringen, ze betreffen ook de gedachte achter de opzet van beide werken, zoals kan blijken uit een korte karakteristiek van Vossius' werk. In vertaling luidt de volledige titel van *De theologia gentili*: 'De godgeleerdheid der heidenen en de christelijke natuurkennis; over de oorsprong en voortgang van de afgodenverering en daarnaast de wonderen der natuur, waardoor de mens tot God geleid wordt'. Deze op het eerste gezicht wonderlijke combinatie van onderwerpen wordt begrijpelijk als men weet dat volgens Vossius dezelfde natuurverschijnselen die door de ouden als godheden werden aanbeden, voor de christen zowel een teken zijn van Gods weldaden aan de mensheid alsook een verwijzing naar de Schepper zelf.<sup>90</sup>

Vossius was een humanist van de oude stempel. Wetenschap was voor hem primair het bijeenzoeken en interpreteren van overgeleverde kennis. Zijn kritische historische zin besteedde hij in hoofdzaak aan het toetsen van de ene historische bron aan een andere, oudere of meer gezaghebbende bron. Het werk, dat in totaal negen delen omvat, is dan ook 'op de eerste plaats een boek dat nog eenmaal samenvat wat er tot die tijd was geschreven over natuurverschijnselen als geesten en demonen, hemellichamen en elementen, mensen en dieren, planten en fossielen, gesteenten en metalen. [...] Wie Vossius' *Theologia gentilis* opslaat in de verwachting daar te vinden wat de vooruitstrevende natuurkundigen van zijn tijd toen juist aan het ontdekken waren, komt betrekkelijk bedrogen uit'.<sup>91</sup>

Maar dat was dan ook niet zijn uitgangspunt. Het eerste boek begint met een uiteenzetting over de natuurlijke kennis van God via zijn openbaring in de natuur, met verwijzingen naar enerzijds Paulus en de kerkvaders Tertullianus, Lactantius (Vondels favoriete vroegchristelijke bron), Basilius en Augustinus, en anderzijds een hele rij klassieke auteurs, onder wie Aristoteles, Cicero en Diogenes Laertius. In het voorwoord en ook in brieven aan vrienden heeft Vossius uitgelegd wat zijn bedoeling met dit reusachtige werk was. In eerste aanleg wilde hij 'niet meer dan' een volledig overzicht geven van de mythologie van alle niet-christelijke beschavingen en uitleggen hoe deze te verklaren was uit historische gebeurtenissen en natuurlijke verschijnselen. Daarnaast wilde hij echter een christelijk alternatief bieden voor die historisch onjuiste heidense natuurleer in verhaalvorm. Hij nam zich voor dit te doen door eveneens een volledig overzicht te geven van de natuurlijke verschijnselen in de natuur, begrepen als een eerste en algemene openbaring van God als schepper van de wereld aan de mensheid. Vossius is ervan overtuigd dat als de mens eenmaal beseft hoe ongelooflijk prachtig de schepping is, hij net als de schrijver zelf daarin Gods 'goedheid, almacht en wijsheid' zal herkennen en alleen al op grond van deze uiterlijke kennis van God hem eren en liefhebben.<sup>92</sup> Vossius beschouwde de natuurlijke openbaring dus als een

---

boeken luidt *De theologia gentili et physiologia christiana, sive de origine ac progressu idolatriae, ad veterum gesta, ac rerum naturam, reductae; deque naturae mirandis, quibus homo adducitur ad Deum*. Zie verder C.S.M. Rademaker, *Leven en werk van Gerardus Johannes Vossius (1577-1649)*, Hilversum 1999, p. 276, nr. 24.

<sup>89</sup> Talrijke voorbeelden daarvan zijn te vinden in het commentaar van Molkenboer in de WB-uitgave. Zie Vondel, *Bespiegelingen*, i.h.b. boek III, bijvoorbeeld p. 511, vs. 91-98; 520, vs. 360; 525, vs. 496; vanaf p. 533 op vrijwel elke bladzijde.

<sup>90</sup> Vossius' leermeester Franciscus Junius Sr. gebruikte voor deze twee verschillende verwijzingsmanieren van de natuur de termen *vestigium* en *imago*. Zie Christiaan de Jonge, *De irenische ecclesiologie van Franciscus Junius (1545-1602)*, diss. Leiden 1980, p. 54.

<sup>91</sup> Rademaker, *Vossius*, p. 202-205; vgl. Nicholas Wickenden, *G.J. Vossius and the humanist concept of history*, Assen 1993, p. 27-30, 104-110 ('Poetry as an historical source'). Boek I geeft een algemene inleiding en een grondig overzicht van de heidense mythologie en godenleer. De volgende delen behandelen hemellichamen en elementen (II), weersverschijnselen (III), mensen en dieren (IV), planten (V), onbezielde schepselen (VI), het universum (VII), menselijke eigenschappen (VIII) en afbeeldingen en symbolen (VIII), waarbij Vossius steeds aangeeft waarom volgens hem aan deze onderdelen van de schepping goddelijke eer werd bewezen.

<sup>92</sup> Aan Hugo de Groot schreef hij: '[...] primo satis visum ex prisca historia, adducerem quae ad Religionis gentilis primordia, & progressum pertinerent. Postea non sum visus mihi sat utilem operam navaturus, nisi mentem humanam adducerem quoque ad veri numinis cultum. Itaque juvat per omnia me naturae opera diffundere; inque iis considerare, Dei bonitatem, potentiam, ac sapientiam. Valde enim ab iis dissentio, qui manem naturae speculationem arbitrantur.' Zie: *Briefwisseling van Hugo Grotius*, ed. P.C. Molhuysen, P.L. Meulenbroeck en Paula P. Witkam, Den Haag/Assen 1928-, dl. IX, nr. 3558, geciteerd naar Wickenden, *Vossius*, p. 28, noot 125).



soort propedeuse, als de opmaat naar de openbaring van God in de Heilige Schrift. Hoewel Vossius hiermee geheel in de traditie van Calvijns theologie stond, was deze opvatting in zijn eigen tijd kennelijk niet meer algemeen aanvaard in de kringen van orthodoxe dogmatici. In een brief aan Hugo de Groot besluit hij de hierboven aangehaalde passage met de opmerking: 'Ik ben het namelijk grondig oneens met diegenene, die de goddelijkheid van de natuur als een zaak van speculatie beschouwen.'<sup>93</sup>

Vossius was niet alleen een voorzichtig en conservatief geleerde, hij was ook een man des vredes, die zijn wetenschappelijk werk in dienst wilde stellen van de eenheid in de kerk. Dat is vermoedelijk ook de grote drijfveer geweest achter het ontstaan van zijn reusachtige encyclopedie, waaraan hij jarenlang zijn nachtelijke uren heeft besteed.<sup>94</sup> Hiermee betoonde hij zich zowel in maatschappelijk als in theologisch opzicht een volgeling van zijn leermeester en latere schoonvader Franciscus Junius. Deze had als calvinistisch hoogleraar in Leiden nog ruim aandacht besteed aan dat deel van Calvijns Institutie – de scheppingstheologie – dat door de gereformeerde theologen van zijn eigen generatie, zowel remonstranten als contraremonstranten, in groeiende mate werd verwaarloosd ten gunste van de verbale analyse van de Heilige Schrift.<sup>95</sup>

De vredelievende en harmoniërende strekking van deze geschriften van Junius en Vossius moet Vondel bijzonder hebben aangesproken. Blijkbaar vond niet iedereen het nodig om bij elke gelegenheid opnieuw de fijne onderscheidingen van de christelijke dogmatiek op tafel te gooien. Tegelijk geven ze aan dat bij invloedrijke auteurs aan beide zijden van de reformatiekloof op dezelfde wijze gedacht werd over het belang van de studie der natuur, niet alleen als 'eerste boek' maar ook als wapen tegen het dreigende 'ongodisme'.

## VI. Besluit

De analyse van alle plaatsen in de Bespiegelingen waar Vondel de schilderkunst als metafoor toepast maakt duidelijk dat hij die vergelijking op zeer verschillende manieren hanteert. De rijkdom van zijn terminologie en vooral de zo te zien moeiteloze beheersing van de schildersvaktaal geven aan dat hij goed op de hoogte was van de technische aspecten van het schildersvak en van de manieren waarop de kunstenaars zelf over hun vak spraken. Dat is van belang voor de kennis van dat jargon, omdat er niet veel teksten uit de eerste helft van de zeventiende eeuw zijn bewaard waarin op die manier over schilderkunst wordt gesproken of geschreven. Met name de passages over de techniek van de overtuigende natuurgetrouwheid en die over de noodzaak van 'verscheidenheid' in stijl en onderwerp zijn in dit verband interessant. Misschien nog meer zijn de bedoelde passages van belang omdat ze inzicht geven in de manier waarop Vondel dacht over de relatie tussen de schilder, zijn kunstwerk, de zichtbare wereld en God.

Het blijkt dat Vondel bij het hanteren van de schildermetafoor voortdurend impliciet verwijst naar een logisch samenhangend wereldbeeld, dat – als geheel impliciet en in onderdelen ook meermalen expliciet – voortdurend als onderlegger aanwezig is in het hele werk van de Bespiegelingen. Zoals kennis van dit traditioneel-christelijke en pre-moderne wereldbeeld de betekenis van de schildermetafoor in specifieke gevallen verheldert, zo vertellen de metaforen op hun beurt in dichtelijke bewoordingen hoe volgens

<sup>93</sup> In het voetspoor van Calvijn onderscheidde Vossius twee soorten godskennis, een algemene en een bijzondere. De bijzondere godskennis was die van de God van Israel, de algemene was die van een God, die wijs, goed en machtig is en daarom vereerd moet worden. Deze algemene godskennis bezaten de heidenen 'ex operibus divinis natura duce'. Zie Vossius, *Historia Pelagiana*, in *Opera*, dl. VI, p. 675, en *De artium et scientiarum natura ac constitutione*, in *Opera*, dl. III, boek 3, p. 268. Beide citaten ontleend zijn aan Wickenden, *Vossius*, p. 40, noot 17 en 18.

<sup>94</sup> Zelf gaf hij het werk daarom de bijnaam *noctes amstelodamenses*. Zie: Rademaker, *Vossius*, p. 202-205; Wickenden, *Vossius*, p. 27-30, 40-41.

<sup>95</sup> Zie voor de protestantse scholastiek: G. van den Brink, *Oriëntatie in de filosofie. Westerse wijsbegeerte in wisselwerking met geloof en theologie*, Zoetermeer 2000 p. 154-161, met de daar genoemde recente literatuur.

Vondel de wereld in elkaar zit. Er is dus in zekere zin sprake van een vergelijking met twee onbekenden, en dat geeft ook de mate van speculatie aan die aan dit soort onderzoek eigen is. Alleen toetsing van de hier geopperde hypothesen aan andere teksten van Vondel en zijn tijdgenoten zal kunnen uitmaken in hoeverre dit wereldbeeld en de plaats van de schilderkunst daarin overeenkomt met de opvattingen van anderen in die tijd. Met name zal nog moeten blijken hoe Vondels opvattingen in de *Bespiegelingen* zich verhouden tot zowel zijn eigen poëtische geschriften als tot de classicistische kunstdliteratuur van zijn tijd.<sup>96</sup>

Wel mag men vaststellen dat Vondels wereldbeeld wordt gekenmerkt door een opmerkelijke consistentie. Dat geldt eveneens voor de varianten van de schilderij-metafoor die de dichter hier toepast. Blijkbaar mocht hij aannemen dat zijn lezers misschien niet steeds hartelijk met hem instemden, maar hem in elk geval goed konden volgen als hij als vanzelfsprekend uitgaat van een als het ware trapsgewijze analogie tussen God de scheppende Kunstenaar, de door hem gemaakte zichtbare wereld en de menselijke kunstenaar die in zijn kunstwerk God navolgt en de zichtbare wereld nabootst. Op die manier kan Vondel enerzijds Gods positie als alvermogene en oneindig creatieve Schepper verdedigen met een verwijzing naar de kwaliteiten van de menselijke schilder en zijn kunstwerk, anderzijds de vermogens van de Schepper verhelderen met behulp van de schilderstaal. Bij dit alles valt het op dat Vondel blijkbaar het oog ziet als het zintuig bij uitstek en in het verlengde daarvan de schilderkunst als plaatsvervangend voor de menselijke kunstvaardigheid in het algemeen, de letterkunde daarbij inbegrepen. En binnen de schilderkunst is het kennelijk weer de landschapsschilderkunst die model kan staan voor deze kunst en via haar voor de andere kunsten. Op die manier zet het complexe systeem van Vondels analogiën zich in beginsel onbeperkt voort.

Het blijft een moeilijk te beantwoorden vraag of Vondel zijn metaforen uitsluitend zag als proeven van puur artistieke inventiviteit, bedoeld om de lezer met zijn retorisch vernuft te overtuigen, of dat hij ze beschouwde als de verwoording van in de werkelijkheid aanwezige, reëel bestaande analogieën. Op zichzelf zou dat overigens in zijn tijd ook voor een intellectueel bepaald niet ongewoon zijn.<sup>97</sup> In elk geval mag men concluderen dat Vondel vermoedelijk ook het concrete landschapsschilderij, zeker als het om panoramische en rijk gelede voorstellingen gaat zoals sommige van zijn schildersvrienden die bij voorkeur vervaardigden, niet alleen heeft gewaardeerd als specimen van picturale virtuositeit maar ook als micro-weergave van de grote wereld en verwijzing naar diens bewonderenswaardige Maker.

## Literatuur

1. Boudewijn Bakker, *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.
2. Guillaume de Saluste Sieur du Bartas, *La Sepmaine, ou Création du monde*, Parijs 1578.
3. Guillaume de Saluste Sieur du Bartas, *La Seconde Sepmaine*, Parijs 1584.
4. [Guillaume de Saluste Sieur du] Bartas, *Werken*, vertaald door Zacharias Heyns e.a., 3 dln., Zwolle 1621, Rotterdam 1628.
5. G. de Saluste, *Seigneur Du Bartas, Les Oeuvres Poétiques [...], avec Argumens, Sommaires et Annotations augmentees par S.G.S.*, Genève 1608.
6. Th. J. Beening, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*, diss. Nijmegen 1963.
7. Amand Berteloot en Detlev Hellfaier (red.), *Jacob van Maerlants 'Der naturen bloeme' und das Umfeld. Vorläufer – Redaktion – Rezeption*, Münster enz. 2001.
8. Jan Bialostocki, 'Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei', in *Europäische Landschaftsmalerei 1550 bis 1650*, cat. tent. Dresden (Albertinum) 1972, p. 13-18 (idem in *Bulletin du Musée National de Varsovie* 14, 1973, p. 6-13).

---

<sup>96</sup> In een volgend artikel hoop ik Vondels opvattingen over schilderkunst – ook aan de hand van andere teksten – te vergelijken met die over de dichtkunst.

<sup>97</sup> Zie: Bakker, *Wereldbeeld*, hoofdstuk 13 ('Constantijn Huygens en het landschap als kunst'), met de daar aangehaalde literatuur.

9. Geeraerdt Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*, red. P. Leendertz jr., 's Gravenhage 1932.
10. G. van den Brink, *Oriëntatie in de filosofie. Westerse wijsbegeerte in wisselwerking met geloof en theologie*, Zoetermeer 2000.
11. Gerard Brom, *Vondels geloof*, Amsterdam/Mechelen 1935.
12. W. Cahn, 'Medieval Landscape and the Encyclopedic Tradition', in Daniel Poirion and Nancy Freeman Regalado (ed.), *Contexts. Style and Values in Medieval Art and Literature* (Yale French Studies, special issue), New Haven 1991, p. 11-24.
13. H.J. Cook, 'The new philosophy in the Low Countries', in R. Porter en M. Teich (red.), *The scientific revolution in national context*, Cambridge 1992, p. 115-149.
14. Jos. Cools O.P., 'Was Vondel Thomist?', in *De Beiaard* 8 (1923), p. 456-467.
15. A.G. Debus, *Man and nature in the Renaissance*, Cambridge 1978.
16. J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, diss. Utrecht 1964 (heruitgegeven als *Verzameld werk*, dl. 2, 1979).
17. Jan A. Emmens, "'Ay Rembrandt, maal Cornelis stem'", in idem, *Verzameld werk*, deel 3, Amsterdam 1981, p. 61-97.
18. R.B. Evenhuis, *Ook dat was Amsterdam. De kerk der Hervorming in de Gouden Eeuw*, dl. I, Amsterdam 1965.
19. Wibrandus de Geest, *Den Leermeester der Schilderkonst [...] Eertijds in Rijm gestelt door Karel van Mander [...] ontrijmd [...]*, Leeuwarden 1702.
20. Corn.J. Gimpel, 'Aantekeningen op Vondel', in H.W.E. Moller (red.), *Het Vondeljaarboek voor 1908*, Amsterdam 1908, p. 122-128.
21. Ernst H. Gombrich, 'The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape', in *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London (1966) 1985, p. 107-121 (eerder verschenen als 'Renaissance artistic theory and the development of landscape painting', in *Gazette des Beaux-Arts* 41 (1953), p. 335-360).
22. D.C. Greetham, 'The concept of nature in Bartholomaeus Anglicus', in *Journal of the History of Ideas* 41 (1980), p. 663-677.
23. Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Oxford 2001.
24. Christiaan de Jonge, *De irenische ecclesiologie van Franciscus Junius (1545-1602)*, diss. Leiden 1980.
25. Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999.
26. Eric Jorink, *Wetenschap en Wereldbeeld in de Gouden Eeuw*, Hilversum 1999
27. Eric Jorink, 'Het Boeck der Natuere'. *Nederlandse geleerden en de wonderen van Gods Schepping, 1575-1715*, diss. Groningen 2004 (typescript), Leiden 2005 (nog te verschijnen)
28. Luzius Keller, *Palingène. Ronsard. Du Bartas. Trois études sur la poésie cosmologique de la Renaissance*, Bern 1974.
29. P.K. King, *Complete word-indexes to J. van den Vondel's 'Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst' and 'Lucifer', with ranking lists of frequencies, reverse indexes and rhyming indexes*, Cambridge 1973.
30. Jacob van Maerlant, *Naturen bloeme*, red. Eelco Verwijs, z.pl. (1878) 1980.
31. Ignaz Matthey, 'De betekenis van de natuur en de natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens', in H. Bots (red.), *Constantijn Huygens, zijn plaats in geleerd Europa*, Amsterdam 1973, p. 334-459.
32. Pater Maximilianus O.F.M., 'Het Derde Boek der Bespiegelingen en Bellarminus', in Idem, *Vondelstudies* (red. L.C. Michels), Terheijden 1968, p. 187-210.
33. K.O. Meinsma, *Spinoza en zijn kring*, (1896) Utrecht 1980.
34. Hessel Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn Levensbeschrijvingen*, Alphen a/d Rijn 1981.
35. E.W. Moes en C.P. Burger, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw*, dl. IV, Amsterdam 1915.

36. J. Noë S.J., *De religieuze bezieling van Vondels werk*, Tielt 1951.
37. Matthijs van Otegem, 'Vondels bespiegelingen over de nieuwe filosofie', in *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000), p. 47-61
38. Karel Porteman, 'Vondel en de schilderkunst', in *Vlaanderen* 28 (1979), p. 299-305.
39. Karel Porteman, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw', in Marijke Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen 1984, p. 93-113.
40. Karel Porteman, 'Vondels gedicht "Op een Italiaensche schilderij van Susanne"', in G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Ondersoek leert. Studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof.dr. L. Rens*, Leuven enz. 1986, p. 310-318.
41. C.S.M. Rademaker, *Leven en werk van Gerardus Johannes Vossius (1577-1649)*, Hilversum 1999.
42. Kurt Reichenberger, *Die Schöpfungswoche von Du Bartas, dl. II, Themen und Quellen der Sepmaine*, Tübingen 1963.
43. Johan Arie van Ruler, *The crisis of causality. Voetius and Descartes on God, nature and change*, diss. Groningen 1995.
44. J.A. van Ruler, 'Descartes en de onttovering van het wereldbeeld', in *Rekenschap*, juni 1998, p. 78-93.
45. Maurits Sabbe, 'Jan Moretus als Nederlandsch letterkundige', in idem, *Uit het Plantijnsche huis. Verspreide opstellen*, Antwerpen 1923, p. 76-84.
46. B.A. Schipper O.P., 'Vondel en Thomas', in *De Beiaard* 7 (1922), p. 207-226.
47. Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au seizième siècle. Ronsard – Maurice Scève – Baïf – Belleau – Du Bartas – Agrippa d'Aubigné*, Paris 1938.
48. Seymour Slive, *Rembrandt and his critics 1630-1730*, Den Haag 1953.
49. W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur, dl. I*, Zwolle 1956.
50. Marijke Spies, 'Een geval van recycling: Rubens, Vondel, Vos en een Amsterdams liedboekje', in Peter Verhelst e.a., *Sploxi: kruisbestuiving: kunst is een keuze*, Amsterdam 2000, p. 58-63.
51. Peter C. Sutton, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting, cat.tent. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988*.
52. Th.G. de Valk, 'Vondel in zijn "Bespiegelingen" Thomist?', in *Studies over Vondel en zijn tijd. Liber amicorum van B.H. Molkenboer O.P.*, Amsterdam 1939, p. 237-242
53. Th. de Valk O.P., 'Spinoza en Vondel', in *De Beiaard* 6 (1921), p. 440-458.
54. Joost van den Vondel, *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst. Tegens d'ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheit*, Amsterdam (Wed. Abraham de Wees), 1662. In: *Vondel, Werken*, red. J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.G.N. de Vooyoys e.a., 10 dln. + register, Amsterdam (Wereldbibliotheek) 1927-1940, dl. 9, p. 405-653.
55. Joost van den Vondel, *Bespiegelingen van God en godsdienst*, red. Jac. J. Zeij, S.J. (*Werken, Torentans-editie, dl. VI*), Utrecht/Nijmegen 1937.
56. Paul Wackers, 'Die mittelniederländische encyklopädische Tradition', in Amand Berteloot en Detlev Hellfaier (red.), *Jacob van Maerlants 'Der naturen bloeme' und das Umfeld. Vorläufer – Redaktion – Rezeption*, Münster enz. 2001, p. 11-27.
57. Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein 'Zeege der Schilderkunst' von 1654*, Hildesheim/Zürich/New York 1991.
58. Henri Weber, *La création poétique au XVIe siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Parijs 1955.
59. Nicholas Wickenden, *G.J. Vossius and the humanist concept of history*, Assen 1993.
60. Max Wildiers, *Kosmologie in de westerse cultuur. Historisch-kritisch essay*, Kapellen/Kampen 1988 (bewerking van idem, *Wereldbeeld en Theologie van de Middeleeuwen tot nu*, Kapellen 1973).
61. Mary-Anne Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Parijs 2000.