

VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 132, 2022, Aflevering 1

THEMANUMMER:

BREDERO

REDACTIE:

ARIE JAN GELDERBLOM EN MARC VAN VAECK



Inhoud

Aflevering 1: Themanummer Bredero

- 7 **Woord vooraf**
- 9 **Bredero's roem en vergetelheid**
Het debet en credit van de herdenkingscultuur
René van Stipriaan
- 25 **Bredero als schilder**
Karel Porteman
- 37 **Bredero en Lope de Vega**
Een verholde liefde voor Spaanse capriolen?
Tim Vergeer en Olga van Marion
- 57 **Ridders op het Amsterdamse toneel**
De *Palmerijn*-stukken van Bredero
Hubert Meeus
- 89 **'Broot met eeren'**
Werk en leven in de *Spaanschen Brabander*
Jeroen Jansen

Woord vooraf

Bemind en bekend, maar nog altijd raadselachtig: van de dichters uit de vroege zeventiende eeuw blijft Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585-1618) als geen ander de onderzoekers van zijn leven en werk uitdagen. Wie de geschiedenis van de Bredero-studie overziet, ontdekt een veelheid van benaderingen die in de loop van de tijd, stap voor stap, het beeld van de jonggestorven dichter hebben verduidelijkt en aangevuld, zonder het te kunnen afronden.

Vierhonderd jaar na Bredero's dood is de belangstelling voor de man en zijn oeuvre niet bekoeld, integendeel. Het herdenkingsjaar 2018 kende diverse Bredero-symposia, opvoeringen van zijn toneelstukken, voordrachten van zijn poëzie en tal van verdere publieksactiviteiten. Het jaar zag ook de verschijning van een alom geprezen biografie van de dichter, *De hartenjager*, van de hand van René van Stipriaan.

De Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren organiseerde op 25 mei 2018 in Gent een studiedag waarop de referenten nieuw Bredero-onderzoek presenteerden. De studies, door omstandigheden wat later dan voorzien gepubliceerd in dit themanummer van *Verslagen & Mededelingen*, laten zien hoe Gerbrand Adriaenszoon na vier eeuwen nog altijd inspireert tot geschakeerd en boeiend wetenschappelijk werk. Daarbij gaan de auteurs ook het 'gesprek met de vorigen' aan: deze hedendaagse analyses bevatten niet zelden een reflectie op het werk van vorige generaties Bredero-onderzoekers.

Berust Bredero's roem vooral op zijn prestaties als lyricus en toneeldichter, hij was ook schilder. Helaas is van zijn picturale werk nauwelijks iets bewaard of zelfs maar bekend gebleven. Dat neemt niet weg dat hij goed op de hoogte zal zijn geweest van de beeldtradities van zijn tijd en dat ook in zijn teksten liet blijken. Karel Porteman weegt de beschikbare gegevens over Bredero's schilderkunst zorgvuldig, en komt met een nieuwe uitleg van de titelgravure waarmee uitgever Van der Plasse in 1622 het *Aendachtigh liedt-boeck* liet beginnen.

Aan Bredero's toneelwerk zijn drie artikelen gewijd, waarvan twee zich met name richten op *Rodd'rick ende Alphonsus*. Hubert Meeus onderzoekt het treurspel als instructieve casus binnen het corpus van de *Palmerijn*-toneelstukken. Wat zegt de daarin uitgedragen ridderlijke ethiek, een pleidooi voor standvastigheid tegenover de wisselvallige fortuin, over de aard van het beoogde publiek? Meeus laat overtuigend

zien dat de toneeldichter met zijn novellistische stof iets nieuws en gedurfd presenteerde, en verbindt die theatrale bravoure met een mogelijke herziening van de datum waarop Bredero toetrad tot de rederijkerskamer De Eglentier.

Hoezeer *Rodd'rick ende Alphonsus* schatplichtig is aan het werk van Lope de Vega, blijkt uit de bijdrage van Olga van Marion en Tim Vergeer. Hun vergelijking van Bredero's treurspel met de 'mantel- en degenstukken' van de Spanjaard brengt opvallende overeenkomsten aan het licht op het gebied van vorm, inhoud en strekking. Zo fungeren polymetrie en lyrische verzen net als bij Lope de Vega als rechtstreekse ondersteuning van de inhoud, en krijgt de hoofdhandeling een ironiserende echo in het optreden van een *gracioso*. Ook elementen als duels en de gecompliceerde verweving van intriges wekken het sterke vermoeden dat Bredero met vrucht een Spaanse literaire leerschool heeft doorlopen.

Bredero's bekendste en meest bestudeerde toneelstuk is ongetwijfeld *Spaanschen Brabander* met zijn hilarische confrontaties tussen een Antwerpse inwijkeling en Amsterdammers uit de lagere volksklasse. Jeroen Jansen heeft de gesprekken van deze partijen geanalyseerd en ontdekte een sterke nadruk op materialiteit: voedsel, en de noodzaak om te werken teneinde dat voedsel te kunnen verkrijgen. Die moraal blijkt goed aan te sluiten bij de praktijk van het Amsterdamse leven aan het begin van de zeventiende eeuw. Bij zijn lezing van dit discours, met name van de (auto)biografische tekstpassages, legt Jansen retorische patronen bloot, en confronteert hij de lotgevallen van de vrouwen met die van de mannen.

Eerdere Brederoherdenkingen waren er – de jaartallen zullen niet verbazen – in 1885, 1918, 1935, 1968 en 1985. René van Stipriaan volgt aan de hand van manifestaties in deze herinneringsjaren de veranderingen in het beeld van de dichter. Door de tijd heen hebben ook tekstuittgaven en edities van de verzamelde werken hun eigen visies op Bredero gecreëerd. Werd er decennia lang naarstig gezocht naar chronologische feiten en (bij voorkeur amoureuze) biografica, in de jaren 1960 gaat de filologisch-retorische analyse overheersen, met als doel de ethisch-didactische intenties van de toneelstukken bloot te leggen. Van Stipriaan plaatst kritische kanttekeningen bij deze laatste onderzoekstraditie en stelt een brede waaier aan nieuwe methoden van benadering voor.

De redactie

Bredero's roem en vergetelheid.

Het debet en credit van de herdenkingscultuur

René van Stipriaan

Samenvatting

Gerbrand Adriaensz. Bredero geldt als een van de belangrijkste literaire auteurs van de zeventiende eeuw, en dat is de reden waarom zijn geboorte- en sterfjaar sinds bijna anderhalve eeuw steeds worden aangegrepen om hem groots te herdenken. De vijf herdenkingen die inmiddels hebben plaatsgevonden (1885, 1918, 1935, 1968 en 2018) laten interessante verschuivingen in de waardering van deze dichter zien: van een romantische dweper ontpopte hij zich steeds meer tot een zeer getalenteerd vakman. De herdenkingen gaven ook een sterke impuls aan maar liefst drie wetenschappelijke editieprojecten. De keerzijde van deze herdenkingen lijkt het steeds inzakken van de belangstelling voor Bredero in de jaren erna. De roem van Bredero lijkt daardoor goeddeels afhankelijk van de herdenkingscultuur.

Abstract

Gerbrand Adriaensz. Bredero is regarded as one of the most important literary authors of the seventeenth century, which is why, for almost a century and a half, his dates of birth and death have been used to commemorate him on a grand scale. The five commemorations that have taken place up to now (1885, 1918, 1935, 1968 and 2018) show interesting shifts in the appreciation of this poet: from a romantic zealot he was increasingly turned into a very talented craftsman. The memorials also gave a strong impetus to no less than three scientific edition projects. The flipside of these commemorations seems to be the recurring decline of interest in Bredero in the following years. Bredero's fame therefore seems largely dependent on a continued culture of commemoration.

In 1885, bij de herdenking van Bredero's driehonderdste geboortejaar, werd een nieuw gevonden portret van de dichter gepresenteerd. Het was een portret gemaakt door de bekende kunstenaar David Bailly (1584-1657), waarvan pas veel later zou blijken dat het een zelfportret van de maker was.



Fig. 1: Het vermeende portret van Bredero dat een zelfportret van David Bailly bleek te zijn (ontleend aan *Oud Holland*, 1885).

Maar in 1885 gold het als een majeure vondst. De tekening was eerder al eens in een ets overgebracht en een afdruk daarvan was opgenomen in een speciaal aan Bredero gewijd nummer van het tijdschrift *Oud Holland*.¹ Dit nummer bevatte nog wel meer verrassingen die de persoon Bredero, die tot dan toe alleen onder literatuurkenners enige bekendheid genoot, als het ware een aansprekend gezicht gaven. De vondst van een handschrift van het gedicht ‘Oogen vol maiesteijt’ was, zeker achteraf gezien, de meest spectaculaire. Het was in het Amsterdamse Gemeentearchief aangetroffen door adjunct-archivaris Charles Dozy. Het was een toevalstreffer, een vondst in een familiearchief – dat van de familie Backer – dat op voorhand niet snel met Bredero in verband zou worden gebracht. Door deze vondst werd de identiteit van een innig aanbeden vrouw, schuilgaand achter de initialen ‘M.S.’ die we kenden uit een brief van begin 1618, bekend: het betrof de negentienjarige Magdalena Stockmans (1598-1660). Het gedicht dat uit het archief was opgevist, was door

¹ Zie *Brederoo-Album*, 1885, p. [10]; de ets, zo meldt De Roever, was al in 1801 vervaardigd door Johannes de Frey.

Bredero in de zomer van 1618, kort voor zijn overlijden, naar Magdalena in Italië gezonden. Er tekende zich een klein drama af: Magdalena had Bredero laten zitten voor de oudere en ongetwijfeld veel rijkere koopman Isaac van der Voort (1578-1629). In het gedicht 'Oogen vol maiesteijt' betuigde Bredero Magdalena in aandoenlijke bewoordingen nog eens zijn liefde. Deze vondst alleen al maakte het herdenkingsjaar 1885 geslaagd.

De herdenking in 1885 was echter in meer opzichten feestelijk en memorabel: er was een officiële herdenking in de Amsterdamse Schouwburg, uiteraard met toespraken, voordrachten van gedichten en het ten gehore brengen van liederen. Nog belangrijker was dat er bij die gelegenheid voor het eerst in ruim anderhalve eeuw weer een toneelstuk van Bredero werd opgevoerd: *Moortje*. Met de nodige bekortingen weliswaar, maar nog altijd rauw en levendig genoeg om het publiek een intense kennismaking met Bredero te bieden. *Moortje* werd gedurende een aantal maanden in verscheidene Nederlandse steden gespeeld. Voor het publiek was het werk van Bredero, afgaande op de krantenberichten, wennen. Een verslaggever van de *Leeuwarder Courant* oordeelde op 22 mei 1885 dat het voor één keer misschien leuk was, maar dat *Moortje* niet meer hoefde terug te keren. Een ingezonden briefschrijver ging hier nog overheen:



Fig. 2: Ingezonden brief in *Leeuwarder Courant*, 27 mei 1885, naar aanleiding van de bespreking enkele dagen eerder in dit dagblad.

In de eerste plaats heeft het stuk als tooneelstuk luttele waarde. De intrige heeft niets te beteekenen; de bedrijven en tooneelen zijn gebrekkig in één gezet; de taal is plat, gemeen en onregelmatig; sommige personen komen en gaan zonder bepaald motief; kortom! Het stuk heeft, over 't geheel genomen, noch in grondslag, noch in opbouw eenige verdienste. (*Leeuwarder Courant*, 27 mei 1885)

Daar valt niet makkelijk tegenop te redeneren.

Dergelijke kritiek was te verwachten; het weerhield het organiserend comité er niet van alle denkbare klassieke vormen van eerbetoon te organiseren. Zoals een borstbeeld, waarvan ik het bestaan niet kende, toen ik er een foto van aantrof in het archief van Frank van der Goes, dat bewaard wordt in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam.



Fig. 3: Bart van Hoves beeld van Bredero, door een onbekende fotograaf (Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis).

Frank van der Goes was secretaris van het organiserend comité van de herdenking in 1885. Hij geniet nog altijd enige bekendheid als voortrekker van de socialistische beweging in Nederland, en vooral als een van de oprichters van het tijdschrift de *Nieuwe Gids*, in oktober 1885, een half jaar na de Brederoherdenking. De *Nieuwe Gids* is niet te zien als het gevolg van de Bredero-

herdenking, maar staat er toch ook niet helemaal los van. Als Tachtigers waren ze in maart 1885 nog geheel onbekend en hadden ze hun beweging nog niet eens geformeerd, maar hier bij de Bredero-herdenking lieten ze zich toch al gelden. Willem Kloos schreef een vlammend betoog in het programma-boekje.² Ook Frederik van Eeden maakte, zij het maar kort, deel uit van het organiserend comité. Er is weinig fantasie voor nodig om te zien wat voor deze vernieuwingsbeweging de aantrekkelijkheid van Bredero was: bij hem geen gezapigheid, geen ‘God, Nederland en Oranje’, die in de negentiende eeuw zo lang als grote noemers boven de letteren hadden gehangen. Kloos was duidelijk: voor één kwatrijn van Bredero gaf hij de hele Nederlandse dichtkunst van de laatste vijftig jaar: ‘niemand onzer, allerm minst onzen jongen poëten past het, smadelijk op den ouden Brederoo neêr te zien’ (Kloos, 1898, I, p. 118).

De bezoekers aan de Bredero-herdenking zaten zo met hun neus op het begin van wat een van de grootste literaire omwentelingen in de Nederlandse letteren zou worden.

Terug naar het borstbeeld. Deze buste werd in 1885, speciaal voor de Bredero-herdenking, gemaakt door de Amsterdamse beeldhouwer Bart van Hove (1850-1914). Het werd op de herdenkingsavond in de Stadsschouwburg plechtig onthuld door de acteurs die juist daarvoor *Moortje* hadden opgevoerd. Dit beeld moest enigszins het leed verzachten dat het niet was gelukt om in de publieke ruimte een standbeeld voor Bredero opgericht te krijgen. De financiën waren niet toereikend en ook de Gemeente Amsterdam was weinig toeschietelijk. Het lukte zelfs niet om een aan Bredero gewijd bankje in het Vondelpark geplaatst te krijgen. Zoals ook het voorstel om een deel van de erg lange Amsterdamse Marnixstraat, en wel dat deel dat uitkomt naast de Stadsschouwburg, om te dopen tot Brederostraat, op onwil stuitte van de gemeente. Zo lukte niet alles in 1885, maar toch wel veel, met ook een aanzienlijk rendement op de wat langere termijn.

² Zie Albert Verwey in *Algemeen Handelsblad*, 10 maart 1935; hij beschouwde de inleiding van Kloos als een ‘knooppunt’ tussen ‘Bredero en *De Nieuwe Gids*’.



Fig. 4: Amsterdamse Marnixstraat, hoek Leidseplein, met de nieuwe Amsterdamse Schouwburg in aanbouw. Foto door Jacob Olie, 1892 (Amsterdams Stadsarchief).

Ondanks de banvloek van de recensent van de *Leeuwarder Courant* bleef het werk van Bredero de decennia daarna met enige regelmaat opgevoerd worden, in 1898 ging de *Spaanschen Brabander* voor het eerst sinds 1729 in reprise. Het succes van de verschillende toneelproducties was wisselend; er klonken veel klachten over het platvloerse karakter van het komische toneel, maar door de betere acteurs bleken personages als Jerolimo uit de *Spaanschen Brabander* of Kackerlack en Moy-Aal uit *Moortje* in glansrollen omgezet te kunnen worden.

Belangrijker als concrete opbrengst van de herdenking van 1885 was het voornemen om het werk van Bredero opnieuw uit te geven. Er werd een wetenschappelijke redactie opgezet met illustere namen als J. te Winkel, G. Kalff, J.H.W. Unger, H.E. Moltzer en R.A. Kollewijn; zij maakten de wetenschappelijke edities van de verschillende werken, terwijl Bredero-kenner van het eerste uur Jan ten Brink voor de nodige algemene inleidingen zorgdroeg (Ten Brink *et al.*, 1890).

Binnen vijf jaar, in 1890, was het project afgerond; er lagen toen drie handzame boekdelen, waarin Bredero voor iedereen die het wilde, weer kon worden gelezen, met uitgebreide en ook wel onmisbare woordverklaringen als belangrijke steun. Niet alle filologische problemen waren opgelost, allesbehalve, maar Bredero was ontsloten, niet alleen voor het publiek, maar ook voor de wetenschap. Dat was de enorme winst van 1885: Bredero stond weer in de belangstelling, met inbegrip van alle obscene, rauwe en ook raadselachtige trekken die er in zijn werk zaten.

Hoe meer het werk tot de verbeelding begon te spreken, hoe meer belangstelling er kwam voor de man achter het werk. De vondsten van 1885 – behalve het portret van Bailly en het gedicht ‘Oogen vol majesteit’ ook de lokalisering van Bredero’s geboortehuis in de Amsterdamse Nes – werden ervaren als belangrijke sprongen voorwaarts, maar accentueerden tegelijkertijd het gebrek aan concrete levensfeiten. Er was dat grote oeuvre, enkele tienduizenden levendige versregels groot, geschreven door iemand die slechts drieëndertig jaar was geworden. En verder waren er een paar brieven en wat archivalia. Na 1885 is er in archieven nog veel gespeurd naar biografische documentatie over Bredero, met allerlei kleine snippers informatie als opbrengst, maar er deden zich geen echt grote ontdekkingen meer voor.

In de praktijk werd het oeuvre steeds meer gezien als laatste toevluchtsoord om over de dichter meer te weten te komen. Er werd geprobeerd een chronologische volgorde aan te brengen in het werk, dat slechts in een klein aantal gevallen een concrete datering draagt. Een puzzel met honderden stukjes, waarvan er nog altijd maar weinig vast op hun plaats liggen. Het werd in de decennia na 1885 een werkterrein voor onderzoekers van heel verschillende statuur, zoals de universitaire letterkundigen Jan te Winkel en Gerrit Kalff, de woordenboekmaker J.A.N. Knuttel, maar ook een dilettant als J.B. Schepers, die vanaf 1905 tot 1937 meer dan vijftieng artikelen aan Bredero wijdde.

Intussen werd Bredero in 1918 opnieuw herdacht. De viering van de driehonderdste sterfdag was sober; in België en Frankrijk woedde de Groote Oorlog voort en in het neutrale Nederland waren de gevolgen daarvan merkbaar: hoge prijzen voor voedsel, met hongersnood en de nodige sociale onrust tot gevolg. Er was een ingetogen herdenkingsavond bij het Haagse genootschap *Oefening Kweekt Kennis*, en verder werd het vooral een herdenking in de vorm van beschouwingen in kranten en tijdschriften. Belangrijkste uitkomst van deze herdenking was het initiatief voor een nieuw verzameld werk, te bezorgen door lexicoloog Knuttel, die tot dat moment nog niet veel aan Bredero had gedaan. Wel was Knuttel ervan overtuigd dat met wetenschappelijke

nauwgezetheid veel taaie Bredero-raadsels op te lossen moesten zijn. In de jaren 1921-1929 verschenen de door Knuttel bezorgde *Volledige werken*, die luxueus werden uitgevoerd, met voor de gelegenheid gemaakte prenten van Albert Hahn, maar de editie zelf was niet heel erg goed afgewerkt (Knuttel, 1921-1929). Knuttel zou naderhand in zijn memoires toegeven dat niet zozeer het annoteren van de werken zijn grote belangstelling had, als wel het schrijven van een historische inleiding waarin hij zijn visie uiteenzette op de chronologie van Bredero's werken, en dan met name zijn lyriek (Knuttel, 1989, pp. 270-272). Knuttel werkte snel, met overtuiging, maar riep, mede door zijn nogal rechttoe rechtaan betoogtrant, veel tegenspraak op.

Het steeds maar voortgaande wetenschappelijke debat over chronologie, over Bredero's woordgebruik, over mogelijke verwijzingen naar concrete personen en situaties is kenmerkend voor de periode tussen herdenkingsjaar 1918 en herdenkingsjaar 1935. Er werd vooral veel energie gestoken in het reconstrueren van Bredero's liefdesleven. Er waren twee concrete personen, met enige zekerheid, met Bredero's leven én werk in verband te brengen. Behalve de al genoemde Magdalena Stockmans was dat Maria Tesselschade, een korte en waarschijnlijk weinig succesvolle flirt. Er bleven daarnaast nog vele tientallen liefdesgedichten en -liederen over, waarvan er opvallend veel gewijd waren aan ene 'Margriete'. De grote kwestie die met name J.B. Schepers jarenlang bezighield, was: wie was deze Margriete, die inmiddels bekend stond als de grote liefde van Bredero. Het interpreteren van de aan Margriete gewijde gedichten ging hand in hand met het nodige archiefonderzoek, en leverde een aantal concrete kandidaten, maar ook heel veel discussie en gekibbel tussen de verschillende geleerden op. Tegelijkertijd leek er een stille consensus te ontstaan over een heftig verlopen dichtersleven, waarin verliefdheden en diepe teleurstellingen, werden gedempt in een stevig drankgebruik tijdens frequente bezoeken aan herbergen en bordelen.

In 1935 was het opnieuw tijd om Bredero te herdenken, en wederom was het tij niet erg gunstig. Nederland zuchtte onder een hardnekkige economische crisis en voelde de dreiging van nazi-Duitsland gestaag toenemen. Misschien is dat ook wel de reden dat deze herdenking een nogal nationaal folkloristisch karakter droeg. Op de herdenkingsavond op 2 april – nu weer in de Amsterdamse Stadsschouwburg – liepen mensen in klederdracht rond, in een Oud-Hollands decor van wafelkramen en herberginterieurs. Er was een tentoonstelling ingericht, waar onder andere werd teruggekeken op de vrolijke en geruchtmakende herdenking van 1885. Hier was ook het borstbeeld van Bart van Hove weer te zien. Deze tentoonstelling trok in twee weken tijd tachtig bezoekers, en werd zelfs twee dagen voor tijd gesloten. Het was tevens het

laatste teken van leven, als je dat zo kunt zeggen, van het borstbeeld van Bart van Hove.



Fig. 5: Berichtgeving over de Bredero-herdenking in 1935, in een onbekende krant (april 1935).

Het verdwijnen van het borstbeeld is als het ware zinnebeeldig voor het ‘debet’ uit de ondertitel van mijn betoog. Mijn hoop het voor de herdenking van 2018 weer boven water te krijgen, bleek ijdel. Rondvragen bij Amsterdamse musea leverde niets op. Kort na de herdenking dook het beeldje alsnog op in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek. Er was ook geen groot belang mee gemoeid, want wie goed kijkt, die ziet dat hier niet Bredero is afgebeeld, maar David Bailly. Dat de man met de golvende slagen in het haar niet Bredero was maar Bailly, werd overigens pas in 1951 door kunsthistoricus J. Bruyn aan het licht gebracht (Bruyn, 1951). Waarmee gezegd is dat er bij de herdenkingen, behalve opbrengst, af en toe ook verlies te noteren is. Het is de tol van de gelegenheidsadoratie die het herdenken van geboorte- en sterfjaren nu eenmaal met zich meebrengt. Er is soms te veel haast om met iets nieuws te komen, en vervolgens dreigt er vergetelheid. Het borstbeeld van Bredero is wellicht op een zolder of in een schuurtje beland, en vervolgens overgeleverd aan de willekeur van latere generaties.

De sobere herdenking in het crisisjaar 1935 lijkt het gevolg van een weer tannende belangstelling voor Bredero. Maar dat is schijn. Het beeld van de ro-

mantische, ietwat gekwelde Bredero was inmiddels een eigen leven gaan leiden, vooral dankzij het lange gedicht ‘Breeroo’ van Hendrik Marsman uit 1930, dat gedurende decennia vele malen werd herdrukt.

Toch kwam de publieke Bredero-liefde pas na 1960 goed op gang, vooral in de theaters. Het waren in Nederland jaren van gestage modernisering, economische groei en ontvoogding. In deze licht revolutionaire sfeer werd Bredero door de vernieuwers gezien als ‘een van ons’. Theatermaker Ton Lutz ontpopte zich als een onvermoeibaar wegbereider van een periode waarin grote gezelschappen, zonder veel aarzelen *Spaanschen Brabander*, *Moortje* en het eeuwenlang niet opgevoerde *Lucelle* op het repertoire namen. Zelfs de altijd als te expliciet schunnig beoordeelde *Klucht van de Molenaer* werd in 1963, voor het eerst sinds de zeventiende eeuw, opgevoerd. Een toneelstuk kon in deze jaren van seksuele bevrijding niet expliciet genoeg zijn.

Hiermee werd de weg gebaad voor de herdenking van 1968, die breder en rijker opgezet was dan ooit. In de buurt waar Bredero was opgegroeid, werd met ruime steun van de gemeente Amsterdam eindelijk een – volgens velen niet erg geslaagd – standbeeld onthuld, vervaardigd door Piet Esser.



Fig. 6: Onthulling van het Bredero-standbeeld op de Amsterdamse Nieuwmarkt, door burgemeester Ivo Samkalden, 29 september 1968 (fotograaf onbekend, Anefo).

Verder droeg de herdenking vooral de recente, intensieve professionalisering van de neerlandistiek uit. Het Nederlandse ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen stelde een stevig bedrag beschikbaar voor een nieuwe, wetenschappelijke editie van Bredero's verzamelde werken. De nog zeer jonge Eddy Grootes stelde een tentoonstelling samen, waarin werd aangesloten op harde feiten die 'geen romantiserende interpretatie' meer zouden toelaten.

Er was een plechtige bijeenkomst in de Aula van de Universiteit van Amsterdam, in aanwezigheid van de minister, waar in vier wetenschappelijke lezingen verschillende aspecten van Bredero belicht werden. De Antwerpse hoogleraar August Keersmaekers hield bij die gelegenheid een beschouwing over Bredero en zijn relatie tot Zuid-Nederlanders, waarin hij en passant een recente ontdekking wereldkundig maakte: vele van de Margriete-gedichten die tot zoveel theorieën over Bredero's liefdesleven hadden geleid, bleken vertalingen uit het Frans te zijn, al omstreeks 1612/1613 vervaardigd voor de Nederlandse uitgave van de *Histoires tragiques* van Belleforest en Boaistuau. Keersmaekers bracht zijn ontdekking wat terloops, en concludeerde:

[...] de geldende opvatting over Bredero's verliefdheden zal in het licht hiervan enigszins moeten gewijzigd worden. [...] Misschien zullen sommigen het betreuren, dat de sympathieke keizerinne Margriete wellicht van de lijst wordt geschrapt als Bred'ro's grootste liefde. (Keersmaekers, 1970, pp. 68-69)

Zo bescheiden als Keersmaekers het bracht, zo ingrijpend was het effect dat zijn ontdekking sorteerde op de juist tot ontwikkeling komende moderne Brederofilologie. Het doen van uitspraken over Bredero's leven werd vanaf nu gezien als het betreden van een mijnenveld. Niemand durfde daar zijn vingers nog aan te branden. Eddy Grootes achtte het nog maar enkele jaren geleden onwaarschijnlijk dat er ooit nog een 'goede moderne biografie' van Bredero het licht zou zien (Grootes, 2011, p. 2).

Keersmaekers bracht niet alleen de romantische visie op Bredero de genadeklap toe, maar meteen ook enige biografische interpretatie van zijn werk. Dat dit niet als gemis werd ervaren, lag aan de verwetenschappelijking die de historische neerlandistiek in diezelfde tijd doormaakte: er kwam steeds meer aandacht voor typische filologische problemen als tekstoverlevering, brongebruik, verstechniek, poëtische uitgangspunten, en retorische vormgeving. De verschillende delen van de wetenschappelijke editie die tussen 1968 en 1986 verschenen, gaven ieder op hun eigen manier vorm aan deze filologische benadering, waarbij langzaam maar zeker meer licht kwam te vallen op Bredero's

enorm gevarieerde en doeltreffende vakmanschap. Dat de editeurs onderling niet dezelfde principes volgden, mag betreurd worden, maar het neemt niet weg dat de meerdelige uitgave van Bredero's werken een monument van geleerdheid is geworden. Maar dat er nog veel vragen overbleven, spreekt duidelijk uit een aantal recensies, die soms meer teweegbrachten dan de edities zelf.

De eerste die ik wil noemen is de bespreking door Sonja Witstein van de editie van C. Kruyskamp van *Stommen ridder* uit 1973. Witstein was door de editie tot een dieper inzicht gekomen in de literaire strategie van Bredero, die volgens haar gestuurd werd door ethische denkbeelden die hij op de toeschouwer/lezer wilde overdragen, '[...] geheel overeenkomstig de ethisch-didactische doelstellingen die men in de Renaissance aan literatuur stelde' (Witstein, 1974, p. 441). Het is bij mijn weten de eerste keer dat in de neerlandistiek de samenstelling 'ethisch-didactisch' werd gebruikt. Wie het werk van Bredero probeert te begrijpen, moet bedacht zijn op de ethische code die erin verwerkt zit. In *Stommen ridder* was dat vooral de aansporing tot 'matiging van de hartstochten', of, om het meer in neostoïsche termen te zeggen: het betrachten van 'temperantia'. Enige jaren later werkte Witstein deze ideeën nader uit in een essay over *Rodd'rick ende Alphonsus*, waarin het 'ethisch didacticisme' gestalte kreeg in het concept 'morele instructie' (Witstein 1975, p. 8 e.v.). Die zat, als een reeks expliciete lessen, verwerkt in toneelstukken van Bredero en zijn tijdgenoten. Deze morele lessen kregen veelal gestalte in monologen, die als retorische kunststukjes sluitende argumenten leverden om een ethisch verantwoorde levensweg te kiezen. Witstein trok de bestudering van Bredero's toneelwerk naar een niveau waarop er eindelijk naar de diepere bedoelingen en de levensbeschouwelijke opvattingen van de auteur kon worden gekeken. Bovendien vestigde ze de aandacht op de technieken waarmee deze ideeën literair verwezenlijkt werden. Dat was grote winst.

Het nadeel van deze benadering was echter dat toneelstukken vooral als een aaneenschakeling van deelbetogen werden gezien, zonder dat ze zich nog als een organische eenheid lieten interpreteren. Dit werd jaren later duidelijk aan het licht gebracht door Riet Schenkeveld in een artikel naar aanleiding van het verschijnen van de editie van *Moortje* door Minderaa en Zaalberg. Bondig stelde Schenkeveld vast dat verschillende personages in *Moortje* prachtige en zo op het oog steekhoudende ethische betogen houden, maar dat ze vervolgens helemaal niet naar die hooggestemde moraal blijken te handelen. Ze zeggen het een maar doen het ander: 'hoe groter overigens de boef, hoe mooier zijn morele praatjes' (Schenkeveld-van der Dussen, 1985, p. 226). Schenkeveld trok de uiterste consequentie uit het ethisch-didacticisme, en moest tot de

conclusie komen dat de beleden moraal en de intrige van het stuk wel érg ver uiteen liepen, en dat er in *Moortje* geen sprake was van een ‘consistente auteursvisie’ (Schenkeveld-van der Dussen, 1985, p. 231).

Schenkevelds besprekingsartikel van *Moortje* verscheen in 1985, het jaar van een volgende herdenking van Bredero. Het was ook het jaar waarin veel voltooid werd van wat in 1968 begonnen was: de *Werken*-uitgave was zo goed als gereed, Bredero werd in academische kringen serieus genomen; het romantische imago was inmiddels met succes vervangen door een veel renaissance-achtiger en ernstiger aureool. Dat viel toe te juichen, maar er knaagde ook iets. De uitgave van Bredero’s *Werken* had de aanzet gegeven tot de ontwikkeling van het ethisch didacticisme, maar sinds Schenkeveld haar invloedrijke artikel over *Moortje* had gepubliceerd waarin Bredero langs de ethisch-didactische meetlat was gelegd, hing er om Bredero het aureool dat hij op microniveau prachtig toneel wist te schrijven, maar op macroniveau niet in staat was zijn stukken interne consistentie mee te geven. Mooie scènes maar zwakke stukken.

De ontwikkeling van het academisch discours werd tussen 1975 en 1985 en nog lang daarna sterk gedomineerd door het ethisch-didacticisme, zonder dat de uitgangspunten van het ethisch-didacticisme zelf ter discussie werden gesteld. Het gevolg was dat Bredero’s toneelwerk, onbedoeld, te lijden kreeg onder een wat inferieure status. Het werk van naaste collega’s als P.C. Hooft en Samuel Coster voldeed veel beter aan de ethisch-didactische vereisten. Zoals zo vaak moest Bredero het tegen zijn veel geleerdere collega’s afleggen.

Na het laatste herdenkingsjaar 1985 verflauwde de belangstelling voor Bredero gestaag.³ Het is te merken aan het aantal publicaties over zijn werk. In mijn studie *De hartenjager* (2018) hoop ik aangetoond te hebben dat het vooropstellen van een ethisch referentiekader bij het interpreteren van Bredero’s toneel en lyriek veel te beperkend is, en er ook veel van de bekoering en kracht aan ontnemt. Mijn voorstel zou zijn om het ethisch-didacticisme eens grondig tegen het licht te houden. Dat woorden en daden bij Bredero nogal uiteen kunnen lopen, is niet zozeer een beperking van Bredero als toneel-schrijver, het is zijn kracht – of nog sterker geformuleerd, het is zijn centrale thematiek. Ik hoop dat te kunnen aantonen doordat Bredero’s personages er regelmatig zelf op reflecteren. Zie deze passage uit *Stommen ridder*, waarin

³ Zie de opmerking van Jeroen Jansen over de wetenschappelijke belangstelling voor Bredero sinds 1985: ‘Er verschenen nog wel wat losse publicaties over aspecten van zijn werk, en zelfs een enkele editie, maar vooral de laatste jaren lijken de pennen opgedroogd’ (Bredero, 2011, p. 7).

een jonkvrouw precies tot uitdrukking brengt hoe het kan lopen met de goede bedoelingen van een mens:

De deucht is best te mercken
Aan deuchdelijcke wercken.
Veel dinghen hebben schijn
Van 't gheen zy niet en zijn.
Die 't aldermeeste weten,
Haar aldermeest vergheten

(vv. 147-152; Kruyskamp, 1973, p. 67)

Laten we ophouden Bredero's toneelwerken te zien als mislukte vehikels van een eenduidige moraal. Het lijkt me zinniger om te aanvaarden dat het oeuvre van Bredero een begoochelend spiegelpaleis is, dat ons veel inzicht kan opleveren in de hoge vlucht die het literaire denken aan het begin van de zeventiende eeuw in Amsterdam heeft genomen. De ethiek, poëtica of retorica zou daarbij niet meer als voornaamste referentiekader moeten fungeren, eerder de toenmalige psychologie en fysiologie. Waarom zegt de mens het een en doet hij het ander? Daar werden al in de zestiende eeuw vergaande visies op ontwikkeld. Bij Bredero werken die door. Voor Bredero zijn de mens en de wereld fundamenteel veranderlijk en bedrieglijk.

Wat ik hier heb willen betogen, is dat de studie en de waardering van Bredero enorm veel te danken heeft aan de keren dat hij herdacht is, met name in 1885 en 1968. Het heeft drie verzameld werk-uitgaven opgeleverd, en daarmee is Bredero samen met Vondel de absolute koploper onder de zeventiende- en ook latere-eeuwse auteurs. P.C. Hooft heeft zelfs nooit een volledige wetenschappelijke editie gekregen, en hetzelfde geldt min of meer voor Constantijn Huygens. Opvallend is dat juist de altijd als zo duister en afstandelijk ervaren Huygens zich de laatste decennia in een blijvende belangstelling mag verheugen. Dat is voor een deel te danken aan de volharding van een kleine club onderzoekers, voor een ander deel aan het bestaan van het museum Hofwijck, waar voortdurend impulsen van blijven uitgaan voor nieuwe publicaties en bijbehorend onderzoek.

Voor Bredero lijkt dat perspectief ver weg: zijn geboortehuis is een café c.q. eetgelegenheid zoals je ze in het door toeristen overlopen Amsterdam bij dozijnen hebt, en dat geldt ook voor zijn laatste woonadres. Daar gaat de herleving van de Bredero-studie niet beginnen. Het zal aan de universiteiten moeten gebeuren, en het lijkt geen kwaad te kunnen serieus werk te maken van het laten schrijven van een aantal proefschriften over Bredero. Sla daartoe de

handen ineen. Onderwerpen te over: zoals Bredero's exotisme, Bredero's opstelling tijdens de Bestandstwisten, maar ook zijn psychologie, zijn gebruik van de moraalfilosofie van Coornhert en Spiegel, zijn schatplichtigheid aan het neostoïcisme, de relatie van het komische tot het tragische, enzovoort.

De meest recente Bredero herdenking was die van 2018. Net als het begin van de zeventiende eeuw is de eenentwintigste eeuw een periode van stormachtige veranderingen, niet alleen in de techniek, de informatievoorziening en de wereldpolitiek, maar ook in het mensbeeld. Bredero zou zo gezien snel aan relevantie moeten winnen: ik hoop dat we in 2035 kunnen vaststellen dat dit inderdaad het geval is geweest.

Literatuurlijst

- Bredero, G. A.** (1890). *De Werken van G.A. Bredero* (3 dln.). Ten Brink, J. et al. (reds.). Amsterdam: Binger.
- Bredero, G. A.** (1918-1929). *Werken van G.A. Bredero* (3 dln.). Knuttel, J.A.N. (red.). Leiden: A.W.Sijthoff.
- Bredero, G. A.** (1973). *G.A. Bredero's Stommen ridder*. Kruyskamp, C. (red.), Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G. A.** (2011). *Proza*. Jansen J. (uitg., vert. en toegelicht). Hilversum: Verloren.
- Bruyn, J.** (1951). 'David Bailly.' In *Oud Holland*, 66: pp. 148-164 en 212-227.
- De Roever, N.** (red.) (1885). *Brederoo-Album. Feestnummer van Oud-Holland*. Amsterdam: Binger.
- Grootes, E.** (2011). 'Fabulieren over Bredero's persoonlijkheid.' *VakTaal*, 24/3: 2-5.
- Keersmaekers, A.** (1970). 'Bredero en de Zuidelijke Nederlanden.' In Stuiveling, G. et al. (reds.), *Rondom Bredero*. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, pp. 41-69.
- Kloos, W.** (1898). *Veertien jaar literatuur-geschiedenis 1880-1893* (2 dln.). Amsterdam: Van Looy & Gerlings (2^{de} druk).
- Knuttel, J.A.N.** (1989). *Levensloop* (deel 1). Leiden: Wetenschapswinkel Rijksuniversiteit Leiden.
- Leeuwarder Courant**, 27 mei 1885. <<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010589156:mpeg21:a0014>>
- Schenkeveld-Van der Dussen, M.A.** (1985). 'Moraal en karakter: lezingen van Moortje.' *De Nieuwe Taalgids*, 78: 224-234.
- Stipriaan, R. van** (2018). *De hartenjager. Leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*. Amsterdam: Querido.
- Verwey, A.** (1935). 'Herdenking van Gerbrand Adriaensz. Bredero; de Bredero-viering van 1885.' *Algemeen Handelsblad*, 10 maart 1935.

Witstein, S.F. (1974). 'Het erotisch-ethische referentiekader in Bredero's *Stommen ridder*, en de betekenis daarvan voor het handelingsverloop van dit spel.' *De Nieuwe Taalgids*, 67: 439-448.

Witstein, S.F. (1975). *Bredero's ridder Rodderick*. Groningen: Tjeenk Willink.

Bredero als schilder

Karel Porteman

Samenvatting

Wat weten we over Bredero als schilder? De bijdrage onderzoekt wat er uiteindelijk van/over zijn werk bewaard of geweten is en analyseert in een kritische dialoog met de bestaande opvattingen daarover de gangbare interpretaties van de in dat opzicht belangrijke titelprent van het *Aendachtigh liedt-boeck*. Voorgesteld wordt dat deze mogelijk een picturale boodschap bevat, die gegevens over de dichter als schilder aan het licht brengt.

Abstract

What do we know about Bredero as a painter? This contribution examines what has ultimately been preserved or is known about his work and, in a critical dialogue with existing views, analyzes the current interpretations of the important frontispiece of the *Aendachtigh liedt-boeck* in that respect. It is suggested that the illustration may contain a pictorial message, revealing information about the poet as a painter.

Iacobe goede nacht, mijn eygen saecken roepen
My tot de schilder-kunst, en die tot soet gewin

Bredero als schilder. We weten daar vrijwel niets over. Wat is het beste: over het onderwerp te zwijgen of er bij een gelegenheid als deze even vrijblijvend over te babbelen? Op grond van wat gesnuffel en een paar vraagtekens bij wat anderen daarover ter sprake brachten, zal ik dat laatste even proberen. Uiteraard op straffe van het verwijt dat ik hier alleen maar – om het met een mooi woord van Bredero zelf te zeggen – ‘mondwetenschap’ lever.

In de Amsterdamse kunsthandel werden in Bredero's tijd door Antwerpenaren verschillende veilingen georganiseerd: schilderijen – wellicht vaak kopieën – van Zuid-Nederlandse, Antwerpse afkomst. Op 30 september 1608 was er een in de Nes. Onder de kopers bevonden zich ook schilders, onder wie Gerbrand Adriaensz. Hij kocht twee schilderijen voor f 21,50. We weten niet welke en voor wie (Sluijter, 1999, pp. 118-119, p. 140; Wurfain, 2001, p. 21). Dit archivalisch weetje dat in 1969 aan het licht kwam (Van Eegen, 1969, p. 89), is om een of andere reden niet in het *Memoriaal van Bredero* geraakt. Maar wat doet het ertoe? Het maakt de frustra-

tie van de nieuwsgierige Bredero-liefhebber alleen maar groter. Toch is het, naar mijn bescheiden mening, nog mogelijk enkele druppels meer uit de nog amper vochtige spons van het onderwerp te persen. Maar eerst maak ik een afweging van wat wél is bekend.

Van Bredero zelf hebben we drie – overigens op zichzelf fraaie – teksten over het onderwerp. Uit omstreeks 1610 dateert een brief aan zijn opleider, de schilder Frans Badens, waarin Bredero op verzoek van zijn vader een niet nader genoemd schilderijtje van de schilder Sebastiaan Vrancx in bruikleen vraagt om het te kopiëren. We mogen dus veronderstellen dat de dichter effectief een *stucxken* van de Antwerpse schilder-toneelschrijver heeft nageschilderd. De brief is belangrijk omdat eruit blijkt dat Gerbrand bij Badens in de leer was (Jansen, 2011, pp. 92-101). Maar hij illustreert vooral de briljantie van Bredero's proza. De brief is een fraaie demonstratie van een proleptische, d.w.z. anticiperende negotiatie, zoals Jeroen Jansen heeft aangetoond (Jansen, 2013).

Uit een tweede brief, een rijmbrief, die dateert van midden 1614, stamt het citaat in de titel van deze lezing. Bredero werkt als schilder en verdient daar goed zijn brood mee. Maar je moet ook horen hoe het verder gaat:

Iacobe, goede nacht, mijn eygen saecken roepen
My tot de schilder-kunst, en die tot soet gewin.
De rymery brengt lust...

Zoet gewin tegenover lust en genoeg. Dat hoeft geen commentaar. Schilderen was een job, dichten lust en leven. De geadresseerde is de Schiedamse rederijker Jacob Barthout Ferisz. Vanuit kunsthistorische hoek is in dit verband ook de naam gesuggereerd van ene Jacob Bartholomeusz Ferreris, zoon van de bankierschilder Bartholomeus Jacobsz Ferreris. Deze laatste was bezitter van een interessante kunstcollectie en aan hem had Karel van Mander *himself* het deel over de Italiaanse schilders in zijn *Schilderboeck* opgedragen (Wurfbain, 2001, pp. 20-21). Dat ware mooi geweest, maar de hypothese weegt niet op tegen de archivalische gegevens die Stuiveling en zijn team over de Schiedamse bestemming aan het licht hebben gebracht (Bredero, 1986, pp. 43-46). De derde tekst is de meest bekende: de voorrede uit de derde editie van het *Geestigh liedt-boecxken* (voorjaar 1618):

Ick heb als een schilder, de schilder-achtighe spreuck gevolcht, die daer seyt: *Het zijn de beste Schilders die 't leven naast komen*, en niet degene die voor een geestich dingen houden het stellen der staden buyten de natuere, en het wringhen en buygen der geleden en gebeenderen,

die sy vaack te onredelic en buyten de loop des behoorlickheysts opschorten en ommecrommen.

‘Als een schilder’ lees ik ‘als de schilder die ik ben’, maar het is ook mogelijk deze mededeling gewoon als een bekentenis tot het ‘pictorialisme’ te lezen: ik heb mijn liederen geschreven zoals een schilder te werk gaat. Kortom: én als schilder én als dichter prijst Bredero het realisme, in de zin van stilistische natuurlijkheid (Jansen, 2003). Daarmee keert hij zich, zoals uit het vervolg van de tekst blijkt, tegen de onnatuurlijkheid, waarbij hij nog even bij de schilderkunst blijft en daarbij blijkt geeft dat hij zijn Van Mander heeft gelezen, met name *Den grondt der edel vry schilder-const*, cap. 4, waarin in gelijkaardige bewoordingen de onnatuurlijkheid wordt ontraden. Maniëristisch zullen de schilderijen van Bredero er dus niet hebben uitgezien.

Vanwege de broodwinning van de dichter heeft de vakliteratuur uiteraard altijd wat meer aandacht gehad voor de manier waarop hij schilderkunst in zijn creatief werk ter sprake brengt. In *Moortje* (vv. 1644-92) vertelt Writsart over de prikkelende schilderijen die hij in het bordeel heeft zien hangen: een ‘Hof der lusten’, een ‘Vulcanus die Mars en Venus in zijn net vangt’ en de verkrachting van Lucretia door Tarquinius. Men onderstreept daarbij graag dat Bredero in deze passage eigenzinnig met de bronnen van zijn stuk is omgegaan: hij laat weg – een voorstelling van ‘Danaë die door een goudregen wordt bevrucht’ – en hij noemt als enige de schilderijen over ‘de verkrachting van de schoon Romeynsche vrouw’ (Tarquinius en Lucretia) en Vulcanus’ vangst van Mars en Venus (Bredero, 1984, pp. 22-23; Zaalberg, 1984-1985). Veel bijzonders over de schilder leert ons dat niet, wel over de alerte toneelschrijver. Bij een verkrachting past het geval Lucretia inderdaad uitstekend. Het gaat in *Moortje* over de nefaste effecten van de schilderkunst.

Tegen die uitwerkingen waarschuwt in krachtige bewoordingen ook het amoureuze lied ‘De moeyelijcke strijt’:

Maar laas de schildery, verschrickt al myn gedachten
Vervloecte maalcunst die, myn lust vervormt in smart...
(Bredero, 1975, p. 432).

Het gaat over een voorstelling van de bestraffing van de nieuwsgierige jager Actaeon die door Diana in een hert wordt veranderd en door zijn eigen honden wordt verscheurd.

In het sonnet of eerdicht voor Abraham de Konings treurspel over *Iephtah ende zijn eenighe dochter* (1615) vormen de emotionele uitwerkingen van de kunst dan weer een bron van lof. ‘De emotionele overtuigingskracht van [...] de vertoning van Iephtahs offer’ (Smits-Veldt, 1984-1985, pp. 292) – een toneelbeeld – wordt gelijkgesteld aan het door Van Mander beschreven schilderij van het offer van Iphigenia door de antieke schilder Timanthes.

Teksten van tijdgenoten over Bredero als schilder zijn er niet te vinden. Een belangrijk officieel document is een codicil bij het testament van Bredero’s vader van begin 1646, achttien jaar na de dood van Gerbrand. Hij laat aan zijn tweede vrouw, Aeltge Bartels, onder meer na

vier volgende schilderyen, Namentlick een stuck van David ende
... een stuck van David ende abigael een stuck van Piramis ende
Tisbe, met een stuck synde een Fortuijn, gemaectt by Garbrant
adriaensz bredenrode syn overleden soon. (Memoriaal, p. 210)

Het bingo-effect van dit archiefstuk is gering. Alleen het laatst genoemde werk, een ‘Fortuna’, kan met grammaticale zekerheid aan de zoon worden toegeschreven. Het onderwerp herinnert bovendien aan zijn zinspreuk. ‘Gemaectt’ slaat in de tekst niet noodzakelijk op de drie andere stukken. Maar het kan, zeker in de dictee-situatie waarin het stuk is opgetekend. Van het eerstgenoemde werk is de titel onvolledig genoteerd. Heeft de notaris of zijn klerk de te bed liggende opdrachtgever niet goed verstaan? Of werd de geschiedenis niet meer herkend?

Conclusie: we kennen, en alleen bij naam, met zekerheid één schilderij van Bredero. Voluntaristisch kunnen we het misschien hebben over vijf werken als we ons de kopie van Vrancx herinneren, maar dan mag die niet tot de hier genoemde vier hebben behoord.

Toch valt er uit één document nog een en ander te halen: de al vaker besproken titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck* in Vander Plasses uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1622. Kunsthistorici verschillen er van mening over. De functie van de prent is niet anders dan die van de voorafgaande platen bij de afdelingen ‘boertighe’ liederen en *De groote bron der minnen*. Deze zijn uitvergrottingen van de minikopergravures van Michel Le Blon, bekend uit het *Gheestigh Liedt-Boexcken* van 1621. Deze nieuwe titelplaten – zo mag je ze uiteindelijk wel noemen – worden tot op heden toegeschreven aan Pieter Serwouters. Toegevoegd is telkens een vierregelig epigrammetje met een moraliserende toelichting (zie Fig. 1 onderaan).



Fig. 1: De titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck* in Cornelis Lodewijcksz. vander Plasses uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1622 (toegeschreven aan Pieter Serwouters).

Voor de nieuwe in 1622 gelanceerde derde afdeling van ‘aandachtige’ liederen bestond zo’n oriënterende prent nog niet. Het gaat dus om een nieuwe creatie, waarvan de functie er blijkbaar in bestaat de overgang duidelijk te maken van de amoureuze afdeling naar een deel ernstige, vrome liederen. Deze laatste zijn naar het arrangement van de uitgever in weerwil van hun uiteenlopende datering ten onrechte samengebracht in een aparte groep als de weergave van een bekering op het einde van Bredero’s leven.

Meestal wordt de gravure als volgt gecatalogeerd: ‘De tot inzicht gekomen mens wendt zich af van wereldse zaken en keert zich tot de deugd (de Hoop, het Geloof en de Liefde)’. Het toegevoegd kwatrijn is klaar:

Wanneer de mensch bedenkt zijn Ydelheid met leet,
 Hij Venus oorlof geeft, en sweerelds prael vertreed,
 En leent demoedig 't oor der Deugd en heilge leering,
 En offert dankbaer Gode het wierook van bekeering.

De zich bekerende mens geeft Venus oorlof en vertreedt de praal van de wereld (de vlag) en leent zijn oor aan de lering van de deugd. Het heeft niet zoveel zin om, zoals J.A. Emmens heeft gedaan, in deze plaat meteen ook een figuratie te zien van de tegenstelling tussen de door de Reformatie gehuldigde primauteit van het Gehoor, het zintuig waarmee we het Goddelijk Woord vernemen (de Bijbel op de tafel omringd door de goddelijke deugden), en het voor de katholieken superieure Gezicht, overigens hét instrument van de zinnelijke liefde en de schilderkunst (Emmens, 1956, pp. 142-43; 1981, I, pp. 71-74). Het is de vraag of de liedboekgebruiker op zo'n ideologische uitbeelding zat te wachten.

Eric Jan Sluijter heeft aangetoond dat de combinatie van deze drie begrippen – Visus, Venus, Pictura – zowel tot een streng moraliserende afkeuring van de schilderkunst kan leiden als tot speelse, positieve reflecties erover (wat met name in de kring van Goltzius gebeurde). Over onze prent luidt het dan dat 'de schilderkunst (hier) wordt opgevoerd als vertegenwoordiger (of symbool) van (het) amoureux en verleidelijk amusement' – negatief dus (Sluijter, 1991-1992, p. 390, n. 160).

In het commentaardeel van de uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1983 had P.J. van Thiel inmiddels een andere interpretatie voorgelegd. Voor hem gaat het helemaal niet om een afwijzing van de schilderkunst of een gelijkstelling van de kunst met het zinnelijk leven. De prent biedt een beeld van de auteur zelf. Drie motieven: het schildersatelier, het vaandel en de pen zijn op te vatten als attributen van Bredero: de schilder, de vaandrig van de schutterij – daaraan herinnert ons de opzettelijke plaatsing van het bekende vaandriggedicht vlak voor deze prent – en de dichter. De knielende man stelt dan ook Bredero voor. Cf. de overeenkomsten met de ook in deze uitgave voorkomende, alom bekende postume portretgravure van Hessel Gerritsz.: de snor, de baard, het kapsel, de kraag en wambuis en bovenal meer individuele kenmerken als het voorhoofd, de neus en de schedelvorm. De herkenbare Bredero-figuur maakt dus deel uit van een allegorie. Hij verpersoonlijkt de mens die zijn gehechtheid aan de wereld be treurt, tot inkeer komt en zich openstelt voor de christelijke leer en deugd. Hij overdenkt zijn ijdelheid, laat Venus gaan en vertreedt de praal van het vaandel: het staat allemaal woordelijk in het bijschrift en vat de inhoud samen van de 'Aendachtighe Liederen' (Van Thiel, 1983, pp. 108-111). De schildersezal (met palet, penselen en schilderstok), de beelden en de schilderijen staan niet in verband met Venus, maar met de knielende mens, alias de schilder-dichter Bredero, die zich tot het hogere wendt. In het schilderij op de ezal, waaraan nog gewerkt lijkt te worden, herkent Van Thiele een boetende Maria Magdalena (de schedel) en ook in de werken aan de wand ontwaart hij religieuze voorstellin-

gen: het werk links zou doen denken aan een Laatste Oordeel of een Zondvloed, het grootste stuk boven in het midden aan een Doop van Christus of een Prediking van Johannes de Doper – al doet, voegt hij eraan toe, de hoofdfiguur misschien denken aan een Ecce Homo: naakt, met stok, doornenkroon en nimbus. Over het ronde schilderijtje luidt het minder stellig dat het een kuise Suzanna kan zijn, al worden Venus en Mars – dan wellicht als waarschuwing? – niet uitgesloten. Kortom: in deze prent zou Bredero *én* als dichter (de pen) *én* als schilder van religieuze en moraliserende onderwerpen staan voor de tot inkeer gekomen mens.

Vooraleer ik tot een andere uitleg kom, wil ik nog even iets zeggen over het motief van de vertrekkende, vluchtende en/of verjaagde Venus. Het onderwerp kan, zoals gezegd, in de titelprent functioneren om aan te tonen dat het met deel drie uit is met de amoureuze liederen. Met de symboliek van de zinnelijke godin die moet wijken voor wijsheid en deugd (Athena, Minerva of het christelijk geloof) waren de zeventiende-eeuwse kunstenaars overigens vertrouwd. Het ligt voor de hand om Serwouters' gravure ook vanuit dit in vele variaties voorgesteld thema te lezen. Ik geef hiervan twee voorbeelden; ze spreken voor zichzelf. Het eerste is een Bekoring van de H. Hiëronymus, een olieverfpaneel van Giorgio Vasari (Fig. 2).



Fig. 2: *De bekoring van de H. Hiëronymus*, een olieverfpaneel van Giorgio Vasari (Art Institute Chicago).

Van Mander beschrijft dit werk als een ‘aerdighe Inventie’:

eenen S. Ieronimo, groot als t’ leven / in Penitentie / welcken overleggende de doot Christi, die hy voor hem aen’t Cruys heeft/ slaet zijn borst / om Venus en s’vleeschs lust verjagen. Dese Venus was ghemaeckt vluchtende met Cupido op den arem / aen den handt hebbende Iocus...

(*Schilder-boeck*, 1604, p. 182v)

Een ander – grappig – voorbeeld is Nederlands en is pas recent aan het licht gekomen: een paneeltje van de helaas te weinig bestudeerde Antwerpse veel-schilder Adriaen van Stalbem(p)t (1580-1640), tijdgenoot van Bredero en Serwouters (Bender, 2010, p. 127: R13471.2121) (Fig. 3).



Fig. 3: *Minerva verjaagt Venus*, een paneel van Adriaen van Stalbem(p)t (privécollectie).

Het decor van de confrontatie tussen de twee godinnen is een bibliotheek, waaruit Venus door Minerva door een met boeken dreigend geleedentrio wordt belaagd. Interessant is het procedé van de concretisering van de ruimte: net wat ook Serwouters doet.

Terug naar onze plaat nu. Wie de lezing van Van Thiel gaat checken met de loep of via de digitale uitvergroting, ziet ándere dingen. Sluijter wees er al op dat het schilderij op de ezel geen boetende Maria Magdalena kan zijn, spijt de loshangende haren en de schedel: ze bidt niet, ze is aan de drank (Sluijter 1991, p. 39) (Fig. 4).

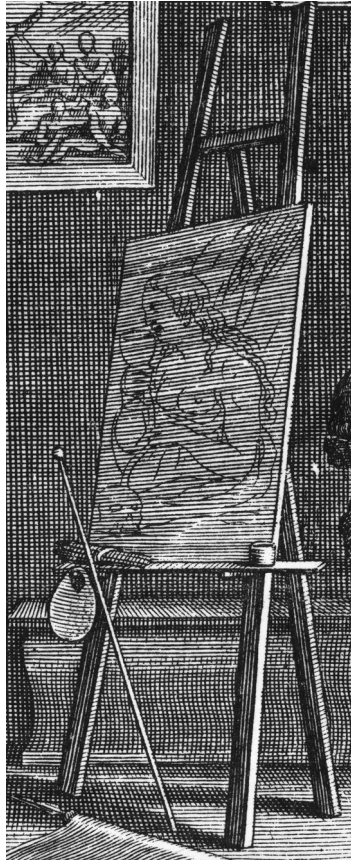


Fig. 4: Detail uit de titelprint van het *Aendachtigh Liedt-boeck*.

Ik zie in haar een moraliserend portret van de vluchtende Venus. De fysieke gelijkenissen zijn opvallend. Maar het begeerlijke schildersmodel Venus wordt via de schedel ontmaskerd als een model vol vergankelijkheid. Daarbij zou ik durven denken aan het twee pagina's verder afgedrukte berouw- en inkeerlied 'Wat dat de wereld is', met de beklivende regels:

Een hoofd vol wind en wijn
Een hart vol suchts en pijn,
Een lichaem gants vol qualen
Heeft *Venus en de kroes*
Of selfs die leyde droes
My dickwils doen behalen
(p. 6, *curs. K.P.*).

Het bijschrift van de prent – het afscheid van Venus – sluit hierbij aan.

Het centrale werk aan de wand toont evenmin een bijbels onderwerp. De uitvergroting laat duidelijk zien dat de centrale figuur Apollo is (Fig. 5).¹ Je hoeft alleen maar een en ander in te kleuren.

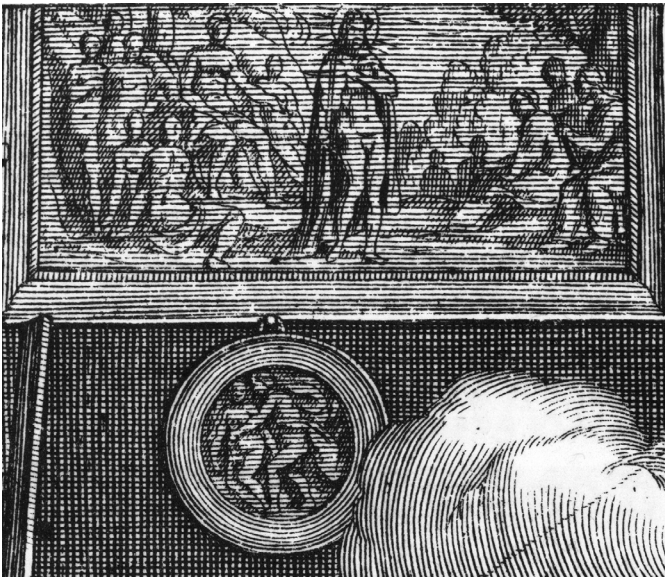


Fig. 5: Detail uit de titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck*.

We zien naast de maan de zon (als zijn aureool), de lauwerkrans op zijn hoofd en hij bespeelt, zoals vaker in de Apollo-voorstellingen uit die tijd, een *lira da braccio*. Waarschijnlijk gaat het bij Serwouters om de muziekwedstrijd met Pan voor koning Midas en zijn hofhouding (links). De zittende figuur rechts

¹ Op het Bredero-colloquium van 25 mei 2018 bleek dat René van Stipriaan tijdens het schrijven van zijn Bredero-boek *De hartenjager* tot een gelijkaardige interpretatie van deze voorstelling was gekomen.

(Pan?) lijkt een soort fluit vast te houden. De koning heeft nog geen ezelsoren.

Het ronde werkje zou wel eens Apollo en Daphne kunnen voorstellen (zie Fig. 5 onderaan). Over het schilderij links bij de deur durf ik mij niet uitspreken (zie Fig. 1 linksboven). Van Thiel suggereert dat het om een bijbels thema zou gaan – wat best zou kunnen – maar ik herken er niets in. De naar de bliksemende hemel wijzende man lijkt iets vast te houden, maar wat? Een tekstrol van een profeet? Een staf (Mozes?)? De omringende figuren lijken uit het graf op te staan. Misschien toch een Laatste Oordeel, of Ezechiël 37? Of gaat het toch om een mythologische voorstelling?

Wat zou nu de functie en de betekenis van deze drie schilderijen aan de wand kunnen zijn? Dragen zij bij, zoals Van Thiel beweert, tot de figuratieve concretisering van Bredero en, zo ja, doen ze dat via de aanbreng van symbolische boodschappen, of willen ze – als achtergrond – gewoon een suggestie, een probabele of reële weergave zijn van een atelier of schilderskamer? Er moet iets mee bedoeld zijn. De detaillering is daarvoor te frappant. Symbolisch kunnen we alvast zeker een kant uit. Het schilderij met de musicerende Apollo kan wijzen op Bredero's dichterschap, inzonderheid als liedschrijver. De lauwer waarin Daphne verandert – het ronde schilderijtje – is bovendien het attribuut van Apollo en daarmee van de dichtkunst. Wat zou dan de betekenis zijn van het derde schilderij, dat daar kennelijk ergens bij aansluit? En als het niet om symboliek gaat – die blijft tenslotte amper zichtbaar –, zou het dan kunnen dat hier postuum geattendeerd wordt op werk van Bredero of dat hier schilderijen van hem worden getoond? Naast die éne Fortuna, bewaard in woorden, zouden we dan alvast een Apollo hebben, lang verborgen voor ons oog, maar niet voor het vergrootglas. Of is dat een wensdroom? Ik eindig dus mijn verhaal met een uiterst voorzichtige suggestie. Een mens moet tevreden zijn met de kruimels die van de tafel vallen.

Literatuurlijst

- Bender, K.** (2010). *The Venus of the Low Countries. A topical catalogue of sculptures, reliefs, paintings, frescos, drawings, prints and illustrations of identified artists of the Low Countries*. Z.p.: UniBook.
- Bredero, G.A.** (1975). *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*. Stuivering, G. et al. (red.). Deel 1. Culemborg: Tjeenk Willink / Noorduijn.
- Bredero, G.A.** (1984). *Moortje*. Minderaa, P., Zaalberg, C. A. & Damsteegt, B.C. (red.). Leiden: M. Nijhoff.

- Bredero, G.A.** (1986). *Verspreid werk*. Stuiveling, G. & Damsteegt, B.C. (red.). Leiden: M. Nijhoff.
- Emmens, J.A.** (1956). 'Ay Rembrandt, maal Cornelis' stem'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7: 133-165. [ook opgenomen in: *Kunsthistorische opstellen*, 1. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 1981, pp. 61-97].
- Jansen, J.** (2003). 'Dichtkunst en schilderkunst als (stief)zusters. Iets over literatuur en picturaal realisme'. In Van Vaeck, M. *et al.* (red.), *De steen van Alciato*. Leuven: Peeters, pp. 211-227.
- Jansen, J.** (2011). *G.A. Bredero. Proza*. Hilversum: Verloren.
- Jansen, J.** (2013). 'Gerbrand Bredero wants to borrow a painting: proleptic negotiation.' *Journal of Dutch Literature*, 4: 62-87.
- Sluijter, E.J.** (1986). *De 'Heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst circa 1590-1670*. PhD thesis. Leiden.
- Sluijter, E.J.** (1991/92). 'Venus, Visus en Pictura.' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42-43: 337-396. [ook opgenomen in *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle: Waanders, pp. 87-159].
- Smits-Veldt, M.B.** (1984/85). 'Bredero en Timanthes.' *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 14: 288-294.
- Stuiveling, G.** (1975). *Memoriaal van Bredero*. Culemborg: Tjeenk Willink / Noordduyn.
- Van Eeghen, I.H.** (1969). 'Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17^{de} eeuw.' *Jaarboek Amstelodamum*, 61: 65-102.
- Van Mander, K.** (1604). *Het Schilder-Boeck*. Haarlem: Paschier van Wesbusch.
- Van Thiel, P.J.J.** (1983). 'De illustraties van Bredero's Liedboek.' In Bredero, G. A., *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*. Stuiveling, G. *et al.* (red.). Deel 2. Leiden: M. Nijhoff, pp. 89-159.
- Wurfain, M.L.** (2001). 'Gerbrant Adriaensz. Bredero en de schilderkunst.' *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam*, 88/3: 17-23.
- Zaalberg C.A.** (1984/85). "'t Vrolijk hof van weelden." De schilderijen in *Moortje* vs. 1659 en 1667-68.' *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 14: 251-253.

Bredero en Lope de Vega.

Een verholde liefde voor Spaanse capriolen?

Tim Vergeer en Olga van Marion

Samenvatting

In deze bijdrage bespreken de auteurs Gerbrand Adriaensz. Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611) als een voorbeeld van de *comedia de capa y espada* (mantel- en degenstuk), het toneelgenre dat door de Spaanse auteur Lope de Vega werd ontworpen. Bredero's enige treurspel wordt aan de hand van negen dramaturgische kenmerken getoetst aan de Spaanse theatertraditie. Zo richt de analyse zich onder meer op de gecompliceerde liefdesintrige, de komische nevenintrige, de vele vermommingen en polymetrie. Op die manier heroverwegen de auteurs de kwestie rondom de vergissingsmoord op Alphonsus die als anticlimax het onbevredigende einde vormt van deze tragedie. Daarmee dragen de auteurs bij aan de discussie over Bredero's plaats in de literatuurgeschiedenis als een van de eerste internationaal georiënteerde toneelschrijvers van de Nederlandse zeventiende eeuw.

Abstract

In this contribution, the authors discuss Gerbrand Adriaensz. Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611) as an example of *comedia de capa y espada* (cloak-and-dagger play), the theatrical genre devised by Spanish playwright Lope de Vega. Bredero's only tragedy is compared to the Spanish theatre tradition on the basis of nine aspects. Thus, the analysis focuses, among other things, on the complicated love plot, the comical subplot, the many disguises, and polymetry. In this way, the authors reconsider the issue surrounding the mistake murder of Alphonsus which, as an anticlimax, forms the unsatisfactory end of this tragedy. In doing so, the authors contribute to the discussion of Bredero's place in literary history as one of the first internationally oriented playwrights of the Dutch seventeenth century.

Aan het einde van *Rodd'rick ende Alphonsus* staat jonkvrouw Elisabeth vertwijfeld voor het kasteel van haar vader, waar zij zo graag haar huwelijk had willen vieren. Maar alle vrolijkheid is verdwenen. Haar bruidegom huilt tranen met tuiten bij het lijk van zijn geliefde vriend, die hij zelf heeft doodgestoken. Ook Elisabeth zwelgt in

verdriet. In plaats van haar bruiloft moet ze een begrafenis regelen, nota bene voor een man die ze niet eens mag:

Hier zijn wy sien ick, recht voor mijn Heer Vaders slot,
De Feest daar ick met vreucht, mijn Vrunden wouw op nóóden,
Ach! die is nu verkeert in stacy van een Dóóden.
Het gheen den sotten Mensch tot vrolijkheyt besluyt,
Ach! dat komt menighmaal op een droef Treur-spel uyt.¹
(vv. 2531-2535)

Hoe kunnen we dit complexe treurspel met zijn vele verwickelingen, tragische en komische momenten en lotswisselingen typeren? Het stuk is tot nu toe opgevat als een adaptatie van een Palmerijnroman met een anticlimax (Kruyskamp, 1973), als een Scaligeriaans treurspel over de onbetrouwbaarheid van het lot en de onmacht om de hartstochten te matigen (Witstein, 1975, pp. 9-20 en 49-54; Konst, 1993, p. 35), als een ‘fijnmazig spel van bedrieglijke verwickelingen’ (Van Stipriaan, 1996, p. 218), ‘een verhaal uit de hoogste aristocratische kringen, gesitueerd in mediterrane sferen, met veel actie, ontembare hartstochten, foute taxaties [...] bespiegelingen op het lot, op de vriendschap, de werking van een verliefde geest en de onbetrouwbaarheid van de zintuigen’ (Van Stipriaan, 2018, pp. 53-54); Houben ontdekte als bron van het stuk een verhaal uit *Le quatriesme Livre des Bergeries de Iuliette* (1595) van Nicolas de Montreux (Houben, 2018). Wij stellen hier voor *Rodd’rick ende Alphonsus* te lezen als een Spaanse *comedia de capa y espada*, een mantel- en degenstuk, in de traditie van Lope de Vega. Hetzelfde kunnen we beargumenteren voor Bredero’s *Griane* (1616), *Lucelle* (1616) en *Stommen ridder* (1619), maar we zullen ons hier dus beperken tot het oudste stuk van Bredero: *Rodd’rick ende Alphonsus* uit 1611. In eerdere artikelen hebben wij betoogd dat toneeldichter Theodore Rodenburgh de pionier was van de *comedia nueva* in de Republiek (Van Marion & Vergeer, 2016). Nu stellen wij voor om ook Bredero’s treurspel uit 1611 (‘gespeeld op de Amsterdamse kamer’, tekstboekje gedrukt bij Cornelis vander Plasse in 1616) te lezen als ‘Spaans’ toneel met gecompliceerde liefdesintriges, vermommingen, duels, polymetrie en zelfs een heuse *gracioso*.

¹ We verwijzen hier telkens naar de editie uit 1973 van Bredero’s *Rodd’rick ende Alphonsus* onder redactie van C. Kruyskamp.

ONRIJP EN ONVOLPREZEN?

In de vakliteratuur is de dramatische wending aan het einde van Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus*, waar de twee vrienden elkaar tijdens een gevecht niet herkennen en de een de ander doodsteekt, problematisch genoemd. In zijn teksteditie uit 1973 stelt Cornelis Kruyskamp dat de slotscène als dramatisch hoogtepunt tekortschiet, omdat er 'geen opzet is, geen schuld, enkel een toevallige vergissing' (p. 22). Dat Rodderick onbedoeld zijn boezemvriend Alphonsus doodt, is een anticlimax. De 'moord' staat dan ook los van de centrale idee van het stuk dat Alphonsus 'te gronde gaat aan de onmogelijkheid om een idee (de absolute vriendschap) in de wereld te verwezenlijken, terwijl zijn tegenspeler (Rodderick) eveneens te gronde gaat omdat hij niet in staat is hartstocht (min) en idee te verzoenen', aldus Kruyskamp (1973, p. 30). Hij betoogt dat dit voor Bredero de hoofdzaak was door te stellen dat de dichter enerzijds de eigenlijke handeling maximaal reduceerde (en door de koren liet samenvatten), maar anderzijds wel 'de innerlijke overdenkingen en motiveeringen van de handelende personen breed' uitspon. Volgens Kruyskamp is het 'dit gebrek aan beheersing [van ene of gene dramaturgische opvatting] enerzijds, en de stijlmengeling anderzijds, waardoor het stuk als geheel nog onrijp en soms onbeholpen aandoet' (Kruyskamp, 1973, pp. 30-31). Bredero maakt er maar een potje van. Of toch niet?

Nog geen twee jaar later presenteerde Sonja Witstein een visie op het treurspel die haaks staat op die van Kruyskamp. Zij stelt dat Alphonsus juist niet te gronde gaat aan de onmogelijkheid de perfecte vriendschap te verwezenlijken. Hij sterft immers een onbedoelde dood, door 'een zeer boze gril van een zeer boos lot'; 'de erotische werkelijkheid ten detrimente van de vriendschap, staat in geen enkel verband, hoe ver verwijderd ook, met Roddericks fatale vergissing en de daaruit voortvloeiende dood van Alphonsus' (Witstein, 1975, pp. 1-3). Voor Witstein zit beider treurig lot eerder in de wisselvalligheid van de Fortuin, zoals ze door haar studie heen beargumenteert. Bij het ombrengen van zijn beste vriend beseft Rodderick zijn fout, waardoor ook zijn 'tragische keer van geluk naar ongeluk' plaatsgrijpt. Bredero laat juist dan ook 'het thema van twee verliefd op dezelfde, geheel los'. Eddy Grootes voegt daar in zijn recensie van 1976 aan toe dat Witsteins analyse superieur is aan die van Kruyskamp 'niet alleen omdat ze komt tot een meer coherente interpretatie, maar ook omdat ze erin slaagt de in het stuk opgemerkte verschijnselen op overtuigende wijze in verband te brengen met verschijnselen buiten de tekst, i.c. met het toenmalige cultuurpatroon' (Grootes, 1976, p. 260).

Maar ook Witstein worstelt met de plotontwikkeling en kan het centrale thema en de vergissing niet met elkaar rijmen. Wij denken dat het antwoord te maken heeft met Bredero's interesse in de internationale ontwikkelingen op het gebied van theater. Kruyskamp erkent weliswaar de invloed van de voornaamste Spaanse toneeldichter van de *Siglo de Oro*, Lope de Vega, wanneer hij komt te spreken over de figuur van Nieuwen-Haas als *gracioso* – een karakteristieke figuur in Spaans toneel, een scherpzinnige intrigant. Omdat 'soortgelijke komische figuren vóór Bredero onbekend zijn', moet men wel 'aannemen dat Lope de Vega hierin zijn voorbeeld is geweest'; Kruyskamp werkt verder niet uit wat dat voor implicaties heeft voor de structuur van het drama (Kruyskamp, 1973, pp. 15-16). Witstein zwijgt over een eventuele invloed van Lope, evenals Jan Konst. Gustaaf van Es en Gerrit Overdiep menen op basis van de mengeling van het komisch-kluchtige en het hoofstragische dat Bredero met deze 'romantische tragicomedie' 'een eigen gemengd genre heeft geschapen' (Van Es & Overdiep, 1948, p. 292). Van Stipriaan veronderstelt dat Bredero voor de komische figuren in het treurspel op een idee gebracht kan zijn door Jan van Houts *Loterijspel* (Van Stipriaan, 2018, p. 55). Wij denken daar anders over. Kruyskamp is niet ver genoeg gegaan bij het benoemen van de invloed van Lope op Bredero. Juist daar ligt de sleutel tot het begrijpen van het handlingsverloop in *Rodd'rick ende Alphonsus*.

EEN MANTEL- EN DEGENSTUK

In deze bijdrage willen we daarom een nieuwe interpretatie van Bredero's treurspel voorstellen. Onze hypothese is dat *Rodd'rick ende Alphonsus* in zijn dramatische opzet leunt op de zeer populaire Spaanse *comedia de capa y espada*,² die met behulp van een aantal eigenschappen als volgt kan worden gekarakteriseerd. Het gaat om toneelstukken:

1. met een of meerdere gecompliceerde, avontuurlijke en spannende liefdesintriges;
2. waarin het conflict tussen liefde en eer een voorname plaats inneemt;
3. waarin personages zich vermommen of verkleeden;

² In de recente vakliteratuur wordt de populariteit van dit genre aan het licht gebracht: zie Rodríguez Pérez, 2016; Jautze, Álvarez Francés & Blom, 2016; Van Marion & Vergeer, 2016 en Blom & Van Marion, 2017. Ferket, 2016 laat zien hoe in het midden van de zeventiende eeuw de toneelschrijver Frederico Cornelio De Conincq in Antwerpen zelf 'nieuwe' *comedias de capa y espada* ging schrijven, naast de vertalingen die hij ook maakte. Eerder onderzoek van Te Winkel, 1881; Van Praag, 1922; Vosters, 1955; De Haas, 1996 en De Haas, 1997 wees hier ook al op.

4. met duels en vechtscènes;
5. waarin de hogere burgerij en lagere adel de voornaamste rollen bezetten;
6. waar de plot toewerkt naar een gelukkige afloop, maar tussendoor wel verschillende tragische elementen voorkomen;
7. waarin een hoofdintrige wordt weerspiegeld in een of meerdere nevenintriges;
8. met een zogeheten *gracioso*, een scherpzinnige intrigant, veelal met een eigen liefdesintrige;
9. met veel polymetrie in de vorm van liederen en afwijkende rijmschema's.

In de internationale vakliteratuur keren de eerste acht kenmerken telkens terug, zoals in Ignacio Arellano's definitie in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002, pp. 52-54) en Jonathan Thackers *A Companion to Golden Age Theatre* (2007, pp. 143-146, 149-152).³ Een korte, maar vergelijkbare omschrijving vinden we in Bork *et al.*, *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* (2002), toegespitst op de Nederlandse context.⁴ Het negende kenmerk, van polymetrie, ontbreekt in de vakliteratuur, maar is door ons aan het overzicht toegevoegd. Eerder onderzoek van onze hand heeft namelijk uitgewezen dat de uitbundige en kleurrijke polymetrie uit de oorspronkelijke Spaanse toneelteksten in de Nederlandstalige bewerkingen van bijvoorbeeld Rodenburgh op cruciale momenten is behouden en 'vertaald' in o.a. rondelen, refreinen of sonnetten (Van Marion & Vergeer, 2016).

In het vervolg willen wij aantonen dat *Rodd'rick ende Alphonsus* aan het merendeel van de hierboven genoemde kenmerken voldoet: gecompliceerde liefdesintriges (1) conflict tussen liefde en eer (2), vermommingen (3), duels en vechtscènes (4), hogere burgerij en lagere adel (5), *gracioso* met een parallelle liefdesintrige (7-8), polymetrie (9). Bredero heeft volgens ons daarbij op een of andere, nog onbekende manier de kunst afgekeken van Lope de Vega.

MEERDERE, GECOMPLICEERDE LIEFDESINTRIGES (1), NEVENINTRIGES (7) EN EEN GRACIOSO (8)

Tussen de drie hoofdpersonages Rodderick, Alphonsus en Elisabeth bestaan relaties die ons als moderne lezers heel wat hoofdbrekens kosten. Het stuk

³ Zie ook Gregg, 1977, pp. 103-106. Thacker is overigens sceptisch over de bruikbaarheid van een taxonomie.

⁴ Het lexicon is integraal raadpleegbaar op de DBNL.

speelt zich af aan het hof van de Spaanse koning Ferdinand, die al zijn ridders heeft verzameld om de 'Moren' in zijn rijk te verslaan. Te midden van deze tamelijk ongebonden troep lagere edelen bevinden zich Rodderick en Alphonsus, twee hartsvrienden die een gezamenlijke jeugd hebben doorgebracht, gewijd aan sportwedstrijden en jagen op herten, hazen en vogels. Eenmaal aan het hof, nadat hun 'Rustingh hart' was ingeruild voor 'sachte Kleeren', had het society-leven al snel geen geheimen meer voor hen: 'In plaats van Wapens wreedt, sien wy de Maaghden soet' (v. 45). Het blijkt dat de twee heren een hoofse liefde hebben opgevat voor de nicht van de koning, Elisabeth. Dat ze dezelfde dame aanbidden, terwijl ze tegelijkertijd ook veel van elkaar houden en Elisabeth alleen op Roddericks avances ingaat en Alphonsus afwijst, maakt de intrige interessant, zeker wanneer Alphonsus de dood gaat zoeken op het slagveld, Elisabeth door de 'Moren' gekidnapt wordt, Alphonsus haar redt, de twee vrienden elkaars leven redden maar – vermomd als ze zijn (in harnas en reismantel) – ook tégen elkaar blijken te vechten, de een de ander doodsteekt, waarna de laatste gebroken en vol wroeging achterblijft.

De relatie tussen de twee mannen is in de vakliteratuur tot nu toe als een platonische, 'ideale vriendschap' beschouwd in de geest van Coornherts hoofdstuk 'Vande Vriendschappe' in diens *Wellevenskunste* (Kruyskamp, 1973, pp. 28-29). Evenals Coornhert spreekt Bredero over de vriendschap nadrukkelijk in termen van liefde, zoals in vers 93: 'De Liefd' is de Fonteyn van Broederlijke Minne'. Het ligt buiten het bestek van dit artikel om in te gaan op de door ons geopperde mogelijkheid om de liefdesscènes tussen Rodderick en Alphonsus, inclusief de sterfscène, homo-erotisch te lezen⁵. In elk geval is de liefde tussen de twee ridders er een van de hoogste categorie, waar de lagere 'min' (die de ridders voor Elisabeth koesteren) voor onder doet. De 'Slot-renden' na het vijfde bedrijf typeert de liefdesintrige in allegorische termen alsof het gaat om een zinnespel. Daar moet de hoofse taal wijken voor een metafoor ten nadele van Elisabeth. Alphonsus en Rodderick vormen namelijk een existentiële koppeling tussen 'ziel' en 'lichaam', die de wereld (Elisabeth) met wereldse verleidingen wil doorbreken:

Voor Alphons wilt de Ziel verstaan:
Neemt Rodd'rick voor het Lichaem aan;

⁵ Zie hiervoor onze vlog op de website van Stichting Bredero 2018: <https://www.bredero2018.nl/blog/olga-van-marion-en-tim-vergeer-rodd-rick-ende-alphonsus>. De video is ook te bekijken op het YouTube-kanaal van de Universiteit Leiden: 'Rereading Bredero's Rodd'rick ende Alphonsus', <https://youtu.be/EGVm3mQITR8>.

En noemt Elisabeth de Werelt.
Die door't aantreckend' wesen soet,
Haar van een yeder minnen doet;
Soo gracelijck is sy beperelt.
(vv. 25-30)

Er bestaat dus een driehoeksverhouding, waarbij de heren beiden Elisabeth het hof maken, maar de jonkvrouw op haar beurt slechts en alleen oog heeft voor Rodderick, en zelfs niets moet weten van Alphonsus: 'Zo haast het Vleys [Rodderick] de werelt [Elisabeth] trouwt / Vertreckt de Ziel, en treurt in het wouwt' ('Slot-redenen'). Maar de driehoek is niet de enige liefdesintrige in het treurspel. Tegelijk met zijn meester Alphonsus probeert ook diens knecht Nieuwen-Haan een verhouding te beginnen. Hij richt zijn pijlen op dienstmeid Griet Smeers, en zijn versiergedrag staat haaks op dat van zijn meester. Er is hier dus een parallelle liefdesintrige die zich afspeelt op een ander sociaal niveau, als een parodie van de hoofdintrige.

In de *comedia nueva* is vaak genoeg een komisch-parodiërende ondertoon verrat die we hier ook aantreffen bij Nieuwen-Haan en de door hem begeerde vrouw, Griet Smeers. De figuren hebben eigen actie buiten de hoofdhandeling, én ze leveren satirisch commentaar tijdens die hoofdhandeling.⁶ Er zijn ook nog andere argumenten te vinden waarmee we de overeenkomsten tussen Nieuwen-Haan en de Spaanse *gracioso* kunnen onderbouwen. Dit maakt het ook des te aannemelijker dat Bredero op enig moment in zijn leven in aanraking kwam met het werk en de denkbeelden van de Spaanse dichter, zoals ook Kruyskamp (1968, p. 16) denkt.

In 2006 verscheen van de hand van Jesús Gómez een volledige studie over de *gracioso* in de *comedias* van Lope, waarin hij een tiental karakteristieken schetst (Gómez, 2006, pp. 14, 19-26 en 74):⁷

1. de *gracioso* is een proleet die een edelman of de protagonist dient;
2. hij is een komisch personage, soms een lolbroek, die de gemiddelde bezoeker van de *corrales de comedias* dient te vermaken;
3. over het algemeen is hij in alles het tegenovergestelde van zijn meester wiens acties hij met zijn eigen, vergelijkbare handelen parodieert;

⁶ Kruyskamp (1973, p. 16) wees er daarnaast op dat de naam van Nieuwen-Haan zelf op de *gracioso* als voorbeeld wijst; 'deze betekent immers zo veel als "nieuwmodische pronker, fat"'.
⁷ Zie ook Hernández Araico, 2002, pp. 160-162.

4. hij volgt zijn meester overal, met wie hij in een soort van constante symbiose leeft; soms heeft hij de rol van vriend of vertrouweling;
5. hij is volledig loyaal: hij komt niet in opstand tegen zijn heer, noch ver-raadt hij hem, noch probeert hij hem te manipuleren; zijn mentaliteit is die van het conservatieve, straatarme proletariaat;
6. hij is ad rem of gevat, maar ook picaresk, en door middel van zijn scherp-zinnigheid helpt hij de edelman die hij dient uit de brand;
7. hij is altijd hongerig of dorstig; hij is een veelvraat en een vriend van de wijn;
8. hij is bij- en goedgegelovig, én een angsthaas; dat in tegenstelling tot de moed en de gelijkmoedigheid van zijn meester;
9. hij is een realist, een pragmaticus, en een materialist (dat zich kan uiten in een liefde voor geld); anders dus dan zijn meester die juist een idealist is met weinig liefde voor het materialistische;
10. soms gaat hij een secundaire liefdesintrige aan, parallel aan die van zijn heer, maar wel met een vertegenwoordigster of dienstster van zijn sociale status, die bij het gevolg van de adellijke dame hoort, die zijn heer claimt als de zijne; in zekere zin treedt deze *graciosa* op als zijn vrouwelijke tegenhanger.

Nieuwen-Haan bezit alle kenmerken. Dat is bijzonder, aangezien de verschillende Spaanse *graciosos* in het werk van Lope niet eens alle kenmerken in zich dragen (Gómez, 2006, p. 13). Maar Nieuwen-Haan is zowel ad rem als volledig loyaal, en ook een materialist. Hij is een veelvraat en op liefdesvlak het tegenovergestelde van zijn meester. Hij bejegt Griet Smeers uitsluitend seksueel, dit in tegenstelling tot Alphonsus die het voorbeeld is van een hoofse ridder. Dat blijkt bijvoorbeeld uit dit gesprek tussen beide mannen:

NIEUWEN-HAAN

Sal ick mijn hoeft ontdecken
Als ick jouw Lijsbeth spreck?

ALPHONSUS

Hoe nu ist Landt vol gecken?
Ay grove plumpe Nar, zijt ghy hier op ghevoet?
Siet ghy niet hoem' int Hof een Edel Joffrouw groet?

NIEUWEN-HAAN

Ja mijn Heer, maar ick en hebt niet wel onthouwen,
Want selden verkeer ick met sulcke groote Vrouwen:

Maar met de Keucken-meyt of met de Kelderin,
Die eer ick so verbrancxst; ick weet niet hoe ickt versin.
Goeden dagh Joffrouw Grietje. Hoe vaartet Joffrouw Trijntje.
Knap gheeft my d'een een soen, en d'ander lekker Wijntje:
Ick hebber dan soo lief, 'tis vreemt dat mijn hert niet en berst.
(vv. 1589b-1599)

Even later wordt nog eens duidelijk hoe verschillend Alphonsus en Nieuwen-Haan omgaan met de liefde, als de laatste alleen is met zijn Griet Smeers:

NIEUWEN-HAAN

Grietje mijn hertje branckt, och komt en sietet brangden,
Jemy ick ben so hiet, betastme toch met jouw hangden,
Ick moet hylicken, of ick weet my selver ghien raadt,
Om dat my mijn Pols so hartigh kittelt, jaaght en slaat:
Ick word hiel speuls Moer as ickje koom t'aanschouwen.

GRIET SMEERS

Men selje binje broets met het gat in't water houwen.
Wat rijdt me dese Geck, staat stil, hoe staje dus?

NIEUWEN-HAAN

Gheeft my dan maar een soen.
(vv. 1865-1872a.)

Griet Smeers twijfelt, maar als Nieuwen-Haan nog een keer aandringt, geeft ze het excuus dat ze als 'dienstmaarte' haar eer moet bewaken:

NIEUWEN-HAAN

Grietje ghy maackt mijn tuychje soo schelms bremstigh hiet // bekoort,
Nu wilt gyt doen of niet, ick sal't jou hier na niet meer // vraghen?

GRIET SMEERS

Neen, Nieuwen Haan, ick moet sorgh voor mijn eer // draghen.
(vv. 1884-1886)

We zien dat Nieuwen-Haan niet zoals zijn meester Alphonsus hopeloos achter zijn beminde blijft aanlopen, maar inziet dat zijn affaire met Griet Smeers niet van de grond komt. Zijn oplossing? Hij loopt van haar weg. Hij blijkt een realist en pragmaticus te zijn:

NIEUWEN-HAAN

Nouw laat mijn los segh ick, ik wil niet by jouw slapen;
As me jouw pap biedt, versta gy dat wel, soo selje gapen:
Ick hebber den dril van.

(vv. 1893-1895a)

Nieuwen-Haans handelen is een parodie op zijn meesters inspanningen en hoogdravende taal waarmee hij Elisabeth voor zich probeert te winnen:

De rust Elisabeth is voor my niet geschapen;
Maar wel voor u, mijn Lief! mijn Ziele van mijn Ziel!

(vv. 352-353)

Het is ook een parodie op het stellige idealisme van Alphonsus die blijft vasthouden aan een vriendschapsideaal én een hoofse liefde waarin hij in beide gevallen hopeloos faalt.

De scènes tussen Nieuwen-Haan en Griet Smeers noemt Kruyskamp de ‘komische intermezzo’s’ of ‘tussenspelen’ van het drama, waarvan hij vermoedt dat ze ontleend zijn aan de internationale theaterliteratuur. Kruyskamp (1973, p. 15) doelt allicht op de Spaanse *entremeses*, de kluchtige eenakters die in Spanje tussen elke *jornada* (akte) van de *comedia* gespeeld werden, maar dat is onjuist. In Spanje hadden de *entremeses* doorgaans geen relatie tot de *comedia*, of het primaire stuk, anders dan in het geval van *Rodd’rick ende Alphonsus*, waar de affaire van Nieuwen-Haan en Griet Smeers een kritische weerspiegeling is van de hoofdhandeling. Bij Bredero is het kluchtige intermezzo inherent onderdeel van het drama.⁸

Een andere, hilarische overeenkomst tussen de Spaanse *graciosos* en Nieuwen-Haan is de voorliefde van de laatste voor wijn en eten. Dat Nieuwen-Haan van wijn houdt, blijkt bijvoorbeeld uit zijn opschepperij over scharrels die hem zoeken en scharrels die wijn schenken:

Knap gheeft my d’een een soen, en d’ander lekker Wijntje:
Ick hebber dan soo lief, ’tis vreemt dat mijn hert niet en berst.

(vv. 1598-1599.)

Maar Nieuwen-Haan is ook gek op bier, pannenkoeken en vleesgerechten zoals ‘vysioen’ (vенеzoenpastei). Zodra Alphonsus op weg is gegaan om zich

⁸ Zie over de *entremés* onder meer Huerto Calvo, 2002, pp. 125-128 en Thacker, 2007, pp. 152-162.

op te offeren in de strijd tegen de ‘Moren’, stort Nieuwen-Haan zich op het vele eten en de drank die er overblijft. De gulzige knecht was niet meegegaan, de angsthaas die hij is:

Vaar is uyt, Moer is uyt, het heck is vanden Dam:
Vry Hof, vry Broot, vry Bier, vry struyf, vry Bout, vry Ham;
Mijn Miester is van huys, O bloomer herten hoe wil ick smullen,
Met ien moy lekker Vysioen sal ick mijn darmen vullen.
(vv. 1851-1857.)

Tot dusver Nieuwen-Haan, die alle kenmerken van een Spaanse *gracioso* heeft. Bredero weerspiegelt en contrasteert het tragische liefdeslot van Alphonsus met dat van Nieuwen-Haan. Zo voldoet Bredero’s drama aan een van Lope’s belangrijkste dramaturgische aanbevelingen, namelijk om het komische en het tragische met elkaar te verweven: ‘Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridicula, / que aquesta variedad deleita mucho’ (Lope de Vega, [1609] 2003, vv. 174-178; zie ook Thacker, 2008, p. 113).

CONFLICT TUSSEN LIEFDE EN EER (2), VERMOMMINGEN EN DUELS (3, 4), PERSONAGES (5)

Alphonsus wordt verscheurd tussen zijn ridderplicht – het doden van de ‘Moren’ in opdracht van koning Ferdinand –, zijn liefde voor zijn vriend én zijn vruchteloze hartstocht voor Elisabeth. Als deze jonkvrouw hem op zeker moment de bons heeft gegeven (en voor Rodderick heeft gekozen), wil Alphonsus nog maar één ding: eervol sterven in confrontatie met de ‘Moren’. Samen met een zekere Geeraldus verlaat hij het hof en vertrekt hij naar de frontlinies (vv. 1691-1704).

Wanneer Rodderick dit te weten komt, wil hij zich ook in de strijd storten. Zijn ridderlijke eer verplicht hem zijn koning bij te staan, maar meer nog dwingt zijn vriendenplicht hem ertoe; zeker nadat Alphonsus onherkenbaar gehuld in een harnas zijn boezemvriend (die van twee aan lager wal geraakte edellieden genoegdoening wilde voor het hem afhandig maken van een krijgsgevangene) heeft weten te redden van een overmacht en gewisse dood (vv. 1340-1341). De verwonde Rodderick had de vermomde Alphonsus in eerste instantie niet herkend, maar beseft op zijn ziekbed dat het alleen maar Alphonsus geweest kon zijn: ‘Alphonsus heeft den strijdt en Rodd’rick over-

wonnen' (v. 1468). Rodderick ziet geen mogelijkheid zijn vriend een wederdienst te bewijzen die even groot is: '[...] u hóoghloffelijcke daadt, / Die'ck na waardye niet verghelden en sal konnen' (vv. 1466b-1467). Maar dan doet de mogelijkheid zich toch voor, wanneer Alphonsus gered moet worden van zijn eigen voornemen te sterven. Zulke vriendschap moet beantwoord worden, vindt Rodderick. Dan komt Elisabeth echter tussenbeide: zij ziet het niet zo zitten dat haar nieuwe partner de strijd ingaat. Ze zal zelfs met hem breken, als hij het toch doet:

ELISABETH

Ghy looft u Vruunt ghenoegh, soo ghy hem danckt int hert,
'tAnder is vruchtelóós, want hy is nu te vert.

RODDERICK

Troost gheeft my doch verlof, wilt u daer toe verkloecken,
Dat ick mijn gróóte Vriendt navolghen mach en soecken.

ELISABETH

Ick sal u Liefde sien: 'kstel u de keur, verkiest,
Wie dat ghy liever, of Alphons, of my verliest.
Soo liefde die'ck u draagh 'tby-zyn niet mach verwerven,
Sal ick van hertseer haast in dorre teeringh sterven.
(vv. 1777-1784)

Rodderick moet kiezen tussen zijn vriendenplicht én zijn hartstocht voor Elisabeth: 'U liefde dóót mijn Lief!' (v. 1785a). Hij kiest voor haar, maar daar krijgt hij spijt van. Tegen haar zin in vergezelt Elisabeth de ridder op zijn reddingstocht, maar raakt van hem gescheiden en wordt geschaakt door 'Moren'. Wanneer zij door Alphonsus wordt gered, ontstaat een misverstand. Rodderick ziet Alphonsus aan voor een 'Moor' en doorsteekt hem. Moord vanwege een vrouw. Daarmee is het conflict tussen eer en hartstocht pregnant aanwezig.

Vermomming speelt een belangrijke rol in alle intriges en misverstanden, net als in de Spaanse *comedias nuevas* van Lope. De eerste keer wanneer Alphonsus zijn vriend redt, gehuld in een harnas, waardoor hij onherkenbaar blijft (vv. 1340-1341). De tweede keer wanneer hij Elisabeth redt (vv. 2177-2185), verkleedt in een 'reys-kleedt' – een '[g]emakkelijk zittend, van stevige stof vervaardigd kostuum of toilet voor de reis' volgens het WNT, een reismantel die een kap kan bevatten die het gezicht verbergt. Hierdoor ziet Rodderick, gedreven door een verlangen om zijn jonkvrouw te redden, hem aan voor een

‘Moor’, dus een vijand die gedood moet worden. Dat zorgt in alle haast voor verwarring én Alphonsus’ tragische dood (vv. 2323-2341). Pas dan beseft Rodderick wie hij heeft neergestoken: zijn boezemvriend (vv. 2342-2345). Deze treurige wending zien we weerspiegeld in Lope’s advies om de ontknoping tot het laatste moment uit te stellen. En zodra het publiek begint te vermoeden hoe de *comedia* zal eindigen, dan is het advies van de Spaanse dichter om de handeling een onverwachte wending te geven (Lope de Vega, [1609] 2003, vv. 231-239, 298-304); en onverwachts is de vergissingsmoord absoluut.

De hier besproken reddingsacties in vermomming gaan ook vergezeld van duels en spannende vechtscènes. Dat dit spektakel opleverde en zelfs door trompetten begeleid werd, blijkt uit de toneelaanwijzingen: ‘Trompetten, gheduerende ’tgevecht seydt’ (toneelaanwijzing tussen vv. 1339-1340). En ook wanneer Alphonsus en Geeraldus Elisabeth redden, geven de toneelaanwijzingen aan dat het duel voor de ogen van de toeschouwers plaatsvindt: ‘Hier gheschiedt het gevecht, drie doodt, de rest vlucht’ (tussen vv. 2175-2176).

Tot nu toe hebben we kunnen vaststellen dat Bredero’s treurspel vele kenmerken van de Spaanse *comedia de capa y espada* bevat. Dan blijft er nog één aspect over: polymetrie.

BREDERO EN POLYMETRIE (9)

Bredero draagt voldoende zorg voor de afwisseling van versvormen. Dat is aan het begin van de zeventiende eeuw inmiddels ongebruikelijk geworden in het Nederlandse taalgebied, waar de alexandrijn als versvorm met het rijmschema aabbcc, afwisselend slepend en staand, vanaf 1596 met de Vlaams-Leidse rederijker Jacob Duym snel aan populariteit won (Stuiveling, 1973, pp. 50-52). Maar polymetrie is een vanzelfsprekend element in het toneelwerk van Lope de Vega. De Spaanse auteur schreef in zijn *Arte nuevo* voor om met behulp van verschillende versvormen specifieke emoties uit te drukken, zoals klachten met behulp van *décimas*, droevige situaties met *terzettes* en liefdesaffaires met *redondillas* (Lope de Vega, [1609] 2003, vv. 305-312; zie ook Van Marion & Vergeer, 2016, pp. 52-53).

Zo wisselt Bredero alexandrijnen af met vrij vers. Volgens Garmit Stuiveling gaat het in zijn analyse van de structuur van Bredero’s vers in al die gevallen om komische contrastwerking, die zijn oorsprong heeft in een rederijkerstrategie; de ‘deftige’ alexandrijnen zouden daarentegen uiterst geschikt zijn voor

verheven stof: Bredero's 'Treur-spel' speelt zich tenslotte af in Spaanse hofkringen. Stuiveling hypothetiseert dat men misschien in Amsterdam heeft 'geweten dat Shakespeare veelvuldig de ernstige vijfvoetige jamben van zijn vorsten en edellieden onderbreekt met het banale of koddige proza van hun dienaren' (Stuiveling, 1973, p. 51). Volgens hem heeft Bredero althans iets vergelijkbaars gedaan toen hij 'de deftige alexandrijnen van zijn ridders op eens liet overgaan in het vrijere, ouderwetse en populaire rederijkersvers dat hier letterlijk uit de toon valt'. Maar volgens Stuiveling heeft hij ook 'talrijke andere kunststukjes' uitgehaald die enerzijds uit de rederijkerstraditie afkomstig kunnen zijn, hoewel ze anderzijds ook typerend zijn voor Lope's drama (*idem*, pp. 51-52). De personages spreken in rondelen, liederen, omarmende kwatrijnen en zelfs sonnetten. Stuiveling waagt zich niet aan een conclusie, maar wij willen in de lijn van dit betoog stellen dat Bredero in de traditie van Lope staat bij het toepassen van polymetrie.

Dat willen we laten zien aan de hand van de door Bredero ingelaste sonnetten. Volgens Stuiveling is dit weliswaar een renaissancevorm, maar 'bij herhaalde toepassing ervan in een dramatisch werk [...] een typische trek van de rederijkerij' (Stuiveling, 1973, p. 53). Wij herkennen in het gebruik van sonnetten een voorschrift van Lope in diens *Arte nuevo*, namelijk dat 'het sonnet goed is voor personages die afwachten' ('el soneto está bien en los que aguardan'; Lope de Vega, [1609] 2003, v. 308). Dit zien we terug in de tekst van *Rodd'rick ende Alphonsus*, onder meer bij Koning Ferdinand die in afwachting is van de 'Moren' (drie sonnetten), bij de ongeduldige edellieden Haalna en Almijn (elk een sonnet, en samen een sonnet), maar ook bij Rodderick die aarzelt om het 'schóóne lijf' van Alphonsus in een graf te leggen (één sonnet). Als voorbeeld geven we hier het gezamenlijke sonnet van Haalna en Almijn. Zij hadden Rodderick beledigd, die vervolgens om genoegdoening vroeg in de vorm van een duel. Na een 'kleyne rust' gaan de gordijnen open: Haalna en Almijn zien zo'n duel wel zitten, alleen is ridder Rodderick nog nergens te bekennen. Ze zijn ongeduldig, leggen ze uit in hun sonnet; ze zullen hem wel eens een kopje kleiner maken. 'Wel is het noch gheen Tijdt?', vraagt Haalna:

ALMIJN

Waar blijft den Pochert nu? of macht hem noch niet beuren,
 Door het verbaast besorgh van sijn bedeesde romp,
 Die hy door 'tsemm'len ciert met een weerloóse pomp,
 Of Vrouwe pronckery? Al klackelóóse leuren.

Die'k van 'tvertsaaghde lijf met stucken sal of scheuren:
 Ja rooven hem den huyck daar hy bevreest in kromp,

En drongh vervaart in een als een ghedronghen klomp,
Ritselent van ancxst, en cypert in sijn treuren.

HAALNA

Wat toeft den trotsaart, he? Wel is het noch gheen Tijd?
My yvert tot de Móórt, my lust nu na de strijdt,
De welck sal zijn het graf van dit balóórich rasen:
Ick gis dat hy hem biecht, sijn sonden vast belijdt,
Wt vrese vande Doot:

Rodderick wt.

Maar houwt, wie daar? Is hij?

Mijn Heeren gheeft verlof om den Trompet te blasen.
(vv. 1317-1330)

Wanneer Rodderick uiteindelijk het toneel opkomt, moet de vrome ridder nog een schietgebedje doen; dat doet hij wel in een rondeel. Met het voorbeeld van sonnetten hebben we willen laten zien dat Bredero's afwisselende versvormen geïnspireerd kunnen zijn op het werk van Lope, waarin de variaties aansluiten bij specifieke gemoedstoestanden van de personages.

BESLUIT. SPAANSE CAPRIOLEN OF SENECAANS TREURTOONEEL? (6)

Voldoende overeenkomsten dus tussen *Rodd'rick ende Alphonsus* en de *comedia de capa y espada*. Toch moeten de verschillen tussen het Spaanse genre en Bredero's treurspel niet over het hoofd gezien worden – en niet in de minste plaats omdat Bredero's stuk een 'Treur-spel' heet en niet een 'Tragicomédie' of 'Comédie'. Van dit laatste zegt Witstein bijvoorbeeld dat Bredero hiermee te verstaan geeft 'met zijn drama deel te nemen aan de litteraire mode die werkt in het spoor van de klassieke tragedie. De theoretische noties die hij daaromtrent bezat, zullen [...] de voornaamste opvattingen' geweest zijn 'die Scaliger had neergelegd in zijn befaamde *Poetices libri septem* (1561)' (Witstein, 1975, p. 49). En dus staat Elisabeth op het einde te wachten voor het altaar; alleen is het niet een bruiloft die ze krijgt, maar een begrafenis.

Het moge duidelijk zijn dat Bredero op de hoogte was van internationale modes in theater en literatuur. Alleen gaf hij die wel op eigenzinnige wijze vorm, laverend tussen een publieksvriendelijke (of Lopeske) en literair-kritische (of Scaligeriaanse) benadering van het theater. Waar Kruyskamp de stijlmenging

ling in *Rodd'rick ende Alphonsus* kwalificeert als onrijp en onbeholpen, zien wij haar toch meer als een poging van Bredero om tegelijkertijd tegemoet te komen aan de wensen van een verwend publiek en aan de hoge standaarden van zijn collega-dichters. Zelf zegt Bredero in zijn voorrede: 'ghy sulter niet onbehoorlijcx inne vinden, wel verstaande, als ghy wilt overlegghen dattet voor de Ghemeente en 'tslechte Volck gespeelt is, die meestendeel meer met boefachtighe potteryen, als met gheestighe Poeteryen zijn vermaackt' (Bredero, 1973, p. 75). Als we beseffen dat Bredero's publiek kennelijk niet zat te wachten op een overdreven hoge stijl, dan kunnen we Bredero zijn tragisch-komische afwisselingen zeer zeker vergeven. In zijn keuzes klinkt Lope's *Arte nuevo* door, waarin de Spaanse dichter voorschrijft een *comedia* met begrijpelijke taal te beginnen, omdat het volk anders zijn interesse kwijt raakt, en het dramatisch hoogtepunt uit te stellen tot de allerlaatste scène (Lope de Vega, [1609] 2003, vv. 231-239, 246-249).

Anders dan de Spaanse *comedia de capa y espada* heeft *Rodd'rick ende Alphonsus* een ongelukkig einde. Waar Lope's intriges meestal uitdraaien op een bruiloft, loopt Bredero's treurspel heel zielig af voor alle drie de hoofdpersonages. Was dit om tegemoet te komen aan de wensen van de geleerde vrienden? Heeft Bredero daarom de *exitus infelix* uit menig Senecaans-Scaligeriaans drama geïncorporeerd in de Spaanse structuur van *Rodd'rick ende Alphonsus*? Of voelde Bredero zich te zeer gebonden aan zijn bron, *Le quatriesme Livre des Bergeries de Iuliette*? Wij denken in elk geval een antwoord te hebben op de onbeholpen vergissing van de moord op Alphonsus, die een consequentie is van de Spaanse theatertraditie waarin vermommingen, intriges en misverstanden leiden tot onverwachte uitkomsten. Het resultaat: Elisabeth vlucht en Rodderick bekent zijn schuld aan de stervende. Die laatste 'valt op hem [d.i. Alphonsus] in swijm [...] ende hy bekomende, raast met een al te groote onghebondentheyt'. Bredero schrijft dat '[d]it leste maackt het hele Treur-spel volkomen droevigh: Sluytelijck, sy [d.i. Rodderick en Elisabeth] trouwen; maar leven niet lang t'samen' (Bredero 1973, p. 83). Er is uiteindelijk dus toch sprake van een huwelijk, zij het dat ook dit ongelukkig afloopt.

Literatuurlijst

- Arellano, I.** (2002). 'Comedia de capa y espada.' In Casa, F. P., García Lorenzo, L., & Carcía-Luengos, G. V. (reds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 52–54.

- Blom, F. R. E. & Van Marion, O.** (2017). ‘Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands.’ *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 23: 155–77.
- Bork, G. J. van, Struik, H., Verkruijsse, P. J. & Vis, G. J.** (2002). ‘Mantel- en degenstuk.’ In Bork, G. J. van, Struik, H., Verkruijsse, P. J. & Vis, G. J. (reds.), *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. <https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0014.php#m017>
- Bredero, G.A.** (1973). *Rodd'rick ende Alphonsus*. Onder redactie van C. Kruyskamp. Zwolle: Tjeenk Willink.
- Es, G.A. van & Overdiep, G. E.** (1948). *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*. Vol. 4. ‘s Hertogenbosch: Teulings’ Uitgeversmaatschappij L.C.G. Malmberg / Brussel: Standaard Boekhandel.
- Ferket, J.** (2016). “‘Dol-woest-breyen-herssenloose edelen en grillighe aepenkueren”. Kritiek op Spanje en op de literaire conventies van de “comedia” in Liefdens Behendicheyt (1638) van Frederico Cornelio De Conincq.’ *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32/1: 61–80.
- Gómez, J.** (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Gregg, K. C.** (1977). ‘Towards a Definition of the “Comedia de Capa y Espada”.’ *Romance Notes* 18/1: 103–6.
- Grootes, E.K.** (1976). ‘Boekbeoordelingen S.F. Witstein. Bredero’s ridder Rodderick. Groningen (H.D. Tjeenk Willink) 1975. De Nieuwe Taalgids Cahiers 4. 64 pp.’ *De Nieuwe Taalgids* 69/3: 259–65.
- Haas, A. de** (1996). ‘Spaans toneel in Franse tijden (ca 1690-ca 1730).’ In Abrahamse, W., Fleurkens, A.C.G. & Meijer Drees, M. (reds.), *Kort tijt-verdrijf: opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam: S & DL Uitgevers, pp. 251-256.
- Haas, A. de** (1997). ‘Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730.’ *De Achttiende Eeuw* 29/2: 127-140.
- Hernández Araico, S.** (2002). ‘Gracioso.’ In Casa, F. P., García Lorenzo, L. & Carcía-Luengos, G. V. (reds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 160-162.
- Houben, A.** (2018). ‘De onbekende Franse bron van Bredero’s Rodd’rick ende Alphonsus.’ *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*. <<https://www.neerlandistiek.nl/2018/07/de-onbekende-franse-bron-van-brederos-roddrick-ende-alphonsus/>>
- Huerto Calvo, J.** (2002). ‘Entremés.’ In Casa, F. P., García Lorenzo, L. & Carcía-Luengos, G. V. (reds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia.
- Jautze, K., Álvarez Francés, L. & Blom, F. R. E.** (2016). ‘Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse

van de creatieve industrie van het vertalen.’ *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32/1: 12–39.

- Konst, J.** (1993). *Woedende wraakhierigheid en vruchteloze weklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Kruyskamp, C.** (1973). ‘Inleiding.’ In Bredero, G. A., *Rodd’rick ende Alphonsus*. Ingeleid en toegelicht door Dr. C. Kruyskamp. Met een studie over de structuur van Bredero’s vers door Prof. Dr. G. Stuiveling en een fragment uit het volksboek Palmerijn. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, pp. 9-49.
- Lope de Vega, F.** (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Onder redactie van Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>>
- Marion, O. van & Vergeer, T.** (2018). ‘Olga van Marion en Tim Vergeer: Rodd’rick ende Alphonsus.’ *Stichting Bredero 2018* (vlog). <<https://www.bredero2018.nl/blog/olga-van-marion-en-tim-vergeer-rodd-rick-ende-alphonsus>>.
- Marion, Olga van & Vergeer, T.** (2018). ‘Rereading Bredero’s Rodd’rick ende Alphonsus.’ *YouTube* <<https://youtu.be/EGVm3mQ1TR8>>.
- Marion, Olga van & Vergeer, T.** (2016). ‘Spain’s Dramatic Conquest of the Dutch Republic. Rodenburgh as a Literary Mediator of Spanish Culture.’ *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in Interdisciplinair Perspectief* 32/1: 40–60.
- Praag, J.A. van** (1922). *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Amsterdam: H.J. Paris - Anc. A.H. Kruyt.
- Rodríguez Pérez, Y.** (2016). “‘Neem liever een Spaans spel’”. Nieuw onderzoek naar het Spaanse toneel op de Noord- en Zuidnederlandse planken in de zeventiende eeuw.’ *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32/1: 2–11.
- Stipriaan, R. van** (1996). *Leugens en vermaak. Boccaccio’s novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse Renaissance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Stipriaan, R. van** (2018). *De hartenjager: leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*. Amsterdam: Querido.
- Stuiveling, G.** (1973). ‘De structuur van Bredero’s vers.’ In Bredero, G. A., *Rodd’rick ende Alphonsus*. Ingeleid en toegelicht door Dr. C. Kruyskamp. Met een studie over de structuur van Bredero’s vers door Prof. Dr. G. Stuiveling en een fragment uit het volksboek Palmerijn. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, pp. 9-49.
- Thacker, J.** (2007). *A Companion to Golden Age Theatre*. Woodbridge: Tamesis.
- Thacker, J.** (2008). “‘The Arte Nuevo de Hacer Comedias’”: Lope’s Dramatic Statement.’ In Samson, A. & Thacker, J. (reds.), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, pp. 109–118.
- Vosters, S. A.** (1955). *Spanje in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: H.J. Paris.

Winkel, J. ter (1881). 'De invloed der Spaansche letterkunde op de Nederlandsche in de zeventiende eeuw.' *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* 1: 59-114.

Witstein, S.F. (1975). *Bredero's ridder Rodderick*. Groningen: Tjeenk Willink.

Ridders op het Amsterdamse toneel. De *Palmerijn*-stukken van Bredero

Hubert Meeus

Samenvatting

Bredero heeft de stof voor drie van zijn ernstige toneelstukken *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611), *Griane* (1612) en *Stommen ridder* (1618) ontleend aan de Nederlandse vertaling van de Spaanse ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve*, verschenen bij Jan Jansz in Arnhem in 1602. Algemeen wordt aangenomen dat Bredero in 1611 tot de kamer De Eglentier toetrad, maar het lijkt weinig waarschijnlijk dat iemand die pas lid is, een voldragen stuk als *Rodd'rick ende Alphonsus* heeft geschreven. Bredero zal ongetwijfeld al vroeger lid geweest zijn. De stukken van Bredero zijn uitgegeven door Cornelis Lodewijkszoon vander Plasse, die waarschijnlijk wel belangstelling had voor dergelijke stof, aangezien hij ook een aantal delen van de Nederlandse vertaling van de *Amadis*-roman heeft uitgegeven. Met zijn *Palmerijn*-spelen introduceerde Bredero volledig nieuwe stof op het Nederlandse toneel, maar het valt op dat hijzelf noch de uitgever Vander Plasse daar ergens in de edities de nadruk op legt. Nieuw is ook dat Bredero passages uit een roman gebruikt, waar de meeste contemporaine auteurs opteren voor de bewerking van een novelle. Voor het Amsterdamse publiek waren ridders vrij exotische wezens met normen die vreemd waren aan de stad. Bredero gebruikt zelfs het woord 'ridder' zeer weinig behalve dan bij de duels, de meest typische scènes voor de ridderwereld. Dit leidt tot het besluit dat Bredero de ridderstof vooral met een ethisch-didactische bedoeling gebruikt als vehikel om contemporaine waarden uit te dragen.

Abstract

Bredero borrowed the material for three of his serious plays *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611), *Griane* (1612) and *Stommen ridder* (1618) from the Dutch translation of the Spanish chivalric romance in prose *Palmerijn van Olijve*, published by Jan Jansz in Arnhem in 1602. It is generally accepted that Bredero joined the chamber of rhetoric De Eglentier in 1611, but it seems unlikely that a recent member wrote such a full-blown piece as *Rodd'rick ende Alphonsus*. Bredero will undoubtedly have been a member before that date. Bredero's plays were published by Cornelis Lodewijkszoon vander Plasse, who was probably interested in such material since he also published a number of volumes of the Dutch translation of the *Amadis* novel. Bredero introduced completely new material to the

Dutch stage with his Palmerijn plays, but it is striking that neither he nor the publisher emphasize this anywhere in the editions. What is also new is that Bredero uses passages from a novel, whereas most contemporary authors opt for the adaptation of a novella. To the Amsterdam public, knights were quite exotic creatures with standards foreign to the city. Bredero even uses the word 'ridder' (knight) very little, except for the duels, the most typical scenes of chivalry. This leads to the conclusion that Bredero uses the knightly material mainly with an ethical-didactic intention as a vehicle to propagate contemporary values.

In 1973 verschenen twee delen in de reeks van de herdenkingsuitgave van *De Werken van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, allebei tekstedities van een ernstig toneelstuk: *Griane* uitgegeven door Fokke Veenstra en *Stommen ridder* door Cornelis Kruyskamp. Voor beide stukken had Bredero zich laten inspireren door de Nederlandse vertaling van de Spaanse ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve*. Met hun kenmerkende grondigheid voegden beide editoren de hoofdstukken waaruit Bredero zijn stof had geput toe uit de *Palmerijn*-editie verschenen bij Jan Jansz in Arnhem in 1613, zodat de lezer het toneelstuk met de brontekst kan vergelijken.

Beide editoren lieten de transcriptie van de *Palmerijn*-roman voorafgaan door een nota waarin ze kort het statuut van de prozaroman schetsen. Ze deden dat duidelijk onafhankelijk van elkaar, want hun respectievelijke visie bevat een interessante tegenstelling. Fokke Veenstra schrijft:

Het is een algemeen bekend feit dat Bredero de plot van de *Griane* ontleende aan de *Palmerijn*-roman. Deze werd vooral in hogere sociale niveaus zeer gewaardeerd en veel gelezen. Hij vertolkte op uitnemende wijze de idealen die leefden in de toenmalige aristocratische kringen: hoge opvattingen van plichten en rechten verbonden met gelijkwaardige gedachten over de liefde (Bredero, 1973a, p. 270).

Cornelis Kruyskamp is een enigszins andere mening toegedaan:

Hoewel de *Palmerijn*-romans in oorsprong geen echte volksboeken waren, mag men wel zeggen dat zij in Bredero's tijd tot het niveau daarvan waren afgedaald. De presentatie van de tekst draagt daarvan ook alle kenmerken: slecht gedrukt op goedkoop papier, in twee kolommen, en met veel verkortingen, die voor de uitgaven van hogere klasse toen reeds lang uit de mode waren (Bredero, 1973b, p. 190).

Hoewel de teksten ongeveer tegelijkertijd moeten ontstaan zijn, hebben de editeurs duidelijk een andere mening over het statuut dat de *Palmerijn*-roman in Bredero's tijd genoot.

Maar hoe stonden Bredero en zijn tijdgenoten tegenover de ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve* en tegenover de toneelbewerkingen ervan? *Griane* en *Stommen ridder* zijn overigens niet de enige stukken waarvoor Bredero zich baseerde op die *Palmerijn*-roman. In 1611 had de jonge Amsterdamse dichter zijn eerste ernstige toneelstuk *Rodd'rick ende Alphonsus* 'gedicht en voleyndt' (Bredero, 1968, p. 202). 'Voleyndt' verwijst mogelijk ook naar het feit dat het stuk in 1611 is opgevoerd (Bredero, 1968, p. 9). Want blijkbaar meteen nadat het klaar was, kende Bredero het genoeg dat de Amsterdamse rederijderskamer De Eglentier zijn debuut op de planken bracht. Zeer waarschijnlijk gebeurde dat op de bovenverdieping van de Vleeshal, de voormalige Margrietenkapel.

1611: HET JAAR VAN DE TOETREDING?

Stuiveling (1975, p. 112) suggereert dat Bredero in datzelfde jaar 1611 lid werd van De Eglentier. Ook al treedt Grootes (1997a, p. 19) hem daarin bij, toch lijkt het weinig waarschijnlijk dat Bredero een volwaardig treurspel schreef in het eerste jaar dat hij tot de kamer toetrad. Het exacte jaar waarin Bredero lid werd van De Eglentier is nog steeds onbekend (Bredero, 2011, p. 80), maar aangezien zijn eerste ondertekende gedicht een lofdicht uit 1610 is, gaan Stuiveling en Damsteegt ervan uit dat Bredero toen toch al enige naam-bekendheid moet hebben genoten (Bredero, 1986, pp. 28-29). De recentste biografie meent dat Bredero ten vroegste in 1611 tot de kamer was toegetreden (Van Stipriaan, 2018, p. 51). Dat zou betekenen dat Bredero al meteen in het eerste jaar van zijn toetreding een toneelstuk had geschreven dat nog in datzelfde jaar werd opgevoerd.

Het enige argument dat alle auteurs aanvoeren voor de toetreding in 1611 is de redevoering van Bredero waarin hij De Eglentier prijst voor haar bijdrage aan de taalzuiverheid. Vander Plasse heeft deze tekst zonder datering in de *Nederduytsche Poemata* van 1632 opgenomen (Bredero, 1632, I1v-I2r). Zowel Stuiveling (1975, p. 112), Grootes (1997a, p. 19) als Van Stipriaan (2018, pp. 51-53) gaan ervan uit dat Bredero die rede uitsprak bij zijn toetreding tot de kamer, hoewel hij tot dan toe op het literaire vlak amper iets zou hebben gepresteerd. Jeroen Jansen is minder zeker van de datering, maar gaat er ook

nog van uit dat Bredero deze ‘introducierede’ uitspraak voor hij toetrad tot de rederijderskamer (Bredero, 2011, pp. 16, 80).

Een belangrijk argument hierbij is het feit dat Bredero zich in deze rede richt tot zijn ‘Eerwaardighe Mede-borghers’ en vervolgens spreekt over ‘uwe Camerbroeders’ (Bredero, 2011, p. 76). Het zou echter ook kunnen dat Bredero deze rede uitsprak rond 1613. Van Stipriaan wijst op het nieuwe reglement dat Pieter Corneliszoon Hooft in 1613 voorstelde voor de kamer in het kader van de heersende twisten tussen de rederijders in De Eglentier (2018, p. 51; zie ook Smits-Veldt, 1996, p. 158). Als de redevoering van Bredero in deze context is uitgesproken kan dit een verklaring bieden voor de wat afstandelijkere aanspreking die mogelijk is gericht tot de leden van de kamer die een andere mening waren toegedaan dan Hooft en Bredero.

De aanspreking ‘Eerwaardighe Mede-borghers’ zou Bredero ook kunnen gebruiken wanneer hij zich tot niet-kamerleden, bijvoorbeeld de liefhebbers of zelfs een ruimer publiek van Amsterdammers, richt die ook naar voorstellingen van de kamer kwamen kijken. Tegenover hen kan hij ook van ‘uwe Camerbroeders’ spreken. Wat later in zijn redevoering spreekt hij over ‘alle Liefhebbers der Vader-lantsche Taal, u mijn lantsluyden’ of over een ‘so spitsinnighe volck’, en ‘O ghy Neder-landers!’ (Bredero, 2011, p. 78). Deze aansprekingen wijzen er niet op dat de redevoering exclusief voor de leden van de kamer was bestemd.

In zijn ‘Voor-reden aande liefhebbers der Nederlandsche Rijm-kunst’ die voorafgaat aan *Rodd’rick ende Alphonsus* zegt Bredero:

[...] dat ick u vrymoedigh wil belyden dat ick van mijn kindtsche beenen af boven alle andere soete Tijtkortinghe de lieffelijcke Poesye hebbe verkoren, ende alle’tsins alsulcke Ghesellen ghesocht en bemindt, die my hier in ghelijck waren, om met haar in plaats van andere ongheoorloftheden te onderhandelen, waar in ick waarlijck soo gheluckigh ben gheweest, dat ick tot tegenwoordigh toe der bester gheselschappe hebbe ghenoten, so wel van kunstigh en sin-rijck rymen, als van trefflijckheydt van staat’ (Bredero, 1968, p. 74).

Jansen neemt de interpretatie van ‘der bester gheselschappe hebbe ghenoten’ als de kring rond Roemer Visscher over van Ten Brink, al laat hij ook de mogelijkheid van een verwijzing naar De Eglentier open (Bredero, 2011, pp. 24, 67, 184). Waarom zouden ‘Ghesellen ghesocht en bemindt, die my hier in ghelijck waren’ niet de leden van de rederijderskamer kunnen zijn? Bredero was geboren en woonde ook in de buurt van de vergaderplaats van de rederij-

kerskamer De Eglentier. Het ligt dan ook voor de hand dat hij met zijn interesse voor literatuur gaat aankloppen bij de rederijkers. Met leden als Hooft, Coster en ook Roemer Visscher vindt hij daar het beste literaire gezelschap van Amsterdam in het eerste decennium van de zeventiende eeuw.

Het is niet ongewoon dat adolescenten lid waren van een rederijkerskamer. P.C. Hooft was al lid van De Eglentier voor hij op zijn zeventiende aan zijn grand tour naar Italië begon (Grootes, 1993, p. 184) en op zijn negentiende schreef hij zijn *Rijmbrief* aan de kamer als ‘een soort proeve van bekwaamheid’ (Porteman, 1989, p. 144). Samuel Coster was zelfs op zijn vijftiende al lid van De Eglentier (Van Dixhoorn, 2009, p. 123). Joost van den Vondel was vóór 22 oktober 1606, op zijn negentiende dus, al lid van de rederijkerskamer Het Wit Lavendel. Op die dag stapte hij mee op in de intrede van de Amsterdamse kamer bij de rederijkerswedstrijd in Haarlem (Calis, 2008, p. 59).

Het is eigenaardig dat van Vondel algemeen wordt aangenomen dat hij het vak op vrij jonge leeftijd leerde en zich ontwikkelde in Het Wit Lavendel. Bredero zou echter pas lid geworden zijn van De Eglentier in 1611, op het ogenblik dat hij al een volwaardig toneelstuk in alexandrijnen kon schrijven. Meer zelfs, de kamer was al meteen in dat eerste jaar bereid om een toneelstuk van de neofiet op de planken te brengen. Bovendien begon De Eglentier rond 1610 met opvoeringen voor een betalend publiek (Smits-Veldt, 1996, p. 157). *Rodd’rick ende Alphonsus* moet een van de vroegste stukken voor dit nieuwe publiek geweest zijn. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat de kamer voor een stuk dat geld in het laatje moest brengen, beroep zou doen op een pas recent toegetreden dichter.

Volgens Grootes (1997a, pp. 24-26) zijn de *Palmerijn*-stukken van Bredero, zelfs al *Rodd’rick ende Alphonsus*, duidelijk beïnvloed door de vroege stukken van Hooft, vooral dan door *Granida*. Hij gaat er terecht van uit dat Bredero deze stukken heeft leren kennen in de rederijkerskamer. Als Bredero pas in 1611 lid zou zijn geworden van de rederijkerskamer, lijkt het weinig waarschijnlijk dat hij in zijn eerste toneelstuk zoveel invloed van Hooft zou vertonen, aangezien in 1611 nog geen enkel stuk van Hooft in druk was verschenen. Het is dan ook onwaarschijnlijk dat Bredero *Rodd’rick ende Alphonsus* heeft geschreven in het eerste jaar dat hij lid was van de rederijkerskamer. Het stuk is te zeer vernieuwend en voldragen om geschreven te zijn door een auteur die nog geen jaar in de literaire kring van de rederijkerskamer actief was.

CORNELIS LODEWIJCKSZOON VANDER PLASSE EN DE SPAANSE
PROZAROMAN

Bredero moest wel nog vijf jaar wachten alvorens de Amsterdamse uitgever Cornelis Lodewijckszoon vander Plasse *Rodd'rick ende Alphonsus* op de pers wilde leggen. Of was het Bredero, die niet eerder geneigd was om zijn spel te laten drukken? Grootes (1997a, p. 19) betwijfelt zelfs of de versie die in 1616 werd gedrukt, dezelfde is als deze van 1611, zij het dat er geen aanwijzingen zijn voor deze hypothese. De heropvoering, volgens het titelblad 'vervat [hervat] in 1616', heeft ongetwijfeld het drukken gestimuleerd. Eenmaal de *Nederduytsche Academie* van start gaat en vooral in het vervolg van de eeuw wordt de correlatie tussen opvoeren en drukken overduidelijk.

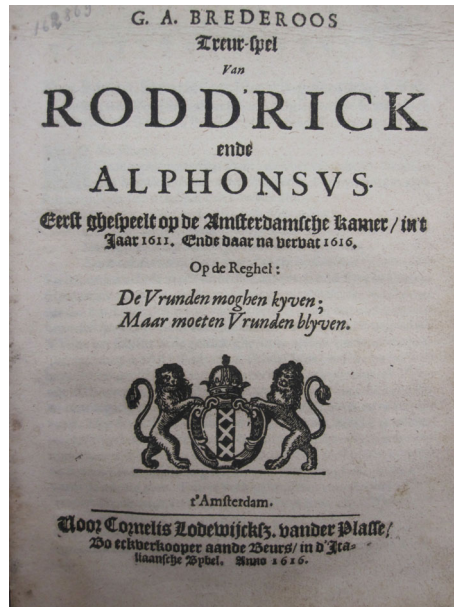


Fig. 1: Titelblad van de eerste druk van G. A. Bredero, *Rodd'rick ende Alphonsus*. Amsterdam: Cornelis Lodewijcksz. vander Plasse, 1616. (Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen: C 69957)

Het wekt geen verwondering dat Vander Plasse bereid was om de *Palmerijn*-spelen van Bredero uit te geven. Cornelis Lodewijcksz vander Plasse was opgegroeid in dezelfde buurt als Bredero. Ze kenden elkaar mogelijk al van in hun jeugd. Vander Plasse vestigde zich in 1611 als boekbinder in de 'Italiaensche Bijbel op de hoek van de beurs' en was oorspronkelijk vooral kantoorboekhandelaar (Borst *et al.*, 1988, p. 332). Hij was boekverkoper en uitgever,

maar drukte niet zelf (zie Grootes in Bredero, 1979, pp. 12-13; Koopman, 1989, pp. 28-29). Hij werkte samen met verschillende Amsterdamse drukkers (Borst *et al.*, 1988, p. 333). In 1612 begon hij zijn uitgeverscarrière met *Het vierde deel van de Tragische of claechlijcke historien* door Matteo Bandello (Koetsier, 2003). Vanaf 1613-1614 ging hij moderne literatuur uitgeven. In 1613 drukte hij in samenwerking met Broer Jansz en Hendrick Laurensz *Het elfste boeck van Amadis van Gaule* (Van Selm, 2001, pp. 24, 146-147). In 1616 volgde een herdruk van *Het twaelfste* deel, dat al in 1607 bij Cornelis Claesz in Amsterdam was verschenen (Van Selm, 1987, p. 349; Van Selm, 2001, pp. 24, 149-152). Vander Plasse had blijkbaar wel een publiek met belangstelling voor ridderromans. De *Palmerijn*-spelen passen dan ook in zijn fonds. Volgens Van Selm (2001, pp. 72-73, 90) waren de *Amadis*-romans vooral populair in de steden bij jonge gegoede burgers en meer bepaald bij een vrouwelijk publiek. Ook in Spanje kende de *Palmerijn*-roman vooral succes bij een vrouwelijk publiek (Marin Pina, 1991, p. 148). Volgens sommigen zou het zelfs het werk van een vrouwelijke auteur kunnen zijn (Triplette, 2018, p. 24).

In de loop van de zestiende eeuw vonden de Spaanse romancycli zowel strenge critici, die de werken meestal vanuit een moraliserend en religieus standpunt verwierpen, als voorstanders, die ze gelijkschakelden met de klasieke teksten uit de oudheid (Wilson, 2014, pp. 204-208). Zo waarschuwde Karel Van Mander voor de *Amadis*-stof, terwijl Roemer Visscher, een kamergenoot van Bredero, er een liefhebber van was (Bredero, 2011, pp. 17-18).

Voor toneelstukken gebaseerd op de Spaanse *Palmerín de Oliva*, een verhalencyclus parallel met de *Amadis*-romans, zou er dus ook wel belangstelling moeten zijn geweest. Of het een tijdelijke mode was, is niet zo duidelijk. Maar na 1616 gaf Vander Plasse volgens de *STCN* geen ridderromans meer uit. Zo belangrijk was de *Amadis* dus uiteindelijk niet in zijn uitgeverscarrière, die nog liep tot 1640. Maar aan het begin had hij er duidelijk belangstelling voor (Van Selm, 2001, p. 24). Tussen 1593 en 1628 kent de *STCN* 43 edities van boeken van de *Amadis*. Daarna viel het drukken plots stil en was er blijkbaar geen markt meer voor nieuwe *Amadis*-edities in het Nederlands. De boeken waren echter nog wel in voorraad bij de boekhandelaars tot rond 1650. Daarna was er blijkbaar geen enkele uitgever meer die het nog financieel verantwoord vond om een nieuwe editie op de markt te brengen (Van Selm, 2001, p. 26).

De *Palmerijn*-romans kenden ook een vrij grote verspreiding in Europa, maar bleven qua populariteit toch in de schaduw van de *Amadis*-romans (Wilson,

2014, pp. 203, 207). Van de Nederlandse vertaling van het eerste deel van de *Palmerijn*-romans verschenen er maar twee edities. De eerste editie verscheen volgens het titelblad in 1602, maar volgens het colofon in 1603, bij Jan Jansen in Arnhem. In 1613 is die editie door dezelfde uitgever herdrukt met illustraties in houtsnede (Van Selm, 1976, pp. 128-130). Van de vertaling van het tweede deel, *Primaleon van Grieecken-lant*, kent de STCN edities van de delen twee, drie en vier, verschenen bij de Van Waesberghes en bij Mattijs Bastiaensz in Rotterdam tussen 1614 en 1621. Misschien was het publiek na de *Amadis* wel uitgekeken op het genre van het Spaanse riddersverhaal. De uitgever Van der Plasse beken in de voorrede van *Stommen ridder*, ‘Tot de Konst-beminnende Lesers’, dat hij geen samenvatting van de inhoud van het stuk kan geven omdat hij ‘en enighe andere de Historie van Palmerijn niet en hebben ghelesen’ (Bredero, 1973b, p. 51).

NIEUWE MODERNE STOF

Met *Rodd'rick ende Alphonsus*, gebaseerd op de Nederlandse versie van de Spaanse prozaroman *Palmerijn van Olijve*, bracht Bredero nieuwe stof op het Amsterdamse en zelfs op het Nederlandse toneel. Het verhaal en de personages sloten niet aan bij een stedelijke context. Maar hij haalde zijn inspiratie wel uit een genre dat succes kende bij een stedelijk publiek: de Spaanse riddersroman in proza.

Bredero had de *Palmerijn*-roman blijkbaar met veel plezier gelezen, want hij zou na *Rodd'rick ende Alphonsus* nog tweemaal inspiratie uit de roman putten. Kruijskamp brengt de keuze van de stof in verband met het doel waarvoor het stuk werd geschreven: ‘het moest bij de opvoering op de Kamer zo veel mogelijk publiek trekken, het moest geld in het laatje brengen en dus afgestemd zijn op de smaak van dit publiek’ (Bredero, 1968, p. 11). Volgens Vermeer (1969, p. 388) was Bredero ‘gegeven zijn aard, afkomst en ontwikkeling, in zijn begintijd’ waarschijnlijk sterk door de fantastische en ridderslike verhalen geboeid en lag daarin de voornaamste reden voor de keuze van zijn stof. *Rodd'rick ende Alphonsus* had blijkbaar wel voldoende succes gekend, want al in 1612 werd *Griane* opgevoerd en in 1618 volgde *Stommen ridder*. Het zou kunnen dat *Griane* een gevolg is van het succes van *Rodd'rick ende Alphonsus* en dat de aanzet om *Stommen ridder* te schrijven het gevolg is van de heropvoering en van de edities in 1616 van de vorige *Palmerijn*-stukken. Het kan ook zijn dat Bredero naar een beproefd recept heeft gegrepen op een ogenblik dat de *Nederduytsche Academie* nood had aan

nieuw materiaal om het repertoire te stofferen (Grootes, 1973, p. 291). Onder *Stommen ridder* staat de datum ‘A°. 1618. den 8. Iunij’ (Bredero, 1973b, p. 185). Hummelen (1982, p. 209) vermoedt dat het de datum ‘van de dag is waarop Bredero de laatste hand legde aan de herziening van een ouder stuk’. Die mening deelt ook de editeur Kruyskamp en hij verwijst daarbij naar alle biografen van Ten Brink tot Overdiep. Het stuk zou al lang in portefeuille gelegen hebben en op aandrang van de Academie of de drukker dan maar vrijgegeven zijn (Bredero, 1973b, p. 7).



Fig. 2: Titelblad van G. A. Bredero, *Griane*. Rotterdam: Pieter van Waelbergen, 1622. In G.A. Bredero, *Alle de Spelen*. Rotterdam: Pieter van Waelberge [1622], fol. A1r. (Universiteit Antwerpen, Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap: 2100 F 21)

Volgens Grootes (1973, pp. 291-292) hebben de auteurs van de academie met stukken zoals *Stommen ridder* en hun ‘hevig dramatische liefdesgeschiedenissen’ geprobeerd om de gunst van het publiek te verwerven. Of Bredero er met *Stommen ridder* in geslaagd is om de toeschouwers naar de Academie te lokken, is niet geweten, maar het stuk heeft op de Amsterdamse schouwburg in elk geval succes gekend. Tussen 1638 en 1664 is *Stommen ridder* het meest gespeelde stuk van Bredero op de Amsterdamse Schouwburg (Grootes, 1973, p. 292). Het ging er in première op 15 november 1645 en tot 1664 werd het volgens Oey de Vita & Geesink (1983, p. 194) dertig maal, volgens de web-

site van *Onstage* zelfs zesendertig maal opgevoerd.¹ Na de grondige modernisering van de Schouwburg in 1665 beantwoordde het stuk niet langer aan de literaire smaak en de mode van de tijd (Van Stipriaan, 2018, pp. 135-136). *Rodd'rick ende Alphonsus* en *Griane* hebben de Amsterdamse Schouwburg nooit gehaald.

Met zijn drie *Palmerijn*-stukken introduceerde Bredero volledig nieuwe stof in het Nederlandse toneel. Volgens Van Stipriaan bevatte *Rodd'rick ende Alphonsus* 'in grote lijnen alle ingrediënten van een moderne tragedie, zoals ze ook elders in Europa [...] tot stand kwamen' (2018, p. 54). In die zin passen ze wel in de vernieuwingen rond 1600, die vaak als renaissancistisch worden bestempeld. De stof is duidelijk modern voor zijn tijd. Grootes en Jansen (1990, pp. 113, 115) situeren de *Amadis*-romans en hun verwanten bij het genre van de 'nieuwe romans' in het begin van de zeventiende eeuw. Ze rekenen daar zelfs de vertaling van een klassieke roman als de *Moorenlandtsche gheschiedenissen* van Heliodorus (Amsterdam, 1610) bij. De *Palmerijn*-stof wordt door vele literatuurhistorici, onder andere bij Overdiep (1948, pp. 282-302), aangeduid als 'romantisch'. Hoewel deze term volgens W.A.P. Smit (1964, p. 193) naar de sfeer en de stof van de ridderroman verwijst, geeft hij de voorkeur aan de term 'novellistisch' voor wat de toneelbewerkingen betreft. Vele verhaalstoffen die als novellistisch werden bestempeld, pasten ook wel onder historische of klassiek-mythologische stof. Volgens Grootes en Jansen (1990, p. 109) zal voor een zeventiende-eeuwse lezer het verhaal van *Palmerijn van Olijve* niet veel anders hebben gefunctioneerd dan de vertaling van Quintus Curtius' *Hoog-beroemde historie. Vant' leven ende de daden van Alexander de Grootte* (Delft, 1610).

Rens en Van Eemeren (1977, pp. 23, 35) bestempelen in hun genreonderzoek dergelijke stof als 'romanesk' omdat zij de term 'novellistisch' te beperkt vinden en om anachronistische connotaties van de term 'romantisch' te vermijden. Dat de term 'romanesk' zelf ook de nodige interpretatieproblemen oproep, blijkt uit de uitvoerige beschouwingen die Rens en Van Eemeren aan het gebruik van de term vastknoopten. Door een gebrek aan een eenduidige definitie, moesten ze aangeven welke stukken in hun onderzoek wel en welke niet onder de noemer konden vallen. De drie *Palmerijn*-stukken van Bredero vielen er onbetwistbaar onder. Het blijft echter de vraag hoe de zeventiende-eeuwse auteurs zelf over de stof dachten.

¹ *Onstage Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to Today*. Geraadpleegd op 13/5/2018.

BREDERO EN DE PALMERIJN-STOF

Het valt op dat Bredero zelf nagenoeg geen enkele aanwijzing geeft over de gekozen stof of zelfs over het vernieuwende karakter ervan. Wat nog meer verwondering wekt, is het feit dat een toch wel gehaaide uitgever als Cornelis Lodewijckszoon vander Plasse al evenmin van de gelegenheid gebruikmaakte om op het nieuwe te wijzen. Op geen enkele van de drie titelbladen van de eerste druk, noch op die van latere edities, verwijst hij naar het feit dat de stukken bewerkingen zijn van de *Palmerijn*-roman.

Er zijn nochtans auteurs die een dergelijke troef wel degelijk uitspeelden. Bredero's Leidse collega Jacob Duym, geeft op de titelbladen in zijn *Spiegelboek* (1600) expliciet aan waar de behandelde stof vandaan komt en ook dat hij daarmee een nieuw genre introduceert. Zo staat op het titelblad van *Den Spiegel der Eerbaerheit* te lezen: 'ghenomen uyt seecker Boeck dat genaemt wort *Histoires Tragiques*, in dicht ghestelt op de maniere van een Tragi-comedie, dat is van heerlicke menschen, wiens bedrijf eerst droevich, doch de uytcoemst blijde is' (Meeus 1983, p. 61). Uit het genre-onderzoek van Rens en Van Eemeren blijkt dat Jacob Duym in zijn *Spiegelboek* (1600) als eerste romaneske stof gebruikt, ook al worden zijn stukken nog flink gelardeerd met allegorische personages en zelfs met 'sinnekens', typische rederijkerspersonages (Rens & Van Eemeren, 1977, p. 118). Het feit dat Duym zo expliciet zijn bronnen vermeldt, wijst erop dat hij zich bewust is van het nieuwe in zijn stofkeuze. Duym is echter geen uitzondering. Ook een ander stuk met romaneske stof dat aan Bredero voorafgaat, *Het loon der minnen* van Arent Jans Fries in 1600 gedrukt in Hoorn, geeft op het titelblad duidelijk aan dat het zijn inspiratie bij Ovidius heeft gehaald. Het is namelijk een '*Een Treurspel oft Tragoedie* Inhoudende de Historie van Iphis ende Anaxarete. Wiens inhoudt vertelt wort in het xiiij. boec der herscheppinghe ofte transformatie beschreven door den Hoochgeleerden ende wijdtberoemden Poet Pvbl, Ovidivs Naso' (Meeus, 1983, p. 75). I. I. Van Wassenburgh geeft aan dat hij het *Historiaalspel van Koningh Reynier van Norwegen ende de schoone Langerta* 'ghetrocken [heeft] Wt het vyfde deel der Tragischer-Historien' (Meeus, 1983, p. 197). Zacharias Heyns vermeldt op het titelblad van de *Vriendts-Spieghel* expliciet dat zijn stuk een bewerking is van een novelle uit de *Decamerone* van Boccaccio (Meeus 1983, p. 87). Voorwaarde voor een dergelijke verwijzing is blijkbaar wel dat de verhalen die als bron dienden, ook voor het Nederlandse publiek ter beschikking waren. Verwijzen naar andere boeken die verkrijgbaar waren, was interessant voor een boekhandelaar. In die zin genieten klassieke teksten meer bekendheid dan contemporaine buitenlandse werken.

Veel romaneske stukken zijn vertalingen of bewerkingen van Spaanse, Franse of Engelse stukken, wat ook op het titelblad duidelijk gemaakt wordt. Op het titelblad van *Lucelle* geeft Bredero echter alleen aan dat het stuk ‘overgeset’ (vertaald) is. Ook zijn tijdgenoot B.D. van Antwerpen geeft op het titelblad van *De Behouden Onnooselheyt* (Amsterdam, 1612) alleen aan dat zijn ‘Tragicomedie. Wtte Fransse tale inde Nederlantse ghestelt’ is (Meeus, 1983, pp. 17, 41). De oorspronkelijke Franse auteurs, respectievelijk Louis Le Jars met zijn *Tragicomedie en prose françoise Lucelle* (Parijs, 1576) (Bredero, 1972, pp. 7-11, 207-270) en Jean Auvray met *Marfilie* (Rouen, 1609) — dat pas in 1628 in Rouen werd gedrukt onder de titel *l’Innocence decouverte* (Lancaster, 1966, p. 24) — waren immers illustere onbekenden voor het Amsterdamse publiek en blijkbaar was het geen meerwaarde om hun namen te vermelden. Dat verklaart misschien wel waarom op het titelblad van Bredero’s *Moortje* ‘Terentius’ en ‘Eunuchum’ in een groter lettertype worden vermeld.

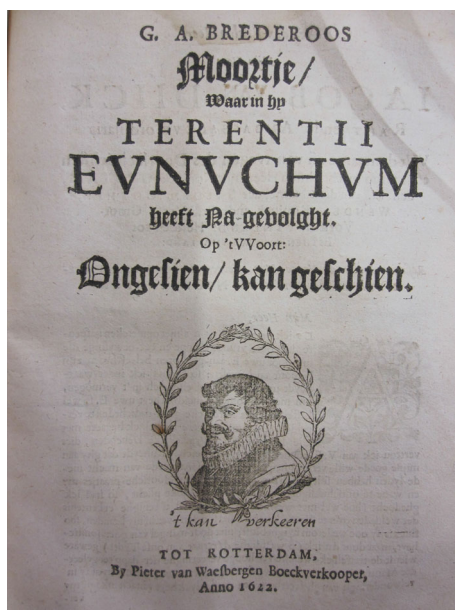


Fig. 3: Titelblad van G. A. Bredero, *Moortje*. Rotterdam: Pieter van Waesbergen, 1622. In G.A. Bredero, *Alle de Spelen*. Rotterdam: Pieter van Waesberge [1622], fol. CC1r. (Universiteit Antwerpen, Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap: 2100 F 21)

Verwijzingen naar de oorspronkelijke tekst hebben een wervende functie. Verhalen die de toeschouwer al kent vanuit de lectuur, wil hij misschien ook wel eens opgevoerd zien, of vice versa. Ondanks het feit dat de Nederlandse

vertaling van de *Palmerijn*-roman te verkrijgen was in de Amsterdamse boekhandel van Cornelis Claesz — rond 1610 waarschijnlijk de grootste in de Republiek (Van Selm, 1976, pp. 128-129; Van Selm, 1987, p. 245) — moeten Bredero en Vander Plasse gedacht hebben dat een vermelding ervan op het titelblad toch geen meerwaarde had.

Bredero plaatst *Rodd'rick ende Alphonsus* en *Griane* daarentegen nog in de rederijkerstraditie door op het titelblad aan te geven dat de stukken geschreven zijn op een regel, respectievelijk 'De Vrunden moghen kyven; Maer moeten Vrunden blyven' — een vers ontleend aan Coornherts *Wellevenskunste* (Bredero, 1968, p. 28) — en zijn eigen devies: 'Het kan verkeeren'. Deze dubbele houding van Bredero en Vander Plasse, waarbij ze het nieuwe niet al te zeer willen benadrukken en tegelijk nog wat willen vasthouden aan het bekende, heeft misschien wel te maken met de angst dat het publiek zou worden afgeschrikt. Jansen wijst erop dat in het begin van de zeventiende eeuw het theaterpubliek 'werd geconfronteerd met de overgang van zinnebeeldige algemenisering die het rederijkersdrama typeerde naar een quasi-realistische karakterisering in een concrete, duidbare setting' (2001, p. 231).

Door expliciet aan te geven dat *Rodd'rick ende Alphonsus* op een regel is geschreven, suggereert Bredero dat het verhaal vooral dient als voorbeeld van vriendschap en dat *Griane* de wisselvalligheid van de fortuin illustreert, waarbij het ridderverhaal maar een soort verpakking is. Dat blijkt ook uit de vier lofdichten die aan *Rodd'rick ende Alphonsus* voorafgaan. Alle vier concentreren ze zich op het thema van de vriendschap en de behandeling daarvan. Vriendschap was inderdaad een actueel thema voor de Amsterdamse rederijkers. In 1602 had Zacharias Heyns al een *Vriendts-Spieghel* geschreven en in 1615 schreef Jan Siewertsen Kolm zijn *Battaefsche: Vrienden-Spieghel* (Meeus, 1983, pp. 87, 97).

Ook in zijn 'Voor-reden aande liefhebbers der Nederlandtsche Rijm-kunst' bij *Rodd'rick ende Alphonsus* wijst Bredero er zelf op dat hij 'dit voor gheen waarheydt aansmeren en wil, want het is wt een fabuleus versiert, boeck genomen' (Bredero, 1968, p. 74, rr. 23-24). Maar zelfs hier geeft hij geen enkele aanwijzing welk 'fabuleus versiert, boeck' hij bedoelt. Schaamt hij zich voor dit soort werk? Wordt dit werk in de kringen waarin hij vertoeft als onvoldoende literair beschouwd in tegenstelling tot de Italiaanse en Franse novelen? In de 'Voor-reden' zelf zegt hij dat het spel bestemd is 'voor de Ghe-meente en 'tslechte Volck [...], die meestendeel meer met boefachtighe pot-teryen, als met gheestighe Poeteryen zijn vermaackt' (Bredero, 1968, p. 75, rr. 27-29). Misschien bedoelt Bredero hier ook mee dat zijn stukken op twee

manieren kunnen genoten worden, zowel door het gewone volk dat uit is op ‘pottery’, het (plat-)komische en het spektakel als door de meer erudiete lezer en toeschouwer, die de ‘Poetery’ of de moraliserende les en de literaire aspecten weet te waarderen (Grootes, 1973, pp. 248-249; Porteman, 1987, pp. 16-17). In die zin is het vreemd dat Bredero een stuk waarmee hij het gewone volk denkt te bekoren, aan de hoog intellectuele Hugo de Groot, één van de grootste humanisten van zijn tijd, opdraagt, Hij prijst hem om zijn ‘hooghe vvetenschap ende van Godt begaafde vviisheydt’ (Bredero, 1968, p. 72, rr. 32-33; Leerintveldt, 1996, p. 116). De inhoud van de opdracht is eerder humanistisch getint met neoplatonische, filosofische beschouwingen en verwijzingen naar humanisten als Heinsius, Scriverius en Rutgersius.

In zijn ‘Voor-reden’ zegt Bredero ook dat er ‘veel Waardigher en Heyligher Schriften’ zijn (Bredero, 1968, p. 74, rr. 22-23). Heeft deze denigrerende houding van Bredero te maken met bescheidenheidstopiek of met het feit dat het werk oorspronkelijk uit Spanje komt, de vijand waarmee men in oorlog is? Dit laatste lijkt weinig waarschijnlijk gezien de populariteit van de vertalingen van de *Amadis*-romans. Noch ‘De Ghemeente en ’tslechte Volck’, noch de hoogbegaafde Grotius komen overeen met de veronderstelde lezers van de *Amadis*-romans: volgens Van Selm (2001, pp. 96-99) ‘de jeunesse dorée, zonen en dochters van de gegoede burgerij’.

VAN ROMAN NAAR TONEEL

Ook in dramaturgisch opzicht is de keuze van Bredero voor de *Palmerijn*-roman opmerkelijk. Vele schrijvers van romaneske toneelstukken in zijn tijd bewerkten een novelle tot een toneelstuk. Zo gebruikte Zacharias Heyns voor zijn *Vriendts-spieghel* (1602), via de vertaling van Coornhert, een novelle van Boccaccio. De *Histoires Tragiques* — door François de Belleforest vertaald naar Matteo Bandello’s *Novelle* — inspireerden Jacob Duym’s *Spieghel der Eerbaerheyt* (1600), J. J. Starters *Timbre de Cardone ende Fenicie van Mes-sine* (1618), Rodenburgs *Keyser Otto den Derden en Galdrada* (1618) en diens *Hertoginne van Savoye en Don Juan de Mendossa* (1619) (Abrahamse, 1997, p. 53).

Het ligt voor toneelschrijvers meer voor de hand om een novelle te bewerken omdat die een beknopt verhaal brengt dat zich gemakkelijker binnen de tijdsduur van een toneelstuk laat verwerken dan een gedeelte uit een ridderroman. Het verhaal van *Rodd’rick ende Alphonsus* gaat niet over Palmerijn, maar het

is een verhaal dat door de verteller in de roman wordt ingelast en daardoor veel overeenkomst vertoont met een novelle. Het verhaal komt zelfs niet voor in de oorspronkelijke Spaanse roman en ook niet in de Franse vertaling die waarschijnlijk gediend heeft als legger voor de Nederlandse. Het is een toevoeging door de Nederlandse vertaler (Kuiper, 2017). Annemieke Houben (2018) heeft achterhaald dat het verhaal wel voorkomt in *Le quatriesme Livre des Bergeries de Iuliette* van Ollenix du Mont-Sacré — het anagram van Nicolas de Montreux — verschenen in Parijs bij G. des Rues in 1595. De Montreux, een priester, die allerlei genres beoefende en onder andere op zijn zeventiende al een vertaling maakte van het *Seiziesme livre d'Amadis de Gaule* (Parijs, 1577) was goed vertrouwd met de ridderlijke en pastorale stijl. In de *Bergeries de Iuliette*, een bestseller op het einde van de zestiende eeuw, laat De Montreux herders en herderinnen discussiëren over ‘les diuers effects d’amour’ (De Luca, 2008, p. 83). Nicolas de Montreux beweerde dat hij zich achter het anagram Ollenix du Mont-Sacré, met de titel ‘Gentilhomme du Maine’, verschool om objectieve kritiek te krijgen (De Luca, 2008, p. 83). De *Bergeries de Iuliette* is opgevat zoals de *Decamerone* met een gezelschap van herders en edelen dat discussieert over liefde en literatuur. Elk van de vijf boeken van *Bergeries de Iuliette* is verdeeld in vijf dagen. In het vierde boek wordt de derde dag afgesloten met een verhaal verteld door ‘la belle amoureuse Cloris’. Ze kondigt het verhaal aan als ‘histoire fort remarquable par l’amitié parfaite de deux braves chevaliers’, gesitueerd in Spanje tijdens de regeerperiode van Ferdinand en Isabella (Mont-Sacré, 1595, III, p. 132). Zowel Roderic als Alphonse hebben dichterlijke kwaliteiten. Ze schrijven allebei gedichten voor hun geliefde Elizabeth. Roderic dicht zelfs enkele sonnetten die in extenso in het verhaal zijn opgenomen (*idem*, pp. 149-151). Na afloop zijn alle toehoorders tot tranen toe bewogen en vol lof over de perfecte vriendschap van Alphonse (*idem*, p. 213).

Bij de keuze voor een fragment uit een ridderroman moet de toneelschrijver vaak een grote voorgeschiedenis aan het publiek meedelen vooraleer hij met het verhaal kan beginnen. Bredero kaart in zijn ‘Voor-reden Aande verstandichste rymers Der Nederlandsche poësy’, die aan *Griane* voorafgaat, deze problematiek aan:

Tis waar dat ik meer op het aanschicht mijns beginsels sach, als op de voeten van myn uytboomste, dies ist ghevallen dat ick in een groote Dool-hof van gebreken ben gheraackt, so wel inde loop der gemener woorden, als oock inde verdelinge der wercken, en der tijden, sulckx dat ick tegen ‘tgebruyck der Griecken, Latynen en Fransche hier in heb

gevoeght een Tijd van meer als 20 Iaren, daar sylieden selden meer daghs namen, dan een Etmaal, twee, of minder (Bredero, 1973a, pp. 111-112, rr. 10-17).

Niet alleen een uitvoerige expositie om het verhaal te kaderen, ook het overbruggen van een grote tijdspanne maakt het moeilijk om een dergelijk verhaal in een geloofwaardig toneelstuk te gieten. Het risico dat men zondigt tegen de regel van de eenheid van tijd en daardoor ook tegen het voorschrift van de waarschijnlijkheid, wordt bijzonder groot.

Bredero zag zich gedwongen om in *Griane* een oude rederijkerstechniek te gebruiken: hij introduceerde een allegorisch personage ‘De Tydt’, in de gedaante van een oude man, die eerst zichzelf voorstelt in vierentwintig verzen en daarbij sterk de nadruk legt op de wisselvalligheid van Fortuyn, die hij bestempelt als zijn ‘speel-kindt’ (troetelkind) (Bredero, 1973a, v. 1772). Daarna schetst de Tydt in tweeëntwintig verzen de gebeurtenissen in de tijdsprong van twintig jaar (vv. 1774-1795), om af te sluiten met een laatste beschouwing over het geheugen en het einde der tijden (vv. 1796-1803) (Bredero, 1973a, pp. 208-210). Het is niet de enige keer dat Bredero in zijn *Palmerijns* spelen zijn rederijkersafkomst toont. In *Rodd’rick ende Alphonsus* eisen twee ridders ten onrechte een Moorse kapitein op die Rodderick krijgsgevangen heeft gemaakt. In de prozaroman hebben ze geen naam, maar Bredero geeft hen de allegorische namen ‘Al-mijn’ en ‘Haal-na’.

Hoewel Bredero er volgens Rens niet in geslaagd is om de *Griane*-stof in een renaissancistisch toneelstuk met vijf bedrijven te gieten, toch staat deze onderzoeker positief tegenover deze poging, omdat Bredero behoorde tot ‘een generatie die nieuwe vormen moest scheppen’ (1974, pp. 110-111). De problemen die dergelijke stof meebrengt, verklaren misschien waarom Bredero weinig navolgers kreeg. J. J. Starter heeft de stof voor zijn *Daraide* (1618) ontleend aan boek XI en XII van de *Amadis van Gaulen* (Worp, 1970, I, pp. 364-365). In 1633 zal Salomon Davids Questiers, in zijn *Griecxen Amadis*, gelijkaardige stof gebruiken. Nog veel later, in 1687, schrijft Thomas Arends ook een *Amadis*, maar deze brengt eigenlijk een vertaling van het Franse stuk van Quinault, *l’Amadis* (Van Praag, 1922, p. 34).

Samuel Coster en Pieter Corneliszoon Hooft met *Isabella* (1618) en Theodoor Rodenburgh met *Rodomont en Isabella* (1618) behandelden gelijkaardige stof als Bredero in zijn *Palmerijns*-stukken. Zij haalden hun inspiratie weliswaar uit een hiërarchisch hoger genre, namelijk Ariosto’s epos *Orlando Furioso*, maar ook deze spelen werden gesitueerd in een ridderlijk milieu. Volgens

Smits-Veldt (1986, p. 241) deden Hooft en Coster, met hun ‘modieus’ en ‘modern’ stuk, veel toegevingen aan het publiek met een proloog van het liefdesgodje, een geschiedenis vol bloed en tranen, een geestverschijning, komische scènes en spektakel vol vliegwerk.

RIDDERS OP HET TONEEL

Eigenlijk lijkt Bredero zelf ook helemaal niet zo hoog op te lopen met ridders en hun idealen. Heeft hij misschien de *Palmerijn*-stof alleen maar gekozen om er zijn ideeën mee te illustreren? In het voorwerk van *Rodd'rick ende Alphonsus* valt het op dat Bredero nergens benadrukt dat het om een ridderverhaal gaat. Hij is opvallend terughoudend om het woord ‘ridder’ te gebruiken. In de ‘Inhoudt’ worden Rodderick en Alphonsus bestempeld als ‘twee Edelingen’ (Bredero, 1968, p. 82). Dat is ook het geval in de lijst van personages waar hij ze als ‘edelmannen’ aanduidt en er is ook nergens sprake van ridders (Bredero, 1968, p. 84). Het enige woord in de ‘Inhoudt’ uit het ridderjargon is ‘Tourney’ (Bredero, 1968, p. 82).

Die lijn trekt zich door in de speelttekst zelf. In de openingsmonoloog stelt Alphonsus zichzelf voor als een adellijke jager, een ‘weydmán’, die plezier vindt in de valkenjacht (Bredero, 1968, p. 86, v. 24). Pas in het tweede bedrijf komt het woord ridder voor de eerste maal voor, wanneer Rodderick zichzelf in v. 780 tegenover Elisabeth bestempelt als ‘van d'Ridders d'onghesienste’ (Bredero, 1968, p. 119). In het verslag van de strijd tegen de Moren op het einde van het tweede bedrijf bestempelt het Choor Rodderick en Alphonsus als ‘ridders’:

Den Adel vvapend' sich verbaast,
De freyste Ridders vollighen haast
Den Vyant vvacker op sijn hielen;
(vv. 979-981)
[...]
Alphonso door sijn vvanhoop groot,
Veracht, noch gheensins schuvvt de doot,
Soeckt moedich Ridderlijck te sterven;
(vv. 985-987)

In het Derde bedrijf richt de koning zich tot de ridders in de typisch ridderlijke context van een ‘Tourney’: ‘Houwt op ghy Ridders houwt, ten voeght u

niet ghy Helden // Te twisten in mijn Hof voor den Heylighen Raat (vv. 1159-1160). In het lied waarin Elisabeth in afwachting van het 'tournoy' haar liefde uitzingt voor Rodderick, noemt ze hem ook haar ridder: 'Van u mijn Lief! mijn Ridder uyt-ghelesen!' (v. 1208). Op het einde van het bedrijf spreekt het koor over de 'ridder' (v. 1439) die Rodderick te hulp kwam en van wie men vermoedt dat het Alphonsus is. In het vierde bedrijf gebruikt Elisabeth alleen slechts twee afgeleide woorden 'ridderschap' (v. 1485) en 'ridderlijk' (v. 1808) in verband met Rodderick. Ook in het laatste bedrijf wordt het woord ridder slechts tweemaal gebruikt, meer bepaald wanneer Rodderick oproept om de rovers aan te pakken:

Ha Dieven zydy daar? nu toe ghy Ridders stout,
Hier zijn de Roovers van het onbewoonde Wout.
(vv. 2326-2327)

en even verder ook in de volgende repliek van Alphonsus onmiddellijk nadat Rodderick hem heeft doorstoken:

Waarom Heer Ridder ist dat ghy langher wtstelt,
Te nemen wraacke na de Wetten van het Veldt?
(vv. 2330-2331)

In de 'Slot-redenen', een soort epiloog waarin de moraal nog eens wordt samengevat, komt het woord ridder evenwel niet voor, evenmin als in de 'Toegift'.

Hoewel Bredero in zijn stuk het woord 'ridder' dus nauwelijks gebruikt, is het in zijn bron nochtans prominent aanwezig. Het woord staat er expliciet in de titel: *Een seer schoone ende genoechelike Historie, vanden alder-vroomsten ende vermaertsten Ridder Palmerijn van Olijue* (Van Selm, 1976, p. 129). Ook de titel van hoofdstuk 105 dat Bredero heeft gebruikt, verwijst naar Rodderick en Alphonsus als ridders: *Hoe Palmerin ende zijn gheselschap door groot onweder aen quam int Coninckrijck van Spanien, ende van de ongheluckighe liefde ende getrouwe vrientschap van twee brave Ridderen* (Bredero, 1968, pp. 207-209). In dat hoofdstuk komt het woord ridder trouwens eenendertig maal voor.

In het voorwerk van *Griane* wordt alleen in de 'Inhoudt' gezegd dat Palmerijn tot ridder wordt geslagen (Bredero, 1973a, p. 115, r. 26). In de lijst van personages staat alleen Frene, een neef van het mannelijke hoofdpersonage Florendus, als ridder aangeduid. Hij speelt echter slechts een bijrol. In *Griane* duurt het ook tot v. 450 vooraleer het woord 'ridders' valt. Florendus verwijst in zijn

verslag aan Griane naar ‘De Ridders van der óórden’ (v. 450) en later nog twee keer naar de ridders die hem zullen helpen om met Griane te vluchten (vv. 534 en 596). ‘Ridders’ is vaak de aanspreking voor de groep, vooral dan door de vorst in een militaire context. Zo verwijst in *Griane* de Keyser naar zijn ridders, die in het gelid moeten staan om de familie van zijn vrouw te verwelkomen:

Bevels-Lien! schickt int kort de Ridders int Geweer,
Op dat haar inkoopst ick vercier met meerder Eer.
(Bredero, 1973a, vv. 650-651).

In het tweede bedrijf gebruiken alleen de Keyser (v. 853) en de Keyserin (v. 931) het woord elk één keer. In het derde bedrijf schrijft Griane een brief waarin ze Floendus aanspreekt als ‘Ridderlycken Helt’ (v. 1127). In de monoloog waarin Kardin zijn verontwaardiging uitdrukt over het feit dat Griane met Tarisius zal trouwen, beschrijft hij de gebeurtenissen naar aanleiding van het huwelijk en spreekt van ‘Het Steeck-spel Ridderlyck’ (v. 1578). In v. 1791 vertelt De Tydt dat Palmerijn ‘Wert van zyn Vader Ridder onbekent gheslaghen’. Na de moord op Tarisius roept een page de ridders ter hulp (v. 1913). De Prins van Peere probeert hen tot kalmte te brengen (v. 1927) en meldt aan Griane dat ze gekwetst zijn (v. 1975). Bij de tweegevechten in het vijfde bedrijf wordt het woord ‘ridder’ zesmaal gebruikt. Friso biedt zich aan als ridder voor Griane (v. 2377), de Keyser deelt mee dat er twee ridders voor Griane en Floendus willen strijden (v. 2388), de verslagen Oudin smeekt Palmerijn om genade en spreekt hem aan met ‘ridder’ (v. 2408). Griane dankt de gewonde Palmerijn als ‘ridder’ omdat ze zijn naam nog niet kennen (v. 2436). Palmerijn herinnert de Keyser aan de ridderlijke daden van Floendus tegen de Turken (v. 2509).

In het voorwerk van *Stommen ridder* komt het woordje ‘ridder’ iets vaker voor omdat er geregeld wordt verwezen naar de titel. In de lijst van personages wordt Palmerijn aangeduid als ‘de stomme Ridder, of Zege-heer’ en is er ook nog ‘Den Moorschen Ridder’, maar de andere ridders die een naam hebben, worden aangeduid als ‘Edel-lingen’ (Bredero, 1973b, p. 59).

In het eerste bedrijf vraagt Aartsche Diana, de dochter van de keizer, de ‘ridders’, die aan het vechten zijn met Palmerijn, om ermee op te houden (v. 307). Aan de onbekende Palmerijn vraagt ze: ‘Ick weet niet vriendt, of ghy zijt Ridder ofte niet’ (v. 314). Hoewel ze geen antwoord krijgt, is ze iets later toch overtuigd van zijn status: ‘mijn dunckt dat deze stomme een brave Ridder is’ (v. 371). Eenmaal aan het hof roept ze de ridders weer op als groep: ‘Brengh

mijn de stomme helt, ghy Ridders en ghy Graven' (v. 394). Ze neemt de verdediging van Palmerijn op: 'Het is wel waar dat hy van uwe edeldom Zes Ridders heeft ghedoot' (vv. 397-398) en aangezien ze hem niet kent, noemt ze hem maar de ridder: 'Want ick de Ridder heb verseeckert van zijn lijf' (v. 408); 'Die vlusjens int ghevecht was alder Ridders schrick' (v. 452).

In het tweede bedrijf heeft Aardighe, een nicht van de keizer, het dan weer over 'Ridderlijck ghemoet' (v. 526) dat de keizer of soudaan vroeger had en waardoor hij bewogen werd door vrouwelijke klachten, maar nu is hij hardvochtig waardoor ze de 'stomme ridder' niet kan krijgen (v. 556). Aardighe vreest daarbij de concurrentie van haar nicht Aartsche Diana, de dochter van de keizer, want zij wil de aandacht van Palmerijn voor zich alleen:

Elck oogh dat ghy op mijn, O vromen Ridder, slaet
My door de boezem in het teder hertje gaat.
(vv. 888-889)

Omdat ze Palmerijns naam niet kennen, kunnen de verliefde vrouwen alleen maar over hem spreken als hun ridder. Het Choor aan het einde van het bedrijf vergelijkt Palmerijn met 'een Christen Ridder' (v. 941) en spreekt in v. 966 nog eens over de ridder.

In het derde bedrijf treedt '*Een moorsche ridder, met tvvee Schilt-knappen op*' (aanduiding van het sprekend personage voor vv. 987-1100). De Moorsche Ridder spreekt in zijn verhaal over een 'seer out Ridder' (v. 1037) en 'de stapel des Ridderschaps' (v. 1099) die zich aan het hof van de sultan bevindt. De Moorse prins Brandemant, die wegens zijn ontrouw gekweld wordt door een brandende kroon op zijn hoofd, die hem alleen door de allertrouwste minnaar ter wereld kan worden afgenomen, spreekt de kandidaten om hem te bevrijden aan als 'ridder' (vv. 1147, 1180, 1218). Als geen van de ridders aan het hof erin slaagt om Brandemant te bevrijden, weet Palmerijn de kroon af te nemen en overhandigt ze aan de keizer. Zowel Brandemant als de Keyser bedanken hem als 'ridder' (vv. 1218, 1225).

In het vierde bedrijf spreekt zowel Aartsche Diana als Aardighe op verliefde toon over Palmerijn als hun ridder met epitheta als 'schoon, reyn, en edel' (vv. 1374, 1492, 1529, 1613, 1623, 1630).

In het vijfde bedrijf komt Amaran, Prince van Nigreen, die op wraak belust is omdat zijn toegezegde bruid Aardighe zou gedood zijn door Aartsche Diana — eigenlijk pleegde zij zelfmoord —, de 'ridders' uitdagen om de onschuld van de dochter van de keizer te bewijzen in een tweegevecht (vv. 2159-2160,

2189, 2255). De keizer zoekt tevergeefs een kandidaat onder zijn ridders (v. 2273, v. 2279) wat Aartsche Diana de verzuchting ontlokt: ‘Van al de Ridders, laas! en isser ach niet een!’ (v. 2289). Ze zijn volgens Palmerijn, die zich aanbiedt, dan ook: ‘Onwaardich om de naam des Ridderschaps te voeren’ (v. 2292). Als Amaran bezwaar maakt omdat Palmerijn niet van ‘Koninghlijk gheslacht’ (v. 2350) is, antwoordt de keizer: ‘Ghy hebt alleen gheeyst een Ridder van mijn hof’ (v. 2354). Amaran stemt dan in: ‘En is de Ridder zulcx als ghy hier komt verklaren’ (v. 2367). Palmerijn bestempelt zichzelf als een ‘doolende arme Ridder’ (v. 2441).

De opvallende afwezigheid van verwijzingen naar ridders in het voorwerk van de *Palmerijn*-stukken roept de vraag op hoe vaak het woord ‘ridder’ voorkomt in de spreekteksten. Dit leidde tot de volgende tabel, waarin ter vergelijking ook de cijfers zijn opgenomen voor Hoofts en Costers *Isabella*, een contemporain stuk dat ook in een riddermilieu is gesitueerd.

Bedrijf	Rod & Alph	Griane	Stommen ridd	Isabella
I	0	4	6	9
II	5	2	5	17
III	3	1	6	23
IV	2	5	6	3
V	2	6	10	4
Totaal	12	18	33	56

In vergelijking met de *Palmerijn*-spelen valt het meteen op dat in *Isabella* van Coster en Hooft vooral in de eerste drie bedrijven veel vaker het woord ridder voorkomt. In het eerste bedrijf van *Isabella* gaat het er nog vreedzaam aan toe. Het tweede bedrijf draait om een tweegevecht om een wapenrusting waarin Zerbiin, de geliefde van *Isabella*, dodelijk wordt gekwetst. In het derde bedrijf wordt vermoord en is er strijd. Het vierde bedrijf draait vooral om *Isabella*, die overlegt hoe ze de opdringerige en gewelddadige ridder Rodomont van zich kan weghouden. In het vijfde bedrijf weet *Isabella* Rodomont met een list te misleiden en bovendien komen er enkele komische minderemansscènes in voor. Misschien voelde Hooft, die vooral de eerste bedrijven schreef, zich als kasteelbewoner meer verwant met ridders dan een stedelijke geneesheer als Samuel Coster.

De grotere frequentie in *Stommen ridder* is te wijten aan het feit dat Palmerijn zich stom houdt. Daardoor kennen de andere personages zijn naam niet en spreken ze hem vaak als ‘ridder’ aan. Vooral Aartsche Diana en Aardighe, de prinsessen die op hem verliefd zijn, verwijzen naar hem als ridder.

Bij Bredero valt het op dat de grotere frequentie van het woord ‘ridder’ te wijten is aan de scènes waarin de personages zich bezighouden met exclusief ridderlijke activiteiten. Zo is er een duidelijk verband tussen strijdschènes en de frequentie van het woord ‘ridder’. *Isabella* van Hooft en Coster heeft een hogere frequentie in het tweede bedrijf, waar alles draait om een gevecht waarin Zerbiin dodelijk wordt gekwetst, en in het derde bedrijf waar wordt gestreden en vermoord.

HET TWEEGEVECHT

Vooraf in de bedrijven waarin een tweegevecht plaatsvindt, gebruikt Bredero het woord ‘ridder’ vaker. Dat is het geval in *Rodd’rick ende Alphonsus* in het derde bedrijf en in *Griane* en in *Stommen ridder* in het vijfde. Er is wel een onderscheid tussen het juridische tweegevecht in de laatste twee stukken en het gevecht tussen Rodderick en de twee ridders Al-mijn en Haal-na over de krijgsgevangene in *Rodd’rick ende Alphonsus*, dat meer overeenkomst vertoont met het duel om de eer.

Het juridische tweegevecht is een exclusieve aangelegenheid voor ridders. Het is een activiteit die volledig vreemd is aan de stedelijke context in het begin van de zeventiende eeuw. Al van in de dertiende eeuw bestreed de kerk het juridische tweegevecht. De kerk keurde de zogenaamde godsoordelen af omdat ze getuigden van een vermetel godsvertrouwen (Matthey, 2012, p. 54). Ook de naar centralisatie strevende overheid probeerde de gewoonte te onderdrukken. Vooral in de steden was het een ontoelaatbare praktijk (Smith, 2010, pp. 14-15). In het verstedelijkte Vlaanderen was het gerechtelijk tweegevecht al vroeger verdwenen, maar ook in de Noordelijke Nederlanden was het aan het begin van de vijftiende eeuw een curiosum geworden (Matthey, 2012, p. 51). Voor het houden van een gerechtelijk tweegevecht was de toestemming van de vorst of de landsheer vereist (Matthey, 2012, p. 40). In de *Palmerijn*-stukken staat de vorst het slechts noodgedwongen toe. Het gerechtelijke tweegevecht vormt in elk stuk een cruciale scène. Bredero gebruikte het beslist als spektakelelement en ook om spanning te creëren.

De scène kent een vrij vast verloop. De uitdagers willen de strijd aangaan met een ridder en de vorst spreekt de kampers toe als ‘ridders’. In de middeleeuwse ridderromans viel de rol van aanklager meestal toe aan de schurk of aan het onsympathieke personage (Smith, 2010, p. 19) en bij Bredero is het

niet anders. In het vijfde bedrijf van *Stommen ridder* komt Amaran de ridders uitdagen:

Zoo ben ick hier bereydt om met de wapens stout,
De Ridder die haar zy of haar onschuldich hout
Int open ruyme velt stoutmoedich te bevechten;
Tot d'uytgang vande strijt ons eyndelijck zal rechten
Van mijn antichting vals, of van haar grouwel snoot
Dat is door 't vonnis van een schandelijcke doot.
(Bredero, 1973a, vv. 2158-2160)

Vrouwen, bejaarde mannen en jongelingen die zich niet of onvoldoende konden verweren mochten een 'kampioen' in hun plaats laten vechten (Matthey, 2012, p. 41). De keizer zoekt 'een Ridder alzo stout' (v. 2273) en spreekt zijn 'Ridders hoogh van moet, van onverwonnen zinnen' (v. 2279) aan, maar niemand wil de uitdaging aangaan om zijn dochter Aartsche Diana te verdedigen. Palmerijn, die zichzelf bestempelt als een 'doolende arme Ridder' (v. 2441), kan zich dan niet langer inhouden, verbreekt zijn stomheid en maakt zijn collega's het verwijt dat zij 'Onwaardich [zijn] om de naam des Ridder-schaps te voeren' (v. 2292). Bredero wekt eerst spanning op door de vraag open te laten of er iemand bereid zal zijn om als kampioen aan te treden en daarna blijft er nog de vraag wie zal winnen. Nochtans overwint altijd het personage dat de sympathie geniet van het publiek (Smith, 2010, pp. 20-21). Volgens Simon Smith winnen literaire helden juridische tweekampen welhaast stelselmatig omdat zij moreel, fysiek, en intellectueel superieur zijn aan hun aanklagers (*idem*, p. 22). Favorieten van vertellers en publiek, wier belangen prevaleren boven die van hun opponenten en zelfs boven gevestigde sociale normen, hebben formeel gelijk en krijgen moreel bijna altijd gelijk.

Het duel in *Rodd'rick ende Alphonsus* heeft meer weg van de contemporaine duels om de eer. Het gaat er ook meer om een eerkwestie dan om een halszaak. Rodderick daagt zijn tegenstanders uit door hen een handschoen toe te werpen: 'Daer is mijn Hantschoe, siet, dat ons't gheluck voort scheyde' (Bredero, 1968, p. 135, v. 1158). Daarom ook dat Rodderick de toestemming krijgt om alleen tegen twee uitdaggers te vechten wat volgens de strikte regels van het gerechtelijke tweegevecht zeker niet toegelaten zou zijn.

Al in 1557 had Filips II in Brabant een strenge ordonnantie uitgevaardigd om zijn onderdanen te verbieden het recht in eigen handen te nemen. Wie toch duelleerde riskeerde de doodstraf en inbeslagname van zijn goederen en zelfs wie assisteerde bij een duel kon zwaar worden gestraft. Ook het Concilie van

Trente sprak zich in 1563 streng uit tegen duellisten en dreigde met excommunicatie en het weigeren van een christelijke begrafenis (Raeymaekers, 2007, pp. 320-321). Ondanks deze strenge maatregelen leefde het duel in het laatste kwart van de zestiende eeuw en in het begin van de zeventiende eeuw opnieuw op, wat dan weer om nieuwe strengere maatregelen vroeg (*idem*, p. 322). Historici zijn het niet helemaal eens over de status van het duel in deze periode. Volgens sommigen was het een restant uit de middeleeuwen, toen het nog een adellijk privilege was:

Het ontstaan van nieuwe ideeën over reputatie, omgangsvormen en gedragscodes zorgde ervoor dat het gewelddadige duel door tijdgenoten steeds minder als een sociaal aanvaard gebruik werd bekeken en zou op lange termijn de oorzaak worden van de teloorgang ervan (*idem*, p. 325).

Volgens anderen was het een modern gebruik dat in de late vijftiende eeuw in Italië ontstond en zich onder de adel in de rest van Europa had verspreid. Het duel om de eer was veeleer een renaissancistisch verschijnsel dat hoorde bij de nieuwe Italiaanse ideeën over een adellijke levensstijl (*idem*, p. 325). Geïnspireerd door het Italiaanse voorbeeld leefde het duel om de eer ook opnieuw op in de zestiende eeuw bij de Franse adel, die in de moderne oorlogsvoering met kanonnen en geweren zijn militaire rol drastisch zag afnemen (Perrier-Chartrand, 2018, pp. 14-16). In 1625 schreef Rubens in een brief aan zijn Franse vriend Valavez dat, in tegenstelling tot Frankrijk, wie in de Zuidelijke Nederlanden duelleerde ‘door iedereen verafschuwde’ werd, ook aan het hof, en dat er alles aan gedaan werd om ‘die interne aangelegenheden eerloos en verachtelijk te maken [...] omdat al die overdreven emoties voortkomen uit pure ambities en een valse zucht naar glorie’ (geciteerd in Raeymaekers, 2007, p. 326). In de Republiek was het duel om de eer nog zeldzamer en duels vonden bijna allemaal plaats in Den Haag en omgeving, waar het hof gevestigd was (Matthey, 2005, p. 83). Het duelleren bleef er beperkt tot de adel, militairen en studenten (*idem*, p. 90).

RIDDERVERHALEN ALS VEHIKEL

Hoewel Bredero ridders als hoofdpersonages heeft gekozen voor zijn ernstige toneelstukken, blijkt nergens dat hij ridderlijkheid tot voorbeeld wil stellen. Hij benadrukt nergens het ridderlijke van zijn personages behalve dan hun gewoonte om met een tweegevecht een gerechtelijk geschil te beslechten. De

zeventiende-eeuwse burgers van Amsterdam voelden zich door een dergelijk vreemd gebruik uit een ver verleden zeker niet aangesproken.

De ‘ontridderlijking’ begon in Holland al in de vijftiende eeuw, zodat er in de Hollandse samenleving rond 1450 nog maar vijftien ridders meer waren. Dit verschijnsel had volgens Janse (1997, p. 335) niet te maken met ‘Hollandse nuchterheid’ of met het ‘burgerlijke volkskarakter’, maar met het ontbreken van een hofleven in Den Haag en een afstandelijke relatie tussen vorst en adel. Ridderlijke idealen en activiteiten hadden van dan af ook minder aantrekkingskracht.

Ridderromans boden weinig materiaal tot navolging in een stedelijke context (Resoort, 1991, p. 299). Resoort kwam tot de conclusie dat kooplieden in de zestiende eeuw wel tot het koperspubliek van de prozaromans met riddersverhalen behoorden, maar dat deze niet aansloten bij hun eigen levensvisie (*idem*, p. 301). De normen van ridders pasten niet voor de stedelijke middenklasse. Tegen het einde van de zestiende eeuw waren schaamte en geld de twee hoekstenen van de nieuwe burgerlijke moraal (Harris, 2001, pp. 216-217). Het waren net de rederijderskamers die een cultuur met een sterk burgerlijk karakter uitdroegen (Harris, 2001, p. 215).

Net zoals de ridderromans konden de *Palmerijn*-spelen het Amsterdamse publiek in Bredero’s tijd blijkbaar wel bekoren. De ridderstof bood de mogelijkheid tot visueel spektakel. Strijdende ridders brachten beweging op het toneel en konden spanning creëren. Bredero heeft daar echter weinig gebruik van gemaakt, al kan dat deels ook te wijten zijn aan de technische beperkingen van het theater. Hoenselaars (2015, p. 130) vindt de plot van *Stommen ridder* ver van spectaculair, zeker op het visuele vlak. Het stuk biedt volgens hem vooral gelegenheid om op een rederijdersmanier uit te weiden over thema’s als loyaliteit en standvastigheid in het woord van eer. Konst (2003, pp. 51-52) wijst erop dat Palmerijn in het hele stuk nooit het initiatief neemt behalve bij het duel om Aartsche Diana te verdedigen. Hij is het voorbeeld van een kuise vrome ridder (Overdiep, 1948, p. 299).

Door minderemansscènes tussen te voegen die net zoals de *gracioso* in de Spaanse *comedia* de hoofdhandeling relativeren, creëert Bredero nog meer afstand tussen de ridderlijke hoofdpersonages en het publiek. Om zijn stukken aan te passen aan zijn publiek heeft Bredero ze vernederlandst en gedemocratiseerd (Rens, 1974, p. 118). Maar daardoor heeft hij het specifieke van de roman, namelijk het leven en de opvattingen van de ridders, eruit verwijderd.

Nochtans put Bredero voor drie ernstige stukken telkens opnieuw stof uit de *Palmerijn*-roman. Zijn keuze viel waarschijnlijk op deze stof omdat hij daarin

een overvloed aan materiaal vond om de boodschappen die hij wilde brengen, te illustreren. Om zijn stellingen te ondersteunen paste hij graag de retorische technieken van *copia* en *varietas* toe (Konst, 2003, p. 33), waarvoor hij in de *Palmerijn van Olijve* uitvoerig materiaal vond.

Bredero had met de *Palmerijn*-spelen primair ethisch-didactische bedoelingen. Volgens Van Stipriaan wilde Bredero ‘situaties tonen waarin de personages verdwalen in eigen en andermans illusies’ (2018, p. 229). Witstein is ervan overtuigd dat aan alle *Palmerijn*-stukken ‘een zeer duidelijke eendere idee, nl. die van de wisselvalligheid van de Fortuin’ ten grondslag ligt (1974, p. 440). Volgens Konst wil Bredero met zijn *Palmerijn*-spelen, net als Hoof en Coster, onmiskenbaar stoïcijnse filosofische inzichten verspreiden (2003, p. 25). Hij stelt dat Bredero gefascineerd is door de onbestendigheid van het menselijk bestaan (*idem*, p. 28). Veenstra omschrijft het thema van *Griane* als ‘de grootheid van de mens geconfronteerd met zijn eeuwig tekortschieten’ (Bredero, 1973a, p. 12).

Kruyskamp van zijn kant ziet in *Rodd’rick ende Alphonsus* vooral een ideeëndrama, waarin Bredero de onmogelijkheid om de absolute vriendschap in de wereld te verwezenlijken behandelt (Bredero, 1968, p. 30). Volgens Witstein schoten Kruyskamps interpretaties tekort omdat ze geen oog hadden voor de centrale ethische noties die Bredero met deze stukken wilde uitdragen (Grootes, 1997b, p. 10). Volgens haar illustreert het stuk de gevolgen van een gebrek aan *temperantia* of beheersing, waarvan Rodderick het voorbeeld is (Witstein, 1975, p. 56). Het dramatische verloop van *Stommen ridder* staat in dienst van een gelijkaardige ethische demonstratie, namelijk ‘door betrachtting van *temperantia* zegeviert reine liefde over vleeselijke min; een kostbare uitkomst en dus het eerbetoon waard van de hoogste sociale positie’ (Witstein, 1974, p. 448). Volgens Konst (2003, pp. 38, 42) zit het schokkende van *Stommen ridder* in de vaststelling dat het leven van de personages schijnbaar door toeval en ongestadigheid wordt beheerst. De onberekenbare fortuin beheerst de loop der dingen. Zij het dat het hoofdpersonage dat blijk geeft van *constantia* en zijn lot toevertrouwt aan de voorzienigheid van God, goed terecht komt (*idem*, p. 84).

Net zoals in het komische toneel van Bredero – waarin Porteman (1987, pp. 16-17) al een gelaagdheid suggereerde die Jansen ook in *De Spaanschen Brabander* herkende (Bredero, 2011, p. 31) – zit er ook in de *Palmerijn*-spelen een gelaagdheid. Het minder geleerde karakter van Bredero’s verzen maakte ze voor een breed publiek toegankelijk (*ibidem*). Het pure ridderverhaal en de minderemansscènes waren voor de liefhebbers van ‘Potterij’ – zij het dat in

het relativerende van de komische commentaren ook wel verzen vervat zijn die voor de liefhebbers van ‘Poëterey’ een extra-betekenis zullen oproepen hebben. Hoewel de toeschouwers zich weinig zullen herkend hebben in de ridderfiguren, zullen ze wel de onderliggende boodschap voor de eigen tijd hebben doorgrond.

Uit de moderne interpretaties blijkt duidelijk dat de *Palmerijn*-spelen een ethisch-didactische functie hebben die perfect paste in de renaissanceliteratuur (Grootes, 1997b, p. 11). De ethisch-didactische boodschappen over de omgang met de wispelturigheid van Fortuna, het belang van standvastigheid, zelfbeheersing en een stoïcijnse levenshouding zullen voor het Amsterdamse publiek in een sterk groeiende handelsmetropool vol nieuwe ondernemers en dynamiek wel duidelijk geweest zijn. De talrijke inconsistenties in de stukken, waardoor er kritiek gerezen is op de idee van ‘de eenheid van morele instructie’ (Grootes, 1997b, pp. 12-13), zullen waarschijnlijk geen hinderpaal geweest zijn voor het publiek, aangezien de spelen van Bredero daarin niet verschillen van deze van zijn tijdgenoten.

Voor wat de status van de *Palmerijn*-roman betreft, leunt Bredero dan ook dichter aan bij de omschrijving van Kruyskamp dan bij deze van Veenstra. Bredero is geen fan van de ridders en stelt ze zeker niet voor als na te volgen voorbeelden. Noch uit de speeltekst, noch uit de peritext van de drie stukken blijkt dat de *Palmerijn*-stof voor hem centraal staat. Hij gebruikt ze wel om – voorzien van de nodige commentaar – zijn boodschap te illustreren (Van Stipriaan, 2018, p. 228). Het *Palmerijn*-verhaal is voor Bredero alleen een vehikel om de eigen normen en waarden aan het stedelijk publiek over te brengen, gehuld in een exotische middeleeuwse verpakking.

Literatuurlijst

- Abrahamse, W.** (1997). *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*. Amsterdam: AD & L.
- Borst, H.M. et al.** (1988). ‘Wonen in het woord – leven in de letter: analytische bibliografie en literatuurgeschiedenis.’ *Literatuur* 5: 332-341.
- Bredero, G. A.** (1632). *Nederduytsche Poëmata*. Amsterdam: Cornelis Lodewijksz. vander Plasse.
- Bredero, G. A.** (1968). *Rodd’rick ende Alphonsus*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp; met een studie over de structuur van Bredero’s vers [door G. Stuivering] en een fragment uit het volksboek van *Palmerijn*. Zwolle: Tjeenk Willink.
- Bredero, G. A.** (1973a). *Griane*. Ingeleid en toegelicht door Fokke Veenstra; met fragmenten uit het volksboek van *Palmerijn*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.

- Bredero, G. A.** (1973b). *Stommen ridder*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp; met een fragment uit het volksboek van *Palmerijn van Olijve*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Bredero, G. A.** (1979) *Schyn-heylich*. Ingeleid en toegelicht door E. K. Grootes; met de tekst van P. C. Hoofts *Schijnheiligh*. 's-Gravenhage: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G. A.** (1986). *Verspreid werk*. Verzameld en toegelicht door G. Stuiveling; voltooid door B. C. Damsteegt. Leiden: Nijhoff.
- Bredero, G.A.** (2011). *Proza*. Uitgegeven, vertaald en toegelicht door Jeroen Jansen. Hilversum: Verloren.
- Calis, P.** (2008). *Vondel: het verhaal van zijn leven (1587-1679)*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Dixhoorn, A. van** (2009). *Lustige geesten: rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Grootes, E. K.** (1973). *Dramatische structuur in tweevoud: een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's Hipocrito en P. C. Hoofts Schijnheiligh*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Grootes, E.K.** (1993). '8 juli 1600: P.C. Hooft schrijft uit Florence een rijmbrief aan de Amsterdamse rederijkers: P.C. Hooft in zuidelijk licht.' In Schenkeveld-van der Dussen, M. A. *et al.* (reds.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Nijhoff, pp. 182-187.
- Grootes, E. K.** (1997a). 'Hooft en Bredero.' In Jansen, J. (red.), *Omnibus idem: opstellen over P. C. Hooft ter gelegenheid van zijn driehonderdvijftigste sterfdag*. Hilversum: Verloren, pp. 19-29.
- Grootes, E. K.** (1997b). *Terug naar Bredero*. Amsterdam: AD & L.
- Grootes, E.K. & Jansen, J.** (1990). 'De produktie van narratief proza omstreeks 1610/1640/1670: verschuivingen binnen het genresysteem.' *Spektator* 19: 107-119.
- Harris, A. J.** (2001). "'Van houeerdye, nijdt ende ghierichede": the birth of a Netherlandic civic morality, the demise of the chivalric hero?' In Cauchies, J.-M., Small, G. & Brown, A. (reds.), *Rencontres d'Edimbourg-Glasgow (28 septembre au 1 octobre 2000): le héros bourguignon: histoire et épopée*. Neuchâtel: Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.), pp. 211-222.
- Hoenselaers, T.** (2015). 'Silence and the Audience in Renaissance Drama. The Case of G. A. Bredero's Dumb Knight.' In Jones-Davies, M.-T. *et al.* (reds.), *Le silence à la renaissance*. Turnhout: Brepols, pp. 123-134.
- Houben, A.** (2018). 'De onbekende Franse bron van Bredero's Rodd'rick ende Alphonsus.' *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek* <<https://www.neerlandistiek.nl/2018/07/de-onbekende-franse-bron-van-brederos-roddrick-ende-alphonsus/>> [17 juli 2018]

- Hummelen, W. M. H.** (1982). *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw: studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*. 's-Gravenhage: Nijhoff.
- Janse, A.** (1997). 'Ridderslag en ridderlijkheid in laat-middeleeuws Holland.' *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis van Nederland* 112: 317-335.
- Jansen, J.** (2001). *Decorum: observaties over de literaire gepastheid in de renaissancepoëtica*. Hilversum: Verloren.
- Koetsier, S.** (2003). 'Nieuwe media leiden naar oude druk.' *Literatuur* 20/4-5: 5.
- Konst, J. W. H.** (2003). *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie, 1600-1720*. Hilversum: Verloren.
- Koopman, P. J.** (1989). De drukkers van Bredero's 'Kluchten'. *Dokumentaal* 18: 24-29.
- Kuiper, W.** (2017). 'Verborgten verleden: Rodd'rick ende Alphonsus'. *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*. <<https://www.neerlandistiek.nl/2017/01/verborgten-verleden-roddrick-ende-alphonsus/>> [8/3/2019]
- Leerintveld, A.** (1996). 'Hugo de Groot in de Nederlandstalige literatuur van het eerste kwart van de zeventiende eeuw.' In Nellen, H.J.M. & Trapman, J. (reds.), *De Hollandse jaren van Hugo de Groot (1583-1621)*. Hilversum: Verloren, pp. 113-123.
- Luca, G. de** (2008). 'De quelques énigmes dans les *Bergeries de Juliette* de Nicolas de Montreux et dans *Les facétieuses nuits* de Giovan Francesco Straparola.' In Martin, D., Servet, P. & Tournon, A. (reds.), *L'énigmatique à la Renaissance: formes, significations, esthétiques: actes du colloque organisé par l'Association renaissance, humanisme, réforme* (Lyon, 7-10 septembre 2005). Paris: Champion, pp. 81-91.
- Matthey, I.** (2005). 'Eer is teer: duelleren in Holland, 1600-1800.' *Pro memorie: bijdragen tot de rechtsgeschiedenis der Nederlanden* 7: 81-114.
- Matthey, I.** (2012). *Het duel in de Nederlandse geschiedenis: eer verloren, al verloren*. Zutphen: Walburg.
- Meeus, H.** (1983). *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden: 1600-1650*. Leuven: Acco.
- Mont Sacré, O. du** (1595). *Le Qvatriesme Livre des bergeries de Ivlliete*. Parijs: Guillaume des Rues.
- Oey-de Vita, E. & Geesink, M.** (1983). *Academie en schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665; naar de bronnen bewerkt en ingeleid; met medewerking van B. Albach en R. Beuse*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Onstage.** Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to Today. <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>> [13/5/2018]

- Overdiep, G. S.** (1948). 'Bredero's dramatiek'. In van Es, G. A. & Overdiep, G. S. (reds.), *De letterkunde van Renaissance en Barok in de zeventiende eeuw*. 's-Hertogenbosch: Malmberg; Brussel: Standaard, pp. 282-320.
- Perrier-Chartrand, J.** (2018). *Le théâtre du sang: imaginaire héroïque et dramatique dans les traités français sur le duel (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris: Honoré Champion.
- Pina, M. C. M.** (1991). 'La mujer en los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino.' *Revista de Literatura Medieval* 3: 129-148.
- Porteman, K.** (1987). 'Potterij of Poëterij, of De geïntendeerde toeschouwer in de 17e-eeuwse z.g. ontspannende toneelliteratuur.' *Acta Universitatis Wratislaviensis. Neerlandia. Wratislaviensia* 3 [= 942]: 7-26.
- Porteman, K.** (1989). "'Italia siet ghij hier": P. C. Hoofts "Rijmbrief" uit Florence (1600).' In Porteman, K. & Schöndorf, K. E. (reds.), *Liber amicorum Prof. Dr. Kåre Langvik-Johannessen: Festschrift zum 70. Geburtstag und zur Emeritierung des Professors für Niederländisch an der Universität Oslo*. Leuven: Peeters, pp. 143-157.
- Praag, J. A. van** (1922). *La comedia espagnole aux Pays-Bas au 17e et au 18e siècle*. Amsterdam: H. J. Paris.
- Raeymaekers, D.** (2007). 'Grosses querelles & haines mortelles: de centrale overheid versus het duel om eer in de Zuidelijke Nederlanden (1550-1650).' *Tijdschrift voor geschiedenis* 120: 316-331.
- Rens, L.** (1974). 'De opbouw van Bredero's "Griane" in het licht van de Palmerijnroman.' *Spiegel der letteren* 16: 93-118.
- Rens, L. & Van Eemeren, G.** (1977). *Genres in het ernstige renaissance-toneel der Nederlanden tot 1625: verslag van een onderzoek*. Hasselt: Heideland-Orbis.
- Resoort, R.** (1991). 'De koopman en de verhalende literatuur.' In Pleij, H. *et al.* (reds.), *Op belofte van profijt: stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, pp. 280-301, 418-426.
- Selm, B. van** (1976). 'Aanvulling op de bibliografie van de Nederlandse vertaling van de Palmerijnroman.' *Dokumentaal* 5: 127-131.
- Selm, B. van** (1987). *Een menighe treffelijke boecken: Nederlandse boekhandelscatalogi in het begin van de zeventiende eeuw*. Utrecht: HES.
- Selm, B. van** (2001). *De Amadis van Gaule-romans: productie, verspreiding en receptie van een bestseller in de vroegmoderne tijd in de Nederlanden: met een bibliografie van de Nederlandse vertalingen; bezorgd en uitgegeven door Berry Dongelmans; met medewerking van Sylvia van Zanen en Elizabet Zeeman*. Leiden: SNL.

- Smit, W. A. P.** (1964). 'Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie.' *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde* 27/4: 167-210.
- Smith, S.** (2010). *De grieven van Galyas: over een gerechtelijk duel in "Die Ridders metter mouwen"*. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU; Münster: Nodus Publikationen.
- Smits-Veldt, M. B.** (1986). 'De "Isabella" van Hooft en Coster: modern of modieus?' In Van Eemeren, G. & Willaert, F. (reds.), *'t Ondersoek leert: studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*. Leuven/Amersfoort: Acco, pp. 233-244.
- Smits-Veldt, M. B.** (1996). '9 maart 1613: P. C. Hooft vraagt in een brief aan de Amsterdamse schepen dr. Jan ten Grotenhuys om hulp van de stadsregering bij de reorganisatie van de rederijderskamer De Eglentier: reilen en zeilen der rederijderskamers te Amsterdam begin zeventiende eeuw.' In Erenstein, R. L., Coigneau, D. et al. (reds.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 156-161.
- STCN.** *Short Title Catalogue Netherlands*.
- Stipriaan, R. van** (2018). *De hartenjager. Leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*. Amsterdam & Antwerpen: Em. Querido.
- Stuiveling, G.** (1975). *Memoriaal van Bredero: documentaire van een dichterleven*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Triplette, S.** (2018). *Chivalry, Reading, and Women's Culture in Early Modern Spain: from Amadís de Gaula to Don Quixote*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vermeer, W.** (1969). 'Een nieuwe Bredero-uitgave.' *De nieuwe taalgids* 62: 387-395.
- Wilson, L.** (2014). 'The publication of Iberian Romance in Early Modern Europe.' In Perez Fernandez, J. M. & Wilson-Lee, E. (reds.), *Translation and the Booktrade in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 201-216.
- Witstein, S. F.** (1974). 'Het erotisch-ethische referentiekader in Bredero's Stommen ridder, en de betekenis daarvan voor het handelingsverloop van dit spel.' *De nieuwe taalgids* 67: 439-448.
- Witstein, S. F.** (1975). *Bredero's ridder Rodderick*. Groningen: Tjeenk Willink.
- Worp, J. A.** (1970). *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. Rotterdam: Langerveld.

‘Broot met eeren’.

Werk en leven in de *Spaanschen Brabander*

Jeroen Jansen

Samenvatting

Verhalen over honger, doorgemaakte ellende en werk staan in Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) centraal. Verschillende personages uit deze komedie maken het publiek deelgenoot van hun leven, en vooral van hún manier om te *overleven*. Die levensverhalen bevatten onmiskenbaar boodschappen en aansporingen, soms in verdeckte vorm. De structuur van de verhalen laten steeds een ingrijpend kantelmoment zien, waardoor de overlevingsdrang van de personages hard binnenkomt.

Abstract

Stories about hunger, misery and work are central to Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617). Several characters from this comedy share their lives with the audience, and especially their way of surviving. These life stories unmistakably contain messages and exhortations, sometimes in hidden form. The structure of the stories always shows a radical turning point, so that the survival instinct of the characters hits hard.

INTRODUCTIE

In 1957 onthulde de Amerikaanse marketingdeskundige James Vicary de resultaten van een bizar experiment. In een bioscoop in New Jersey had hij een maand lang tijdens een film de aansporing ‘*drink coke*’ en ‘*eat popcorn*’ getoond. Die teksten flitsten zo snel voorbij dat bezoekers ze niet bewust konden waarnemen. Desondanks ging de verkoop van cola met 18 procent omhoog en die van popcorn zelfs met 58 procent.¹

¹ Hoewel later bekend werd dat James Vicary zijn resultaten deels had verzonnen om zijn slechtlopende marketingbedrijfje uit het slop te halen, werden verborgen verleiders vanaf dat moment regelmatig in bioscoopfilms toegepast om de verkoop van drank en snoep te verhogen (Broersma, 2014). Tegenwoordig vindt veel onderzoek plaats naar ‘zintuigenmarketing’, de manier waarop reclame onze zintuigen bewust en vooral onbewust bespeelt en hoe dit ons gedrag beïnvloedt.

Hoe sterk moet dan de aandrang onder toeschouwers van de *Spaanschen Brabander* niet zijn geweest om direct na afloop van de voorstelling in een naburige herberg een lekkere koeienpoot, pens of kalkoense haan (vss. 935-939) te verorberen? Deze vraag laat zich natuurlijk alleen speculatief beantwoorden. Laten we het dan algemener stellen: hoe nadrukkelijk en herhaald moeten boodschappen of aansporingen in een (toneel)tekst verwerkt zijn om effect te hebben? Hoe het gebruik van specifieke woorden en beeldspraak onze visie op de werkelijkheid bepaalt, wordt al sinds het begin van de jaren 1980 onderzocht (Lakoff & Johnson, 1980). Maar hoe zit dat met boodschappen die het toneelpubliek bewust of onbewust krijgt aangereikt? De *Spaanschen Brabander* barst van de al dan niet verdeckte berichten die de toeschouwers kunnen ‘helpen’ bij de vorming of bevestiging van hun ideeën over anderen en zichzelf. Die boodschappen roepen op tot zelfonderzoek, zetten aan tot slagvaardigheid, bekrachtigen bestaande waarden en ‘waarheden’, waarschuwen voor allerhande morele gevaren zoals onverdraagzaamheid en willekeur, en laten het publiek zien en voelen wat het effect kan zijn van goedgeefsheid en naïviteit, van egoïsme en goedgelovigheid. Waren die adviezen en aansporingen effectief? Statistische data, die mede afhankelijk zijn van het moment waarop en de omstandigheden waaronder individuele toeschouwers het stuk opgevoerd zagen, ontbreken voor de historische situatie.

Maar de tekst liegt niet. Sommige van die berichten springen eruit tevoorschijn omdat ze onverholten en doorlopend in beeld blijven, zoals de urgentie van voedsel. Het hele stuk lang wordt er ‘hongher e backen en dorst e brouwen’ (vs. 487). Het derde bedrijf opent met een klacht van Jerolimo’s knecht Robbeknol over zijn slechte ervaringen met ‘hongher en [...] dorst, en meer ellendicheden’ (vs. 965). Daarna raken Jan, Harmen en Andries niet uitgepraat over profiterende vreemdelingen. Ook hier blijft een zeurend hongergevoel hangen. Zodra de oude mannen namelijk hun zegje over de buitenlanders hebben gedaan, wijzen ze op de klok: ‘Waerachtich ’tis al laat, ick wil nu t’huys gaan eten’, zegt Andries, waarop Harmen: ‘Ick heb oock etens lust, want ick heb niet ontbeten’ (vss. 1228-1229). Die constatering vormt een prelude voor de scène waarin Robbeknol opnieuw over zijn lege maag wrijft. Hij vertelt hoe de honger hem tot wanhoop drijft (vss. 1230-1233). Aan de toeschouwers vraagt hij hoe hij het best aan voedsel kan komen (vss. 1234-1239):

Wat raat gaat mijn doch an? och ick kan niet versinnen
Waar mede dat ick best de schaam’le kost mach winnen:
Maar noch ben ick zoo seer beladen [begaan] niet met mijn [mezelf],

Als ick nu met mijn Heer [nl. Jerolimo] bewoghen wel moet zijn,
Waar sal hy armen man van nu voortan of [van] leven,
Hy heeft noch gelt noch panckt [goed] en niemant sal hem gheven.

Van zijn meester moet onze Robbeknol het dus niet hebben en bedelarij biedt geen uitkomst, weet de jongen (vss. 46-50). Daarom spreekt hij zichzelf moed in (vss. 1248-1251):

Robbert nu is het tijdt dat ghy middel versiert,
Gheen beter als mijn ampt dat ick langh [lang geleden] heb gheliert,
Ick wil mijn Evenjely [Bijbel] gaen halen uyt de hoecken,
En gaene by de buurt mijn broot met eeren soecken.

Wie de *Spaanschen Brabander* ooit las, kent ook het aandoenlijke vervolg. Robbeknol pakt zijn Bijbeltje en leest de buurvrouwen – de oude spinsters Trijn, Els en Jut – zo prachtig voor dat ze hem wat lekkers geven. Ze vragen hem nóg een verhaal te doen, over een heilige. De jongen mag dan mee-eten (vss. 1348-1372). Loon na werk.

Bredero's brontekst, in het bijzonder het twintigste hoofdstuk van *De Ghe-neuchlicke ende cluchtighe Historie van Lazarus van Tormes* (Delft, 1609), geeft andere informatie. Weliswaar maakt Lazarillo ook hier kennis met een paar buurvrouwen die hem te eten geven, maar: '[...] van tgene datmen haer-lieder gaf, so deyldensy my altijt yet mede, daer mede dat ic my seere wel lijde [waarmee ik zeer tevreden was]' (Stutterheim, 1974, p. 379). Liefdadigheid dus, maar van enige tegenprestatie blijkt hier niets.

Verhalen over honger en werk staan in mijn betoog centraal, de verhalen in de *Spaanschen Brabander* waarin verschillende personages het publiek deelgenoot maken van hun leven, en vooral van hún manier om te overleven. Die levensverhalen bevatten onmiskenbaar boodschappen en aansporingen, soms in verdekte vorm. Waar roepen die berichten toe op, wat willen ze de lezers laten zien, waarvoor waarschuwen ze? En reiken de verhalen de lezer ook nog op een andere manier de hand, bijvoorbeeld via de opbouw ervan? Verondersteld mag immers worden dat de structuur van verhalen de perceptie ervan beïnvloedt. Lezers kunnen daardoor een ander of beter inzicht krijgen in de aange-reikte problematiek, ter bevestiging van bestaande denkbeelden of als nieuwe informatie, die ze dan confronteren met hoe ze zélf in het leven staan, met hun eigen opvattingen over goed en kwaad.

NARRATIEVE PATRONEN

Over iedere scène in dit toneelstuk hangt een verstikkende deken van ongemak. Het publiek wordt keer op keer geconfronteerd met hypocrisie, hoogmoed, jaloezie, armoede, honger, machtsmisbruik, bedrog. De wrijving tussen de Amsterdammers versterkt een gevoel van onrust dat met iedere scène groeit – zo vult zich het hele slotbedrijf met geruzie. Tussen al die woeling zijn de levensverhalen rustpunten. Niet alleen de hoofdpersonages Jerolimo en Robbeknol, maar ook bijfiguren als de prostituees An en Trijn, Gierighe Geeraart en de oude Byateris vertellen over hun gedachten en gevoelens, in het verleden en heden.

Voor een analyse van de opbouw van die verhalen biedt de klassieke retorica een model in de vorm van de bouwstenen van een betoog, met een inleiding (het *exordium*), vertelling (*narratio*), argumentatie (*argumentatio*) en conclusie (*conclusio*). Vanzelfsprekend neemt de vertelling in de levensverhalen steeds de belangrijkste plaats in. Zo'n vertelling moet volgens de klassieke retorica-regels bondig, helder en waarschijnlijk zijn.² Bredero kende die eisen uit de *Rederijk-kunst* (1587), een verhandeling afkomstig van dezelfde Amsterdamse kamer als waarvan hij rond 1611 het lidmaatschap aanvaardde. Laten we eens kijken naar de voorschriften voor de waarschijnlijkheid in deze welsprekendheidsleer:

Waarschijnlick isse [de vertelling] oock, die tijd, plaats en parsoon
Recht wel ghevoeghlyck is, die na men is ghewoon
Der raadslaghen waarom, en d'oorzaack aller daden
Verstandelijck verhaalt...
(Spiegel, 1962, pp. 187-188)

De vertelling moet volgens dit citaat gepast ('ghevoeghlijck') zijn naar de tijd, plaats en persoon. Ook moet de vertelling inzichtelijk ('verstandelijck') de achtergrond van 'raadslaghen' (bij Quintilianus de '*rationes*') en de oor-

² Cicero, *De inventione* 1.20.28: '(...) oportet igitur eam (sc. narrationem) tres habere res: ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit' (vgl. Quintilianus, *Instit. orat.* 4.2.31). Het gaat hier uiteraard om de *narratio* als onderdeel van de klassieke redevoering.

zaak van alle daden (bij Quintilianus de ‘*causae*’) uiteenzetten.³ In de *narratio* worden dus de stand van zaken en de toedracht daarvan verhaald. De woordcombinatie ‘der raadslaghen waarom’ heeft betrekking op de reden (of het motief) van de voornemens – dus de overwegingen die men heeft met hun achtergrond. Daarmee verwijst ‘der raadslaghen waarom’ niet alleen statisch naar een stand van zaken maar ook naar een afweging vanuit een tijdsverloop. Dat maakt dergelijke overwegingen uitermate geschikt om iets te laten zien van de motieven van het menselijk handelen en de hartstochten die daarbij een rol spelen.⁴ Zoals we zullen zien, maken zowel de *causae* als de *rationes* (oorzaken en overwegingen) deel uit van de levensverhalen in Bredero’s toneelstuk. De vertelstructuur ervan wordt vrijwel steeds gekenmerkt door een omslagpunt tussen vroeger en nu, vanuit een overkoepelend idee: ‘hoe is het zo gekomen?’, ‘hoe te overleven?’, en ‘hoe aan werk te raken?’.

Binnen de wazige plot van het toneelstuk als geheel vormen de levensverhalen kleine subplots waarvan de opbouw parallelie vertoont. Door wat de personages hierin over zichzelf en anderen meedelen, tekenen ze hun portret. Bij een narratieve analyse van deze verhalen zien we referentiële uitspraken – verwijzingen naar gebeurtenissen, personages, de setting – naast evaluatieve mededelingen: de verteller heeft een beweegreden om zijn of haar verhaal te vertellen en de tegenspeler of toeschouwer moet hier om een bepaalde reden kennis van nemen (De Fina & Johnstone, 2015, p. 153). De toeschouwers worden empa-

³ Vgl. Quintilianus, *Inst. Orat.* 4.2.57 over ‘*praeparationes*’, ‘voorbereidende opmerkingen’ ter voorbereiding van de *probatio* (de argumentatie); en 4.2.52: ‘geloofwaardig zal een verhaal vooral zijn als we eerst bij onszelf te rade zijn gegaan om te voorkomen dat we niets onnatuurlijks zeggen. Verder, als we de feiten kunnen voorzien van oorzaken [*causae*] en overwegingen [*rationes*] – niet alle maar die waarom de zaak draait. En als we de karakters in overeenstemming hebben gebracht met de feiten die we de rechters willen laten geloven: een dief moeten we als hebzuchtig voorstellen, een overspelige als wellustig, een moordenaar als verblind – of het tegendeel van dit alles als we zo iemand verdedigen. Hetzelfde geldt voor plaats, tijd en dergelijke’ (vertaling naar Piet Gerbrandy, 2001; ‘*credibilis autem erit narratio ante omnia, si prius consulerimus nostrum animum, ne quid naturae dicamus adversum, deinde si causas ac rationes factis praeposuerimus. non omnibus, sed de quibus quaeritur, si personas convenientes iis que facta credi volumus constituerimus, ut furti reum cupidum, adulterii libidinosum, homicidii temerarium, vel his contrarium, si defendemus; praeterea loca, tempora et similia*’).

⁴ Vgl. *Rhetorica ad Herennium*, I.16: ‘De narratio zal waarschijnlijk zijn wanneer we spreken zoals het vereist wordt door de gewoonte, de algemene mening en de natuur, wanneer de tijdsduur, de status van personen, *de motieven van hun plannen* en de gunstige ligging van de plaatsen overeenstemmen, zodat men er niet tegenin kan brengen dat er te weinig tijd zou zijn geweest, dat er geen aanleiding toe geweest zou zijn, dat de plaats niet geschikt zou zijn geweest, of dat de mensen zelf het niet hadden kunnen doen of ondergaan’ (*mijn cursivering*; ‘*Veri similis narratio erit si ut mos, ut opinio, ut natura postulat dicemus; si spatia temporum, personarum dignitates, consiliorum rationes, locorum opportunitates constabunt, ne refelli possit aut temporis parum fuisse, aut causam nullam, aut locum idoneum non fuisse, aut homines ipsos facere aut pati non potuisse*’).

thisch betrokken bij het wel en wee van de verteller (vgl. Missinne, 2017, pp. 66-69), wat verder reikt dan invoelend meehuilen of -lachen. Ze ontkomen er niet aan de vertelsels, ideeën, achtergronden, gedachten, gevoelens, twijfels en verwachtingen van de toneelfiguren met die in het echte leven te vergelijken, met de ervaringen van henzelf, van hun omgeving. Alleen zo kunnen ze op redelijkheid en realiteitszin worden getoetst (vgl. Zunshine, 2006, p. 6). Heel expliciet vindt die interferentie plaats als een personage het publiek rechtstreeks aanspreekt – we zagen al hoe Robbeknol de toeschouwers bij zijn wanhoop betreft. Veel vaker gebeurt het indirect. Hoe verschillend de personages ook zijn gekarakteriseerd, hun verhalen lijken qua structuur op elkaar. Het zijn steeds de oorzaken en overwegingen die zoals we zagen voor de klassieke vertelling vereist waren. Bij Bredero beroeren ze ook nog eens hetzelfde vraagstuk: hoe houd je het hoofd boven water in een stad vol armoede en bedrog? Het antwoord klinkt door in ieder levensverhaal: aan de slag.

Levensverhalen doen zich aan de lezer voor als een, veelal chronologisch geordende, ‘sequence of events’ (zie Kafalenos, 2006, pp. 2-4). Het omslagpunt valt in Bredero’s stuk vrijwel steeds samen met een nogal abrupte maatschappelijke omwenteling in het bestaan van het personage. Toch wordt de lezer niet direct overrompeld door die ‘peripetie’.⁵ Een transitie is nu eenmaal een vaste eigenschap van een narratief, zoals ook bleek toen Tzvetan Todorov een halve eeuw geleden zijn fundamentele studie over de basale opbouw van verhalen in de *Decamerone* publiceerde (Todorov, 1969, pp. 60-63). Volgens hem volgt de basisstructuur van die vertellingen een zelfde lijn: een stabiele toestand raakt verstoord; nadat deze versterking is onderkend, vindt er een poging plaats om de stabiliteit te herstellen. Dit leidt dan tot een nieuw evenwicht, een nieuwe stabiele situatie (Todorov, 1971, p. 39). Ook Gérard Genette heeft de transformatie van een eerdere naar een latere staat in zijn *Nouveau discours du récit* (1983) als de kern van de vertelling aangewezen (Genette, 1988, p. 19). Vanuit dit vertelkader kijk ik naar de dynamiek in de *Spaanschen Brabander*, niet alleen naar hoe een omwenteling in de levensverhalen steeds de grilligheid van het menselijk bestaan bewijst, maar ook hoe juist zo’n breuk de lezer de inzichtelijke illustratie van een levenservaring aanreikt, in aanvulling op of ter bevestiging van zijn eigen idee hoe Amsterdammers zich kunnen handhaven in een stad met ernstige groeistuipen.

⁵ Vgl. Birge-Vitz, 1977, pp. 660-661. Alan Robinson (2011, pp. 61-62) spreekt van ‘turning-points’. Vgl. Coste, 1989, p. 4: ‘An act of communication is narrative whenever and only when imparting a transitive view of the world is the effect of the message produced’. Transitie, veranderingen en contrasten kunnen al in de vroegste narratieve cultuuruitingen van de Oudheid in verschillende hoedanigheden aangewezen worden. Voor Ovidius’ *Metamorfosen* is dat bijvoorbeeld gedaan door Spencer, 1997, p. 2.

AN EN TRIJN

In de vertellingen van de prostituees An en Trijn krijgt het eigen verleden een prominente plaats. De vrouwen leggen elkaar in het tweede bedrijf uit hoe ze in het vak terecht zijn gekomen (vss. 730 vlg.). Zonder een blad voor de mond te nemen⁶ onthullen ze details over hun handtastelijke omgeving, over aanranding, beroving en misbruik, gebeurtenissen die hen in een mum van tijd veranderden van onschuldige kinderen in gehaaide hoeren. Het keerpunt in die vertellingen, de impact van bezitsverlies, wordt begeleid met losse, emotioneel geladen, uitspraken met een impliciete moraal: ‘Maar ’tschijnt wel gheen geluck en mach hier langhe duuren...’ (vs. 752), en ‘Den rouw die ick bedreef sou niemant kennen schryven, [...] Daar ging ick tróostlóós heen beschreyen mijn fortuyn...’ (vss. 808-810). Het verhaal van An is voor een deel topisch (vgl. Kuijpers, 2005, p. 199). Ze wordt valselijk van diefstal en overspel beschuldigd. Uit jaloezie zet haar bazin haar op straat zodat ze ander werk moet zoeken. Iets vergelijkbaars overkomt Trijn: haar aanstaande echtgenoot besteelt het meisje in het ‘verre’ Haarlem en laat haar zonder geld achter. Wat kon ze anders doen dan haar onfortuin met een rijke ‘burgher’ (vss. 810-815) ‘delen’, die haar ook nog betaalde voor haar dienst?

Maar vanuit het perspectief van ‘eigen schuld’ zullen de twee verhalen een ander effect bij de lezer hebben bewerkstelligd. An is vooral slachtoffer terwijl Trijn zichzelf met de ellende opzadelt (vss. 780-785): ze heeft al vijf jaar een mooi baantje, spaarde deugdzaam, goed loon, veel extraatjes. Toch verlaat ze welbewust deze stabiele arbeidssituatie omdat ze opeens genoeg krijgt van haar evenwichtige bestaan. Ze neemt ontslag (vss. 788-789). Op dat moment zet Bredero de handeling even stil en laat – via Trijn – haar bazin aan het woord. Die reageert vol ongeloof en vraagt uit onbegrip naar de reden. Wilde ze soms meer verdienen of had ze een verloofde zodat ze straks niet meer hoefde te werken? Waar begon ze in vredesnaam aan (‘oft wat ick sou beginnen?’, vs. 791b). Volgens de Britse filosoof Peter Goldie wordt met zo’n emotie een deel van een verhaal gevormd – een reeks aan handelingen en gebeurtenissen, gedachten en gevoelens, waar de emotie zelf onderdeel van uitmaakt (Goldie, 2000, p. 13). De verontwaardiging van Trijns bazin is momentaan (het moment dat zij hoort dat Trijn haar baantje opzegt), maar laat voor de lezer een heel historisch narratief weerklinken waarin het vinden van een baantje en het onzekere leven zonder werk is ingebed.⁷ Trijn bevestigt

⁶ Quintilianus, *Inst. Orat.* 4.2.52: ‘ne quid naturae dicamus adversum’ (ze spreken geheel volgens hun aard - zie boven, noot 3).

even later dat die verontwaardiging terecht was. Het avontuur brak haar op: ze raakte alles kwijt.

JEROLIMO EN ROBBEKNOL

Het verhaal dat Jerolimo het publiek van de Nederduytsche Academie te vertellen heeft, wijkt enigszins af. Alleen al door zijn achtergrond staat deze Brabantse ‘jonker’ binnen het stuk nogal apart. Dat blijkt al meteen bij het begin, in zijn hilarische openingsmonoloog. Hij onthult er zijn verleden. Daar staat hij, met een triomfantelijke glimlach rond de mond. Zijn entree toont majesteitelijk, hoewel de ouderwetse, sleetse kleren een dubbele bodem doen vermoeden. Even dwaalt Jerolimo’s blik rond in het goedgevulde zaaltje, waar de geur van verf en hout nog rondzweeft. Dan barst hij los (vss. 1-4):

T’is wel een schoone stadt, moor ’tvolcxken is te vies:
In Brabant sayn de liens ghemaynlijck exkies
In kleeding en in dracht, dus op de Spaansche mode,
Als kleyne Konincxkens of sienelaycke Goden.

Daar kunnen de Amsterdammers het mee doen. Taal en verschijning laten weinig te raden over: dit moet wel een Antwerpse edelman zijn die aan lager wal is geraakt. Maar Jerolimo ziet het heel anders: wat een armetierig volkje treft hij hier! Neem dan de Brabanders. Die lijken wel koningen of goden in hun prachtige, dure kleren. Hij wijst op zijn versleten jas vol rafels: *exquis*, zoals jullie hier zien, volgens de Spaanse mode. Luid gelach.

Als de eerste opwindung wat is gezakt, krijgen de toeschouwers meer te horen over het verleden van deze hooghartige vreemdeling. Het bevestigt hun vermoeden: Jerolimo heeft zijn geld verpatst bij de hoeren (vss. 12b-26):

...Datte kick ou eenskens vertelde
Mayn avontuurkens met de dochterkens inde baar,
Betteken en Mayken, en met haar nicht schoon Klaar,
Die over straat trip trap, en met sulcken ghetepel // gaat
Damen her jugeert, en estimeert voor’t stoojtje vande lepel // straat,

⁷ Vgl. Kleres, 2010, p. 186: ‘Emotional moments are part of a two-fold sense-making project [...]; they involve the micro-story of the present situation, but this story is embedded in, and gains (emotional) significance through, larger narrative contexts’. Zie ook Katz, 1999, pp. 324-327.

En vande Venus-buurt...
(...)

Wa was e kick oock amoureux
Op Annete de Tournay, en Janneken de geus.
O 'tis een gallant goeyken, 'tsajin kordyale Princessen...

'Kleyne konincxkens', 'sienelaycke Goden', 'kordyale Princessen', het puikje van de Lepelstaat, glitter en glamour. Dat *was* de wereld van Jerolimo. En *nu* zit hij zonder geld tussen de 'vieze' Amsterdammers. Weinig terughoudend legt hij de toeschouwers de achtergrond van deze 'transitie' uit. In Antwerpen leefde hij op te grote voet; met de in Amsterdam van zijn burens in goed vertrouwen geleende spullen heeft hij zijn Antwerpse schulden afgekocht (vss. 38-40a):

Hier sayn veel goeyen liens in dese stadt,
Die op goedt vertrouwen haar goeyken laten bewaaren
Aan andere...

Ja, ook dat was waar. Alsof het publiek nog niet genoeg de vileine sluwheid van deze berooide blaaskaak heeft geproefd, horen ze ook meteen hoe hij anticipeert op het niet denkbeeldige verzoek van de gedupeerden om hun schilderijen, tafelzilver, tinnen servies en tapijten terug te krijgen: 'Soo sal ick hoor wel een leugen of een treusneus inde handen steken' (vs. 36). Dat Jerolimo al ruim een maand van de Amsterdamse goedgelovigheid leefde, viel ook August Keersmaekers op in zijn bijdrage aan de Bredero-herdenking van een halve eeuw geleden (Keersmaekers, 1970, p. 54). Zijn conclusie van deze scène: 'zo móet hij [Jerolimo] zich gedragen wil hij in leven blijven'.⁸ Sluwheid en misleiding, het levensmotto van deze mooi-prater.

'In leven blijven' moet ook Robbeknol. Zijn arbeidsmoraal blijkt niet vlekkeloos. Met een doek om zijn gewonde hoofd bedelde hij vroeger nog wel eens iets bij elkaar, zo biecht hij de toeschouwers op, maar 'nou sy mijn ghesont sien, en mijn ghenesing vermercken, / Nou ist: God helpje jy luie bedelaar, gaat wercken' (vss. 47-50). Als Jerolimo hem even later naar zijn ouders

⁸ Dat Jerolimo veel later in het stuk, in het vierde bedrijf (vss. 1599 vlg.), meer over zijn afkomst vertelt, kan niet voorkomen dat de toeschouwers in hem een wat schimmige figuur ervaren. Onduidelijk is wanneer hij de waarheid spreekt (Grootes, 1999, p. 401). Zijn ware aard en achtergrond onthult hij echter al aan het begin. Voor wat de personages in het stuk over hem weten, ligt dat anders. Die krijgen pas in het slotbedrijf goed zicht op Jerolimo's leugenachtige inborst. Maar dan is het te laat: de vogel is gevlogen.

vraagt, hoort de toeschouwer de Amsterdamse jongen in maar liefst 100 versregels (vss. 70-170) over zijn jeugd vertellen.⁹



Fig. 1: De ‘Spaanse Brabander’ Jerolimo en zijn knecht Robbeknol. Detail uit de titelpagina voor: *G.A. Bredero, Alle de Spelen*, 1622. Dit is één van de acht genummerde medaillons met verschillende scènes uit toneelstukken van Bredero, die in 1622, bij de Rotterdamse uitgever Pieter van Waesberge verschenen. De prent is van Jan van de Velde naar een tekening van Willem Pietersz. Buytewech. Bron: Rijksmuseum, Amsterdam

Ook in dit relaas draait alles om geld, bedrog en overleven. Het zijn hier echter vooral de vader en stiefvader van Robbeknol die de kluit hebben belazerd (vss. 76-83; 130-158). De toeschouwers horen hoe het gedrag van Robbeknols vader vérstreckende gevolgen heeft gehad voor hoe de jongen zelf in de el-

⁹ De vertelling van Robbeknol is een adaptatie van Bredero’s brontekst, de picareske roman *Lazarillo de Tormes*. Robbeknol richt zich tot zijn meester, wat ook blijkt uit een aantal structurende zinnnetjes, zoals ‘Daar na so gebeurden ’t, Joncker, dat...’(vs. 90), ‘Wat het sy te doen?’ (vs. 97), ‘Wat souw ick doen, heerschap?’ (vs. 147), ‘Om kort te maken Joncker’ (vs. 130), ‘Om de waerheyt te seggen’ (vs. 140).

lende raakte. Om roddel te voorkomen gaat hij met zijn moeder in het ‘arme mannen gast-huys’ werken, maar dat levert weinig op. Daarna komt hij, in overeenstemming met de episode uit de Spaanse schelmenroman (Stutterheim, 1974, pp. 369-370), bij een meester terecht, ‘een weetighe, teetighe, versoorde blindeman’ (vs. 166): ‘Och Joncker, ick had een jaar werck dat ickje vertelde / Wat kommer dat ick somwijlen heb gheleen’ (v. 170). Met andere woorden, de vriendelijk ogende Jerolimo komt als geroepen.

GEERAART EN BYATERIS

Niet alle levensverhalen kennen een temporele spil. Zo eindigt de monoloog van huiseigenaar Gierighe Geeraart eigenlijk precies waar hij begon, zonder noemenswaardige fluctuatie. Misschien is Geeraarts betoog ook helemaal geen levensverhaal. Hij is immers het traditionele type van de vrek, met alle bijbehorende eigenschappen en gedragingen. Bredero kon zich hier flink uitleven in bizarre staaltjes van overtrokken inhaligheid en behoudzucht (vss. 1646-1718). Een breuk tussen verleden en heden is bij zo’n klassieke typering niet aan de orde. We horen hier vooral ervaringen van hetzelfde. De spaarzaamheid zat Geeraart in het bloed (vss. 1683-1686):

O doen ick dus groot was, doe socht ick karsen en kriecke stienen,
Al warens somtijts wat misselijck [moeilijk te vinden], dat en was
geen nóót,
Ick lietet mijn niet ontsuuren [ontmoedigen], d’Apteecker gafmen een
pinning voor ’tlóót [een half ons],
Twie kleyntjes maken ien groot, ó ick wetet so te streumelen [rege-
len]...

Vele kleintjes maken een grote. Toch blijven de voorbeelden niet steken in archaisch exemplarisme. ‘Arrebeyt is loon waert’ (vs. 1648), meent Geeraart sententius. Zijn daaropvolgende constatering dat men tegenwoordig niets meer voor niets doet (vs. 1649), lijkt evenmin los te kunnen staan van een eigentijdse overlevingsstrategie.¹⁰ Dat blijkt ook uit voorbeelden die aansluiten bij een actuele handelspragmatiek (vss. 1698-1702):

¹⁰ Terecht stelt Grootes (1999, p. 406) dat Bredero hier de gelegenheid neemt ‘om een gedetailleerd portret uit te werken, dat tevens een ontluisterend beeld geeft van een mentaliteit die bij alle overdrijving toch zeer herkenbaar geweest moet zijn’.

En nou ick versta [begrijp] dat de vullers [lakenvolders] ouwe pis koopen,
Nou wil ick me water so lichtveerdigh niet mier laten loopen,
Ick selt moytjes garen [verzamelen] in huys, in een hiel half vat,
En oft wat goor stinckt, ick ruyck niet, wat schaat dat,
Dat gelt, dat gelt dat is de droes.

Hoe curieus deze korte beschrijving ons ook voorkomt, de grondslag ervan is realistisch.¹¹



Fig. 2: Urinerende man, met kruik en ton. Een prent van Willem Basse naar een ontwerp van Adriaen van Ostade. Bron: Rijksmuseum, Amsterdam.

¹¹ Al in de Middeleeuwen gebruikten lakenvolders bijtende stoffen, zoals urine, om de vezels tot een egale massa ineen te kunnen werken. Zie bijv. Munro, 2009, p. 5. Een verslag van een recente reconstructie van dit bewerkingsproces meldt hierover: 'At the end the best results happened when the fabric was almost covered with hot water and plenty of urine and butter. The 50 litres urine had been collected over a three weeks period and smelled terrible in the barrel where it was stored, but when it first was mixed with the butter and hot water the smell disappeared and the mixture became soapy...' (Reurink & Pedersen, 2009, p. 156).

Steeds is de teneur dat vele kleintjes een grote maken. Dat geldt ook voor andere inkomsten van Geeraart, hoewel de lezer soms een kwartslag moet draaien. Zo verzekert het huizenbezit hem van een bestaan op zijn oude dag. Naar eigen zeggen beheert hij er wel honderd in de stad. Hij verhuurt ze en is net onderweg om zijn geld te halen (vss. 1714-1718). Die inkomstenbron toont ons de verzameldrift van de klassieke schraper als mogelijke realiteit anno 1617. Of juist omgekeerd, vanuit een modern perspectief: een ‘huisjesmelker’ als maatschappelijk ongewenst fenomeen.

Dat de levensverhalen in Bredero’s toneelstuk vrijwel steeds over werk gaan, komt niet als een volslagen verrassing gezien de actualiteit van het stuk. Het vroegzeventiende-eeuwse Amsterdam vroeg om arbeidskrachten. Volgens ondertrouwakten werkte meer dan de helft van de mannen in de nijverheid, ruim een derde in de handel en op zee. De rest zat in de dienstverlening of was bakker, kleermaker, chirurgijn, schoolmeester of iets dergelijks. Werk was er genoeg, vooral voor arbeiders in de havens en voor zeelieden. Ook ongeschoolden hadden veel kansen, zij het dat de beloning karig was: arbeiders, sjouwers, soldaten, gravers, mensen die in de haven hielpen (Kuijpers, 2005, pp. 219-222). Immigranten, die vaak voor de armoede in eigen land waren gevlucht, *moesten* aan werk komen om te overleven (Kuijpers, 2005, pp. 22 en 70). Vaak konden zij namelijk geen beroep doen op de sociale voorzieningen van de stad. In de tijd van Bredero maakte Amsterdam in economisch opzicht een gigantische groei door; toch was er ook stagnatie. Steeds meer werklozen zochten steun om te overleven (Kuijpers, 2005, p. 332). Wie werkte, was gered. De levensverhalen uit de *Spaanschen Brabander* bevestigen het keer op keer.

In overeenstemming met de eerder geschetste verhaaltheoretische patronen voltrekt de opbouw van Bredero’s levensverhalen zich langs lijnen van een *probleem* dat met een plotselinge wending ‘toen-nu’ wordt geconcretiseerd. Deze omslag heeft altijd met geld te maken: faillissement, beroving, ontslag, onrecht, dreigende honger. De volgende stap reikt richting de herkomst van dit probleem in een vroegere toestand. Uiteraard volgt een aanwijzing voor een gevonden of gesuggereerde oplossing. Dit narratieve construct vraagt als vanzelf om een morele evaluatie, ook bij de lezer.¹² De wending in zo’n verhaal, tot op zekere

¹² De geschetste opbouw van de ‘levensverhalen’ (een probleem met een oorzaak, oplossing en evaluatie) vertoont overeenkomst met de klassieke redevoering maar ook met de (impliciete) ‘reasoning devices’ (de redeneermiddelen) van constructionistische framing. Zie hierover: Entman, 1993, p. 52; Goffman, 1974; vgl. een iets bredere interpretatie van de *reasoning devices* in Entman, 2003, p. 417: ‘Framing entails selecting and highlighting some facets of events or issues, and making connections among them so as to promote a particular interpretation, evaluation, and/or solution’.

hoogte vergelijkbaar met de *peripetie* in de klassieke tragedie, gaat samen met een soort *agnitio*, een zelfinzicht van het personage over de verstoring van de stabiele toestand. Daarmee lokt Bredero een reactie van zijn toeschouwers uit. Hoe heeft het zover kunnen komen? Waarom is het verkeerd gegaan? Wat kun je het beste doen in zo'n situatie? De expliciete verantwoording van de overwegingen en beslissingen die het personage in het verleden heeft genomen ('Der raadslaghen waarom, en d'oorzaack aller daden'), maken het relaas inzichtelijk, aannemelijk en overtuigend, in overeenstemming met wat Bredero in de *Rederijk-kunst* had gelezen over de kwaliteiten van de waarschijnlijkheid als onderdeel van de *narratio* (Spiegel, 1962, pp. 187-188 – zie boven). De divergentie 'toenu' die de verhalen laat kantelen, zit op een ander niveau ook besloten in het narratieve concept van het stuk als geheel. Dat speelt ruim veertig jaar eerder, maar de vele anachronismen bieden de lezer steunpunten voor een actualiserende interpretatie. Die laten zien hoe Amsterdam zich in de tussenliggende jaren heeft ontwikkeld, een transitie van provinciestadje naar metropool.¹³

De zelfreflectie van de oude Byateris volgt de hierboven geschetste structuur nauwgezet. Opeens is ze daar, aan het begin van het vierde bedrijf. Ze introduceert zichzelf met een lange terugblik op haar ongemakkelijke leven en voorbije jeugd. Haar eerste woorden bieden ter inleiding een overzicht van haar bewogen bestaan, vanuit de kerngedachte 'Men moet wat doen om de kost so langh as men leeft' (vs. 1478). Halverwege blijkt hoe Byateris haar overlevingsdrang in praktisch handelen heeft weten te vertalen. Toen ze jong en aantrekkelijk was, kwamen vriendschappen en mannen als vanzelf. Ze smeedt met geld, sloeg waarschuwingen van haar familie in de wind. Ze investeerde niet in de toekomst en dreigde al snel in armoede te vervallen: 'Ick waar al langh vergaen had ick gheen raet gheweten' (vss. 1480-1485). Waaruit die 'raet' (die oplossing) precies bestaat, wordt de lezer nog even onthouden. Want na eerst in grove trekken haar levensweg te hebben aangegeven, begint Byateris opnieuw, nu met de nodige details en treffende voorbeelden: hoeveel vrijers ze heeft gehad, hoe anderen over haar oordeelden (vss. 1486-1501), en hoe die tijd nu is vervlogen. En dan volgt haar onthulling dat ze niet bij de pakken heeft neergezeten maar haar ervaring op relatiegebied slim benut.¹⁴ Onder de dekmantel van een goed georganiseerd bureau voor schoonmaakpersoneel geeft ze leiding aan een succesvolle escortservice waar oude mannen hun wellust kunnen uitleven. Een rechtvaardiging heeft ze al vooraf gegeven: niemand geeft je iets als je

¹³ Vgl. Van Stipriaan, 1997b, in het bijzonder 'Schalckheyd en scherpte' (pp. 118-120).

¹⁴ Vgl. Stronks, 2014, pp. 154 en 163-166 (over de waarde van autoritatieve ervaring voor het overdragen van kennis).

niets hebt (vs. 1479). Het was ‘ieder voor zich’ in deze stad met zijn hevige congestie.

De praatgrage Byateris kleedt haar vertelling aan met verwijzingen naar de directe omgeving, met naam en toenaam – een kenmerkend procedé in Bredero’s komische toneel om kwekkende vrouwen met hun oppervlakkige, associatieve verteltrant te typeren. Zo horen we in een woordenwarreling dat Byateris meer vrijers had dan Trijn Dubbeld en haar moeder, dat Pieter de Wasscher haar daarover complimenten maakte, hoe aardig haar vroegere vrijer Govert haar behandelde, en hoeveel cadeautjes ze ontving van tevreden personeel, van Jannetje met ien oor, van kapitein Tijs, van Nelletje Klaas die zo verslingerd was op jonge Jan dat ze de hele dag bij zijn huis rondhing. Die aankleding zorgt ook voor een herkenbare stedelijke context: het zijn de Amsterdammers ‘die iedereen wel kent’, met hun hebbelikheden. Byateris is een van hen. Haar verhaal is niet saai: in hoog tempo strooit ze haar babbelzieke vertelsels rond, wat tegelijkertijd de hectiek van haar bestaan illustreert (vss. 1518-1519): ‘Wat isser alle daagh tot onsent een gherit, / ick weet dat nou myn huys al weer vol meysjes sit’ – druk-druk-druk.

Ook Byateris bedreigde de armoede, door haar voorbije jeugd en vergane schoonheid. Aan haar passieve houding van vroeger geeft ze door zelfinzicht een duidelijke wending. ‘Doe [Toen] docht ick niet iens om spelden en garen te koopen, / Ick had de lieve tijdt van al mijn vrienden raat’ (vss. 1481-1482), mijmert ze schuldbewust over haar voorbije jeugd. Dat moest wel op narigheid uitlopen. De oplossing ligt in de lijn van de stedelijk pragmatiek: aan het werk. Bezinning over arbeid en geld gaf haar leven richting. De handen uit de mouwen om te overleven. Het bewijs levert ze er direct bij: voor een van haar meisjes die kennelijk niet in het escortbedrijf wilde werken, gaat Byateris nu spullen ter belening wegbrengen naar de lommerd. Eigen schuld, meent de oude vrouw (vss. 1532-1533). Zelf doet ze het beter. Met verdiend geld kan zij bij diezelfde lommerd een beleende ring terugkopen. Haar gaat het dus goed. Ook dit gegeven ondersteunt de moraal die uit de scène spat en meermalen in variante formuleringen wordt geconcretiseerd. Soms moest je heel wat doen om het beter te krijgen (vs. 1534), het alfa en omega van dit Amsterdam, hier en nu, en niet alleen voor de personages in die toneelwerkelijkheid anno 1575.¹⁵

¹⁵ Het zou interessant zijn de figuur van Byateris te vergelijken met Calleken in Jan van Houts *Loterijspel*, ook een zelfstandige vrouw die de kost moet verdienen. Haar overwegingen en beslissingen stemmen soms overeen met die van Byateris. Vgl. Koppenol, 1998, p. 217 vlg.; zie ook Sneller, 2006, p. 43 vlg.



Fig. 3: Het poortje van de Bank van Lening aan de Amsterdamse Enge Lombardsteeg. De Lombarden introduceerden in de Nederlanden het gebruik van onderpand. In ruil voor bijvoorbeeld sieraden of dure kleding gaf de bank contant geld en een bewijsbriefje (pandbriefje). Tegen inlevering van het pandbriefje en betaling van het geleende geld met rente kon je de spullen weer ophalen. Het belenen van onderpand bestaat nog steeds, zoals bij de Stadsbank van Lening in Amsterdam. Deze bank wordt in de volksmond ook wel ‘lommerd’ of ‘pandjeshuis’ genoemd. De tekst onder de afbeelding luidt: ‘*Tot behulp voor den noodtdruftigen is hier gestelt / De Banck van Leeninge voor een cleijn gelt*’. Foto: Marijke Blankman.

TER AFSLUITING: ACTUALITEIT EN ECHTHEID

Bij de vorige Bredero-herdenking, in 1985, heeft Gustaaf van Eemeren in een overtuigend artikel aandacht gevraagd voor het realisme in de *Spaanschen Brabander*. De indruk van echtheid wordt volgens hem vergroot door de vorm (met name ‘de “vertrouwelijke”, niet verheven toon; volks woordgebruik; presentatie met werkelijkheidsgetrouwe kostumering...’) en door de inhoud van het stuk (‘er is sprake van Amsterdammers; Brabant, Hantwerpen, met zeer preciese spatio-temporele aanduidingen naast bredere omschrijvin-

gen, nl. Schelde, Meyr, Lepelstraat...') (Van Eemeren, 1984-1985, pp. 302). Bovendien worden in het toneelstuk

zedes en gewoonten geschilderd, sociale verhoudingen en grenzen aangegeven, gedragingen en intenties geëxterioriseerd die, hoe eenzijdig ook, vaak zo uit de (contemporaine) actualiteit zijn gegrepen. Deze gehele context is er mede op gericht het stuk een statuut van 'echtheid' mee te geven (Van Eemeren, 1984-1985, pp. 302-303).

In al zijn literaire creaties maakt Bredero optimaal gebruik van de mogelijkheden die de confrontatie tussen werkelijkheid en verbeelding hem bood. Ook in de *Spaanschen Brabander* speelt hij met waarheid en schijn, en juist hiermee bewijst hij zijn grote talent: hij kan zijn publiek doen geloven dat de door hem gecreëerde werkelijkheid ook tot *hun* werkelijkheid behoort, ook al zet hij hen en ons soms op het verkeerde been (Van Stipriaan, 1997a). Stof tot nadenken dus (vgl. Schipper, 1979, p. 9). De prikkelende dialogen, openhartige ontboezemingen en levensechte emoties kluisterden de Amsterdamse toeschouwers aan de stoelen. Ze zagen geen allegorische verbeelding zoals die toen nog steeds gebruikelijk was in allerlei rederijkersspelen van dat moment. Het gaat over henzelf. Hier wordt *hun* denkwereld getoetst, hun realiteitszin ook, door mensen uit hun stad die emotioneel en confronterend vertellen over hun deugden en ondeugden, hun armoede en ellende.¹⁶ Toch blijven de toneelpersonages op veilige afstand, en niet alleen omdat Bredero het toneelstuk ruim veertig jaar eerder laat spelen. Toegegeven, sommige personages wekken sympathie of zelfs empathie. Maar ze laten geen directe vereenzelving toe, met al hun ellende en soms abjecte ideeën.

Een eigenschap van goede literatuur is meebeleving, ter bevordering van het voorstellingsvermogen en de herbeleving van de lezer. Bij een goed boek kun je meehuilen met het slachtoffer, keer op keer. Verzinsel wordt tot realiteit, althans tot ervaren echtheid. Dit is ook een van de bijzondere kwaliteiten van Bredero. Hij weet de toeschouwers een Amsterdam voor te zetten waarvan ze deel uitmaken, vol vaart en scherpte, met de levendige taal van zijn goedgebekte inwoners, met invoelbare emoties en snijdende dialogen. Bredero's vermogen om zijn toneelpubliek met een ongemakkelijk gevoel van herkenning te confronteren heeft het succes ervan zeker niet in de weg gestaan. De vraagstukken die hij in de *Spaanschen Brabander* aanroert, zijn even divers als

¹⁶ Zie over de levensechtheid van toneelpersonages en acteurs de analyse van Bredero's lofdicht bij Abraham de Konings *Iepthahs ende zijn eenighe dochters treurspel* (1615): Smits-Veldt, 1984-1985, p. 290.

overweldigend: seksueel misbruik, mislukte integratie, vreemdelingenhaat, de gevolgen van overspel, sluwe diefstal, uiterlijk vertoon, schrijnende armoede, knagende honger, onrecht, onmacht, bedrog. Hoe verschillend die kwesties ook zijn, ze betreffen alle concrete, actuele (of actueel te maken) problematiek, invoelbaar tot op het bot. De Amsterdammers moeten die kwesties uit hun directe omgeving hebben gekend of zelf hebben ervaren. Opgewonden discussies en scheldpartijen in het toneelstuk worden afgewisseld met gedetailleerde beschrijvingen van overlevingsstrategieën. In alledaagse bewoordingen vertellen gewone Amsterdammers over hun dagelijkse malheur. De levensverhalen helpen de toeschouwers bij de vraag hoe verschillende individuen met verschillende problemen zich het beste staande kunnen houden in een stad vol honger, ontbering en onrecht. Ze tonen oplossingen voor narigheid waar de bevolking daadwerkelijk mee kampte en ze zetten de Amsterdammers aan het denken over hun eigen gedrag. Daarin zit ook een deel van de werkelijkheidsbeleving.

In een inleiding bij de *Kluchten* (1619) brengt Bredero's jeugdvriend en vaste uitgever Cornelis vander Plasse juist deze kwaliteit onder de aandacht. Volgens hem heeft Bredero zijn kluchtige spelen 'so eygentlijck [nauwkeurig] na 't leven [...] getroffen, datmen die lesende wederom in varscher daed waent te sien geschieden' (Bredero, 1971, p. 56). De omschrijving correspondeert met de 'evidentia' uit de klassieke retorica, het in woorden levendig en levensecht uitbeelden, een geëigend literair procedé om het zintuiglijke effect op de lezer te vergroten. In het voorwoord bij de *Klucht van de Meulenaer* wijst dezelfde uitgever op het literaire dubbelspel met enerzijds de fictieve component en anderzijds de werkelijkheidservaring voor de lezer van het stuk: 'Men houdt [neemt aan] dat dit inder daedt alsoo voor-maels hier soude gheschiedt ziin, oock noch wel soude kunnen ghebeuren' (Bredero, 1971, p. 146). Vander Plasse wrijft zijn Amsterdamse lezers hiermee de relevantie van de toneelwerkelijkheid onder de neus: zoals deze geschiedenis hier, in Amsterdam, ooit is gebeurd, kan zij in de toekomst nog steeds plaatsvinden!¹⁷ Dat zou je er althans in kunnen lezen; het 'soude gheschiedt ziin' lijkt nog een flinke slag om de arm te houden.

Bredero laat zich in de *Spaanschen Brabander* niet in de eerste plaats zien als moralist. Het toneelstuk bezorgt het theaterpubliek vooral veel plezier. Er valt luid te lachen om slimmerds en dommerds, om snoevers en sukkels.

¹⁷ In de 'Reden aan de Latijnsche-geleerde' voor *Moortje* formuleert Bredero dit zelf als het vermogen (van Terentius) om 'yghelijckx aart en natuure', 'haar zeden, spreken, leven' levendig af te beelden. Zie Bredero, 2011, p. 202; vgl. p. 210, nt 80.

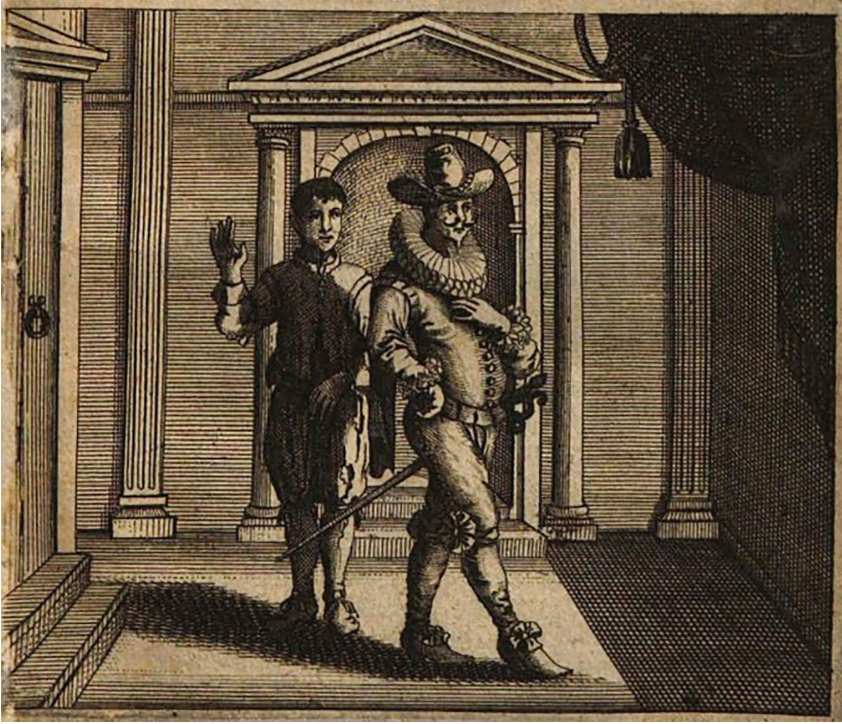


Fig. 4: Jerolimo en Robbeknol op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg. Afbeelding op de titelpagina van *G.A. Brederoods Spaanschen Brabander Jerolimo*. T' Amsterdam, Gedrukt by Broer Jansz Bouman, Boekverkooper 't Water, byde Kapel-steeg. Anno 1662. Bron: Google Books.

Maar het is vaak lachen met een grijns. De levensverhalen spelen er met hun grimmige ernst immers dwars doorheen. Ze dompelen de toeschouwers onder in een nieuw bewustzijn, dat van een gedegen arbeidsmoraal. Zelfs tijdens het bekende gekibbel van de drie oude mannen over immigratie en de voorgelezen afkondiging met het verbod op bedelen, dreunen de consequenties van die ethiek scherp door: wie niet werkt, is niet welkom, wie kan werken, moet werken, en wie gaat werken, kan armoede en honger ontlopen. Ook Jerolimo laat ons dat gedurende het hele spel zien, als negatief voorbeeld. Het vertelt hoe iemand zonder deugdzame arbeidsmoraal op de vlucht blijft voor zijn achtervolgers.

Hier klinkt een les die ook in onze tijd nog volop waarde bezit.¹⁸ Hoe opvallend is dan de constatering dat *werk* in dit stuk zo'n belangrijke plaats inneemt? En hoe bijzonder is dit thema als we ons realiseren dat het vinden van

werk in de brontekst, de Spaanse schelmenroman, al een rode draad vormt: de hongerige Lazarillo vertelt hier over zijn bewogen jeugd en probeert de armoede te ontvluchten door te bedelen of bij verschillende meesters in dienst te treden in ruil voor eten? Toch sluit Bredero hier niet achter in de rij aan. De openingsmonoloog van Jerolimo en de verhalen van de prostituees zijn namelijk nieuw, en ook wat grootbezitter Gierighe Geeraart en ervaringsdeskundige Byateris ons te zeggen hebben, is eigen inbreng van Bredero.¹⁹ In een enkel geval vond de auteur een summiere aanduiding in de roman, maar die werkte hij dan verder, meestal *veel* verder, uit. Soms paste hij aan, zoals waar Robbeknol anders dan Lazarillo aan de oude spinsters voorleest in ruil voor eten.

De aard van de brontekst geeft weliswaar aanleiding om nadruk te leggen op de arbeidsmoraal, op overlevingsstrategieën en op het verdienen van geld, maar Bredero heeft het thema op zijn eigen manier naar het hier en nu gebracht, met veel nieuwe elementen aangevuld en met een grote diversiteit aan vondsten in een frisse, bloemrijke taal tot klinken gebracht. Uit de actualiserende aanpassingen en de sprankelende discussies kan ook een deel van het succes verklaard worden. Een redenering in een iets andere richting lijkt overigens ook mogelijk: ‘De geneuchlicke ende cluchtighe historie van Lazarus van Tormes’ bood Bredero een geschikt verhaalstramien om de problematiek van het Amsterdamse hier-en-nu grondig en actualiserend uit te werken. In hoeverre dit de keuze voor de brontekst heeft bepaald, weten we uiteraard niet.²⁰ Maar deze thematiek had een gegarandeerde geldigheid, niet alleen voor de tijd waarin het stuk werd gesitueerd, in de jaren ’70 van de zestiende eeuw,²¹ maar ook voor de tijd waarin het op de planken werd gebracht, en zelfs in veel latere jaren.

De levensverhalen in Bredero’s *Spaanschen Brabander* getuigen van een vastberaden wil om het verleden achter zich te laten en verder te gaan. De vertellers geven daar in overeenstemming met hun maatschappelijke status²² zowel een verklaring voor een vroegere toestand waarin ze verkeerden als relevante afwegingen voor hun gedrag in die tijd. Vanuit die overwegingen

¹⁸ Op de dag van de presentatie (25 mei 2018) was Emmanuel Macrons ‘Plan banlieue’ in het nieuws, een hernieuwd streven om jongeren in de Parijse *banlieues* aan het werk te krijgen (D’Iribarn, 2018).

¹⁹ Zie voor een overzicht: Stutterheim, 1974, pp. 7-17.

²⁰ Wat Bredero er in de ‘Inhoudt’ over zegt (‘want hy [de auteur van *Lazarillo de Tormes*] seecker en bedecktelyck de ghebreecken sijner Lants-lieden, an wijst, en straft’) brengt ons niet veel verder. Stutterheim, 1974, p. 149.

²¹ Vergelijk ook de thematiek in Jan van Houts *Loterijspel* (1596): Koppenol, 1998, p. 334 vlg.

gaan de vertellingen, via een verstoring van de vroegere stabiele toestand, over naar het heden, mét de weerslag van de gemoedsgesteldheid die erbij hoort. Aan het woord komen ervaringsdeskundigen. Zij blikken terug en trekken de conclusie over hun huidige leven en de nabije toekomst. Levenservaring vormt de dominante factor voor de dynamiek in de verhalen. Het belang van die leerschool sluit naadloos aan bij wat Bredero in zijn bekende ‘Geestigh Liedt’ over zijn eigen leven verklaart, vanuit de aanname dat we daar de dichter over zichzelf horen spreken. Hoe de wereld in elkaar steekt, zo getuigt hij daar, hebben schade en schande hem laten ervaren. Ondervinding leert ons meer dan de beste boeken (Stuiveling, 1975, p. 524). De personages in de *Spaanschen Brabander* lopen hetzelfde pad.

De vertellingen ondersteunen een ethiek van verandering, die in de toneeltekst als geheel wordt bekrachtigd door de (soms anachronistische) setting in een verleden én heden. Doordat de verhalen steeds een ingrijpend kantelmoment laten zien, licht de overlevingsdrang van de personages er fel in op. Anders dan in de tragedie van deze periode, waarin een verandering tussen vroeger en nu vaak aan het Noodlot of de Fortuin wordt toegewezen,²³ tonen deze actoren hoe ze het lot in eigen hand nemen en hun leven actief mee bepalen. De wendingen laten ook machteloosheid voelen, ze geven een moment van stupiditeit weer of tonen daadkracht en ondernemingszin, alles ter bevestiging van de urbane arbeidsmoraal die aan alle kanten van het stuk afdruipt. De boodschap ‘wie werkt, overleeft!’ klinkt in de *Spaanschen Brabander* vaker en veel nadrukkelijker door dan de ‘drink coke’- en ‘eat popcorn’-*flashes* in die Amerikaanse bioscoop. Niet alleen zullen veel toeschouwers in de Nederduytsche Academie meteen na afloop naar een naburige herberg zijn gesnel, sommige van hen moeten ook het stedelijke ‘arbeidsbureau’ hebben weten te vinden als dat voor hen aan de orde was. *Zij* hadden dan volop geprofiteerd van wat het stuk laat doorklinken aan harde realiteit van honger, onrecht en

²² Bredero hecht veel belang aan de gepastheid zoals omschreven in de *Rederijck-kunst* voor de narratieve waarschijnlijkheid. In de voorrede van de *Spaanschen Brabander* zegt hij hierover: ‘Maar soo de ghemeene Speelen van ouwts af, niet anders en verhandelnden, als het gene by de ghemeene man ommegingh; so hebben wy dan na de kleyne ervarentheyt, van de wereltlijke dinghen ons volck niet hóogher doen spreken dan sy en verstaan, of daghelijcx mede ommegaan. [...]: nu waren wy ghenootsaackt volgens ons voorgenomen inhout, twee lichte Vrouwen sprekende te maken, de swaricheyt wel overdocht zijnde, vonden wy niet beters, dan datmen die van hare neeringh ooc souden laten spreken, [...], en meer met vleeschelijke dinghen haar bemoeyen, dan datse met over-natuurlijk verstant, Landen en Luyden in de Waach-schale stellen’ (Bredero, 2011, p. 216). Zie ook Grootes, 1999, p. 404.

²³ Vgl. Witstein, 1975, pp. 9-10.

misleiding, en de omgang hiermee in een Amsterdam dat net aan zijn ‘Gouden Eeuw’ was begonnen.

Literatuur

- Birge-Vitz, E.** (1977). ‘Narrative Analysis of Medieval Texts: La Fille Du Comte De Pontieu.’ *Modern Language Notes*, 92/4: 645-675.
- Bredero, G.A.** (1971). *Kluchten*. Daan, J. (red.). Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G.A.** (1974). *Spaanschen Brabander*. Stutterheim, C.F.P. (red.). Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G.A.** (1975). *Boertigh, amoreus en aendachtigh Groot lied-boeck*. Deel 1. Stuiveling, G. et al. (red.). Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G.A.** (1999). *Moortje en Spaanschen Brabander*. Grootes, E.K. (red.). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Bredero, G.A.** (2011). *Proza*. Jansen, J. (red.). Hilversum: Verloren.
- Broersma, A.** (2014). ‘Is subliminale beïnvloeding toch mogelijk?’ *Kijk. De wereld van wetenschap & technologie*, <<https://www.kijkmagazine.nl/artikel/subliminale-beinvloeding/>> [25 mei 2018].
- Coste, D.** (1989). *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Fina, A. & Johnstone, B.** (2015). ‘Discourse Analysis and Narrative.’ In Tannen, D. et al. (reds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, 2. ed., vol. 1. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 152-167.
- D’Iribarn, A.** (2018). ‘Plan banlieues: “L’emploi des jeunes, ça ne doit pas être l’affaire de 120 entreprises, mais de toutes les entreprises”.’ *20 Minutes*, <<https://www.20minutes.fr/societe/2275423-20180522-plan-banlieues-emploi-jeunes-ca-doit-etre-affaire-120-entreprises-toutes-entreprises>> [25 mei 2018].
- Eemeren, G. van** (1984-1985). ‘Van fictie naar realiteit. Beschouwingen bij bepaalde aspecten van de communicatie- en referentiële status van personages in enkele stukken van Bredero.’ *Spektator* 14/4: 295-305.
- Entman, R.M.** (1993). ‘Framing Towards Clarification of a Fractured Paradigm.’ *Journal of Communication*, 43/4: 51-58.
- Entman, R.M.** (2003). ‘Cascading Activation: Contesting the White House’s Frame After 9/11.’ *Political Communication*, 20/4: 415-432.
- Genette, G.** (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Transl. J.E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Goffman, E.** (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Goldie, P.** (2000). *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Kafalenos, E.** (2006). *Narrative Causalities*. Columbus: Ohio State University Press.
- Katz, J.** (1999). *How Emotions Work*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Keersmaekers, A.A.** (1970). 'Bredero en de Zuidelijke Nederlanden.' In Stuiveling, G. et al. (reds.), *Rondom Bredero. Een viertal verkenningen*. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, pp. 41-68.
- Kleres, J.** (2010). 'Emotions and Narrative Analysis: A Methodological Approach.' *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 41/2: 182-202.
- Koppenol, J.** (1998). *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*. Hilversum: Verloren.
- Kuijpers, E.** (2005). *Migrantenstad. Immigratie en sociale verhoudingen in 17^e-eeuws Amsterdam*. Hilversum: Verloren.
- Lakoff, G. & Johnson, M.** (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Missinne, L.** (2017). 'Fictionaliteit en universaliteit in levensverhalen.' *Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap*, 59/1: 65-86.
- Munro, J.** (2009). 'Three Centuries of Luxury Textile Consumption in the Low Countries and England, 1330-1570: Trends and Comparisons of Real Values of Woollen Broadcloths (Then and Now).' In Vestergård Pedersen, K. & Nosch, M.-L.B. (reds.), *The Medieval Broadcloth. Changing Trends in Fashions, Manufacturing and Consumption*. Oxford: Left Coast Press, pp. 1-73.
- Quintilianus, M.F.** (2001). *De opleiding tot redenaar*. Vert. P. Gerbrandy. Groningen: Historische uitgeverij.
- Reurink A. & Vestergård Pedersen, K.** (2009). 'Reconstructing 15th century Laken.' In Vestergård Pedersen, K. & Nosch, M.-L. B. (reds.), *The Medieval Broadcloth. Changing Trends in Fashions, Manufacturing and Consumption*. Oxford: Left Coast Press, pp. 152-159.
- Robinson, A.** (2011). *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. Basingstoke: Houndmills.
- Schipper, M.** (1979). *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur*. Assen: Van Gorcum.
- Smits-Veldt, M.-B.** (1984-1985). 'Bredero en Timanthes.' *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 14/4: 288-294.
- Sneller, A.A.** (2006). 'Calleken in het Leids Heelal.' *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 22/1: 43-58.
- Spencer, R.A.** (1997). *Contrast as Narrative Technique in Ovid's Metamorphoses*. New York: Edwin Mellen Press.

- Spiegel, H.L.** (1962). *Twe-spraack. Ruygh-bewerp. Kort begrip. Rederijck-kunst.* W.J.H. Caron (red.). Groningen: J.B. Wolters.
- Stipriaan, R. van** (1997a). 'De *Spaanschen Brabander*, een kluchtig spel.' *Nederlandse letterkunde* 2/1: 45-66.
- Stipriaan, R. van** (1997b). 'Historische distantie in de *Spaanschen Brabander*.' *Nederlandse letterkunde* 2/2: 103-127.
- Stronks, E.** (2014). "'Deze kennisse zuldij te kope vinnen'". Liedcultuur en de waarde van "know how" in de vroegmoderne Republiek.' *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 30/2: 147-167.
- Todorov, T.** (1969). *Grammaire du Décaméron*. Den Haag: Mouton.
- Todorov, T.** (1971). 'The Two Principles of Narrative.' *Diacritics* 1/1: 37-44.
- Witstein, S.F.** (1975). *Bredero's ridder Rodderick*. Groningen: Tjeenk Willink.
- Zunshine, L.** (2006). *Why We Read fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.