

Draaien aan Luykens *Duytse Lier*

Karel Porteman, KU Leuven en KANTL

Samenvatting

Na een korte uiteenzetting over de stand van zaken in het Jan Luyken-onderzoek concentreert deze herdenkingsbijdrage zich op een aantal literairhistorische vraagstukken in verband met Luykens ambitieuze debuutbundel, de *Duytse lier*. Daarbij wordt uitgegaan van het bij bloemlezers zeer bekende *Air* als toegangstekst voor de strekking van de bundel. De intertekstuele aspecten van het lied roepen vragen op over de concrete literaire cultuur waarin de bundel is ontstaan en functioneerde. Bij uitbreiding vormen vooral de verhalende liederen in dit opzicht een probleem. Ze suggereren vaak een voor ons amper zichtbare compliciteit tussen de dichter en de gebruikers van de bundel, wat blijkt uit de aanwezigheid van niet toegelichte details die kennelijk als bekend zijn verondersteld. Op enkele voorbeelden wordt nader ingegaan om tot het besluit te komen dat de jarenlange vruchteloze zoektocht naar de romaneske of dramatische bronnen van *al* deze liederen misschien toch moet leiden tot andere veronderstellingen. Het denkspoor van een romaneske ‘oppronkinghe’ van de realiteit, zoals dat bijvoorbeeld gevolgd wordt in de *Wonderlijke vryagien* (1668) van de in Luykens omgeving werkende Baltes Boekholt, verdient wellicht geen navolging. Zijn deze verhalen misschien toch door Luyken bedacht, waarbij hun snelle vertelstijl en suggestieve detaillering konden gedijen op een gemeenschappelijke vertrouwde van de lezers-zangers met het roman- en toneelrepertoire, dat de dichter creatief nazong al dan niet met onnaspeurbare autobiografische hints?

Abstract

This article focuses on a number of literary and historical questions about Jan Luyken’s ambitious first collection of poems, *Duytse lier*. The starting point is ‘Air’, a song that is well-known for anthologists as an exemplary text for the overall tendency of the collection. The intertextual aspects of ‘Air’ and other narrative songs raise questions about the specific literary culture of Luyken’s time. They suggest a complicity between the poet and the readers of the collection that has been scarcely noticed until now, and many details about the text are yet to be explained. Focusing on several examples, this article concludes that the long-lasting quest for the sources of all these

E-mail

Karel.Porteman@
arts.kuleuven.be

songs should maybe lead to other presumptions. These stories may be invented by Luyken himself after all, and their rapid narration and suggestive details may have functioned in the context of a mutual familiarity that readers and singers had with a repertoire of novels and plays. Luyken may have adapted these sources creatively, whether or not adding untraceable autobiographical elements to them.

1. INLEIDING

Op 5 april 2012 was het driehonderd jaar geleden dat de dichter en etser Jan Luyken te Amsterdam overleed in zijn woning aan de Utrechtse Dwarsstraat. De uitgevers van zijn dichtwerk betaalden de uitvaart. Hoewel de literatuurhistorici van de Nederlandse zeventiende eeuw in hoge mate gepreoccupeerd zijn met Luykeniaanse dingen – boekillustraties, emblemen, liederen en allerlei aspecten van de religieuze bevindelijkheid – lieten ze zich bij deze gelegenheid niet horen. Stilte alom. Geen *devoir de mémoire*. Maar dat mag ons niet verzuren: het onderzoek heeft de dichter de laatste decennia goed gediend. Sinds de dissertatie van Karel Meeuwesse uit 1952, eigenlijk het eerste fatsoenlijke boek over de dichter – een verrijkte tweede uitgave verscheen in 1977 – is het literairhistorische beeld van Luyken steeds maar scherper geworden en wel in die mate dat men nu gerust van een bijna andere Luyken mag spreken.

De uitkomsten van Meeuwesses psychologiserende-esthetische en ergocentrische benadering van de *Duytse Lier* (1671) zijn in hun kern verworpen; de impact van de pansofist Jacob Böhme op de religieuze bundels – in vele artikelen onder meer sterk beklemtoond door Herman Vekeman – wordt nu terecht genuanceerd en tot andere proporties teruggebracht; het beeld van de traditionele emblematicus Luyken wijkt voor dat van een grensverleggende beoefenaar van dat genre, waarbij bijvoorbeeld de prent – klassiek de drager van een verhulde betekenis – zelf gaat deelnemen aan de lyrische expressie van die betekenis; ook het ongemeen omvangrijke grafische werk van de Amsterdammer blijkt steeds weer nieuwe vormen van belangstelling te wekken (Voor een stand van zaken van het Luykenonderzoek: Van 't Veld, 2000, p. 25-227). Maar er blijven natuurlijk nog vele vragen, ook over Luykens beroemd debuut: de amoureuze liedbundel de *Duytse lier* (1671).

2. *Air*, EEN VANITASGEDICHT?

Om het ontstaan en de ontwikkeling van de thans algemeen aanvaarde interpretatie van de bundel te illustreren, ga ik uit van het bekende *Air*, een fameuze bloemlezingstekst:

Droom is 't leven, anders niet;¹
't Glijt voorby gelijk een vliet,
Die langs steyle boorden schiet,
Zonder ooyt te keeren.
d'Arme mensch vergaapt sijn tijt,
Aan het schoon der ydelheyd,
Maar een schaduw die hem vlijt,
Droevig! wie kan 't weeren?
d'Oude grijse blijft een kint,
Altijd slaap'rig, altijd blind;
Dag en ure,
Waart, en duure,
Word verguygelt in de wind,
Daar me glijt het leven heen,
't Huys van vel, en vlees, en been,
Slaat aan 't kraaken,
d'Oogen waaken,
Met de dood in duysterheen

Air kan je op verschillende manieren lezen. Het gaat volgens de titel kennelijk om een lied, maar er is geen wijsopgave en de liederenbank van het Meertens Instituut vindt op basis van het strofenschema geen correspondenties.

De tekst leeft vooral voort in bloemlezingen. Daar verschijnt hij, ontdaan van zijn context, als een vanitasgedicht. Een bijzonder duistere en radicale vanitas! Anders dan schijn is er niets en als het gedaan is, blijft er alleen duisternis. Mede vanuit de visie dat de barok in wezen sterk begaan is met de relaties

¹ De beginregel van *Air* werd zelfs de titel van een in 1953 spraakmakende debuutroman: *Droom is 't leven*, van de in 2012 overleden Willem van Maanen, ooit winnaar van de Huygensprijs. Het boek brengt een verhaal over de relatie tussen droom en werkelijkheid, waarin een oude, geperverteerde en geheel verliteratuurde leraar Nederlands optreedt die voortdurend spreekt in het uit het verleden geleende versregels en ongeschikt blijkt voor het leven (Altena, 2009). De titelgeving hangt wellicht samen met het toen recent verschenen proefschrift van Meeuwesse.

tussen schijn en werkelijkheid en de wezenlijke onstandvastigheid der dingen (Warnke, Spitzer), geraakte het krachtige *Air* zelfs in Amerikaanse comparatistische bloemlezingen van barokpoëzie (Warnke, 1972). Het gedicht fungeert vaak als het poëtisch icoon van de Nederlandse vanitascultuur die we uit de schilderkunst kennen en de spreukencultuur van vader Cats:

Ons Tyt gaet als een snelle Stroom
En [we] zyn als schimmen van een Droom
(*Spiegel van de ouden en nieuwen tyt*, Ed. Schipper 1657, 169).

Maar voor de literatuurgeschiedenis in de strikte zin van het woord werken bloemlezingen vaak een beetje als reclame: terwijl ze werven voor het literaire erfgoed, zijn ze bijwijlen ook verleiders die een deel van de werkelijkheid uitgommen. In andere woorden: is *Air* ook in zijn context, in casu de functie en plaats van het gedicht in de bundel, wel onverdeeld een vanitas?

De *Duytse lier* is ingedeeld in min of meer thematische, door de dichter genummerde afdelingen ('verdeelingen') die elk een samenhangend cluster vormen van liederen en gedichten over een aspect van de liefde. Elk van deze clusters wordt thematisch gemarkeerd en ingezet door een liefdesembleem: een motto, een plaatje (in casu naar de *Amorum emblemata* van Vaenius) en een bijschrift in dicht- of liedvorm. Luyken reanimeert op deze manier de in het begin van de zeventiende eeuw ontstane traditie van de met emblemen gestoffeerde of zelfs door emblemen geordende amoureuze liedbundels. *Air* sluit de negende van deze afdelingen af die – ik bespaar u de details – oorspronkelijk als de laatste was bedoeld. Dat is niet zonder belang. Liefdesembleemboeken eindigden immers traditioneel met een embleem over de universele en onherroepelijke dood en dat moest dan dienen als ultiem argument om de tijd niet zonder liefde te laten voorbijgaan.

Met andere woorden: schuilt op deze wijze, naar de verwachtingspatronen van het genre, achter het schokkende *Air* ook geen impliciet pleidooi voor het *Carpe diem*? Of moeten we de toonbreuk die het gedicht als coda van Luykens dartele, vrijmoedige en tot de liefde opwekkende bundel veroorzaakt, letterlijk nemen en aannemen dat de jonge dichter zijn ambitieus aan de meisjes opgedragen debuut – een doordacht liefdespleidooi – abrupt als ijdele kost afwijst? Niet de vrouwen en de wijnbekers van Anakreon dus, maar schedels en zandlopers. Daarop lijkt de onmiddellijke context van *Air* te wijzen. Het gedicht sluit meteen aan bij een embleem met de voorstelling van een halfnaakte vrouw die het liefdesbed nadert. Als bijschrift fungeert een lied waarvan de slotstrofe luidt:

Zy naderden mijn koets; wat hart was niet bewogen
Geworden, door soo schoone en goddelijk een swier?
De liefde blixemde uyt haar bruyne en drayende oogen,
En setten al de Zaal in lichte vlam en vier;
 Zy lachte, en greep mijn hand,
 Mijn boesem sloeg aan 't beven;
 't Hart swoegde door de brand;
 Ik swijmde, en blies het leven
Op roose lippen uyt; maar och! hoe onverwacht,
Vond ik my toen gewaakt, in eene donk're nacht.

Dit lied vertolkt het bekende motief van de gefrustreerde liefdesdroom, dat we onder meer ook kennen uit het beroemde sonnet van P.C. Hooft:

Mijn lief, mijn lief, mijn lief, soo sprack mijn lief mij toe
met als slotvraag:

Hoe comt de Schijn soo naer aen 't Wesen,
Het leven droom, en droom het leven soo gelijk?

De beschouwing over het droomachtige en ijdele karakter van het leven in *Air* hangt met het voorafgaande lied nauw samen, wat nog eens wordt onderstreept door het motto van de gehele verdeling:

Het ydele vermaak verdrijft gelijk een stroom:
Nu is 't: nu is 't geweest; het leven is een droom.

Met andere woorden: de afdeling mag dan, rekening houdend met de gehele bundel en het genre waartoe deze behoort, op de achtergrond misschien fungeren als een oproep tot jeugdig genot, woordelijk staat dat er niet. Integendeel. Leven en liefde zijn voorbijgaand en we moeten ons daar niet aan *vergapen* (v. 5-6). [Bij Hooft ontbreekt deze dimensie].

De hele negende verdeling komt op deze wijze over als een slaande toonbreuk: van erotische luchtigheid tot existentiële ernst. Het is alsof de dichter zijn briljant uitgewerkte en uitnodigende amoureuze bundel ineens naar de verdommenis wijst of er althans – misschien vanwege het fatsoen? – een serieuze moraliserende voetnoot bij plaatst.

De verklaring die Meeuwesse voor deze draai bood, is de volgende. *Air* is in de bundel één van de signalen van een proces van verinnerlijking, dat uiteindelijk tot Luykens 'beking' zou voeren. Een voorbode van wat enkele jaren

later komen zou. Maar *slechts* een voorbode. Want de toegevoegde *tiende* afdeling, eigenlijk een tijdens het drukproces toegevoegde katern met hetero-geen materiaal dat *niet* onder een liefdesemblema is geschaard en dat bestaat uit gelegenheidsgedichten voor de vriendenkring en een paar romances, eindigt met een fel nazinderend lang slotlied, waarin de dichter weer volop met de erotische strekking van de bundel aanknoopt: *Schoonheyd is bekoorelijk!* Naar dé Luykenkenner Arie Jan Gelderblom me onlangs in het oor fluisterde contrasteert deze titel sterk met het in de moraliserende literatuur van die tijd zo verbreide ‘schoonheid is vergankelijk’, het slot van het bijbelse boek der *Spreuken* (31, 30). Dit definitieve slotstuk van de bundel is een onverbloemde hulde aan de verschijning van de geliefde en dan nog wel op de wijze van een *blason anatomique*: een verliefde schildering van de delen van haar naakte lichaam. Dat vrouwelijk lichaam wordt niet langer als een vanitassymbool gezien, maar in al zijn dimensies aanbeden. In de woorden van Meeuwesse: het in *Air* ingezette proces van verinnerlijking wordt onderbroken in een poging om uiteindelijk toch het erotisch karakter van de bundel te redden.

Over deze hele kwestie – en dus ook over de interpretatie van *Air* – lijkt een consensus bereikt dankzij het stevig beargumenteerd onderzoek van wijlen Jan Steenbeek, Bert Paasman en voornamelijk Arie Jan Gelderblom. (Zie ook Gelderblom, 1982). Hun bevindingen liggen aan de basis van de laatste uitgave die van de *Duytse lier* is verschenen, nu alweer in 1996.

3. *DUYTSE LIER* ALS PLEIDOOI VOOR HET HUWELIJK

Gelderblom en co plaatsen de uitgesproken erotiek van de bundel volop en exclusief in het teken van het huwelijk en dat op basis van een grondige analyse van de thematiek van de verdelingen en de biografische context van de bundel: Luykens vrijage met de – om haar zangstem geroemde – Maria de Oudens, met wie hij enkele maanden na de verschijning van zijn bundel trouwde. Buiten het huwelijk wordt de ‘min’, zoals in *Air*, een ‘ydel’ vermaak, een begoochelende droom, ongrijpbaar als het snel voorbijvlietende leven. In *Schoonheyd is bekoorelijk*, het échte slot van de *Duytse lier*, mag de beminde de schoonste zijn als Venus, zij is voor de dichter een *Argivina*, d.w.z. een meisje uit Argos, waar zich het heiligdom van Hera bevindt: de godin van het huwelijk. In het huwelijk wordt de spanning tussen waan of droom en waarheid opgeheven. Ik citeer de eerste en de laatste strofe van het lied, overigens een fraaie *inclusio*:

Indien er dan een Venus zey,
De schoonste van de schoone goden rey,
Zo is 't *Argivina*, die ik bemin;
Want in haar wezenstrek speelt een Goddin.
[...]
Men dichte een Venus zo men wil,
'k Spot met haar grootsheyt niet, maar hou my stil
Het zy hoe 't ook mach wezen, waar, of waan,
Ik bidde *Argivina* voor Venus aan.

Op deze wijze is *Air* uiteindelijk een vanitas die fungeert als een waarschuwend bijschrift bij een embleem over het 'ydele vermaak' van de niet op het onvolprezen huwelijk gerichte liefde (Vgl. Gelderblom, 1998-1999, p. 20-21). Op die manier ook brengt de bundel niets anders en niets meer dan een "wel-overwogen liefdesleer die de zeventiende-eeuwers vertrouwd moet zijn geweest" (Ed. Gelderblom, 1996, p. 3). Of in de taal van het liedje 'Onzalige eenzaamheyt' *Ibidem*, p. 28:

Geheyligt zy de kuyse trouw [*d.i. het huwelijk*]
Wie denkt om swarigheyt, wie denkt om rouw,
Als de lipjes kleven?

De wat overtrokken verhalen over Luykens latere pogingen om zijn debuut uit de markt te nemen, moeten overigens begrepen worden vanuit diens overgang naar een radicaal christendom: niet zozeer de strekking, maar de zegging van de bundel kon in deze kringen een bron van ongemak zijn. Het boekje zal in de 17^e en 18^e eeuw zeven uitgaven kennen, waaronder nog een paar tijdens Luykens leven. Anderzijds mag het meer dan waarschijnlijk heten dat de 'gebruikers' van het liedboek (de zangers en zangeressen) de liederen als afzonderlijke nummers performeerden, waarbij de doelgerichte opbouw van de bundel wellicht amper een rol speelde en de gerichtheid op de echt wat uit het vizier verdween.

4. EEN AMBITIEUS LITERAIR STATEMENT

Een tekst als *Air* biedt nog meer uitdagingen. Het lied is literair sterk doorwrocht.

Classici zullen bij het beeld van het leven als een langs steile boorden neerschiepende vliet denken aan Horatius' "*Monte decurrens velut amnis*"

(*Carmina*, IV, 2), maar bij Luyken betreft het een haast letterlijk citaat uit Vondels *Vertrouwinge aan Geeraerd Vossius* (v. 18-19) zoals het slaande vers over het leven dat “verguygelt (wordt) in de wind” een regel lijkt op te nemen uit de tragedie *Gebroeders* (v. 409-410). Deze verwijzingen naar de Amsterdamse dichtervaar zijn niet willekeurig: in de bijwijlen ook blijkbaar autobiografisch gekleurde *Duytse lier* wordt de geliefde Maria de Oudens omschreven met de symbolische namen Lea Steylvlid en Appelona Pynbergs. (Het laatste beeld komt uit *De Rynstroom* en zinspeelt op de bronnen van de (levens)stroom, gelegen op bergen vol denne- of pijnbossen). Op die manier neemt het vanitas-gedicht ook volop deel aan andere dimensies van dit opmerkelijk debuut.

De zeer opvallende en soms heel vernuftige en eigenzinnige intertekstuele aspecten van de *Duytse lier* zijn al vaker belicht. Wie de bundel vanuit dit oogpunt literairhistorisch bekijkt, ziet meteen het verschil met de contemporaine amoureuze liedboekproductie. Hoewel ingebed in de kanalen van de juveniele gebruiksliteratuur, is Luykens debuut met zijn onopvallende genretitel – *duytse lier* betekent gewoon draailier – in al zijn vezels tegelijk een ambitieus literair statement. Met hem lijkt het genre weer de draad op te nemen met de sterk op literaire cultuur en brillen georiënteerde erotische liederen dichtbundels uit de aanvang van de gouden eeuw, zoals bijvoorbeeld Hoofts’ liefdesembleem- en lieder- en dichtbundel, de *Afbeeldingen van minne*. Dat mag zeker een uitnodiging zijn om in Luykens eersteling een uitgesproken literaire ambitie te onderkennen. Dat blijkt tevens uit een aantal meer direct zichtbare, externe gegevens. De jonge tot kunstschilder opgeleide twintiger, zoon van een zeer vrome schoolmeester, mikt hoog. Afgaand op de gelegenheidsgedichten uit de tiende verdeling weten we dat hij zich beweegt in de vriendenkring van Jan Zoet en wellicht ook in die van de ‘Deutschgesinnete Genossenschaft’. Hij staat op goede voet met een dichter als Karel Verlove en draagt zijn boek, via een subtiele hantering van genrebeschouwingen en bescheidenheidstopiek op aan de sterauteur van dat ogenblik: Antonides van der Goes, tot wie hij in de tiende verdeling overigens ook een *Nil volentibus arduum*-achtige aansporing lijkt te richten.

Hoewel zowel de sterk literaire gelaagdheid van de bundel als de manier waarop hij binnen een concreet literair milieu wilde functioneren, altijd de belangstelling van de Luykenstudie hebben getrokken, blijft er ons in dit opzicht nog zeer veel ontgaan. Aan de ene kant illustreren en dienen de liederen een objectiverend, universaliserend emblematisch betoog over liefde en huwelijk, aan de andere kant wemelen ze van vaak met elkaar vervlochten

literaire en autobiografische zinspelingen. Voor dat autobiografische – wie zou bijvoorbeeld wie zijn in de van pastorale en romaneske namen krioelende liederen – houd ik mij wat gedeisd, afgeschrikt door de overigens niet te volgen artikels van wijlen juffrouw I.H. van Eeghen, waarin de vreemdste hypotheses elkaar als in een processie van Echternach voor- en achteruitduwen (bijvoorbeeld Van Eeghen, 1991). Wat de literairhistoricus echter niet mag negeren, zijn de talrijke signalen van de auteur aan zijn eerste lezerskring over een gedeelde literaire cultuur, waarvan we de concrete contouren zo graag zouden willen kennen.

5. HET RAADSEL VAN DE VERHALENDE LIEDEREN

Een raadsel vormen de liederen die in verhaalvorm (of als mono- of dialogen een moment van een verhaal of toneelstuk weergeven) de thema's van de verdelingen komen illustreren. Op die manier functioneren ze een beetje als de versvertellingen in Cats' *Trou-ringh*. Kleurige exempla van leerrijke liefdesgevallen. Maar hoe anders zijn ze ook, en niet alleen in stilistisch opzicht! Ze zijn narratief bondig op een zeer effectieve manier en concentreren zich met een voorkeur voor gruwelijke momentopnames op dramatische hoogtepunten van standaardsituaties uit de amoureuze literatuur: de zich verzettende wrede vaders, de keuze voor de liefde en niet voor rijksstaf of het geld, het standenverschil, de dappere trouw en wraak op ontrouw; de gekozen momenten zijn niet zelden sterfscenes, tweegevechten, moorden, zelfmoorden. Daarbij lijkt de verteller te rekenen op een vertrouwdheid van de lezer/zangers met deze stoffen of zelfs met het concrete verhaal in kwestie. Sommige terloops meegedeelde details lijken daarbij alleen maar te functioneren als herinneringen aan een bron waarvan beide partijen – de liedproducent en de liedconsument – weet hebben.

Enkele voorbeelden. De zesde afdeling handelt over de onderlinge steun die man en vrouw in een huwelijk ondervinden als een argument ten gunste van de liefde. Ze wordt ingeleid door een embleem waarop een blinde putto een lamme putto draagt. Een lied, dat kennelijk naar een verhaal (toneelstuk?) verwijst en als titel draagt *Mins dienst word licht beloont*, komt dat illustreren:

Myn schone droog uw tranen af,
Versweep het spook der quijnende ongehenuchten;
Uw diepe zuchten
Graven my een graf.

- 5 Wat peinst uw ziel op vollegende rampen?
 Al wat'er komt, zal op mijn borstbeen schampen.
 Ai kom omhals uw minnaar dan mijn leven. Ach!
 Laat wreevle Nijd ons vry vervolgen nacht en dag.
 Rechtschape min ontziet noch pijn, noch ballingschap, noch leyden,
- 10 Sy is nooit recht geweest,
 Daar 't sneuvelen word gevreesd.
 Laat ons niet zagen voor dees zee,
 Wie weet waar 't lot, na slingeren, en sollen
 Ons luk doet rollen,
- 15 Op een goede Ree.
 Ik heb Radulf, met zijn vervloekte knapen,
 In 't wilde woud een ys're slaap doen slapen,
 Als hy door last ons fel vervolgden op het spoor.
 So staanwe vast met moed de woede buyen door;
- 20 'k Heb u mijn Lief op mijne nek de razerny ont dragen:
 Noch leeft die zelve moed
 In mijn doorluchtig bloed.
 Een kusjen (dat men 't heilig noem)
 Weegt meer als alle mijn verdiensten t'samen;
- 25 De schoonste namen
 Smoren in uw roem.
 Een kusjen van uw rozemont gegeven,
 Word niet betaald met goed, noch bloed, en leven:
 Een traantje, dat'er uit uw schreiende oogjes dreef,
- 30 En op het purper van uw kaakjes hangen bleef,
 Verquikt, als ik het lek, my meer als 't bloed der schoonste druiven.
 Een lonkjen dat gy baard,
 Is my een Rijksstaf waard.

Het lijkt er zeer op dat de bron van dit verhaal als bekend wordt verondersteld. De hints helpen. De niet nader genoemde minnaar die zijn door vrees verlamde geliefde troost en moed inspreekt, blijkt een held die kennelijk van vorstenlijke bloede is (v. 22); hij heeft vanwege de liefde afstand genomen van zijn rijk (v. 33) en is met zijn geliefde op de vlucht in zeer gevaarlijke omstandigheden. Ene Radulf en zijn bende die gelast waren om het paar te achtervolgen heeft hij gedood en met zijn geliefde op de rug (v. 20) is hij het gevaar ontkomen. Dat laatste detail verwijst naar de emblemprent en was wellicht voor Luyken een reden om het lied in deze afdeling op te nemen. Ik geef nog een paar andere

voorbeelden. Wat betekent bijvoorbeeld in een lied van de zevende verdeling over de ontrouwe *Emilia* die, gelukkig gehuwd met ene *Revildo*, de informatie dat ze precies na *achtien* maanden valt voor *Dialark*? En waarom de mededeling dat de wraak van de man op de minnaar én zijn ontrouwe vrouw zich voltrekt “met *twee* die hem geleyden”? In het lied over *Astor* en *Leontine* (eveneens in de zevende afdeling) is het de vrouw die in gelijkaardige omstandigheden – haar man verlaat haar – gruwelijk wraak neemt. Ook hier lijken bijkomende niet zeer gedetailleerde informatiebronnen te suggereren: zij heeft voor hem haar vader verlaten; vermomd als een krijger vocht zij voor hem, zij ontzette hem uit omsingelingen en nooit versaaftte zij voor de Turken!

In de zang over *Armant* wiens lief *Amiel* door een Arabier wordt ontvoerd – een lied uit de zesde verdeling dat Busken Huet ooit hoog heeft geprezen ten detrimente van de wijdloperige Cats (Meeuwesse, 1977, 53) – wordt terloops, al was het bij wijze van samenvatting, eraan herinnerd dat de boef zijn schaking verrichtte met de hulp van een troep verraders, wat eigenlijk voor het liedverhaal niets ter zake doet; de naam van de Arabische vrouwenrover valt pas laat en – alsof we al lang wisten over wie het ging – zonder enige introductie: *Argielukus*. Twee strofen verder heet hij gewoon *Argiel*, terwijl naast *Armant* en *Amiel* in het lied ook de Latijnse vormen *Armantus* en *Amiela* opduiken. Is Luykens verhaalbron hier misschien (neo-)Latijns? In een op muzikale repetities voortrollend klaaglied van een vrouw die haar door haar vader vanwege het staatsbelang omgebrachte minnaar in de dood volgt omdat zij diens kandidaat – kennelijk een vorst – afwijst, worden bij het begin slechts twee namen genoemd. Ook hun functie lijkt er vooral in te bestaan een bekend verhaal in herinnering te roepen:

Wrede Vader,
Die my het leven gaf,
Gy naamt my meerder dan het leven af,
Gy naamt my meerder dan het leven af,
Gy knaagt mijn hart met tanden, ô schanden!
En schopt my levende in het duister graf,
En schopt my levend,
En schopt my levende in het duister graf.
Och! wat waant gy?
Dat ik door *Status* trou
Mijn *Palmaarts* liefde wel vergeten zou,
Mijn *Palmaarts* liefde wel vergeten zou?
(Derde Verdeeling).

6. (AUTO)BIOGRAFISCHE ‘OPPRONCKINGHE’?

Met vele anderen heb ik jarenlang geprobeerd om onder meer aan de hand van de naamgevingen en/of de plots deze liederen te koppelen aan een bron: toneel- of zangspelen en romans. Het resultaat is nul. Even dacht ik een spoor te hebben gevonden dat in deel IV van de nieuwe literatuurgeschiedenis van de Taalunie (p. 802) al te hoopvol is voorgesteld, namelijk: de in de fysieke buurt van Luyken in 1668 verschenen roman *De wonderlijke vryagien en rampzaalige, doch bly-eindige, trouwgevallen* van Baltus Boekholt, vader van de drukker-dichter Johannes Boekholt met wie Luyken later zoveel zou samenwerken. Enkele van de in de *Duytse lier* gebruikte namen keren erin terug en het bovendien met liefdesliedjes gestoffeerde boek deelt hetzelfde geïntendeerde publiek: het is eveneens aan de ‘Amsterdamsche Juffertjes’ opgedragen. Maar ook hier was de buit uiteindelijk nihil. Evenmin brachten de in de roman, naar de toenmalige genreconventies, voorkomende liederen en verzen solaa.

Toch wil ik nog even bij die *Wonderlijke vryagien* stilstaan om zo tot weer nieuwe vragen en suggesties over de *Duytse lier* te komen. Eddy Grootes heeft aan Boekholts boek een fraai artikel gewijd, waaruit onder meer blijkt dat een nevenplot een wel zeer idyllische weergave is van de vrijage en het huwelijk van de veelbesproken ontslagen admiraal Cornelis Tromp; deze zoon van de grote Maarten Tromp krijgt van Boekholt de naam *Herkelus*, zijn vrouw heet *Narsise*. Een en ander is voor Grootes aanleiding om de relatie fictie en realiteit in de toenmalige Nederlandse romanliteratuur (de oorspronkelijk en de bewerkte) uit te diepen (Grootes, 2004). Een streven om in de fictionele ruimte realistische vaderlandse achtergronden (zeg: locaties) weer te geven, wordt pas vanaf de jaren 1640 meer en meer zichtbaar. Bij Boekholt is dat herkenbaarheidsproces al veel verder gevorderd. Tien jaar na hun verschijnen wordt de auteur van de *Vryagien* door een collega geprezen als een delicate uitbinker in de allusieve romankunst. Hij heeft met succes:

eenige Trou-gevallen, die sich tussen persoonen van onse eyge Lantaart toegedragen hebben, op papier gestelt, en het licht [...] laten genieten. Veele lieden van verstant, oordeelen het seer wel van hem gedaen te zijn, alsoo de verduysteringh der Namen, en oppronckingh van eenige voorvallen [...] genoeg is om de selve voor de oogen der neuswijse en nijdige menschen te bedecken (Grootes, 2004, p. 315-316).

Hebben de lezers en lezeressen van Boekholt nog andere personages dan de Tromps herkend over wie verhalen de ronde deden? In elk geval is de claim

op waarachtigheid die de romans toen vaak clichématig uitten om het klas-sieke verwijt van leugenachtigheid te omzeilen, bij Boekholt enigszins gewettigd. Maar daarom schreef hij nog geen sleutelromans.

In de verhalende liederen van Luyken zijn echter geen ‘vaderlandse’ verwij-zingen te horen en de bezongen situaties zijn literair zó standaard dat het wel zeer onwaarschijnlijk zou klinken, als we ze op een of andere manier als bedekte toespelingen met de realiteit (‘oppronckingh’) verbinden, tenzij het over zeer verholde allusies zou gaan voor een kleine kring. Onder het voor-behoud dat er misschien nog ooit een bron opduikt, moeten we misschien zelfs de mogelijkheid open laten dat de verhaalstoffen van de liederen toch door Luyken zijn bedacht, waarbij de snelle vertelstijl en suggestieve detail-lering konden gedijen op een algemene vertrouwdheid van de lezers/zangers met dit soort verhalen in romans en toneel. Ze hielpen in elk geval de lied-boekgebruiker zulke standaardstoffen overtuigender in verband te brengen met de categorieën van de in de bundel voorgehouden huwelijksmoraal.

Een wat andere positie nemen de twee verhalende liederen van de losstaande tiende verdeling – of zo u wilt: de mengedichten – in. Tot het eigenlijk emblematisch discours van de bundel lijken ze minder bij te dragen. Het eerste met de titel *Schijn bedriegt* gaat over de herder Kleenardes, die met zijn kudde bij het strand komt en door een nimf wordt verleid tot hij verdrinkt:

Wanneer gy Schoone-schijna ziet,
Dan sluyt uw oogen en uw zinnen,
Of geef u vaardig boswaart inne,
Betrouw, betrouw u zelve niet.

De naamgeving *Schone-schijna* versterkt de indruk dat het hier om een enigszins grappig divertimento gaat. Het lang verhaal over *Dooraltus* (toch 304 verzen) draagt – en dat is het enige – als titel geen moraliserend lemma, maar de naam van de titelheld. Alle aandacht gaat naar het verhaal. Het lust de dichter van “aan d’Amstelkust” de jonge knapen de wederwaardigheden van de trouwe Dooraltus toe te zingen. De laatste verzen van de openings-strofe zijn een knipogende aanroeping van de muzen, zoals het in een epos hoort:

Dooral, ô roem der jongelingen!
U kan ik niet vergeten: ’t lust
My van uw trouw, aan d’Amstel-kust,

De jonge knapen toe te zingen:
O negental! begunstigt mijn verstand;
Verlicht mijn doffe geest met stralen:
Gy hebt *Dooraltus* zelf zien dwalen;
Gy weet waar hy zijn *Leliana* vand.

Luyken manifesteert zich in dit verrassend aflopend griezelig versverhaal voluit als een zich kennelijk amuserende rasverteller, een categorie waartoe de amoureuze lieddichter, de mysticus en de emblematicus nu zelden of nooit wordt gerekend. Ten onrechte. In de late achttiende eeuw werd Luyken als auteur van romances hooggeprezen (Meeuwesse, 1977, 45). *Dooraltus* redt een meisje uit de handen van een heksachtige, mensenetende monstervrouw. De bevrijde blijkt zijn *Leliana* te zijn, een meisje dat hij na een schipbreuk was kwijtgeraakt nadat ze met hem was gevlucht uit het huis van haar verblinde vader, een vorst die het staatsbelang boven haar liefdesgeluk stelde. Alle ingrediënten zijn er: de enge bossen, de nachtuilen en raven, de schedels, de bouwvallen, het rillen, het verhaal in het verhaal, onweer, de misverstanden, de wraakneming op de heks en het meer dan *happy end* in het vaderland. Daar werden de weer verenigde geliefden

...met gonst ontfangen;
De gryze Vader baade in vreugd,
De Moeder kreeg een nieuwe jeugd,
En beter verwe op haare wangen:
De heylige Echt schiep haar tot Man en Vrouw,
Ze sleeten al hun levens dagen
In lust, en rust, en welbehagen,
Men week' er nooyt van d'eerst gegronde trouw.

Met dit zeer clichématig slot, dat na de vertelling licht het effect heeft van een inzakkende pudding, belanden we toch weer bij het fundament van de bundel: de zegening van de echt. Van een 'oppronckinghe' van autobiografische gegevens – het huwelijk met Maria den Ouden – zal in deze spectaculaire griezelgeschiedenis wel geen sprake zijn.

Wie in zulke referenties toch geïnteresseerd zou zijn, kan beter dan bij de romances terecht bij de vele pastoraal-idyllische en aanverwante liederen waarin de geliefde wordt aangesproken en/of beschreven en die in die tijd wel vaker inkleding waren van allerlei amoureuze toestanden. Ook hier biedt de *Duytse lier* nog allerlei uitdagingen. Het zijn niet de mijne, maar om de cirkel rond te maken – d.i. om weer te belanden bij *Droom is' leven* – wil ik

bij zo'n lied toch even stilstaan. Het laat me toe om afsluitend de eigen literairhistorische positie van Luykens krachtig debuteert in het licht te zetten.

7. EEN LIED TER AFRONDING

Uitgaand van externe bronnen – Luykens huwelijk met Maria de Oudens, zeer vermaard “door haer uitmündenden Zang” luidt het (Meeuwesse, 1977, p. 27, 34) – heeft men het prachtige lied *Op het schoon zingen van Juffer Appelona Pynbergs* een voor de hand liggende autobiografische achtergrond gegeven:

In 't rijzen van den koelen dach,
Als ieder noch te slapen lach,
Zat Appelona, die ick sach
(‘t Zijn my geen dromen)
In de schaauw der bomen,
En streeelde een Luyd,
Terwijl su uyt
Een heldere boesem song.
Stil hiel de tong,
Die 't geveert
Van het hele Woud braveert,
 Het singen,
 't Springen,
 't Fluyten
 't Tuyten,
 En 't swieren,
 Gieren
 Dat
 In de
 Linde,
Leefde,
Sweefde,
Was nu stil, en sat
Te Luysteren:
't Fluysteren
Van de blaen ging sacht.
O Goôn
Zo schoon

Een Zang
Haar dwang
Heeft my verkracht. (Achste Verdeeling)

De verrukking over de zangkunst van de geliefde is in de zeventiende-eeuwse liefdespoëzie en liedboeken nooit ver weg. Dat alles voor de stem van de geliefde moet wijken, is daarbij dé dominerende topos. In Joan Blasius' *Fidamants Kusjes*, een Amsterdamse bundel uit 1663 die nota bene weer door Baltes Boekholt is uitgegeven en waarvan vele liederen een grondige vergelijking met die van Luyken verdienen, luidt een epigram *Op het singen van Celestyn*:

Toen CELESTYN eens minlyk song,
En trok haar stem tot aan den Heemel,
Stond Phaebus stil, om 't soet geweemel,
En sulc een stem, sijn mond ontsprong:
Wijk, seid hy, Swaan, wijkt Nachtegaalen,
Wykt Sang-Godinnen: CELESTYN
Alleen derft met de sang-kroon praalen,
Uw singen is by 't haar maar schijn (Blasius 1663, 344).

Het figuurdichtachtig zangstuk van Luyken prijst niet alleen Appelona's stem aan de hand van het bekende discours, maar je *hoort* haar als het ware zingen. Het lied is geschreven op dezelfde melodie als de hiervoor besproken monoloog van de minnaar die Radulf doodde in de zesde verdeling (*La Duchesse*). Maar Luyken heeft het aantal binnenrijmen nu sterk opgedreven en zo verklankt ook de tekst de dwingende kracht van Appelona's zang: haar stem legt de natuur stil. Hoe bekend het motief in de amoureuze liedkunst ook is, ik ken geen enkel lied dat de muzikale kracht van de stem en het luitgetokkel zo dwingend via het tekstritme weet te verwoorden. Sommigen hebben het vergeleken met Engelmans *Vera Janacopoulos*, anderen met Gezelle. Wie op zoek gaat naar nog meer autobiografische achtergronden kan via de link *Den Oudens/ zangkunst/ Appelona* daar nog een aantal andere nummers bij betrekken. In deze context wil ik alleen maar aandacht vragen voor vers 4: *'t Zyn my geen dromen*. Appelona preludeert hier op *Air*, het vanitas-lied: maar zij is de échte geliefde, de liefde binnen de Echt.

Luykens *Duytse lier* onderscheidt zich kwalitatief ontegensprekelijk en op een indrukwekkende wijze van de Nederlandse liedboekproductie die haar omringt. Door zijn thematische coherentie, zijn inbedding in de emblematische traditie, zijn aanwending van verhalende liederen, zijn vernuftige

intertextualiteit en prikkelende autobiografische suggestiviteit is de bundel een hoogtepunt in de geschiedenis van onze literatuur.

Literatuurlijst

- Altena, P.** (2009). 'Over de leraar Nederlands in *Droom is 't leven* (1953) van Willem Maanen. *Nieuw letterkundig magazijn*, 27: 31-33.
- Blasius, J.** (1663). *Fidamants kusjes. Minne-wysen en by-rymen aan Celestyne*. Amsterdam: Baltes Boekholt.
- Gelderblom, A.J.** (1982). 'Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*'. *De nieuwe taalgids*, 75: 483-504.
- Gelderblom, A.J.** (1998-1999). 'Binnen en buiten. Symboliek in de emblemen van Jan Luyken'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*: 18-35.
- Grootes, E.K.** (2004). 'Een zeeheld op vrijersvoeten'. *De zeventiende eeuw*, 20: 305- 321.
- Luyken, J.** (1996). *Duytse lier*. Met inleiding en aantekeningen door A.J. Gelderblom, A.N. Paasman en J.W. Steenbeek. Amsterdam: University Press.
- Meeuwesse, K.** (1977). *Jan Luyken als dichter van de Duytse lier*. Met kanttekeningen vermeerderde herdruk. Groningen: Bouma's Boekhuis, Amsterdam: Bert Hagen.
- Van Eeghen, I.H.** (1991). 'Drie vrouwen rondom Jan Luyken. Nieuwe vondsten over Marie den Ouden, Barber Wiggers en Annitje van Vliet'. *Jaarboek Genootschap Amstelodamum* 83: 139-146.
- Van 't Veld, H.** (2000). '*Beminde broeder die ik vand op 's werelts pelgrims wegen*. Jan Luyken (1649-1712) als illustrator en medereiziger van John Bunyan (1628-1688)'. Utrecht: De Bannier.
- Warnke, F.** (1972). *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*. Yale University Press.

