

# VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 134, 2024, Aflevering 1

---

THEMANUMMER:

HET BELANG VAN DE DETAILS.  
MINIATUREN VOOR PROF. DR. MARC VAN VAECK  
BIJ ZIJN EMERITAAT

---

REDACTIE:

LIEKE VAN DEINSEN, JOHAN VERBERCKMOES,  
LIA VAN GEMERT & GITTE VERTOMMEN





# Inhoud

---

- 5      **Kromme wegen: Marc Van Vaeck en de vroegmoderne Laaglandse literatuur**  
*Johan Verberckmoes, Lieke van Deinsen, Lia van Gemert en Gitte Vertommen*
- 11     **De dieren van De Dene**  
*Bart Ramakers*
- 17     **Een brief van Bredero**  
*Hubert Meeus en Maartje De Wilde*
- 25     **‘Hy creyght veel avontueren, die d’lant gaet bekycken’. De rederijker Willem de Gortter als toerist**  
*Bram Caers*
- 31     **De duivel op de kast: magische taal in het *Esbatement van vier personagien* van Hendrick Fayd’herbe**  
*Femke Kramer*
- 37     **Constantijn Huygens’ Zeeuwse debuut. Ongeduld en overvloed**  
*Ad Leerintveld*
- 45     **Een kapitale kleinigheid: de belastingaanslag van Adriaen van de Venne**  
*Johan Koppenol*
- 51     **Adriaen van de Vennes *Tafereel van de Belacchende Werelt* als marketingtool**  
*Edwin Buijsen*
- 59     **Het oorkussen van de duivel. ‘Traagheid’ (*acedia*) in de moraal van pastoor Peter Loycx (1646)**  
*Toon Van Houdt*
- 65     **Het sleutelkje van het ‘sackhorologie’ van Michaelina Wautier (1614-1689). Een detail van een detail**  
*Katlijne Van der Stighelen*

- 73** ‘Wat kan ick beter doen...?’ Over de inleidende strofen van Jeremias de Deckers *Goede Vrydag* (1651)  
*Ton van Strien*
- 79** ‘Men vint geneught en groot vermaeck, oock even in een kleyne saeck’: een *pictura* als teken(ing) aan de wand in de *Sorghvlietse werken* van Jacob Cats  
*Gitte Vertommen*
- 87** ‘Borssesnijders sonder mes’. De verloren *Cluchte vanden Stouten Boer* van Cornelis de Bie herontdekt  
*Pascal Calu*
- 93** Zwaan-kleef-aan. Visuele knipogen in het schrijversportret van Jan van Gijzen (1668-1722)  
*Lieke van Deinsen*
- 101** Toekomstdromen voor nieuwe generaties. Een *St. Nicolaes almanach* over geografische en mediale grenzen heen  
*Feike Dietz*
- 109** Oog voor detail. ‘Het mierennest’ van Hendrik Tollens  
*Lotte Jensen*
- 117** Doop en omdoping in *Aardenburg* (1817) van Petronella Moens  
*Kornee van der Haven*
- 123** Maatwerk: adaptatie van emblemen in een negentiende-eeuws manuscript van een Amsterdamse kleermaker  
*Nelleke Moser*
- 131** ‘Plotseling zie ik mijn graf.’ Henri van Straten illustreert *Kaas* van Willem Elsschot  
*Pieter Verstraeten*
- 137** *Het bloote Woort* en ’t Embleem. *De vluchtende Atalanta*, curiosum van Hugo Claus  
*Linde De Potter*
- 145** Enten op het werk van Marc Van Vaeck  
*Els Stronks*

# Kromme wegen: Marc Van Vaeck en de vroegmoderne Laaglandse literatuur

*Johan Verberckmoes, Lieke van Deinsen, Lia van Gemert en Gitte Vertommen*

---

Opdat niemand op de rechte weg zou verdolen, wijst Adriaen van de Venne in het *Tafereel van de belacchende werelt* met fijnzinnige humor naar de kromme wegen waar het misloopt (r. 4393-4). Middels een genereus taalspel rijmt dit met de multimediale aanpak van de zeventiende-eeuwse dichter-schilder: een speelse gids op een nimmer rechte levensweg. Academicus Marc Van Vaeck, die in 1990 op Van de Venne's *Tafereel* promoveerde, heeft in vier decennia van publiceren, leren en doceren aan de Leuvense universiteit, het speels-springerige vennaanse advies resoluut ter harte genomen. In de vaeckiaanse wereld ontvouwen zich drie kronkelende paden rond literatuur, emblematiek en correctorschap. De details onderweg tonen dat dwalen geen verdwalen is. We noemen er hier drie, die Van Vaecks loopbaan karakteriseren: de slijpsteen, het speldenprikken en het vermaak. In kort bestek illustreren we ze aan de hand van een selectie uit zijn veelzijdige oeuvre en overige werkzaamheden.<sup>1</sup>

## SLIJPSTEEN

Van Vaecks leermeester was Karel Porteman, in zijn generatie de belangrijkste kenner van de Nederlandse emblematische literatuur van de zeventiende eeuw. Hij zette hem op het spoor van Van de Venne en de nieuwsgierige Van Vaeck werd een waardige compagnon van de Zeeuwse kunstenaar in de lieve lust om woord en beeld tik-kertje te laten spelen. Jij bent hem; nu jij! Van Vaecks proefschrift (Gent, 1994) toont het uitvoerig in een uitmuntende driedelige editie van het al genoemde *Tafereel van de belacchende werelt* (Den Haag, 1635). Met oog voor detail heeft Van Vaeck er genereus aandacht voor de vennaanse figuren aan de zijkant van de grote Haagse kermis. Deze in woord en beeld ongewenst aanwezige randfiguren, zoals scharen- en messenslijpers en bedelaars, blijken een kromme weg om de dwalingen van de naïeve hoofdfiguren op de kermis, de boeren Lubbert en Lammert, vermakelijk in beeld te brengen.

---

<sup>1</sup> Voor een ruimer overzicht van Marc Van Vaecks publicaties, redactionele en organisatorische werkzaamheden, zie: <https://www.arts.kuleuven.be/literatuurwetenschap/nederlandse-literatuur/leden/00017269>.

Over de botte slijper spreekt Van de Venne zich uit in gedichten, spreuken, randcommentaren, een gravure en een slijperslied. Op scherp gezet door die heterogene genres beweegt Van Vaecks analyse zich snel van de al te voor de hand liggende toespelingen op bot en scherp, naar het samenspel van de genres dat Van de Venne inspireert om zijn slijper tot de hoogste rang van komisch vermaak te verheffen: ‘De Ronde Belacchende Werelt is een Slijp-Steent’ (r. 6331). Bij een latere combinatie van hoofd- en zijweg duikt de slijpsteen weer op, als Van Vaeck gewillig aandacht heeft voor gelegenheidselementen en *affixiones* van jezuiteten. In een beeld uit de *Typus mundi* (Antwerpen: Cnobbaert, 1627, p. 232) lijkt een engel van goddelijke liefde op een weefgetouw toegewijd een wereldbol te slijpen, zodat de overbodige luxe ervan af vliegt en de wereld eerlijker wordt: ‘Erit ex hoc aequior orbis’.



Van de Venne en Van Vaeck genieten van het ‘heen en weer’ tussen genres. Van Vaeck omarmde bijvoorbeeld ook emblematiek buiten de gedrukte embleemboeken, evenals Van de Venne trouwens vaak in opdracht. Zo kregen de emblematazalen van de kastelen van Horst en Beaulieu en het stucwerk van Jan Christiaan Hansche, die stom bleven bij gebrek aan opschriften, van Van Vaeck namen en woorden uit zeventiende-eeuwse embleemboeken. En de unieke restanten van in 1649 voor het honderdjarige bestaan van de Antwerpse jezuiten beschilderde doeken – tegenwoordig te zien in de Antwerpse Carolus Borromeuskerk – zijn door Van Vaeck als precieze *affixio*-getuigen van goddelijke liefde heropgeroepen. De meesterslijper wijst de weg van de details naar de kosmos.

### SPELDENPRIKKEN

Een voortreffelijk voorbeeld van embleemtoepassing brengt het genoemde onooglijke drukwerkje *Typus mundi*. Het boekje is de gecondenseerde versie van een *affixio* door retoricaleerlingen die hun afkeer van een dolgedraaide wereld botvierden. De goddelijke liefde toont zich hier in puntige, pittige putti. Het samenspel van *pictura*, *motto* en *subscriptio* en bijkomende verklaringen in cartouches, opschriften en gedichten vuurt de lectuur van dergelijke spirituele embleemboeken aan. Dat zij bleke, doch onmiskenbare getuigen waren van emblemen, in actie gezet en uitgevoerd door dichtende leerlingen en gelegenheidsschilders, maakte ze voor Van Vaeck extra aantrekkelijk.

De hartsproblematiek had Van Vaeck al vroeg geboeid. Zo raakte hij geslepen op het profane *Steeck-Boecxken, ofte ’tvermaak der jeugdlijker herten* van Jan Starter. Uitgaande van de enige bekende achttiende-eeuwse edities en een vergelijking met Starters andere bundels, zoekt Van Vaeck de bevestiging dat Starter een oorspronkelijke editie (inclusief komische knipogen naar de zotheidstraditie) had bezorgd in 1624. Verliefde jongeren prikken met een speld in de snede van het boek en kiezen zo willekeurig emblemen waar ze hun stemming en verstand op kunnen loslaten. Dat gezelschapsspel met toevalstreffers prikkelt de boekenliefhebber Van Vaeck. Het werd in religieuze embleemboeken opgezet met een draaischijf of volvelle. Slijpsteen, speld en volvelle: materiële getuigen van het vaeckiaanse wereldbeeld waarin keuze en onvoorspelbaarheid in elkaars verlengde liggen. Hun toepassingen in emblemen vuren het spel van wederzijdse referenties van beelden en taal aan. Een gelijkaardige lichtvoetige multimediale humor trof Van Vaeck aan onder Leuvense studenten die *picturae* gedrukt bij Michaël Hayé in hun collegenotities kleefden.

Onderzoek naar dergelijke schitterende details die een hele cultuur oplichten, vergt geduld. Van Vaeck heeft zijn ontcijferingswoede enthousiast doorgegeven aan studenten en vakgenoten, in lezingen, debatten en publicaties. Bij meer dan zestig licentiaatsverhandelingen en masterproeven was hij de toegeweide promotor. Vincent Buyens en Pascal Calu voltooiden onder zijn leiding een doctoraat, respectievelijk over Willem van der Borcht en Cornelis de Bie; in het VNC-project over de Laaglandse receptie van Herman Hugo's *Pia desideria* was hij een van de promotoren van Feike Dietz. De uitgave van de *Belacchende Werelt* en een hele rij doorwrochte artikelen en boekhoofdstukken zijn de intellectuele vrucht van Van Vaecks pen. Bovenal, echter, staan vijftien bundels onder zijn naam als mede-uitgever. Daar moet zijn toegewijd redacteurschap voor de reeks *Imago figurata* bij uitgeverij Brepols bij opgeteld worden, en het even meticuleuze jarenlange redacteurschap van de *Spiegel der Letteren*. Recent verscheen ook het Bredero-themanummer van *Verlagen en Mededelingen* van de KANTL, een uitvloeisel van zijn activiteiten voor het Brederojaar 2018, met een studiedag in Gent en de organisatie van twee Bredero-sessies op het Colloquium Neerlandicum van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek in Leuven.

### VAAK IS HET VERMAAK

Van het begin af aan werd Van Vaeck aangestoken door de aantrekkelijke manier waarop de vroegmoderne Nederlandse en Latijnse literatuur en beeldcultuur zich presenteren. Doelbewust heeft hij anderen met die blik aangestoken. Wie van Van Vaeck een kleine samenvatting van een grote theoretische wending in het vakgebied wenst, komt van een kale kermis thuis. Het kleine detail is aantrekkelijker, omdat het varieert. Vaak is het dat pure vermaak van het voortdurend ontdekken van nieuwe toespelingen als haasje-over tussen woord en beeld. De humor die dat oplevert, is voor Van Vaeck het kwaliteitsmerk van aansprekende literatuur in de zestiende en zeventiende eeuw.

Deze humor is echter slechts de vrucht van iets veel fundamenteleers: de uiterste zorgvuldigheid en desgevallend leerzame slordigheid waarmee zestiende- en zeventiende-eeuwers hun drukwerk schrijven, opmaken en uitgeven. Het academische spiegelbeeld daarvan in onze tijd is het piekfijne redactiewerk waarmee Van Vaeck de situatie van toen voor onze ogen herstelt, of van gelijk welk literair product in het geval van zijn aandachtige redactiewerk voor de *Spiegel der Letteren*. Dat is de kern van zijn academische activiteit.



Telkens weer neemt hij als onderzoeker de lezer of toehoorder mee op een tocht langs schijnbare trivia die mogelijk een volledige betekeniswijziging impliceren. Het resulteert in het openen van brede vensters op de intellectuele cultuur van de Laaglandse zestiende en zeventiende eeuw en haar onovertroffen verwevenheid van het verbale en het visuele.

Slijpend aan teksten, steken uitdelend aan wie te snel oordeelde, en fijnzinnig wijzend op het vermaak dat de volvelle van het academische leven kan tonen – zo heeft Marc Van Vaeck zich als vakman laten kennen. Indachtig deze elementen heeft de gastredactie van dit themanummer van de *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren* vakgenoten uitgenodigd om Van Vaeck bij zijn emeritaat te eren met een korte bijdrage waarin de relatie tussen veelbetekenende details en de aard van de omringende literatuur, kunst en cultuur centraal staat.

In de hierna volgende twintig miniatures illustreren eenentwintig collega's het succes van het vaeckiaanse belang van het detail. Chronologisch gerangschikt laten ze zien hoe schijnbare kleinigheden betekenis geven aan keuzes die schrijvende en beeldende artiesten en andere bij hun producten betrokken door de tijd heen maakten. Na de zestiende-eeuwer De Dene volgen via de zeventiende-eeuwers Bredero, De Gortter, Fayd'herbe, Huygens, Van de Venne, Loycx, Wautier, De Decker, Cats en De Bie, de zeventiende/achttiende-eeuwer Van Gijsen en een anonieme verlichte almanakschrijver. De negentiende eeuw is vertegenwoordigd met Tollens, Moens en Joha, de twintigste met Van Straten en Claus. Tot slot tonen hedendaagse onderzoekers en bewerkers van emblematische motieven dat het spel tussen woord en beeld immer actueel blijft. Thematisch weerspiegelen de artikelen Van Vaecks veelzijdige oeuvre. Er is aandacht voor emblematiek, lyriek, handschriftelijke collecties en boekwetenschap, rederijkers, vrouwelijke kunstenaars en geanoniseerde auteurs, humor en ideologie. De inzichten in deze vroegmoderne Laaglandse cultuur danken we mede aan de inventieve kromme wegen waarlangs Marc Van Vaeck zijn publiek haar kracht heeft laten inzien. Redactie en auteurs danken hem daarvoor en hopen dat deze reeks miniatures hem zal vermaken.

## **Over de auteurs**

Johan Verberckmoes is historicus van lachen, humor en emoties in de Spaanse en Oostenrijkse Habsburgse Nederlanden. Als gewoon hoogleraar cultuurgeschiedenis van de zestiende tot de achttiende eeuw aan de KU Leuven doceert hij geschiedenis van emoties en geschiedenis van mondiale interculturele contacten. Zijn recentste

boek is *Wij Habsburgers, Een geschiedenis van onze globalisering, 1500-1700* (Houtekiet, 2022).

Lieke van Deinsen is onderzoeksprofessor Historische Nederlandse Letterkunde aan de KU Leuven.

Lia van Gemert is emeritus hoogleraar Historische Nederlandse Letterkunde aan de UvA en was directeur van het Amsterdam Centre for the Study of the Golden Age. Eerder was zij hoogleraar aan de Radboud Universiteit Nijmegen en de Universiteit Utrecht.

Gitte Vertommen studeerde Taal- en Letterkunde aan de KU Leuven en specialiseerde zich in vroegmoderne letterkunde onder begeleiding van Marc Van Vaeck. Sinds 2020 werkt ze als praktijkassistent Nederlandse letterkunde aan de KU Leuven. Vanaf oktober 2024 start ze aan haar promotieonderzoek 'Canon in de klas'.

## Beknopte bibliografie

**Gelderblom, A.J. & Van Vaeck, M.** (red.) (2022). Themanummer: Bredero. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren*, 132/1.

**Van Houdt, T. & Van Vaeck, M.** (2021). 'From School Exercise and Affixio to Devotional Emblem Book: the Latin Poems of Typus mundi (1627).' *Dulces ante omnia Musae. Essays on Neo-Latin Poetry in Honor of Dirk Sacré*. Turnhout: Brepols, pp. 513-525.

**Van Vaeck, M.** (1993). 'De Openhertighe herten en J.J. Starters *Steek-Boecxken, ofte tvermaak der jeugdelijker herten*: een opmerkelijke variante van de hartsemblematiek.' *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 103/1: 122-152.

**Van Vaeck, M.** (1994). *Adriaen Van de Vennes Tafereel van de Belacchende Werelt (Den Haag, 1635)*. 3 delen. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde.

**Van Vaeck, M.** (2002). 'Printed emblem *Picturae* in seventeenth- and eighteenth-century Leuven University college notes.' *Emblematica: an interdisciplinary journal for emblem studies*, 12: 285-326.

# De dieren van De Dene

Bart Ramakers

---

## **Samenvatting**

Dit artikel pleit voor meer erkenning van het humanistische karakter van de tekstuele bijdragen van Eduard de Dene aan *De warachtighe fabulen der dieren* (1567).

## **Abstract**

This article calls for more recognition of the humanist character of Eduard de Dene's textual contributions to *De warachtighe fabulen der dieren* (1567).

---

*De warachtighe fabulen der dieren* van Eduard de Dene en Marcus Gheeraerts laat zien hoe de muzen al halverwege de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden een nieuw vaderland hadden gevonden. Dat zou je niet denken wanneer je leest wat Karel Porteman en Mieke Smits-Veldt over De Dene schrijven: 'Enkele jaren later zien we deze gezaghebbende factor aan het werk in het veld van de moderne fabel- en emblemataliteratuur in het gezelschap van de humanistische kunstenaar Marcus Gheeraerts. Hij krijgt daarbij bijval van de vernieuwer Lucas d'Heere' (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 35). Terwijl het genre 'modern', de kunstenaar 'humanistisch' en de drempeldichter een 'vernieuwer' mag heten – termen die duiden op renaissancecistisch engagement – krijgt de dichter het epitheton 'gezaghebbend', vermoedelijk op basis van het *Testament rhetoricael*, dat in de voorafgaande zin 'een volumineuze verzameling van een kleine driehonderd, soms knappe dichtstukken in de stijl van de *seconde rhétorique*' wordt genoemd, 'die af en toe Villon en Rabelais blijken na te volgen'. Daar moet De Dene het mee doen: met 'soms knap', 'af en toe Villon en Rabelais' en alleen 'de *seconde rhétorique*'.

Ik zou hiertegen willen inbrengen dat De Denes aandeel in *De warachtighe fabulen* zowel qua omvang als belang veel aanzienlijker is dan literatuurhistorici menen of zich realiseren, en dat hij daarom groter appreciatie verdient. Ook hem mogen we 'modern', 'humanistisch' en een 'vernieuwer' noemen, een beoefenaar bovendien van beide vormen van retorica, van zowel de *seconde rhétorique* (de eigentijdse dichtkunst) als de *première rhétorique* (de klassieke retorica), en dat in gelijke

mate.<sup>1</sup> Deze herwaardering is overigens niet nieuw; Paul Smith heeft er al een aanzet toe gegeven (Smith, 2006, p. 11, 13, 22-25). Kortom, de dieren van Gheeraerts zijn evengoed de dieren van De Dene.

Het voor- en nawerk van *De warachtighe fabulen* laat er weinig twijfel over dat De Dene de auteur van de meeste, zo niet alle teksten is. Hij koos (of bedacht) en berijmde ze. In zijn nawoord schrijft hij zelf: ‘Wt liefden ter consten, zoot de zinnen begonsten / Heb desen Boeck by ionsten / Ghestoffeert, met t’bedieden in Rhetorijcken / Wat de figueren leeren / Om leuen gentelick (...)’ (De Dene & Gheeraerts, 1567, p. 217) In zijn opdracht aan Hubert Goltzius onderscheidt Gheeraerts de ‘Figuren’/‘Fygueren’ duidelijk van de ‘Rhimen’ en suggereert alleen de eerste te hebben gemaakt. Die ‘Rhimen’ omvatten de berijmde fabelvertellingen en de ‘schriftelicke Sententien ende leerijnghen’ waarmee deze ‘verciert’ zijn (De Dene & Gheeraerts, 1567, p. 2). In zijn drempeldicht spreekt D’Heere eveneens van ‘dichten excellent / Verciert (zoo ghy muecht zien) als Coninclicke croonen / Met sententien ooc, en menich Ornament (...)’ (De Dene & Gheeraerts, 1567, p. 3).

De vermelding – tweemaal – van sententies vormt een belangrijke aanwijzing voor het humanistische karakter van de fabelteksten. De Dene gebruikt ze aan het eind van iedere strofe. Volgens Erasmus in *De copia verborum ac rerum* (1512) behoren sententies, net als fabels zelf, tot het voorbeeldrepertoire waaruit de redenaar kon putten om zijn betoog overtuigender en bloemrijker te maken (Erasmus, 1978, p. 606-607).<sup>2</sup> Ze zijn illustratief voor de manier waarop De Dene zijn hoofdbron, de Franse berijming van de fabels van Aesopus door Gilles Corrozet (1542), bewerkt. Hij imiteert die vrijelijk en selectief en voegt er elementen van eigen vinding aan toe, waaronder die sententies. Daarmee toont hij zijn verbeeldingskracht – precies wat Erasmus van de fabeldichter verwacht (Smith, 2006, p. 23, 25; Erasmus, 1978, p. 631).

Ik zie *De warachtighe fabulen* als een verzameling bimediale betogen, als manifestaties van alle stappen van het retorische compositieproces (*rhetorici canones*), van de *elocutio*, maar evenzeer van de *inventio* en de *dispositio*, in bepaalde opzichten zelfs van de *pronunciatio* en de *memoria* (Manns, 2007). Ook wanneer we aannemen dat Gheeraerts’ illustraties het uitgangspunt van receptie vormden, dan nog werden de waarneming en verwerking ervan, inclusief de herinnering eraan, gestuurd door de teksten van De Dene. Die bewegingen

---

<sup>1</sup> Marijke Spies heeft het onderscheid tussen beide vormen van retorica voor het rederijkersonderzoek geoperationaliseerd, waarbij zij de rederijkers overigens voornamelijk, zo niet uitsluitend, beschouwt als beoefenaars van de *seconde rhétorique*. Zie bijvoorbeeld Spies, 1993.

<sup>2</sup> Over hun plaats in een redevoering, zie Erasmus, 1978, p. 627.

zich op het vlak van de aristotelische deugdethiek, die situationeel van aard was en betrekking had op het menselijk handelen in concrete situaties, zowel privé als publiek. Het genre bood van oudsher gelegenheid tot morele reflectie middels een spiegeling aan dieren (Zafiroopoulos, 2001, p. 43). Daarom heetten ze ook waarachtig, in die zin dat ze dierlijk gedrag beschreven, waaruit de lezer morele lessen kon trekken (Smith, 2006, p. 14). Hetzelfde gedrag immers vertoonden ook mensen. Op de correspondenties tussen mens en dier kwam het aan.

Hoe embleemfabels de lezer retorisch involveerden, wil ik demonstreren aan de hand van het voorbeeld van *Leeu, Esel ende Vos* (Fig. 1, 2), de pendant van *Du Lyon, de L'asne et du Regnard* in de bundel van Corrozet (1882, p. 133-134). Er treden drie dieren in op, waarvan er een, de Vos, twee rollen in zich verenigt: die van protagonist en die van commentator. De lezer wordt geacht zich aan twee dieren te spiegelen. Allereerst aan '[d]en verwaenden Esel', die zich aanmatigt de jachtbuit te verdelen en zo de woede wekt van de Leeu, die hem ter plekke verscheurt. Dit tafereel beslaat de eerste strofe, die eindigt met een ethische analyse van wat de Esel overkomt, gevolgd door een sententie: 'Met t'lijf hijt becochte door zijn botte manieren / T'ghaet wel daer de minste de meeste obedieren.' De tweede strofe nodigt de lezer uit zich te verplaatsen in de positie en het gedrag van de Vos en zich een voorstelling te maken van de innerlijke staat van waaruit die handelt en spreekt, nadat hij, zoals in de eerste regel staat, 'zach watter was bedreuen', namelijk de executie van de Esel. Die staat centraal in de illustratie van Gheeraerts en wordt gadeslagen door de Vos. Dat is eveneens te zien. De Dene beschrijft wat Gheeraerts in beeld brengt – een ekfrase. Aansluitend geeft hij weer welke uitwerking het geziene op de Vos heeft: Die '[s]tond in vreesse van te laten t'leven.' (Corrozet vermeldt noch het getuige zijn noch de emotionele staat van de Vos.) Wanneer de Leeu hem opdraagt de prooi tussen hen beiden te verdelen, is hij verstandig genoeg het grootste stuk – het leeuwendeel – voor zijn meerdere te bestemmen. Waar hij die wijsheid – 'wete' – vandaan heeft, wil de Leeu weten. De Vos, zijn blik wendend naar de dode Esel, antwoordt: 'Vooren bewesen, es naer gheleert.' Die sententie vormt de laatste regel van de tweede strofe, die De Dene dus in de mond van de Vos legt.

Het motto 'Hem zeluen hy wel reghelt / Die an anderen speghelt' introduceert de embleemfabel als een pleidooi voor zelfregulering middels spiegeling aan het gedrag (of het lot) van de ander. Op het niveau van de fabel is het de Vos die zich spiegelt aan de Esel. Op het niveau van het embleem is het de lezer die zich spiegelt (of wordt opgeroepen dat te doen) aan de Esel en de Vos samen. De moreel-religieuze betekenis van hun beider handelen blijkt uit de

Schriftcitaten met het karakter van gedragsregels, die vanwege hun Bijbelse oorsprong tegelijkertijd gezaghebbend en verplichtend zijn. Ze hebben betrekking op het tonen van onderdanigheid door de burger aan de door God gegeven overheid. Rhetorisch gezien gaat het eveneens om sententies. Hetzelfde geldt voor het *motto*, al zouden we dat evengoed een stelling (*thesis*) kunnen noemen, met de fabelvertelling als *confirmatio*. Daarbinnen fungeren de sententies dan weer als gemeenplaatsen die de argumentatie tussentijds samenvatten.

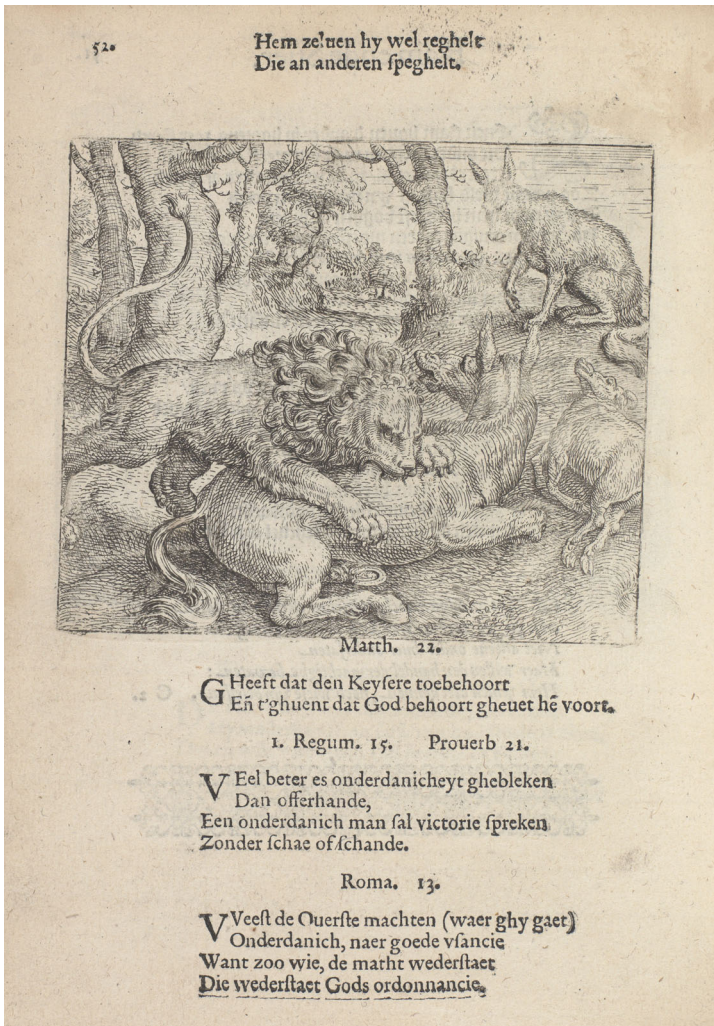





Fig. 1: *De fabel Leeu, Esel ende Vos in De warachtige fabulen der dieren* (1567), p. 52. Ex. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek | nationale bibliotheek van Nederland, KW 1702 C 23.

 En Leeu den Esel en den loosen Vos tsamen  
 Den iaght aen namen:  
 Dooz velden bosschen/ bzaemen/ en beloouerde wegheit  
 Hendelick iaghende/ so verre camen  
 Dat zy een goet wildtwangh hebben creghen  
 Den veruacnden Esel wiert terfont gheueghen  
 Die te bedeelne/ zoot hem best dochte:  
 Den Leeu wiert verstoort/ al heeft hy ghesueghen  
 En daerom den Esel verschuert/ en touderbzochte  
 Met elijf hūt berochte dooz zyn botte manieren  
 Tghaet wel daer de minste de meeste obedieren.

 De Vos die zach watter was bedreuen  
 Stontd in vreesse van te laten t leuen  
 Den Leeu gaf hem last vander gheuanghen beeste  
 Tusschen hem twee zou hy de deelinghe gheuen  
 Op dat elck met t zyne mocht houden seeste/  
 De Vos gaf den Leeu het alder meeste  
 Ende t minste vooz hem zeluen heeft hy ghehouden daer.  
 Den Leeu dit ziende vzaeghde met bliiden gheeste  
 Wie hem die wete gheleert hadde openbaer  
 De Vos andtvoozde claer naer den Esel ghekerct:  
 Doozen bewesen/ es naer ghekerct.

 Zoo sal oock niemant iegbens die syn machie  
 Hem stellen, of te stoutelick wandelen ontrent  
 Maer onderdanich wesen gheschietelick voordachtich,  
 Hooren, zwijsghen verdraeghen, eendrachtich,  
 Ende daer zy ouer hebben regiment  
 Niet te doene sonder consent  
 Want claer ist beken, naer d'oude leere:  
 Daer gheen bedwanck es, en es gheen eere.

G 31.

Fig. 2: *De fabel Leeu, Esel ende Vos in De warachtighe fabulen der dieren (1567), p. 53. Ex. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek | nationale bibliotheek van Nederland, KW 1702 C 23.*

We kunnen de fabelvertelling ook opvatten als *narratio* in de zin van feitenreelaas, gevolgd door de moraal als *confirmatio*. Die bestaat altijd uit een expliciete vergelijking (*simile*) tussen de dierenwereld en de mensenwereld en een bevestiging van de correspondentie tussen beide. Het belang ervan wordt steevast geïndiceerd door een wijzend handje (*manicula*), gevolgd door openingsformules als ‘Inshelijcx hebben’ of – argumentatiever kan haast niet – ‘Bewijsende’ (De Dene & Gheeraerts, 1567, p. 47, 59). De moraal is retorisch gesproken dus tevens *conclusio*. Het voorbeeld van *Leeu, Esel en Vos* indachtig,

formuleert die de te leren les zowel negatief als positief: ‘Zoo sal oock niemandt iehens die sijn machtich / Hem stellen, of te stoutelick wandelen ontrent / Maer onderdanich wesen gheschietlick voordachtich’, om te eindigen met alweer een sententie: ‘Daer gheen bedwanck [machtsuitoefening en onderwerping daaraan] es, en es gheen eere.’ Ze vormt een conclusie op zich.

## Over de auteur

Bart Ramakers is hoogleraar Oudere Nederlandse Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen.

## Literatuurlijst

- Corrozet, G.** (1882). *Les fables d'Esopes mises en rithme françoise pas Gillis Corrozet*, ed. Le M<sup>is</sup> de Queux de Saint-Hilaire. Parijs: Librairie des Bibliophiles.
- De Dene, E. & Gheeraerts, M.** (1567). *De warachtighe fabulen der dieren*. Brugge: Pieter de Clerck.
- [**Erasmus Roterodamus, D.**] (1978). *Collected works of Erasmus. Literary and educational writings 2: De copia/De ratione studii*. Ed. Thompson, C.R. Toronto etc.: University of Toronto Press.
- Manns, S.** (2007). ‘Nucleus emblematum. Überlegungen zu einer Semiotik des Emblems.’ In Frank, T., Kocher, U. & Tarnow, U. (red.), *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress, pp. 47-65.
- Porteman, K. & Smits-Veldt, M.B.** (2008). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Smith, P.J.** (2006). *Het schouwtoneel der dieren. Emblemfabels in de Nederlanden (1567-ca. 1670)*. Hilversum: Verloren.
- Spies, M.** (1993). ‘Developments in sixteenth-century Dutch poetics. From “rhetoric” to “renaissance”.’ In Plett, H.R. (red.), *Renaissance-Rhetorik/Renaissance Rhetoric*. Berlin etc.: De Gruyter, pp. 72-91.
- Zafiroopoulos, C.A.** (2001). *Ethics in Aesop's Fables. The Augustana Collection*. Leiden etc.: Brill.



# Een brief van Bredero

Hubert Meeus en Maartje De Wilde

---

## *Samenvatting*

In 1610 vraagt Bredero in een opvallend behoedzaam opgestelde brief aan zijn leermeester Francesco Badens toestemming om een schilderij van Sebastiaen Vrancx te kopiëren voor zijn vader. Uit brieven van de Antwerpse kunsthandelaars Goetkint aan hun handelspartner in Spanje valt af te leiden waarom Bredero zijn verzoek zo heeft geformuleerd.

## *Abstract*

In 1610, Bredero asks his teacher Francesco Badens for permission to copy a painting by Sebastiaen Vrancx for his father in a remarkably cautious letter. Letters from the Antwerp art dealers Goetkint to their buyer in Spain reveal why Bredero worded his request this way.

---

De Amsterdamse uitgever Cornelis Lodewijcksz van der Plasse (1585-1641) werd nog tijdens het leven van Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585-1618) zijn vaste drukker. Bredero was een succesauteur, want ook na zijn dood drukte Van der Plasse alle teksten van hem waar hij de hand op kon leggen. Hij publiceerde zelfs zeer persoonlijke documenten zoals liefdesbrieven, niet gehinderd door enige schroom om postuum Bredero's privéleven publiek te maken (Bredero, 2011, p. 114-123, 128-134). In zijn editie van de *Nederduytsche Poëmata* in 1632 nam Van der Plasse een brief op die Bredero rond 1610 had geschreven aan zijn leermeester, de schilder Francesco Badens (Bredero, 2011, p. 92-101).

## 1. EEN BRIEF AAN FRANCESCO BADENS

In zijn brief spreekt Bredero Badens aan als mijn 'lieve eerwaardighe Heer ende beminde Meester' (Bredero, 2011, p. 92). Hij gaat zeer omzichtig te werk om van Badens gedaan te krijgen dat hij een schilderij van de bekende Antwerpse schilder Sebastiaen Vrancx (1573-1647) even mag lenen om het te kopiëren voor zijn vader:

Ick weet wel dat ons begheeren groot, stout, ende onbeschaemt is, ende dat u 't selfde stucxken lief ende waert is: nochtans vertrouwende op u jonst ende op u gunstige belofte, soo hebben wy ons verkloecht dit vrundelijck, doch

onnoosel, eenvoudig Requestjen, te bieden ende toonen aen u goed aerdige milde heushey (Bredero, 2011, p. 92).

Wat vooral opvalt, is dat Bredero sterk benadrukt dat de kopie uitsluitend voor eigen gebruik door zijn vader is:

By aldien ghy ons dese jonste doet, ende laet onse wensch gheschien: soo belooven wy u hier neffens, dat wy de Copy niet uyt ons huys sulen laten gaen, want het gheschiet alleenlijck om de sinnelijckhey van mijn Vader, die 't selfde tot een cieraet op syn plat bewaren wil by syn Juweelen ende schat, [...] (Bredero, 2011, p. 92).

Waarom noemt Bredero zijn vraag ‘groot, stout, ende onbeschaemt’ en waarom benadrukt hij zo sterk dat de kopie voor eigen gebruik is? Het is zelfs niet de bedoeling om het schilderij in huis op te hangen. Bredero wil alleen een kopie maken voor het individuele genot van zijn vader.

De brief valt zozeer op door de formulering dat Jeroen Jansen (2013) hem heeft geanalyseerd als een voorbeeld van een proleptische onderhandeling. Uit de formele analyse blijkt echter niet waarom Bredero op een dergelijke doordachte manier een vrij normaal verzoek aan zijn leermeester richt, die hij toch persoonlijk kende.

## 2. FRANCESCO BADENS

Francesco ‘Frans’ Badens was in 1571 in Antwerpen geboren en verhuisde in 1576 met zijn ouders naar Amsterdam. Hij reisde van 1593 tot 1598 samen met Jacob Matham in Italië (Meijer, 1995, p. 70). Badens schilderde heel verschillende genres, zowel historiestukken als genrevoorstellingen, portretten en stillevens. Volgens Van Mander (1604, f. 298v) noemden de jonge schilders in Amsterdam hem ‘den Italiaenschen schilder’. Hij is in de vergetelheid geraakt omdat er weinig werken van hem zijn overgeleverd (Briels, 1987, p. 74-77). Hij overleed enkele maanden na Bredero en werd in Amsterdam begraven op 5 december 1618 (RKD Research).

## 3. DE VADER VAN BREDERO

Naast Bredero, de schrijver, en Francesco Badens, de geadresseerde, waren ook Bredero’s vader en de schilder van het gevraagde schilderij, Sebastiaan

Vrancx, onrechtstreeks bij de brief betrokken. Bredero's vader, de schoenmaker Adriaen Cornelisz Bredero (1559-1646), handelde ook in onroerend goed en pachtte de wijnimpost, zodat het geen verwondering hoeft te wekken dat hij rijk genoeg was om schilderijen in huis te hebben (Bredero, 2011, p. 13-14, 95-96).

Uit de brief blijkt niet wat het schilderij van Vrancx voorstelde. Naast oorlogstaferelen schilderde Vrancx scènes uit het dagelijkse leven (Fig.1) zoals Bredero die ook schetste in zijn literaire werk. Wat Bredero's vader vooral bekoorde in het schilderij, dat waarschijnlijk bij Badens aan een muur hing, wordt niet duidelijk uit de brief. Het was in elk geval geen groot schilderij, aangezien Bredero belooft dat het 'stucxken' in een soort kluis of schatkist zal worden bewaard.



Fig. 1: *Sebastiaen Vrancx, Markttafereel, ca. 1600. Olieverf op paneel, 58,7 x 146,7 cm. © The Phoebus Foundation, Antwerpen.*

#### 4. SEBASTIAEN VRANCX

Sebastiaen Vrancx is gedoopt in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen op 22 januari 1573. Hij was een leerling van Adam van Noort, een leermeester van Rubens. Vrancx reisde door Italië van 1596 tot 1601 (Vander Auwera & Bolle, 2004). Het is dus niet onmogelijk dat hij Badens daar heeft ontmoet.

Vrancx werd als vrije meester opgenomen in het Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1601 (Vander Auwera, 1989, p. 7). Hij was een succesvolle schilder,

vooral bekend voor zijn afbeeldingen van veldslagen en gevechten (Fig. 2). Daarbij schroomde hij niet om de gruwel van de oorlog te tonen. Zijn oeuvre is verder thematisch zeer verscheiden: van populaire reeksen van de maanden, de seizoenen en de vier elementen tot mythologische thema's.



Fig. 2: *Sebastiaen Vranck*, Strijd tussen gewapende apen en katten, ca. 1630-1635. *Olieverf op paneel, 65,5 x 105,5 cm.*

© The Phoebus Foundation, Antwerpen.

Sebastiaen Vranck was ook een van de meest productieve auteurs van de Antwerpse rederijderskamer De Violieren. Van zijn dertien toneelstukken zijn alleen de titels bewaard. Vranck's schilderijen bevatten geregeld verwijzingen naar toneel in de vorm van *commedia dell'arte*-figuren (Fig. 3). Hij speelde ook een belangrijke rol als mededeken van de Violieren in 1611 en hoofddeken in 1612 (Keersmaekers, 1982). Hoewel er geen aanwijzingen zijn dat Vranck Bredero's literaire werk heeft gekend, is dit niet uitgesloten. Bredero kende in ieder geval het werk van de schilder.

Alfons Thijs noemt het schilderij van het Hagelkruisfeest in Ekeren typisch voor Vranck, 'die graag veel mensen uitbeelde met talloze pittoreske details, niet uit sociale bewogenheid maar omdat hij een voorliefde had voor taferelen waarop vele personages konden afgebeeld worden' (Thijs, 1974, p. 197). Thijs somt een aantal typische elementen op: 'het verstrekken van eten en drank aan arme lieden, de toeschouwers uit de gegoede stand, het tappen van het bier en het bereiden van de erwtenbrij' (Thijs, 1974, p. 195): allemaal onderwerpen die in de lijn van Bredero's literaire werk liggen.



Fig. 3: *Sebastiaen Vrancx*, *Nachtelijk gezicht op Antwerpen met elegante figuren op weg naar een maskerade*, ca. 1573-1647. *Olieverf op paneel*, 27 x 38 cm. © *The Phoebus Foundation, Antwerpen*.

## 5. EEN GEWAAGDE KOPIE

Een verklaring voor de uiterst behoedzame argumentatie van Bredero bieden drie brieven uit 1624 van de Antwerpse schilderijenhandelaars Peter en Antoon Goetkint. In een brief van 27 juli 1624 schrijven ze aan hun handelspartner Chrysostomos van Immerseel in Sevilla over zes ‘bataillen’ die Sebastiaen Vrancx voor hem zou schilderen. Ze hebben de waterverfversie gestuurd omdat Vrancx’ olieverfschilderijen te duur zijn voor Spaanse kopers, maar ook omdat het nog langer zou duren voor Vrancx ze heeft afgewerkt (Denucé, 1934, p. 44-45). In hun brief aan Van Immerseel van 7 oktober 1624 leggen ze uit waarom hij zo lang op de schilderijen van Vrancx moet wachten:

Hy [Vrancx] heeft oock nimant omme die te coppieren, begeert geine chnechten ende buyten syn huys te laten maecken. Mocht geschieden aen andere souden coppieren, also haest als aen ons ende dan waren ons principale bedorven; daer is nimant te betrouwen. De goede winninge doet de lieden bedrigen ende andere het synne nemen (Denucé, 1934, p. 46).

In hun brief van 18 december 1624 komen ze nog eens terug op het uitblijven van de zes bataillen,

[...] maer gelyckt swaer ende costelyck werck is, soo loopt dat lange aen al eer dat volmactt is, [...] daeromme hadde voir my genomen de selve van imanden te laten copieren, dat niet en can geschieden oft moeten volmactt syn. Want ditto Vranckx geine chnechten in huys is hebbende, noch niet en begeert, en daeromme loopt lange aen (Denucé, 1934, p. 49).

Er was veel vraag naar Vranckx' werk, maar hij weigerde assistenten in dienst te nemen en hij wilde uitdrukkelijk niet dat er kopieën werden verspreid (White, 2007, p. 375). Hij wenste geen medewerkers binnen of buiten het atelier, hoewel die de afzetmarkt voor zijn arbeidsintensieve en dus dure werk zouden kunnen verbreden door het vervaardigen van lager geprijsde kopieën. Samenwerken met hoogwaardige specialisten, onder anderen Jan Brueghel en Paul Vredeman de Vries, bood echter wel een oplossing om de productie te verhogen met behoud van de hoge kwaliteitsnormen (Jager & Wadum, 2021).

Bredero moest in zijn brief dus wel omzichtig te werk gaan, want hij verzocht Badens om zijn medewerking te verlenen aan het maken van een kopie, hoewel deze ongetwijfeld wist dat Vranckx dat niet wilde. Dit verklaart ook waarom Bredero zo benadrukt dat de kopie enkel bestemd was voor persoonlijk gebruik door zijn vader en aan niemand zou worden getoond. Porteman (2022, p. 26) gaat ervan uit dat Bredero het schilderij heeft nageschilderd, hoewel helemaal niet geweten is of Badens op het verzoek is ingegaan. Doordat Van der Plasse de brief in 1632 publiceerde, kan Vranckx, die pas overleed in 1647, er toch achter gekomen zijn dat Bredero een poging heeft gewaagd. Maar beide protagonisten, Bredero en Badens, waren in 1632 al overleden.

## Over de auteurs

Dr. Maartje De Wilde is conservator en diensthoofd bij de Bijzondere Collecties van de Universiteitsbibliotheek Antwerpen. Ze promoveerde in 2011 op een onderzoek over de functie van wereldlijke liedboeken uit de Zuidelijke Nederlanden (1628-1677). Ze is gespecialiseerd in de boekgeschiedenis en letterkunde van de zeventiende eeuw. Als projectleider organiseerde ze verschillende tentoonstellingen.

Hubert Meeus is als emeritus hoogleraar verbonden aan het Departement Letterkunde van de Universiteit Antwerpen. Hij publiceert over Nederlandse literatuur en toneel uit de vroegmoderne tijd en over de geschiedenis van het handgedrukte boek. Hij is hoofdredacteur van *De Gulden Passer: Tijdschrift voor boekwetenschap*.

## Literatuurlijst

- Bredero, G.A.** (2011). *Proza. Uitgegeven, vertaald en toegelicht door Jeroen Jansen*. Hilversum: Verloren.
- Briels, J.** (1987). *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585-1630*. Antwerpen: Mercatorfonds.
- Denucé, J.** (1934). *Brieven en documenten betreffend Jan Breugel I en II*. Antwerpen: De Sikkel.
- Jager, A. & Wadum, J.** (2021). 'The Raid by Jan Brueghel I and Sebastiaen Vrancx: prime version and autograph replica.' In Newman, A.D. & Nijkamp, L. (red.), *In Many Antwerp hands: collaborations in Netherlandish art*. London: Harvey Miller Publishers, pp. 115-128.
- Jansen, J.** (2013). 'Gerbrand Bredero wants to borrow a painting: proleptic negotiation.' *Journal of Dutch Literature*, 4/1: 62-87.
- Keersmaekers, A.** (1982). 'De schilder Sebastiaen Vrancx (1573-1647) als rederijker.' *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, pp. 165-186.
- Meijer, B.W.** (1995). 'Frans Badens.' In Devisscher, H. e.a. (red.), *Fiamminghi a Roma. 1508-1608 Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*. Brussel: Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, pp. 70-73.
- Porteman, K.** (2022). 'Bredero als schilder.' *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren*, 132/1: 25-36.
- RKD Research.** <<https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F3454>> [27 mei 2024].
- Thijs, A.** (1974). 'Het Hagelkruisfeest te Ekeren (1622) door S. Vrancx in de Alte Pinakothek te München.' *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, pp. 187-199.
- Vander Auwera, J.** (1989). 'Sebastiaen Vrancx's "Crossing of the Red Sea".' *Art Bulletin of Victoria*, 30: 4-15.
- Vander Auwera, J. & Bolle, L.** (2004). *Van (aanleg)tekening tot schildering: Sebastiaen Vrancx (Antwerpen, 1573-1647) en zijn samenwerking met andere meesters*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.
- Van Mander, K.** (1604). *Het Schilder-Boeck*. Haarlem: Passchier van Wesbusch.
- White, C.** (2007). *The later Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen*. Londen: Royal Collection.





# ‘Hy creyght veel avontueren, die d’lant gaet bekycken’. De rederijker Willem de Gortter als toerist

Bram Caers

---

## *Samenvatting*

De vroegzeventiende-eeuwse Mechelse rederijker Willem de Gortter wijdde enkele gedichten aan plezierreisjes die hij ondernam, waarin hij ook zijn persoonlijke ervaring verwoordde. Op een van die reisjes bezocht hij als vroege ‘literaire toerist’ ook het voormalige landgoed van Jan Baptist Houwaert.

## *Abstract*

In the early seventeenth century, the rhetorician Willem de Gortter composed several poems describing leisurely trips he undertook from his hometown (Mechelen), in which he voiced his personal experiences. One of those trips led him to the former estate of Jan Baptist Houwaert, making him an early ‘literary tourist’.

---

In 1616 verliet de Mechelse rederijker Willem de Gortter (1585-na 1636) zijn huis in het gezelschap van zijn hond, Turk. Hij ging ‘in ’t soetste van mey’ wat wandelen, eenvoudigweg omdat ‘jonghe lieden, sulcx geerne handelen’.<sup>1</sup> Hij liep van Mechelen naar Tervuren, door het tegenwoordig verdwenen bos Zaventerlo. Vervolgens doorkruiste hij het Zoniënwoud richting Brussel, dat hij verliet in de richting van Asse, om in Merchtem uit te komen. Onderweg verpoosde hij om de lof te zingen van de ‘princelijke stadt’ Brussel, maar ook van de mooie bossen en weiden, ‘daermen de vogelkens, hoort singhen t’allen cant’. Op een heuvel bij Merchtem overviel hem tijdens het nuttigen van een hapje heel even een droefheid over het trieste lot dat Brabant de voorbije decennia moest ondergaan: hoe groot is toch het contrast tussen de lieflijk bloeiende lentebloemen en het verdriet dat de Brabantse maagd is aangedaan! Maar lang kon hij niet blijven zitten: hij wandelde verder, ‘vraghende somptyts, naerden wech’, om via Steenhuffel en Londerzeel weer naar Mechelen terug te keren (Fig. 1). Net voor thuiskomst liep het even mis, ‘want on-versints, viel

---

<sup>1</sup> Alle citaten komen uit Brussel, KBR, ms. 15.662, fols. 13v-16r.

daer enen grooten reghen', en onze kletsnatte rederijker moest in Hombeek een herberg bezoeken om op te drogen.



Fig. 1: *Panoramisch zicht op de stad Mechelen, allicht door De Gortters collega-rederijker Willem van Orssaghen. Brussel, KBR, ms. 15.662 (Verzamelhandschrift-De Gortter), fol. 29v-30r.*

Dat het pleziertochtje van De Gortter met zijn hond kan worden naverteld, is te danken aan het feit dat hij er een gedicht aan wijdde in een handschrift met nog tientallen andere gedichten, liedjes, chronogrammen en veelsoortige teksten – het merendeel eigen werk (KBR, ms. 15.662). De verzameling past in een select gezelschap van vroegmoderne handschriften die in autograaf het literaire werk van hun auteur en bezitter bevatten. Ons gedicht maakt deel uit van een samenhangende reeks waarin De Gortter nog enkele andere tochtjes beschrijft, die hij nu eens in zijn vrije tijd, en dan weer min of meer professioneel ondernam. Omdat De Gortters werk een orangistische visie op de recente geschiedenis van de Opstand presenteert, is hij tot nog toe vooral vanuit politiek-religieuze hoek belicht (Caers, 2020). De reisgedichten zijn echter minstens zo interessant, omdat ze persoonlijke indrukken lijken mee te geven, en dat in lyrische vorm. Daarmee wijken ze af van de soms wat gestileerde bronnen die traditioneel voor het onderzoek van vroegmoderne reizigers werden gebruikt (bv. reisdagboeken). Dat zal blijken uit wat volgt, in de voetsporen van de rederijker-in-wandelschoenen Willem de Gortter.

Op zekere dag had De Gortter zaken te regelen in Tienen. Hij overnachtte er en wandelde 's morgens door Hoegaarden, Geldenaken (met het cisterciënzerinnenklooster La Ramée), Geten (Jauche), Heilisseem (Hélécine), Hannuit en Landen. Toen hij voor zonsondergang weer in Tienen terugkeerde, was Turk uitgeput. Ook voor een volgende wandeling raadt hij de lezer aan zijn 'benen [te] smeiren': op één dag van Mechelen naar Namen, via 'menighe fraey dorpen' zoals Elewijt, Perk, Steenokkerzeel, het klooster van Kortenberg, Leefdaal, Waver en Perwijs (Perwez)! Ondanks zijn vermoeide benen ging hij de volgende ochtend 'door rou wegen vol geberghten henen', naar Marche-en-Famenne en Saint-Hubert, om 's avonds weer in Namen aan te komen. Om zich wat rust te gunnen, nam hij een boot via Hoei naar Luik, dat hij bezichtigde, om daarna per schip naar Maastricht te reizen. Ook daar keek hij rustig rond – kennelijk bezichtigde hij de vernielingen die Farnese er had aangericht – waarna hij via Herk-de-Stad naar Mechelen terugkeerde. Ook de Noordelijke Nederlanden maakten deel uit van de 'toeristische horizon' van De Gortter. Zo trok hij eens voor zaken naar Amsterdam, vanwaar hij per schip naar Leiden, Den Haag, Delft, Rotterdam en Dordrecht voer. In Geertruidenberg meerde hij af om zich te voet naar Breda te begeven. Een ander bezoek aan Amsterdam ging via Schoonhoven, Oudewater en Woerden, met een alternatieve terugreis langs Utrecht, Vianen, Gorcum, Zaltbommel, Heusden, 's-Hertogenbosch, Oosterwijk, Tilburg, Baarle en Hoogstraten.

Wat hier intrigeert, is de herkenbaarheid, goed vierhonderd jaar na datum, van een man die het nuttige aan het aangename koppelt. Brengt zijn werk hem in Amsterdam of Tienen, dan neemt hij er een nachtje bij om de streek te verkennen. En dat doet hij met een relatief open blik: hoewel we uit de rest van zijn teksten kunnen opmaken dat hij als lutheraan niet hoog opliep met de katholieke kerk, prijst hij de schoonheid van kloosters en kerkgebouwen, zelfs van degene die recent zijn opgetrokken in de exuberante stijl van de Contrareformatie. En al wordt hij bij het uitrusten in de schaduw van een boom zo nu en dan overvallen door weemoedige dagdromen over de glorie van de eens verenigde Nederlanden, dan maken zijn nostalgische mijmeringen al snel plaats voor de lieflijkheid van alledag: fluitende vogeltjes, een weids vergezicht of de toren van een stad die aan de einder opduikt. In de gedichten is zo een spanning tastbaar tussen de mededeelzaamheid van een goedgehumte wandelaar, en de meer hooggestemde stijl van de schrijvende rederijker. Dat conflict uit zich in een talig contrast tussen eenvoudige beschrijvingen van landschappen en bestemmingen en de poging om die zintuigelijke ervaring allegorisch in te kleden. Zo duikt bij een eenvoudige topografische beschrijving van een terugreis uit Amsterdam plots een hele reeks klassieke goden op,

wanneer De Gortter na de lange reis zijn bed opzoekt. Dan wordt het niet eenvoudig donker, maar staakt Phoibos Apollo ‘syn blinckende stralen’ en brengt Hesperus de nacht, waarna de vermoeide dichter de komst van Aurora afwacht, ware het niet dat Morpheus hem nog een visioen komt inblazen.

Hoewel de gedichten dus bij momenten duidelijk *retorijckelijck* gestileerd zijn, is uit de precies na te volgen routes en in de kleine details, zoals het prettige gezelschap van de hond Turk, toch op te maken dat De Gortter ook ruimte maakte voor zijn eigen persoonlijke indrukken. Dat maakt zijn poëzie tot een interessante microhistorische toegang tot de manier waarop mensen zoals hij in de vroege zeventiende eeuw (toeristisch) vertier zochten. In het onderzoek is aandacht geschonken aan meer ambitieuze vormen van toerisme, zoals de *grand tour*, en ook aan tochtjes vergelijkbaar met die van De Gortter, maar dan vooral later in de zeventiende, en in de loop van de achttiende eeuw (Verhoeven, 2009; Moss, 2023). De reizigers die in die bronnen voorkomen zijn dan echter vaak (zeer) bemiddelde stedelingen, edellieden of academici. Wat uit deze verzen blijkt, is dat een relatief eenvoudige man al in het begin van de zeventiende eeuw (dag)reisjes ondernam die we vandaag als toeristisch zouden beschouwen. Zijn blik op de steden die hij bezocht is sterk gericht op de persoonlijke geneugten geput uit bijzondere bezienswaardigheden, zowel in termen van architectuur als in termen van natuur. Ook wat zich tussen die twee uitersten bevindt, bekijkt De Gortter door een toeristische bril: zo ziet hij de vesten van Antwerpen en Mechelen natuurlijk als de defensieve bolwerken die ze zijn, maar ook als een prima plek om bij zonsondergang te gaan flaneren, zoals de jonge koppeltjes doen.

Een vanuit letterkundig oogpunt intrigerend detail duikt op in de berijmde wandeling waarmee deze korte bijdrage opende. Wanneer de Mechelaar Brussel nadert, noteert hij dat hij een korte tussenstop maakte op een bijzondere plek:

Van hier ben ick ghecomen, naerder-hant  
binnen Cleyn Venegien, Houwaerts logijs  
die door syn schriften, wel verdient lof en prys  
dit huys t’synder ghedachten, heb-ick door-keken  
en met volck ghecout, die hem hebben hooren spreken



Fig. 2: Achttiende-eeuwse gravure met weergave van Cleyn Venegien, het voormalige buitengoed van Jan Baptist Houwaert. Anonieme gravure, Collectie Stad Brussel.

Komende vanuit het Zoniënwoud heeft De Gortter dus, ten noordoosten van de Brusselse stadsmuren, ‘Klein Venetië’ bezocht, het buitengoed van Jan Baptist Houwaert, dat in de negentiende eeuw geheel overwoekerd is door het uitdijende Brussel (Fig 2.). Dat is voor de Mechelse rederijker een bewuste keuze geweest: ook elders in zijn verzameld werk toont hij zich een bewonderaar van de Brusselse dichter. Hij componeerde verschillende jaarschriften op het overlijden van Houwaert en schreef ook epigrammen, lofdichten, sonnetten en ballades gewijd aan zijn idool, waarin hij acrosticha verwerkte op zijn eigen naam en die van Houwaert. Bovendien telde zijn bibliotheek niet minder dan zes werken van Houwaert (Caers, 2020), en heeft hij kennelijk samen met andere Mechelse rederijkers het werk van hun Brusselse voorbeeld gelezen en besproken. De Gortters bezoek aan Houwaerts landgoed lijkt aan te sluiten bij de meer omvattende *peregrinatio academica*, waarbij studenten en wetenschappers tijdens lange educatiereizen actief herinneringsplaatsen opzochten, gerelateerd aan academische voorbeelden, zoals Scaliger of Lipsius (Hulsenboom & Moss, 2022). Maar het voorbeeld van onze dromerige wandelaar-dichter toont dat ook een eenvoudige rederijker voor een enkele dag

met dat doel op weg kon gaan, en niet aarzelde om zijn persoonlijke indrukken in verzen te gieten.

## Over de auteur

Bram Caers is universitair docent Middelnederlandse letterkunde (tot 1600) aan de Universiteit Leiden. Hij publiceerde over stedelijke geschiedschrijving, de beeldvorming van de Opstand en vroegmoderne handschriftcultuur. Hij richt zich meer algemeen op de lange lijnen van de wereldlijke literatuurgeschiedenis in de Nederlanden tussen de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd.

## Literatuurlijst

**Caers, B.** (2020). 'Een "bibliotheekgedicht" van de Mechelse rederijker Willem de Gortter. De boeken van een verdoken protestant in het contrareformatorische Zuiden.' *De Gulden Passer*, 98/1: 1-24.

**Hulsenboom, P. & Moss, A.** (2022). 'Tracing the Sites of Learned Men: Places and Objects of Knowledge on the Dutch and Polish Grand Tour.' In Scholten, K. e.a. (red.), *Memory and Identity in the Learned World*. Leiden: Brill, pp. 257-306.

**Moss, A.** (2023). *Gemaakt op reis. Nederlandse jongeren op reis in de zeventiende eeuw*. Hilversum: Verloren.

**Verhoeven, G.** (2009). *Anders reizen? Evoluties in vroegmoderne reiservaringen van Hollandse en Brabantse elites (1600-1750)*. Hilversum: Verloren.

# De duivel op de kast: magische taal in het *Esbatement van vier personagien* van Hendrick Fayd'herbe

Femke Kramer

---

## *Samenvatting*

In het *Esbatement van vier personagien*, gespeeld tijdens het Mechelse Blazoefees (1620), liet Hendrick Fayd'herbe zijn acteurs een magische formule uitspreken. Deze bijdrage verkent enkele dimensies van dat soort ritueel taalgebruik, uitgaand van de vraag of toeschouwers het denkbaar achtten dat de formule onbedoeld bovennatuurlijke effecten teweeg zou brengen.

## *Abstract*

In his *Esbatement van vier personagien*, performed at a rhetoricians' convention in Mechelen (1620), Hendrick Fayd'herbe had his actors enunciate a magical formula. This contribution explores dimensions of such ritual language, starting from the question of whether spectators might have anticipated unintended supernatural effects after the utterance of the formula.

---

Het Mechelse Blazoefees in mei 1620 werd afgesloten met een opvoering van Hendrick Fayd'herbes *Esbatement van vier personagien*. Ofschoon het is geschreven in moderne alexandrijnen, ademt deze 'sappige letterkundige brok', die op een 'schoon peil van gezonde, frissche kunst' staat (Foncke, 1923, p. 15 resp. 13), een sfeer die herinnert aan oudere rederijkerskluchten, vooral die waarin personages een situatie orkestreren om anderen te doen vrezen dat er bovennatuurlijke krachten in het spel zijn. In het stuk van Fayd'herbe brengt een nachtelijke ontvoering van ('felle') Griet door een vermeende duivel haar man ('droncken') Claes ertoe ene Meester Steven te consulteren 'die alle tooverij en swarte consten can' (Fayd'herbe, 1621, p. lvii). Wat wij weten, maar Claes en Meester Steven niet, is dat Griet zich met opzet heeft laten schaken uit de echtelijke sponde door haar als duivel vermomde ex-geliefde Heyn. Dit om haar wederhelft te straffen voor en te genezen van zijn geldverslindende drank- en gokzucht.

Afgaand op *De schadt-kiste der filosofhen ende poeten*, waarin de bijdragen aan het Blazoefest anderhalf jaar later werden uitgegeven, had de pas heropgerichte rederijkerskamer De Peoene met deze ‘minutieus voorbereide en groots opgezette manifestatie’ gezelschappen uit Noord en Zuid uitgenodigd om artistiek gestalte te geven aan hun hoop op prolongatie van het op dat moment al bijna Twaalfjarige Bestand (Van Vaeck, 1992, p. 75; zie ook Van Melckebeke, 1862, p. 82-113). Volledig los van de vraag hoe de deelnemende gezelschappen picturaal, poëtisch en muzikaal vorm gaven aan hun hoop op definitieve vrede – vergeefs, achteraf – staat de volgende kwestie: zouden er toeschouwers zijn geweest die angstig hun adem inhielden toen de acteur in de rol van Meester Steven zijn tegenspeler Claes voordeed hoe hij ten behoeve van de duivelbezwering de magische formule ‘SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS’ moest uitspreken, en Claes deze vervolgens, herhaaldelijk, verhaspelde tot een griezelige schoffering aan het adres van Satan (Fig. 1)?

Aan de andere kant van de Noordzee was de representatie van magie in het theater omgeven door spanning en sensatie. Tijdens voorstellingen van Christopher Marlowes *Doctor Faustus* meenden theaterbezoekers regelmatig ‘one devil too many’ op het toneel te zien verschijnen als de speler van Faustus’ rol een toverspreuk uitsprak. Voor het elizabetaanse schouwburgpubliek was niet uitgesloten dat magische woorden, zelfs indien uitgesproken door een acteur die alleen maar deed alsof, duivels en demonen konden mobiliseren (Sofer, 2009, p. 2). Hiermee bevond het zich in goed gezelschap. De beroemde occultist Heinrich Agrippa von Nettesheim legde rond 1533 in zijn *De occulta philosophia* uit dat ‘human imprecations’ zelfstandige krachten bevatten, of zelfs *zijn*, die autonoom interacties kunnen aangaan met andere elementen in het universum, ‘whereby things follow of their own accord, or sometimes are drawn unwillingly’ (Agrippa von Nettesheim, 1651, Book II, p. 337).

Aangenomen wordt dat Agrippa’s ‘taalhandelingstheorie’ (avant la lettre) een serieuze poging was om een rationele onderbouwing te geven aan het – destijds klaarblijkelijk wijdverbreide – preventieve of curatieve gebruik van gesproken of geschreven taal tegen onheil, tegenslag en gevreesde of bestaande aandoeningen bij mens, dier en gewas. Rituele *speech events* van dit type kwamen (en komen) over de hele wereld voor. Uit historisch en antropologisch onderzoek blijkt dat ritualisten en hun cliënten hun effectiviteit in essentie toeschrijven aan de therapeutische werking die zou uitgaan van blootstelling aan helend (vocaal) geluid, in combinatie met ceremoniële handelingen. De ‘magische’ connotaties van zulke heilzame soundscapes komen tot stand wanneer uitvoerders hun ritueel ‘semantiseren’, paradoxaal genoeg



met ‘verborgen’ en ‘geheime’ betekenissen, en deze vervolgens weer verfraaien (Kramer, 2023, p. 18 en verwijzingen aldaar).

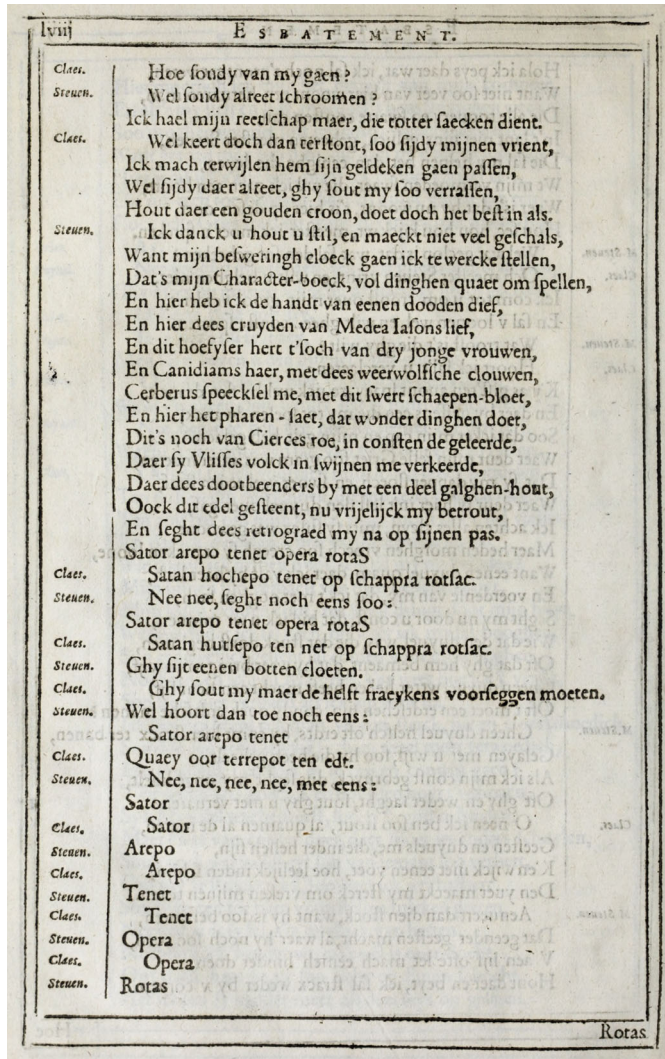


Fig. 1: Meester Steven beschrijft zijn attributen en demonstreert het uitspreken van de SATOR-formule (Schadt-kiste 1621, p. lviii).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Verantwoording: p. lviii uit bijlage van Thieullier, J. (1621). *Schadt-kiste* (Thieullier, J. (1621). *Porphyre en Cyprine: treur-spel, verthoont by de redenrijcke gulde Die Peoen binnen Mechelen, op hen-lieder heer-lijcke Blaoen-Feest: gehouden den derden mey anno 1620* [...]. Mechelen: Hendrick laye); ex. Getty Research Institute, gedownload uit HathiTrust Digital Library, <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t2896j216?urlappend=%3Bseq=54>>.

Het oorspronkelijke idee van (genees)krachtige taal is herkenbaar in de zogenaamde *explicit primary performatives* waarmee vroegmoderne gebruikers van *incantamenta* hun rituelen metapragmatisch inleidden ('Ik bezweer en beles u...'). Het prefix 'be-' gecombineerd met een *verbum dicendi* (be-lezen, be-zweren, be-manen, be-spreken) suggereert dat de rituele handeling werd gezien als het 'toedienen' of 'aanbrengen' van (gesproken) taal. Meta-discursieve commentaren op (geparodieerde nep)incantaties in kluchtscènes bevestigden deze these (Kramer, 2023, p. 11-12).

Uitvoerders van rituelen waarin de (beschermende, helende of juist ziekte en rampspoed veroorzakende) werkzaamheid van inherent krachtige taal werd ingezet – vaak als *cunning folk* aangeduid – waren er in soorten en maten. Tot ver in de moderne tijd overigens: in de jaren 1920 kwam de befaamde etnograaf Frans Olbrechts in zijn geboortestad Mechelen een actieve 'belezer' op het spoor met wie hij van gedachten wisselde over de semantische, pragmatische en fonetische aspecten van zijn rituelen. Ook deze belezer bleek te werken vanuit de bovengenoemde overtuiging. Bovendien gaf hij desgevraagd aan dat de werking niet zozeer werd bepaald door de (onherleidbare) betekenis van zijn formules, maar veeleer door een accurate uitvoering van de strak geregimenteerde vocalisatie (Olbrechts, 1925, p. 73).

Kluchtauteurs in de pre(contra)reformatorische Lage Landen legden dit soort spraak doorgaans in de mond van onnozele dorpspastoors die in macaroni-Latijn pseudo-magisch-religieuze exorcismeformules loslieten op vermeende demonen. Voor Fayd'herbe moet een dergelijk parodiëren van roomse rituelen anathema zijn geweest, zeker gezien de ambities van De Peoene om over het confessionele schisma heen verzoening tussen Zuid en Noord te bepleiten. Gelukkig kon hij met Meester Steven een ander, 'geleerd' type *cunning man* opvoeren. Dit type bediende zich niet van een wijwaterkwast en onbegrepen exorcismeformulieren, maar van 'dootbeenders', 'weerwolfsche clouwen', 'pharen-saet' en schriftmagie uit een 'character-boeck, vol dinghen quaet om spellen' (Fayd'herbe, 1621, p. lvij; zie Fig. 1). Mede dankzij de repressie van deze magiërs, onder meer op grond van een antimagieordonnantie van Filips II uit 1592, waarvoor Albrecht en Isabella in 1606 nog een bekrachtiging nodig achtten, weten we dat er in de Brabantse werkelijkheid van Fayd'herbe en zijn kunstbroeders aardig wat clientèle was voor 'meesters' als Steven (Gielis, 1995). Betekent dit dan ook dat er Blazoenfeestgangers in Mechelen waren die zenuwachtig werden toen Peoene-acteurs de SATOR-formule correct, respectievelijk in een verbroddelde vorm – die een direct affront jegens de duivel behelsde – tot klinken brachten?

Zo ja, dan zou dat een revival impliceren van geloofsovertuigingen waarmee hun zestiende-eeuwse voorgangers schaterlachend korte metten hadden gemaakt (Kramer, 2023). Zo'n ervaring is niet ondenkbaar. Ook anno 2024 blijken volksstammen 'fluffy-minded' genoeg om geen weerstand te kunnen bieden aan wat Raymond Page karakteriseert als de 'lamentable tendency to flee from reason, common sense and practicality' (geciteerd in Mostert, 1995, p. 88). Als zich onder de toeschouwers al *believers* bevonden, dan zullen zij echter het vocaliseren van de formule zelf als ongevaarlijk hebben beschouwd. Die gold vooral als beschermende zegenspreuk met een specifieke brand- én rabiëswerende werkzaamheid. Het palindroom, vooral bekend in zijn verschijning als 'magisch vierkant' (Fig. 2), is daarnaast zwaar beladen met christelijke symboliek: je kunt de letters verkavelen op een kruisvorm waarin horizontaal en verticaal A(LPHA) PATER NOSTER O(MEGA) te lezen is, en bovendien zijn er op diverse manieren godvruchtige en anti-diabolische anagrammen mee te fabriceren (Braekman, 1997, p. 414-415; Foncke, 1957; Orcibal, 1954; Mostert, 1995, p. 86-87).

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Fig. 2: *SATOR-formule in magisch vierkant.*

Juist die bijgelovigen zullen misschien wél nerveus zijn geworden van Claes' verhaspelingen van de spreuk tot 'satan hutsepo' en 'satan hochepo ten net op schappra rotsac'. Een enkeling heeft achteraf wellicht zelfs gedacht dat deze indirect aan de duivelse hervatting van de oorlog in 1621 hadden bijgedragen.

### Over de auteur

Femke Kramer is als universitair docent aan de Letterenfaculteit in Groningen werkzaam op de grensvlakken van letterkunde, retorica en eco-stilistiek. Ze is opgeleid in de neerlandistiek en de theaterwetenschap in Leiden en Groningen en gepromoveerd op een studie over komisch rederijkerstoneel. Ze leidde twaalf jaar lang Theatergroep Marot, een gezelschap dat eigentijdse bewerkingen van vroegmodern toneelrepertoire speelde in binnen- en buitenland. Ze is mede-initiatiefnemer en programmateamleider van het Groningse *Environmental Humanities Network*.

## Literatuurlijst

- Agrippa von Nettesheim, H.C.** (1651). *Three Books of Occult Philosophy*. (Transl. John French) Londen: Gregory Moule. <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A26565.0001.001/1:16?rgn=div1;view=fulltext#h1>> [1 mei 2024].
- Braekman, W.** (1997). *Middeleeuwse witte en zwarte magie in het Nederlands taalgebied. Gecommentarieerd compendium van incantamenta tot einde 16de eeuw*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. <[https://www.dbnl.org/tekst/brae003midd01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/brae003midd01_01/index.php)> [1 mei 2024].
- Fayd'herbe, H.** (1621). 'Esbatement Van vier personagien.' In Thieullier, J. (red.), *De schadt-kiste der filosofhen ende poeten [...]*. Mechelen: Hendrick Iaye, pp. liii-lx. <[https://www.dbnl.org/tekst/thie008scha01\\_01/thie008scha01\\_01\\_0265.php#263](https://www.dbnl.org/tekst/thie008scha01_01/thie008scha01_01_0265.php#263)> [1 mei 2024].
- Foncke, R.** (1923). *Hendrick Fayd'herbe, Esbatement van vier personagien*. Mechelen: Dierickx-Beke.
- Foncke, R.** (1957). 'Nog 't een en ander over de "sator/arepo..."-toverformule.' *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, 66/3: 229-238.
- Gielis, M.** (1995). 'Magie in het oude hertogdom Brabant. Een onderzoek naar de heksenwaan en de waan der historici.' In Mostert, M. & Demyttenaere, A. (red.), *De betovering van het middeleeuwse christendom. Studies over ritueel en magie in de Middeleeuwen*. Hilversum: Verloren, pp. 263-313.
- Kramer, F.** (2023). 'Disenchantment of the Word in Sixteenth-Century Dutch Farce.' *Journal of Historical Pragmatics*, 24/2: 276-301. <<https://doi.org/10.1075/jhp.20010.kra>> [1 mei 2024].
- Mostert, M.** (1995). 'De magie van het geschreven woord.' In Mostert, M. & Demyttenaere, A. (red.), *De betovering van het middeleeuwse christendom. Studies over ritueel en magie in de Middeleeuwen*. Hilversum: Verloren, pp. 61-100.
- Olbrechts, F.** [1925]. *Een oud Mechelsch Bezweringsformulier*. Gent: Vanderpoorten.
- Orcibal, J.** (1954). "'Dei Agricultura": Le carré magique SATOR AREPO, sa valeur et son origine.' *Revue de L'histoire Des Religions*, 146/1: 51-66.
- Sofer, A.** (2009). 'How to Do Things with Demons: Conjuring Performatives in Doctor Faustus.' *Theatre Journal*, 61/1: 1-21.
- Van Melckebeke, G.J.J.** (1862). *Geschiedkundige aenteekeningen rakende de Sint-Jans-gilde, bygenaemd de Peoene, onder zinspreuk: In Principio Erat Verbum*. Mechelen: Dierickx-Beke.
- Van Vaeck, M.** (1992). 'De Schadt-Kiste der Philosophen ende poeten (Mechelen 1621): een blazoenfeest aan de vooravond van het einde van het Bestand.' *De Zeventiende Eeuw*, 8: 75-80. <[https://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001199201\\_01/\\_zev001199201\\_01\\_0009.php](https://www.dbnl.org/tekst/_zev001199201_01/_zev001199201_01_0009.php)> [1 mei 2024].

# Constantijn Huygens' Zeeuwse debuut. Ongeduld en overvloed

*Ad Leerintveld*

---

## *Samenvatting*

Huygens' correspondentie maakt duidelijk waarom hij met zijn beroemde gedichten *Batava Tempe* en *'tCostelijck Mal* in 1622 in Middelburg debuteerde. Op verzoek van Jacob Cats stuurde Huygens ze hem toe ter opneming in de bloemlezing de *Zeeusche Nachtegael* (1623). Wegens te veel kopij hiervoor en Huygens' ongeduld verschenen ze eerder apart.

## *Abstract*

Huygens' correspondence makes it clear why he made his debut in Middelburg in 1622 with his famous poems *Batava Tempe* and *'tCostelijck Mal*. At his request, Huygens sent them to Jacob Cats for inclusion in the anthology *Zeeusche Nachtegael* (1623). Due to too much copy and Huygens' impatience, they previously appeared separately.

---

In zijn embleembundel *Silenus Alcibiadis sive Proteus* (Middelburg, Hans van der Hellen, 1618) laat Jacob Cats, in zijn gedicht 'Aende Zeeuwsche Jonck-vrouwen', Cupido vragen waarom het werk van Zeeuwse dichters in portefeuille blijft:

Ick weet dat Zeelant is vol gheesten, vol verstanden,  
Maer wat er yemant schrijft, dat sluit men als in banden,  
Den nacht bedeckt u werck, en niemant macht eens sien.  
(Luijten, 1996, I, p. 21, r. 93-99)

De gebroeders Jan en Adriaen Pietersz. van de Venne pakken de handschoen op. Zij bereiden de fraaie bloemlezing de *Zeeusche Nachtegael* voor, waarin Zeeuwse dichters laten zien dat ook zij kunnen zingen en niet alleen als kikkers kwaken, zoals men in Holland denkt (Fig. 1).

Jacob Cats, eerder pensionaris in Middelburg, blijft ook vanuit Dordrecht, waar hij begin 1623 tot pensionaris is benoemd, bij de voorbereidingen betrokken (Koppenol,

2023). Dat blijkt onder meer uit zijn correspondentie met Constantijn Huygens.<sup>1</sup>

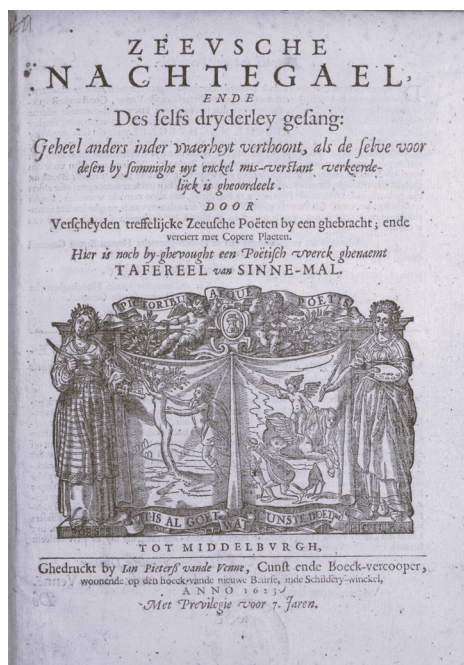


Fig. 1: *Titelblad van de Zeeusche Nachtegael (1623). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek | nationale bibliotheek van Nederland.*

## 1. CATS, HUYGENS EN *BATAVA TEMPE*

In een brief van 25 oktober 1621 laat Cats aan de jonge Constantijn Huygens zijn bewondering blijken voor een Latijns gedicht dat hij van hem heeft gelezen. In hetzelfde schrijven vraagt hij Huygens namens zijn Zeeuwse ‘patroni’ om een bijdrage voor een Zeeuwse bundel, liefst iets in het Nederlands. Ze worden op hun wenken bediend. Al op 24 november 1621 stuurt Huygens Cats en zijn opdrachtgevers *Batava Tempe*, zijn loflied op het Voorhout van Den Haag gedurende de vier seizoenen, dat hij op 17 november heeft voltooid (Leerintveld, 2001, II, p. 246-252). In de begeleidende brief laat hij weten dat hij bang is dat zijn gedicht niet in de smaak zal vallen. Hij denkt dat het mis-

<sup>1</sup> Huygens’ correspondentie is op correspondent en datum doorzoekbaar op: <<https://resources.huygens.knaw.nl/briefwisselingconstantijnhuygens>> [14 mei 2024]. Ik citeer mijn vertalingen uit het Latijn en Frans.

schien te weinig serieus of te wijldropig is. Als dat zo is, kan hij dat billijken. Hij vraagt of ze het in dat geval heel snel terug willen sturen, zodat hij het in Holland kan laten drukken en het niet blijft liggen. Cats antwoordt op 16 december:

Uw kersverse en speelse en toch ook stekelige gedicht, zeer befaamde man, is hier met genoeg en met de diepste en de hoogste bewondering door ons en anderen gelezen en herlezen. U onthoudt toch niet de Bataven, en uw en onze Zeeuwen die honing?

De Zeeuwen willen in zijn gedicht op de geëigende plaatsen gravures van de vier jaargetijden invoegen. Die gravures vindt Huygens, die inmiddels met een gezantschap in Londen verblijft, niet nodig. ‘We moeten niet denken dat onze misbaksels een aanplant nodig hebben’, schrijft hij aan zijn broer Maurits. Als de Zeeuwen dat toch willen, moeten ze hun gang maar gaan ‘omwille van de lezer en om de sier’. Op 9 januari 1622 laat Huygens trots aan zijn ouders weten dat Cats hem om een tweede bijdrage voor hun bundel heeft gevraagd. Op 20 februari dankt Huygens Cats voor de lovende woorden over *Batava Tempe* en informeert hij naar de deadline voor zijn tweede gedicht. Cats antwoordt op 5 maart dat er nog tijd genoeg is om dit aan *Batava Tempe* toe te voegen.

## 2. 'TCOSTELIJCK MAL

Op 22 maart zendt Constantijn Huygens dit tweede gedicht naar Cats.<sup>2</sup> Het is een satire geworden op de kostbare gekte van de mode. En als de Zeeuwen menen dat ook aan dit gedicht een afbeelding vooraf moet gaan, dan vindt hij dat best. Voor de titelplaat van zijn satire heeft hij – in een postscriptum bij de brief – wel een suggestie:

Naar mijn mening zou een afbeelding van de eerste ouders heel goed de titelpagina van mijn werkje kunnen vullen, zó, dat zij ieder apart zich wendend tot het nageslacht van de eigen kunne van wie wij de kleedgewoonte beiderzijds [*namelijk van de man en de vrouw, AL*] hebben beschreven, overvallen kunnen lijken door de grootste verbazing of afschuw.

---

<sup>2</sup> Ik volg voor de titel de spelling in de eerste druk. Zie voor varianten Leerintveld 2002, II, p. 319.

Hierna blijft het stil. Op 8 mei vraagt Huygens Cats ongeduldig of zijn zending wel is aangekomen. Aan zijn ouders verklaart hij een maand later de reden voor de vertraging: Cats wacht op de gravures voor de illustraties. En nog steeds in het ongewisse over de publicatie van zijn gedichten, schrijft hij op 28 juli: ‘Wat als die Antwerpse plaatsnijder [*Johannes Gelle, (circa 1590-1624), AL*] nooit ophoudt met zijn getalm, wat denkt u dan te doen met ons Tempe en onze satire, hooggeachte Cats. Ze zullen toch niet als oud werk het licht zien?’

### 3. DE ZEEUSCHE NACHTEGAEL

Op 22 juli 1622 krijgt Jan van de Venne het octrooi op de *Zeeusche Nachtegael* en Huygens’ *Batava Tempe* en *’tCostelijck Mal*. In het octrooi worden de titels apart genoemd. Dan, een week vóór Huygens’ bezorgde brief, is dus al duidelijk dat er voor Huygens’ gedichten geen plaats meer is in de bloemlezing. Wat is namelijk het geval? In de zomer van 1622 ontvangen Cats en anderen in Zeeland de door hen zeer bewonderde dichteres Anna Roemersdochter Visscher. Ze fêteren haar en heten haar welkom met gedichten. De ‘tiende muze’ komt naar Zeeland! De Zeeuwen laten zich deze kans om haar als hun ambassadrice in te zetten niet ontnemen. De oorspronkelijke opzet van de bloemlezing wordt omgegooid. Ging de eerste afdeling, de *Minnesang*, in de oorspronkelijke opzet vooral over Cupido en de liefde, na Anna’s vertrek op 11 juli 1622 wordt in dit deel plaats ingeruimd voor de Zeeuwse welkomstgedichten en Anna’s antwoord daarop. Dit neemt nogal wat tijd in beslag. Nog in de zomer van 1623 stuurt Anna gedichten aan Cats, die hij opneemt in de bundel. Anna roemt in een van deze gedichten de Zeeuwen als alchemisten omdat ze kikkers, die ‘kik, bor kik, kik, kik’ zeggen, veranderen in een nachtegaal. In een ander vers blijkt ze ongeduldig omdat in de zomer de *Nachtegael* nog niet verschenen is (Schenkeveld-van der Dussen & De Jeu, 1999, p. 120-130). De *Zeeusche Nachtegael* verschijnt uiteindelijk in het najaar van 1623. Het is waarschijnlijk het eerste boek dat Jan Pietersz. van de Venne drukt in de ‘Schildery-winckel’ die hij samen met zijn broer Adriaen in Middelburg drijft (*Zeeusche Nachtegael*, 1982; Van Vaeck, 1992). Het gedicht dat de bundel oorspronkelijk zou openen, de *Middelburchse Lauwer-hof* van Adriaen van de Venne, verdwijnt uit de *Nachtegael*. Het wordt het eerste gedicht in *Tafereel van Sinne-mal* dat in 1623 ook bij broer Jan van de pers komt (Van Vaeck, 1989).



#### 4. HUYGENS APART

Ook Huygens' *Batava Tempe* en *'tCostelijck Mal* passen niet meer in de bloemlezing. Ze worden, waarschijnlijk op aandringen van Cats, nog in 1622 voor Jan Pietersz. van de Venne gedrukt door Hans van der Hellen te Middelburg (Fig. 2). Huygens' ongeduld mist zijn uitwerking dus niet. Er is één plaats in de oorspronkelijke opzet van de *Zeeusche Nachtegael* die verraadt waar *'tCostelijck Mal* had moeten staan. Dat zijn de regels:

Als Adam heeft gespit; en Eva molck, en span  
Waer vond' men doen de pracht van Vrou, en Edelman?  
(*Zeeusche Nachtegael*, 1982, p. 272; Leerintveld, 2001, II, p. 31)

Adriaen van de Venne heeft via Cats Huygens' suggestie ontvangen, uitgetekend en door Gelle laten graveren. Voor de duidelijkheid noteert Van de Venne achterop zijn tekening de aanwijzing: 'eva spint' en 'adam spit' (Bleyerveld, 2021, p. 24-31).

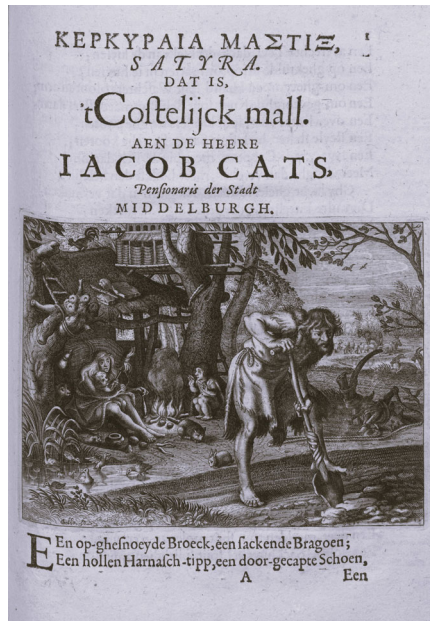


Fig. 2: Joannes Gelle naar Adriaen van de Venne, gravure, titelprent voor Constantijn Huygens, *'tCostelijck Mal*, Middelburg, gedrukt bij Hans van der Hellen voor Jan Pietersz. van de Venne, 1622. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek | nationale bibliotheek van Nederland.

Al in het jaar van verschijnen van de *Nachtegael* herdrukt Jan Pietersz. van de Venne op zijn eigen pers de twee gedichten van Huygens (Fig. 3). Op de titelpagina verschijnt de aanbeveling ‘Hier kan by-gevoeght werden de Zeeusche Nachtegael, ende Tafereel van sinne-mal.’ Kopers uit die tijd hebben deze aanbeveling opgevolgd. Er zijn banden bekend waar deze boeken bij elkaar zijn ingebonden (Schenkeveld-van der Dussen, 1969).



Fig. 3: Titelpagina van de tweede druk van Constantijn Huygens, 'tCostelijck Mal. Middelburg, gedrukt bij Jan Pietersz. van de Venne 1623. Gent, Universiteitsbibliotheek.

Overigens is Huygens niet blij met deze herdruk. Hij is er niet in gekend en heeft geen gelegenheid gehad drukfouten te verbeteren. Toch dankt hij in 1625 in zijn eerste, strikt onder eigen toezicht gedrukte verzamelbundel *Otorum libri sex* zijn ‘vrinden in Zeeland’ omdat ze zijn ‘misvallen grillen Med’ gevroevrouwt’ hebben (*zijn mislukte gedichten mede kraamhulp hebben gegeven*) (Leerintveld, 2001, I, p. 345, r. 42-43). Wegens zijn ongeduld en de overvloed aan kopij voor de *Zeeusche Nachtegael* debuteert de Haagse dichter in Zeeland, een jaar vóór het verschijnen van de bloemlezing. Een Zeeuwse nachtegaal is hij niet geworden.

## Over de auteur

Ad Leerintveld studeerde historische Nederlandse Letterkunde en Boekwetenschap. Hij was tot zijn pensionering in 2017 als conservator werkzaam in de Koninklijke Bibliotheek, de nationale bibliotheek van Nederland. Regelmatig publiceert hij over vroegmoderne literaire of boekhistorische onderwerpen, met name met betrekking tot Constantijn Huygens. Met Ineke Huysman bezorgde hij in 2022 *Constantijn Huygens. Een leven in brieven* (Soest, Uitgeverij Catullus).

## Literatuurlijst

- Bleyerveld, Y.** (2021). ‘Hoe Adriaen van de Venne zijn graveurs instrueerde. Ontwerptekeningen voor boekillustraties met opmerkelijke annotaties.’ In Bos, J. (e.a.) (red.), *Oude boeken, nieuwe podia. Liber amicorum voor Marieke van Delft*. Tiel: Lannoo, pp. 24-31.
- Koppenol, J.** (2023). ‘Jacob Cats en de broers Van de Venne: oude en nieuwe aannames.’ In *Jaarboek De Zeventiende eeuw*, pp. 67-80.
- Leerintveld, A.** (red.) (2001). *Constantijn Huygens. Nederlandse gedichten 1614-1625*. Den Haag: Constantijn Huygens Instituut.
- Luijten, H.** (red.) (1996). *Jacob Cats. Sinne- en minnebeelden*. Den Haag: Constantijn Huygens Instituut.
- Schenkeveld-van der Dussen, R.** (1969). ‘Huygens en de Zeeusche Nachtegael.’ *De Nieuwe Taalgids*, 62: 126-127.
- Schenkeveld-van der Dussen, R. & De Jeu, A.** (red.) (1999). *Gedichten van Anna Roemersdochter Visscher*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Vaeck, M.** (1989). ‘Adriaen van de Vennes Tafereel van Sinne-mal (Middelburg, 1623).’ *Nehalennia*, 75: 4-23.
- Van Vaeck, M.** (1992). ‘Konst baert roem; het uitgeversbedrijf van de Van de Vennes te Middelburg (1618-1625).’ *Zeeland*, 1/2: 85-90.
- Zeeusche Nachtegael** (1982). *Zeeusche Nachtegael en (...) Tafereel van Sinne-mal*. Facsimile-editie door P.J. Meertens en P.J. Verkruisje. Middelburg: Drukkerij Verhage & Zoon.



# Een kapitale kleinigheid: de belastingaanslag van Adriaen van de Venne

*Johan Koppenol*

---

## *Samenvatting*

Een belastingaanslag van Adriaen van de Venne uit 1623 werpt nieuw licht op de kunstenaar en zijn activiteiten. Van de Venne hoorde bij de financiële elite, waardoor hij als kunstenaar selectief en onafhankelijk te werk kon gaan.

## *Abstract*

Adriaen van de Venne's tax assessment from 1623 sheds new light on the artist and his activities. Van de Venne belonged to the financial elite, which enabled him to be selective and independent as an artist.

---

Over het leven van de eigenzinnige schilder en dichter Adriaen Pietersz. van de Venne (1590-1662) is veel minder bekend dan we zouden willen. Hij stamde uit een protestantse familie die tijdens de Nederlandse Opstand de wijk nam vanuit het Brabantse Lier, bij Antwerpen, naar het Noorden, naar Delft. De gegevens over zijn achtergrond en opleiding zijn schaars. Adriaen had een oudere broer, Jan van de Venne, die zich voor of in 1608 in Middelburg vestigde en daar, samen met zijn vrouw Aefgen Mussis, de kost verdiende als prentverkoper en kunsthandelaar. Enige tijd later is Adriaen hem gevolgd: ook hij verhuisde naar Middelburg. De vroegste sporen die hij daar naliet dateren uit 1614, toen hij getuige was bij de doop van een kind van Jan en Aefgen. Hijzelf trouwde met Elisabeth, de dochter van kapitein Hubrecht de Pours (Buijsen, 2023). Adriaens oudste kunstwerken stammen ook uit 1614. In de jaren die volgden ontwikkelde hij zich als schilder en tekenaar en ging hij samenwerken met Jacob Cats, voor wie hij de prenten ontwierp voor een tweetal embleembundels die in 1618 het licht zouden zien. In het laatstgenoemde jaar begon Adriaen samen met zijn broer Jan ook een prentuitgeverij, als onderdeel van een artistieke onderneming die bekend werd als de 'Schildery-winkel' (Van Vaeck, 1992; Rijkse, 2012-2014; Koppenol, 2023, p. 75).

Toen er in 1621 een einde kwam aan het Twaalfjarig Bestand tussen de opstandige noordelijke gewesten van de Nederlanden en de Spaanse kroon, was men daar in de Republiek niet of nauwelijks op voorbereid. Het land was tot op het bot verdeeld

geraakt over religieuze en politieke kwesties en alleen het gewelddadig ingrijpen van prins Maurits had een burgeroorlog kunnen voorkomen. Het land likte zijn wonden en had grote moeite om terug te schakelen naar een effectieve oorlogseconomie. Dat gold voor Holland, waar de Bestandstwisten zeer hevig waren geweest, maar zeker ook voor Zeeland. Daar waren de Bestandsjaren veel rustiger verlopen, maar door de ligging van het gewest was de oorlogsdreiging er veel directer dan in Holland. Zeeland had er alle belang bij zich goed te verdedigen en de controle te houden over de waterwegen. Om dat te kunnen bekostigen was veel geld nodig en dus besloten de Staten van Zeeland in 1623 tot het heffen van een extra vermogensbelasting. Toen dit besluit eenmaal genomen was, gingen de Zeeuwen voortvarend te werk en nog datzelfde jaar werd de belasting geïnd (Simons, 2013).

Het kohier met de verantwoording van deze extra heffing bleef bewaard, anders dan het grootste deel van de Middelburgse archieven dat bij een noodlottig Engels bombardement in 1940 verloren ging. In het belastingkohier is ook Adriaen van de Venne terug te vinden – een feit dat tot op heden onvermeld bleef in de biografische studies over hem. Het kohier vermeldt het volgende:

Adriaen vande Venne Capitein met Jan Pietersz  
vande Venne zynen broeder te samen £ 4-0-0.<sup>1</sup>

Het lijkt een detail en is dat in zeker opzicht ook, maar het is wel een detail waaruit ten minste drie zaken kunnen worden afgeleid.

Ten eerste wordt Adriaen van de Venne hier opgevoerd als kapitein. De kapitein was, na de kolonel, de hoogste vertegenwoordiger van de schutterij. Hij had de leiding over de stedelijke militie in een van de stadswijken. Vaak werd hij gerekruteerd uit de financiële elite, het was een functie met aanzien, een ereambt dat ook Van de Vennes schoonvader Hubrecht de Pours had bekleed. De functie had een zeker machogehalte, het ging om dapperheid en kracht. De kapitein genoot gezag, soms was hij een aanspreekpunt voor het stadsbestuur, en de functie kon ook een eerste stap zijn in een regentenloopbaan (Knevel, 1994, p. 126-134). Van de Venne zou geen regent worden, maar ook later, in Den Haag, zou hij deel uitmaken van de schutterij; in 1648 trad hij terug (Van Vaeck, 1994, dl. 1, p. 20).

Ten tweede is het belangrijk stil te staan bij het bedrag dat de Van de Vennes betaalden. Vier pond lijkt niet spectaculair, maar het gaat hier om de zoge-

---

<sup>1</sup> ZA, Archieftoegang 2, Staten van Zeeland en Gecommitteerde Raden, inv.nr. 1770: Kohier van de 1000ste penning, [letter A, p. 6].

naamde 1000ste penning, dat wil zeggen dat de mensen werden belast voor één promille van hun vermogen (Fig. 1).

Item	Value (fl. s. d.)
De Woning Voor Mana loofse was	fl. 40. 0. 0
Antgon Coelbuis veruvsie	fl. 1. 16. 8.
Antgon de Dage Capitelz	fl. 1. 6. 8
Abrahan van loofse coeluid	fl. 0. 6. 8
Abrahan de Wijn de Capitelz	fl. 2. 0. 0
Adnan van de Wijn Capitelz met Gas p <sup>de</sup>	
Vander veruvsie Druy boerde hofan	fl. 4. 0. 0
4 sh. de Woning veruvsie voor gelijckeluz	
Antgon p <sup>de</sup> met guden Druy boerde	
De Woning de Woning	fl. 30. 0. 0
<b>Totaal</b>	<b>fl. 158. 16. 8</b>

Fig. 1: Opgave van de 1000ste penning van Adriaen en Jan van de Venne.

Dit betekent dat het bezit van de broers (minus hun woonhuis, daarvoor bestonden andere belastingen, zoals het haardstedengeld) werd aangeslagen voor 4000 pond en dit zijn Vlaamse ponden. De broers waren dus goed voor 24.000 gulden. Dat is niet weinig, het is zelfs heel veel. Dat wordt duidelijk wanneer men de hele heffing in ogenschouw neemt. In totaal werden er in Middelburg 1487 mensen aangeslagen op een bevolking van naar schatting 30.000 zielen, de rest, de overgrote meerderheid dus, was te arm. Wie het complete register naloopt, kan vaststellen dat er in totaal 304 mensen evenveel betaalden als de Van de Vennes (of meer). Zij behoorden dus tot de één procent rijksten van de stad. Natuurlijk moet daarbij worden aangemerkt dat de aanslag beide broers geldt, en dat rijk in Middelburg nog net iets anders was dan rijk in Amsterdam, maar toch: Adriaen van de Venne was een gefortuneerd man. Zijn zelfportret uit 1618 als heer van stand geeft dat uitstekend weer (Fig. 2).



Fig. 2: *Zelfportret van Adriaen van de Venne, 1618.*  
*Mauritshuis, Den Haag.*

En dat leidt, ten derde, tot enkele overwegingen over zijn kunstenaarschap. Als welgesteld burger kon Van de Venne selectief zijn bij het uitoefenen van zijn kunstenaarschap. Hij was allesbehalve een broodschilder en dat plaatst de artistieke productie uit zijn Zeeuwse jaren in een ander, helderder licht. De belangrijkste schilderijen die hij in deze jaren produceerde, zijn vier grote, zeer gedetailleerde en kleurrijke werken waarvan de vervaardiging veel tijd moet hebben gekost. Het oudste werk, de verbluffende aftrap van zijn oeuvre, is de *Zielenvisserij* uit 1614. Het bevat talloze portretten van hooggeplaatsten en leden van de Middelburgse elite. Dat Van de Venne als beginnend kunstenaar toegang had tot hun kringen is niet vreemd, wanneer men weet dat hij zelf tot de welgestelden behoorde. En toen de broers in 1618 prenten gingen produceren, konden zij het zich veroorloven om zich toe te leggen op een beperkt aantal prestigieuze projecten voor een kleine, Oranjegezinde elite – iets wat overigens prima samenging met commercieel succes.

Adriaen kon, door zijn relatieve onafhankelijkheid, experimenteren en nieuwe wegen inslaan, wat resulteerde in een zeer eigenzinnig oeuvre, zowel



in beeld als in tekst. En dat leidt tot een laatste opmerking, over de verhouding tussen Van de Venne en Jacob Cats, wiens dichtwerk hij meer dan veertig jaar zou illustreren (Fig. 3). Kunsthistorici hebben gespeculeerd over de aard van hun samenwerking (Cats, 1996, dl. 2, p. 37-40). Gezien zijn eigen status is het niet waarschijnlijk dat Van de Venne als eenvoudige werknemer in dienst was van Cats. Uit de woorden van de illustrator zelf is duidelijk dat Cats weliswaar het initiatief had bij het bedenken van de afbeeldingen in zijn boeken, maar Van de Venne had beslist een eigen stem en gaf de prenten een eigen invulling. Niets wijst erop dat de twee vrienden waren, wel hadden ze een uniek kunstenaarsverbond waarin ze gelijkwaardiger waren dan soms is gedacht.



Fig. 3: *Dicht- en schilderkunst: Cats en Van de Venne. Album Adriaen van de Venne, blad 38: 'De kunsten' [fragment]. Department of Prints and Drawings, British Museum, Londen.*

## Over de auteur

Johan Koppenol is hoogleraar oudere Nederlandse letterkunde aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Hij werkt aan een biografie van Jacob Cats.

## Literatuurlijst

- Cats, J.** (1996). *Sinne- en minnebeelden*. Ed. Hans Luijten. 3 dln. Den Haag: Constan-tijn Huygens Instituut.
- Buijsen, E.** (2023). *Ick soeck en vind – De schilderijen van Adriaen van de Venne*. Zwolle: Waanders.
- Knevel, P.** (1994). *Burgers in het geweer. De schutterijen in Holland, 1550-1700*. Hil-versum: Verloren.
- Koppenol, J.** (2023). ‘Jacob Cats en de broers Van de Venne. Oude en nieuwe aanna-mes.’ *Jaarboek De Zeventiende Eeuw*, pp. 67-80.
- Rijkse, R.** (2012-2014). ‘Het zeventiende-eeuwse culturele centrum van de gebroe-ders Van de Venne in Middelburg’, deel 1-9. *Nehalennia*, 177-186 (najaar 2012-winter 2014).
- Simons, J.** (2013). ‘“Cohier van den duysentsten penninck over de stadt Middel-burg”.’ *Nehalennia*, 181: 9-14.
- Van Vaeck, M.** (1994). *Adriaen van de Vennes Tafereel van de belacchende werelt (Den Haag, 1635)*. 3 dln. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- Van Vaeck, M.** (1992). ‘Konst baert roem; het uitgeversbedrijf van de Van de Vennes te Middelburg (1618-1625).’ *Zeeland. Tijdschrift van het Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen*, 1/2: 85-90.

# Adriaen van de Vennes *Tafereel van de Belacchende Werelt* als marketingtool

Edwin Buijsen

---

## *Samenvatting*

In 1635 publiceerde schilder-dichter Adriaen van de Venne (1590-1662) zijn dichtbundel *Tafereel van de Belacchende Werelt*. Naast literaire ambities kunnen hierbij commerciële overwegingen een rol hebben gespeeld. Voor een schilder met een hoge productie als Van de Venne was dit boek namelijk een geschikt middel om de verkoop van zijn schilderijen te stimuleren.

## *Abstract*

In 1635 the painter-poet Adriaen van de Venne (1590-1662) published *Tafereel van de Belacchende Werelt*. In addition to literary ambitions, commercial considerations may have played a role. For a painter with a high production like Van de Venne, this book was a suitable means to stimulate the sales of his paintings.

---

In 1635 publiceerde Adriaen van de Venne (1590-1662) zijn dichtbundel *Tafereel van de Belacchende Werelt* (Fig. 1). In het voorwoord legt de auteur uit dat het hem moeite heeft gekost om het schrijven te combineren met zijn andere artistieke activiteiten:

[...] neemt hier vermaek in 't gene dat ghemaect is uyt goede wil, met sonderlijke moeyte in het oeffenen van mijn Beroep, als dat de Schilder-Konste somtijds wat heeft moeten verposen [rusten] om de Schat-woorden spreucelijeken te baren uyt de swanghere Herssen [hersenen], ...  
(Van de Venne, 1635, fol. [††]2v, v. 212-218).<sup>1</sup>

Van de Venne was een veelzijdig en productief kunstenaar, die zich bezighield met schilderen, tekenen, het ontwerpen van (merendeels politieke) prenten en het illustreren van boeken, waaronder alle werken van Jacob Cats.<sup>2</sup> Ook was hij enige tijd actief als uitgever en boekverkoper. Het schrijven van gedichten was voor hem een nevenactiviteit. Toch mag zijn betekenis als literator niet worden onderschat. In een

---

<sup>1</sup> Voor een uitleg over de tekst, zie Van Vaeck, 1994, dl. 1, p. 58.

<sup>2</sup> Over het leven en werk van Adriaen van de Venne, zie Buijsen, 2023.

periode van vijftien jaar (1621-1635) verschenen er vier dichtbundels en tal van gelegenheidsgedichten van zijn hand. *Tafereel van de Belacchende Werelt* mag worden beschouwd als zijn literaire hoofdwerk (Van Vaeck, 1994).<sup>3</sup> In bijna driehonderd pagina's wordt het verhaal verteld van twee boerenparen die de kermis in Den Haag bezoeken en daar van alles meemaken. Hun komische belevenissen zijn gelardeerd met spreuken, woordspelingen en andere taalgrappen. In de marges worden daar nog eens meer dan 1750 randnotities aan toegevoegd. De tekst is voorzien van twaalf illustraties plus een titelgravure, uiteraard door Van de Venne zelf ontworpen. Dit alles vormt 'een nut ende vermakelijk *Tafereel*...' (Van de Venne, 1635, fol. [†]r, v. 4-5). In deze korte bijdrage wil ik betogen dat dit boek door Van de Venne niet uitsluitend werd geschreven ter lering en vermaak van zijn lezerspubliek, maar ook zal hebben gediend om de verkoop van zijn schilderijen te bevorderen.<sup>4</sup>



Fig. 1: Titelpagina van *Tafereel van de Belacchende Werelt*.

Kort nadat Van de Venne omstreeks 1625 van Middelburg naar Den Haag was verhuisd, sloeg hij als schilder een geheel andere richting in.<sup>5</sup> In de Zeeuwse hoofdstad maakte hij nog zorgvuldig afgewerkte en daardoor dure schilderijen,

<sup>3</sup> Ik ben Marc Van Vaeck dankbaar voor de collegiale uitwisseling van kennis en ideeën tijdens mijn onderzoek naar de schilderijen van Adriaen van de Venne en de daaruit ontstane vriendschap.

<sup>4</sup> Dit artikel is de verdere uitwerking van een gedachte die door mij eerder is geopperd; Buijsen, 2023, p. 272.

<sup>5</sup> Over zijn artistieke ontwikkeling als schilder, zie Buijsen, 2023.

die waarschijnlijk in opdracht werden geschilderd en bestemd waren voor een kleine kring van kapitaalkrachtige klanten. In zijn nieuwe woonplaats richtte hij zich vanaf 1627 op de vrije markt. Om een betaalbaar product voor een breed publiek te kunnen ontwikkelen, veranderde hij zijn schilderijstijl, schildertechniek en onderwerpkeuze ingrijpend: in een vlotte trant en met relatief goedkope materialen schilderde hij op klein formaat overzichtelijke composities met een beperkt aantal figuren tegen een onbestemde achtergrond. Hiervoor koos hij bij uitstek komisch bedoelde voorstellingen, met een voorkeur voor het onaangepaste gedrag van boeren en bedelaars; een thema dat goed in de markt lag. Om zich te kunnen onderscheiden van de concurrentie voerde hij twee vernieuwingen door. Allereerst betrof dat zijn kleurgebruik. Het bonte palet uit zijn Middeburgse periode werd ingewisseld voor de verschillende tinten van één kleur. Deze techniek – tegenwoordig aangeduid als grisaille, maar in de zeventiende eeuw ‘grauwtje’ genoemd – stelde hem in staat om snel te werken. Daardoor kon hij zijn productie aanzienlijk opvoeren en de verkoopprijs laag houden; arbeidstijd was immers de grootste kostenpost bij het maken van een schilderij. Zijn tweede innovatie was het toevoegen van een spreukband met opschrift in de Nederlandse taal. Daarmee gaf hij uitdrukking aan zijn ideaal van het samengaan van dichtkunst en schilderkunst (Buijsen, 2023, p. 177-203). Door woord en beeld met elkaar in verband te brengen, kon de kijker diepere betekenislagen ontdekken. Hoever men daarin ging, was afhankelijk van taalvaardigheid, associatievermogen en de bereidheid om die toe te passen.

Van de twaalf illustraties in *Tafereel van de Belacchende Werelt* kunnen er maar liefst zeven in verband worden gebracht met Van de Vennes schilderijen (Buijsen, 2023, p. 185 en noten 57-58). Soms is er alleen een thematische verwantschap, zoals boeren die elkaar te lijf gaan met landbouwwerktuigen en huisraad.<sup>6</sup> In een aantal gevallen zijn ook de composities sterk gelijkend. Zo gaat de illustratie van een kwakzalver (p. 99) (Fig. 2) terug op een grisaille uit 1631, die is voorzien van het opschrift ‘Lijdt en mijdt’ (Fig. 3).<sup>7</sup> Terwijl het opschrift in de grisaille noodgedwongen kort moet blijven, biedt de tekst bij de illustratie in *Tafereel van de Belacchende Werelt* veel meer aanwijzingen om de voorstelling te duiden. De notities in de marges moedigen aan tot het leggen van verdere associaties. Hetzelfde geldt voor de illustraties van een onderdanige man die door zijn bazige vrouw wordt gedwongen de vloer te dweilen (p. 109) en de botte slijper die pretendeert domme mensen slim te maken door hun hoof-

---

<sup>6</sup> Vergelijk de illustratie in Van de Venne, 1635, p. 257, met het schilderij afgebeeld in Buijsen, 2023, afb. 6.35a.

<sup>7</sup> Zie Buijsen, 2023, p. 264. Voor de grisaille, zie ook Buijsen, 2023, p. 148-149.

den te slijpen (p. 215). Ook deze voorstellingen werden door Van de Venne in licht gewijzigde vorm en voorzien van een beknopt bijschrift als schilderijen op de markt gebracht (Buijsen, 2023, afb. 4.11, en p. 285, afb. G).

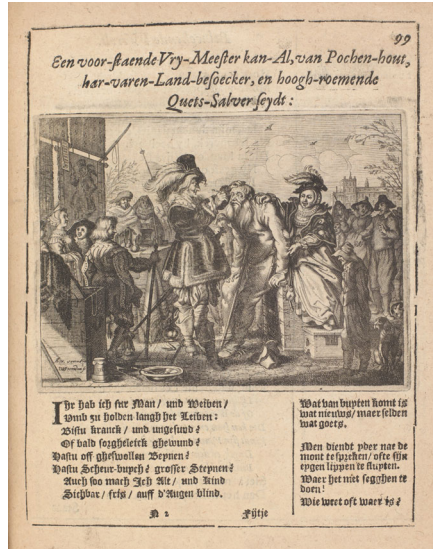


Fig. 2: Daniel van den Bremden naar Adriaen van de Venne, De oogoperatie, gravure. Illustratie in Tafereel van de Belacchende Werelt.



Fig. 3: Adriaen van de Venne, 'Lijdt en mijdt.' (De kwakzalver), gesigeneerd en gedateerd 1631, paneel, 43 x 35 cm. Sibiu, Muzeul National Brukenthal.

De drie bovengenoemde scènes worden in *Tafereel van de Belacchende Werelt* opgevoerd als gebeurtenissen waarvan de hoofdpersonen ooggetuigen zijn of waarover zij hebben gehoord. Twee andere illustraties staan echter beschreven als daadwerkelijke schilderijen, die door een van de boeren zijn gezien en waarover hij met zijn vrouwelijke metgezel in gesprek gaat. In beide gevallen betreft het voorstellingen die Van de Venne – al dan niet in aangepaste vorm – zelf heeft geschilderd (Buijsen, 2023, p. 182-185). Omstandig wordt in de tekst uitgelegd hoe ze geïnterpreteerd dienen te worden. In eerste instantie zie je alleen wat daadwerkelijk is weergegeven, zoals vrouwen die met elkaar vechten om een lege broek, terwijl de eigenaar van het kledingstuk hulpeloos toekijkt en het kruis bedekt met zijn hemd (p. 241) (Fig. 4). De boeren hebben wel door dat het niet gaat om een werkelijke gebeurtenis, maar dat het tafereel door de schilder is bedacht:

Schilders zijn versierde [opgesmukte, vindingrijke] Baasen  
Die veul [veel] Oogjes keunen aasen [paaien]  
Treckers, segh ick, onversaet, [onverzadigbare zettters van penseelstroken, zeg ik]  
Die nae-doen wat ander laat. [die nadoen oftewel uitbeelden wat anderen nalaten]  
(Van de Venne, 1635, p. 240, v. 6903-6906).

In een bijbehorende randnotitie onderstreept de auteur dat kunst niet altijd de werkelijkheid hoeft te volgen: ‘Wat buyten Natuyre wert voort-gebracht / dat hietmen al vreemde Geest-grillen / of Schilderachtigheyt.’ Een andere randnotitie maakt duidelijk dat het getoonde gedrag afkeurenswaardig is: ‘Foey kijven Om Lijven!’ De vrouwen zijn namelijk allemaal op dezelfde man uit en zo hoort het niet. Stapsgewijs dringt de kijker door tot de diepere betekenis.<sup>8</sup> Of zoals Van de Venne het zelf treffend omschrijft: *Aensien brengt gedachten voort* (Van de Venne, 1635, p. 234, v. 6734).

---

<sup>8</sup> De andere illustratie die in *Tafereel van de Belacchende Werelt* als schilderij wordt beschreven, betreft een voorstelling van *Malle Beesten* (dieren verkleed als mensen); Van de Venne, 1635, p. 232-234. Voor hieraan verwante schilderijen, zie Buijsen, 2023, p. 253-258.

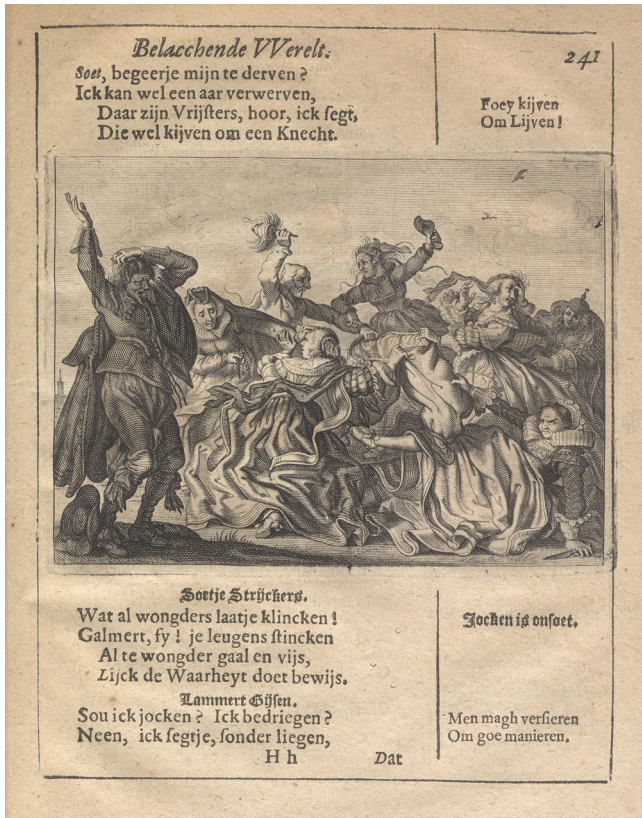


Fig. 4: *Anoniem naar Adriaen van de Venne, De strijd om de broek, gravure. Illustratie in Tafereel van de Belacchende Werelt.*

Naast literaire ambities kunnen bij het schrijven van *Tafereel van de Belacchende Werelt* commerciële overwegingen een rol hebben gespeeld. Voor een schilder met zo'n hoge productie als Van de Venne was het immers een welkom middel om de verkoop van zijn schilderijen te stimuleren. Wie zich met het boek had ondergedompeld in de ideeënwereld van Van de Venne, keek met andere ogen naar zijn schilderijen en was eerder geneigd er een of meer aan te schaffen. Voor hen die reeds een schilderij bezaten, zal het boek juist een mooie aanvulling zijn geweest om nog meer plezier te beleven aan het vindingrijke spel tussen woord en beeld. Daar komt bij dat het boek volgens de titelpagina te koop was in de winkel bij Van de Vennes woonhuis aan de Haagse Turfmarkt, genaamd 'In de drie Leer-Konsten', waar ook zijn schilderijen verkrijgbaar zullen zijn geweest. Daarom kan het met recht een marketingtool *avant la lettre* worden genoemd, al zou Van de Venne als voorvechter van de Nederlandse taal gruwen bij het gebruik van dergelijke leenwoorden.



## Over de auteur

Edwin Buijsen (1962) is hoofd van het Rijkserfgoedlaboratorium bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) en geassocieerd onderzoeker bij het RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Hij publiceerde tal van boeken en artikelen over Nederlandse schilder- en tekenkunst van de vijftiende tot en met de achttiende eeuw. In 2018 promoveerde hij op een dissertatie over de schilderijenproductie van Adriaen van de Venne, waarvoor hij de Karel van Manderprijs ontving. In 2023 verscheen hiervan de handelseditie.

## Literatuurlijst

- Buijsen, E.** (2023). *Ick soeck en vind. De schilderijen van Adriaen van de Venne*. Zwolle: Waanders.
- Van Vaeck, M.** (1994). *Adriaen van de Vennes Tafereel van de Belacchende Werelt (Den Haag 1635)*, 3 delen. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- Van de Venne, A.** (1635). *Tafereel van de Belacchende Werelt*. Den Haag (facsimile-editie opgenomen in Van Vaeck, 1994, dl. 2).



# Het oorkussen van de duivel. ‘Traagheid’ (*acedia*) in de moraal van pastoor Peter Loycx (1646)

Toon Van Houdt

---

## *Samenvatting*

In 1646 publiceerde de Antwerpse pastoor Peter Loycx een uitvoerig Latijns traktaat over werk en nietsdoen, *Laboris encomium, acediae vituperium*. Hoewel zijn arbeidsethiek erg traditioneel van inslag blijkt te zijn, slaagt hij er niettemin in nieuwe accenten te leggen in het katholieke discours over arbeid en nietsdoen. Dat komt vooral tot uiting in de uitbreiding van zijn arbeidsethiek tot een heuse taalethiek: allerlei vormen van immoreel taalgebruik vinden volgens de auteur hun wortel in zondig nietsdoen.

## *Abstract*

In 1646 the Antwerp priest Peter Loycx published a vast Latin treatise on labor and sloth, *Laboris encomium, acediae vituperium*. Although his views appear to be rather traditional, the author nonetheless succeeds in introducing some new elements into the Catholic discourse on work and idleness. Most surprising is his shift from work ethics to an ethics of language and speech. In this article I will examine this shift in some detail.

---

Was pastoor Peter Loycx een ‘workaholic’? We weten weinig over hem (Van Arenbergh, 1893) maar het is heel aannemelijk. Naast zijn drukke taken als *protonotarius apostolicus* en herder van de landelijke Sint-Willibrordusparochie even buiten het zeventiende-eeuwse Antwerpen besteedde hij al zijn vrije tijd aan lezen, denken en schrijven; nutteloos nietsdoen was niets voor hem. Was pastoor Loycx ervan overtuigd dat zijn kudde schapen te weinig ijver en werklust aan de dag legde en spoorde hij ze in donderpreken aan tot een arbeidzamer leven? Feit is dat hij in 1646 een zeer uitvoerig traktaat over arbeidsethiek publiceerde waarin hij fel van leer trekt tegen ledigheid, luiheid en lanterfanterij. Maar dat Latijnse traktaat was alleen al vanwege de taalkeuze ongeschikt om de geesten en harten van veel van zijn beminde parochianen te beroeren. Het heeft er alle schijn van dat pastoor Loycx vooral voor ‘bentgenoten’ schreef: geestelijken die zijn geschrift konden beoordelen én dat verder kon-

den exploiteren als schatkamer van ideeën, formuleringen en beelden – voor eigen stichting en verbetering, en voor hun eigen donderpreken tegen lamlendig nietsdoen.

Loycx' imposante traktaat *Laboris encomium, acediae vituperium* ('Lof van de arbeid, hekeling van de luiheid') verscheen eenmaal, in Antwerpen bij drukker-uitgever Guiliam Lesteens.<sup>1</sup> Het telt weinig verrassend twee grote delen. In het eerste deel biedt de auteur een 'positieve' voorstelling van arbeid en arbeidzaamheid: uitvoerig beklemtoont hij de natuurlijke en Bijbelse plicht van de christenmens tot hard werken om zijn/haar zielenheil veilig te stellen. Dat geldt voor lieden van alle rang en stand – notabelen, boeren en ambachtslui, priesters, monniken en kloosterzusters. Loycx' mensbeeld en maatschappijmodel blijken behoorlijk conservatief: elkeen moet zich tevredenstellen met de positie waarin hij/zij is geboren en naar best vermogen het werk van die stand uitvoeren; voor maatschappelijke mobiliteit of een radicale omkering van de gevestigde orde is er bij Loycx geen plaats. Overigens laat de auteur niet na te beklemtonen dat een mens verstandig moet werken: hij/zij moet op tijd en stond lichaam en geest de nodige rust gunnen: de boog kan en mag niet altijd gespannen zijn (Van Houdt, 2023).

Het tweede deel van *Lof van de arbeid, hekeling van de luiheid* biedt als het ware een tegenspiegel van het eerste: de geduldige lezer wordt opnieuw getrekeerd op een omstandige, maar veel grimmiger, analyse van nietsdoen, ledigheid, luiheid en lamlendigheid, die allemaal onder de term *acedia* (geestelijke lauwheid of traagheid) worden geplaatst.<sup>2</sup> *Acedia* – zoals bekend een van de zeven hoofdzonden in de middeleeuwse en vroegmoderne katholieke moraaltheologie – wordt eigenlijk al in het eerste deel aangekondigd, waar Loycx het niet kan laten bij de positieve kanten van arbeid steeds in ongemeen felle termen naar luieriken en lanterfanters uit te halen. Zij gaan gebukt onder *acedia*, die hen paradoxaal genoeg geen rust oplevert, maar integendeel een voortdurende mentale onrust – en dus een soort van 'werken': hun gedachten, gevoelens en zintuigen zijn ten prooi aan een permanente turbulentie (Loycx, 1646, p. 116-117).

*Acedia* was een overbekend thema; het was al uitgemolken door vroegchristelijke kerkvaders als Cassianus en Augustinus, middeleeuwse scholastieke theologen als Thomas van Aquino en Jean Gerson, en middeleeuwse en vroegmoderne stichtelijke auteurs als Guilielmus Peraldus en Thomas a Kempis (Wen-

---

<sup>1</sup> Zie over hem: De Vlieger-De Wilde, 2004, p. 47, nr. 75.

<sup>2</sup> In scholastiek Nederlands wordt *acedia* inderdaad steevast als 'geestelijke lauwheid' of 'traagheid' vertaald. Zie Axters, 1937, p. 5-6.

zel, 1967). Loycx citeert regelmatig uit hun werk, zonder er veel origineels aan toe te voegen. Wel probeert hij soms de actuele relevantie van zijn eigen werk te belichten door contemporaine toestanden en – vooral – misstanden te beschrijven. Zo verwijst hij instemmend naar de behoorlijk hardvochtige wetsbepalingen van de centrale overheid van de Zuidelijke Nederlanden tegen zogenaamde nietsnutten en klaplopers: gezonde en voldoende krachtige mannen en vrouwen die bedelden of vagebondeerden werden met executie bedreigd! (Zypaeus, 1635, p. 260-262; Koenraadt, 2014).

Maar de meest verrassende vernieuwing die Loycx in het traditionele discours over arbeid en ledigheid doorvoert ligt elders. Na een lange uiteenzetting over belangrijke deelaspecten van *acedia* als luiheid (*pigritya*), nonchalance (*negligentia*), lauwheid (*tepor*) en gebrek aan toewijding (*indevotio*) bespreekt hij eensklaps zonden die daar op het eerste gezicht weinig verband mee houden: gemopper en gemor (*murmur*), laster (*detractio*) en dwaas gebabbel (*verbum otiosum*) (Loycx, 1646, p. 154-159). Arbeidsethiek moet ogenschijnlijk plaats ruimen voor taaletiek! Nu was het bepaald ongebruikelijk om in een moraliserend traktaat als dit zogenaamde ‘zonden van de tong’ (*linguae vitia*) ter sprake te brengen; die werden doorgaans apart behandeld.<sup>3</sup> Toch valt er tussen de twee thema’s een logisch verband aan te wijzen, dat reeds in de Bijbel expliciet was gelegd (1. Tim. 5.13). Verderfelijk nietsdoen (*otiositas*), zelf de dochter van *acedia*, leidt als vanzelf tot verderfelijk, want volstrekt dwaas en nutteloos gepraat (*lingua otiosa*), en dat mondt welhaast onvermijdelijk uit in nog ergere ‘zonden van de tong’, zoals gemopper en lasterpraatjes. Allicht wenste Loycx enkele taaletische beschouwingen toe te voegen om het thema arbeidzaamheid en haar tegendeel, *acedia*, zo exhaustief mogelijk te bespreken.

In de vroegmoderne tijd werd taaletiek vaak behandeld in moraliserende traktaatjes die soms de vorm aannamen van onvervalste embleemboeken. Het charmante werkje *Linguae vitia et remedia* van de Zuid-Nederlandse auteur Antonius a Burgundia (Antwerpen, 1631) bijvoorbeeld, was erg schatplichtig aan de nogal langwijlige diatribe *Lingua* van de beroemde humanist Erasmus (A Burgundia, 1995). Veel succesvoller, want veel ruimer verspreid, was de emblematische bundel *Orbis Phaëthon* van de Duitse jezuïet Hieremias Drexel uit 1629. Deze werd in tal van landen, waaronder de Zuidelijke Nederlanden, meermaals in opvallend grote oplagen herdrukt (Van Houdt & Tilg,

---

<sup>3</sup> In de middeleeuwen werd de moraliserende bespreking van de ‘zonden van de tong’ nogal eens geïntegreerd in een ruimere behandeling van de zeven hoofdzonden, zij het meestal in de vorm van een appendix of als een aparte categorie (zondige woorden tegenover zondige gedachten en zondige handelingen). Zie Casagrande & Vecchio, 1991, p. 18-19.

2020). De ‘zonden van de tong’ die Loycx bespreekt, zijn stuk voor stuk terug te vinden in deze Duitse voorganger (Drexel, 1629, ‘D’, p. 310-400; ‘M’, p. 143-165; ‘O’, p. 184-204), al ontbreekt het nodige bewijsmateriaal om een stevige intertekstuele relatie tussen beide auteurs te leggen.<sup>4</sup>

Wel hebben de auteurs duidelijk een grote voorliefde voor beeldrijk taalgebruik met elkaar gemeen. Dat hoeft niet te verbazen, want hun geleerde Latijnse traktaten vertonen vele kenmerken van laatmiddeleeuwse en vroegmoderne preekliteratuur, die tracht op het verstand én het verbeeldingsvermogen van toehoorders/lezers in te werken. Vandaar dat Drexel en Loycx naar hartenlust beelden creëren en vergelijkingen maken. Op de keper beschouwd gaat het om een bijzondere toepassing van het antieke retorische principe van de *enargeia* of *evidentia* – de ‘veraanschouwelijking’ of visualisering van personen, zaken of zelfs van abstracte begrippen.<sup>5</sup>

Bij Drexel vormen vergelijkingen regelmatig de basis van (tamelijk complexe) emblematische *picturae*; bij Loycx ontbreken dergelijke emblematische afbeeldingen, al had de auteur die zonder veel moeite kunnen toevoegen. Zo stelt hij de laster voor als tanden: ‘Zoals tanden stukken voedsel verwijderden, zo vreten lasteraars de opinie van de mensen aan’ (Loycx, 1646, p. 156). Verderop introduceert hij de raaf als beeld van laster: deze uiterst listige vogel steelt en verbergt heimelijk allerlei zaken. Net zo gaat de lasteraar te werk: die berooft zijn/haar slachtoffer van zijn/haar goede naam of reputatie. Maar daar houdt de vergelijking niet op. Net zoals een raaf een luidruchtige vogel is die de meest uiteenlopende klanken weet na te bootsen, zo vindt de lasteraar telkens weer nieuwe, doeltreffende middelen om zijn/haar tegenstander stuk te bijten. En Loycx weet van geen ophouden. De lasteraar is als een raaf die zelfs haar eigen kroost niet spaart; hij/zij is eveneens goed bevriend met de vos: beide zinnen voortdurend op slinkse strategieën om een ander zwart te maken zonder zelf gevaar te lopen of schade te ondervinden (Loycx, 1646, p. 157-158). Zoals gezegd wijdt ook Drexel in zijn *Orbis Phaëthon* een lange beschouwing aan de laster en maakt hij daarbij naarstig gebruik van beelden en vergelijkingen. Opvallend genoeg verschillen die allemaal van de analogieën die Loycx uitwerkt. Dit kan erop wijzen dat onze Antwerpse dorpspastoor het ruim verspreide taaletische traktaat van zijn voorganger niet kende –

---

<sup>4</sup> De drie besproken zonden maakten trouwens een vast deel uit van het middeleeuwse taaletische discours. Zie Casagrande & Vecchio, 1991, p. 181-186, 239-252, 303-312.

<sup>5</sup> De inzet van vergelijkingen als middel tot visualisering werd reeds uitvoerig behandeld door de antieke retor Quintilianus in zijn in de vroegmoderne tijd druk gelezen *Institutio oratoria* (8.3.72-79). Voor de ontwikkeling van de vroegmoderne kerkelijke retoriek (preekkunst), zie Bauer, 1986 en Mouchel, 1999.

of het misschien wel kende, maar bewust niet wilde gebruiken als makkelijk te plunderen ‘voorraadkast’.

## Over de auteur

Prof. dr. Toon Van Houdt is als latinist en cultuurhistoricus verbonden aan de KU Leuven. Hij publiceert onder meer over ethiek in de vroegmoderne tijd en katholieke embleemliteratuur.

## Literatuurlijst

- A Burgundia, A.** (1995). *Linguae vitia et remedia (Antwerp, 1631)*. With an Introduction by Toon van Houdt. Turnhout: Brepols.
- Axters, S.** (1937). *Scholastiek lexicon, Latijn-Nederlandsch*. Antwerpen: Geloofsverdediging.
- Bauer, B.** (1986). *Jesuitische 'ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt am Main/Bern/New York: Verlag Peter Lang.
- Drexel, H.** (1629). *Orbis Phaëthon sive de universis vitiis linguae*. Munchen: Melchior Segen & Nicolaus Henricus.
- Koenraadt, F.** (2014). ‘Vagebonden in woorden en daden, én in beelden. Van deerniswekkende drommel via vrijheidslievende romanticus tot zorgwekkende zorgmijder.’ *Tijdschrift over cultuur & criminaliteit*, 4: 1-33.
- Loycx, P.** (1646). *Laboris encomium, acediae vituperium*. Antwerpen: Guiliam Lesteens.
- Mouchel, C.** (1999). ‘Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600): la fabrique d’une société chrétienne.’ In Fumaroli, M. (red.), *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne, 1450-1950*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 431-497.
- Van Arenbergh, E.** (1893). ‘Loycx, Pierre.’ In *Biographie Nationale de Belgique*, 12: 530.
- Van Houdt, T.** (2023). ‘The Counter-Reformation Concept of Good Labour and the Inculcation of a Catholic Work Ethic.’ In Almási, G. & Lizzul, G. (red.), *Rethinking the Work Ethic in Premodern Europe*. Cham: Springer Nature, pp. 231-254.
- Van Houdt, T. & Tilg, S.** (2020). ‘Drexel (Drexelius, Drexl, Träxl, Drechsel), Jeremias (Hieremias).’ In Arend, S., et al. (red.), *Frühe Neuzeit in Deutschland, 1620-1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, VL17, Band 2*. Berlin: De Gruyter, cols. 611-626.
- Wenzel, S.** (1967). *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Zypaeus, F.** (1635). *Notitia iuris belgici*. Antwerpen: Hieronymus Verdussen.





# Het sleuteltje van het ‘sackhorologie’ van Michaelina Wautier (1614-1689). Een detail van een detail

Katlijne Van der Stighelen

---

## *Samenvatting*

Michaelina Wautier poseert op haar *Zelfportret* (ca. 1650) met de attributen van de schilder, maar heeft ook een zakhorloge toegevoegd. Dit kleinood was in de zeventiende eeuw zeldzaam en kostbaar. In stillevens verschijnt het klokje als een vanitassymbool. De vraag is hoe het in de context van dit zelfportret kan worden geduid.

## *Abstract*

In her self-portrait Michaelina Wautier (ca. 1650) shows herself to be an accomplished painter. She poses with the attributes of a painter, but has added a pocket watch. This was a precious object in the seventeenth century. In contemporary still lifes, the watch appears as a *vanitas* symbol. The question is how to interpret Wautier's accessory.

---

Op haar *Zelfportret* toont Michaelina Wautier (1613/1618-1898) zich als een volleerde schilderes (Van der Stighelen, 2018, p. 166-171) (Fig. 1). Wautier werd geboren in Mons, maar bouwde haar loopbaan uit in Brussel, waar ze rond 1650 actief was. Van haar hand is een dertigtal schilderijen bewaard. Het gaat om religieuze en mythologische taferelen, portretten, genretaferele en bloemguirlandes. Haar veelzijdige oeuvre is uitzonderlijk door de uitdagende thematiek en de superieure picturale techniek. Hier zit ze kaarsrecht op een met rood leder beklede Spaanse stoel, haar lichaam in driekwart naar rechts gewend. De schilder heeft haar blik gericht op de toeschouwer die ze vrijmoedig in de ogen kijkt. Het licht valt in van links en beschijnt vooral haar gelaat, haar boezem en haar rechterhand. Naast haar staat een grote driepootzeel waarop een doek is uitgestald. Op het canvas is een figuur met doodverf aangezet. Enkel de contouren zijn zichtbaar. In de rechterhand houdt ze voorzichtig een penseel vast waarmee ze bijna het doek aanraakt. Met de linkerhand omvat ze een palet evenals een bundel penselen en een schilderstok. De kamer waarin ze poseert is donker, enkel links achter haar duikt een stenen zuil met vier-

kant basement op. Dit zijn de geijkte ingrediënten van het vroegmoderne zelfportret, maar niets is wat het lijkt.



Fig. 1: *Michaelina Wautier*, Zelfportret, doek, 120 x 102 cm.  
*Privéverzameling*, ca. 1650.

De schilder is geen man maar een vrouw. Er zijn meer zelfportretten van vrouwelijke schilders uit de zeventiende-eeuwse Nederlanden zoals, om er slechts twee te noemen, dat van Judith Leyster (1609-1660) in The National Gallery of Art (olieverf op doek, 74,6 x 65,1 cm) van ca. 1630/1633, waarop ze ook poseert naast een schildersezel en nonchalant met de rechterarm op de rug van haar stoel leunt, een penseel in de aanslag, terwijl ze met de andere hand een palet, een bussel penselen, een doekje en een schilderstok vasthoudt.<sup>1</sup> Of dat van Maria Schalcken in haar studio (olieverf op paneel, 44,1 x 34,3 cm) in het Museum of Fine Arts in Boston, waar ze – zittend voor haar ezel – over haar schouder heen kijkt naar de toeschouwer terwijl ze in de linkerhand palet, penselen en een schilderstok houdt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> <<https://www.nga.gov/collection/highlights/leyster-self-portrait.html>> [4 april 2024].

<sup>2</sup> <<https://collections.mfa.org/objects/549580/selfportrait-of-the-artist-in-her-studio>> [4 april 2024].

Zowel op het portret van Schalcken als dat van Wautier rust het schilderij op een houten tablet dat op zijn beurt wordt gestut door schragen. Maria Schalcken laat haar schilderstok op het tablet rusten en op een krijtje na is het leeg. Michaelina Wautier heeft op het horizontale plankje geen kunstenaarsmateriaal klaar gelegd om bij de hand te hebben, maar heeft ervoor gekozen om een zakhorloge uit te stallen. Het glazen dekseltje staat open en er zit een zijden lint aan, waaraan het sleuteltje hangt dat dient om het horloge op te winden. Het kleinood neemt op het grote doek nauwelijks plaats in, maar het voegt een wereld van betekenissen toe (Fig. 2).



Fig. 2: *Michaelina Wautier*; Zelfportret, doek, 120 x 102 cm.  
*Privéverzameling*, ca. 1650, detail.

Het juweel op zich was een rareiteit, maar de aanwezigheid ervan op een (zelf)portret verwondert nog meer. In het midden van de zeventiende eeuw was het zakhorloge een exquis sieraad en enkel de *happy few* konden ermee pronken. Italiaanse bronnen uit de vroege zestiende eeuw vermelden zakhorloges, maar ook in Frankrijk werden vanaf 1550 kunstige horloges gemaakt (Challe & Fléchon, 2018, p. 39-67). Michael Nouwen was afkomstig uit de Nederlanden en werd rond 1600 een vermaard klokkenmaker in Londen, waar vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw de mooiste *pocket watches* werden geproduceerd (Fig. 3).



Fig. 3: *Michael Nouwen, Zakhorloge, verguld brons, New York, The Metropolitan Museum of Art, ca. 1610.*

Interessant in relatie tot Wautiers portret is dat ook de in Antwerpen actieve Clara Peeters een zelfportret toevoegde aan een *Vanitasstilleven*, waarop ze ostentatief een zakhorloge in de linkerhand houdt (Fig. 4).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A. Vergara. (2016). *De kunst van Clara Peeters*, tentoonstellingscat., Snijders&Rockoxhuis, Antwerpen – Museo Nacional del Prado, Madrid, Antwerpen: Snijders&Rockoxhuis, p. 64. Rond 1675 schilderde ook een andere vrouwelijke kunstenaar, Maria van Oosterwijck, een *Bloemenstilleven* waarop allerlei symbolen zoals een doodshoofd en juwelen voorkomen die verwijzen naar de vergankelijkheid van het leven. Vooraan op de marmeren tafel prijkt een geopend zakhorloge. <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-5104>; <https://rkd.nl/images/68076>> [15 april 2024].



Fig. 4: *Clara Peeters, Vanitasstilven met Zelfportret, paneel, 37,2 x 50,2 cm, privéverzameling, ca. 1618.*

Andere zelfportretten mét ‘horologie’ van kunstenaars uit de Nederlanden zijn niet bekend.<sup>4</sup> Op het zelfportret van Peeters maakt het klokje deel uit van de vergankelijke overvloed aan juwelen en edelmetaal die op tafel is uitgespreid. Haar *Stillevens* zijn niet anders dan hoogst bekoorlijke waarschuwingen tegen de ijdelheid des levens. Wat is de betekenis van het zakhorloge in het *Zelfportret* van Michaelina? Hier zijn geen andere verwijzingen naar de kortstondigheid van het aardse leven te ontdekken. Daarom is de draagwijdte van het schijnbaar argeloos neergelegde klokje veel groter. Haar schilderstok kruist het roze lint en het lijkt alsof ze hiermee het klokje tegenhoudt. Was het een nieuwe ervaring voor haar om haar ‘horologie’ van het spillegangtype te horen tikken? Was het ook voor haar een ‘Rad van onrust’, zoals Constantijn Huygens Sr. het uurwerk omschreef (Dekker, 2004, p. 27)? Is het anachronistisch om te veronderstellen dat een vroegmoderne ontwikkelde vrouw aan ‘time-management’ deed? Een blik in Margaret Cavendish’ *Philosophical letters* uit 1664 illustreert dat deze geniale filosofe heel bewuste keuzes maakte wanneer het om tijdsbesteding gaat: ‘[...] wherefore I do not repent that I spent not my

<sup>4</sup> Op het *Vanitasstilven met zelfportret* van Pieter Claesz. (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) van ca. 1628 komt ook een klokje voor, maar de context is verschillend. Zie: Challe & Fléchon, 2018, p. 52-53.

time in Learning, for I consider, it is better to write wittily then learnedly' (Cavendish, 1664, voorwoord, ongenummerd). En waarom lacht een niet-geïdentificeerde vrouw op een in 1663 gedateerd portret van Pieter Nason zo geheimzinnig terwijl ze haar kostbare opengeklapte zakhorloge laat zien (Fig. 5)?



Fig. 5: Pieter Nason, Portret van een dame, doek, 87,3 x 68,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum, 1663.

De echte revolutie in de tijdmeting kwam er pas in 1673. Toen publiceerde Christiaan Huygens, zoon van de dichter en secretaris van het Stadhouders hof Constantijn Huygens, in Parijs zijn *Horologium oscillatorium, siue De motu pendulorum*, een revolutionair traktaat over het ‘slingeruurwerk’ dat voor het eerst de tijd nauwkeurig zou aangeven (Huygens, 1673; Lamy, 2022, p. 63-88). In een familie waar schrijven zoveel was als ademen had men het over een *Pendule de poche* (Huygens, 1895, p. 426). In zijn dagboek vertelt Constantijn Jr. dat hij op 22 januari 1689 de Londense *horologiemaecker* Thomas Tompion<sup>5</sup> bezocht, die hem een ‘repeating pocketwatch liet sien’ (Huygens, 1876, p. 66). Het is in bronnen van deze aard dat af en toe tot uiting komt hoe tijd werd ervaren (Dekker, 2008). Tijdens het schilderen wierp Michaelina ongetwijfeld nu en dan een blik op haar pendule en liet ze haar

<sup>5</sup> Over hem, zie <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG80198>> [12 april 2024].

gedachten even gaan. De ene dag lonkte het klokje als een *memento mori*, de andere dag maakte het getik haar onrustig, en af en toe droomde ze ervan dat haar kunst de tijd zou overwinnen en dat ze dankzij haar zelfportret aanspraak zou kunnen maken op eeuwige roem. Het bengelende sleuteltje is een detail van een detail, maar opent vele deuren.

## Over de auteur

Katlijne Van der Stighelen is emeritus Gewoon Hoogleraar aan de KU Leuven. Ze publiceerde over aspecten van de zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse schilderkunst en over vroegmoderne vrouwelijke kunstenaars. In 2018 was ze curator van de eerste tentoonstelling over Michaelina Wautier.

## Literatuurlijst

- Cavendish, M.** (1664). *Philosophical letters, or, Modest reflections upon some opinions in natural philosophy maintained by several famous and learned authors of this age, expressed by way of letters*, Londen [s.n.]. <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A53058.0001.001>> [10 april 2024].
- Challe, F. & Fléchon, D.** (2018). *The Beauty of Time*. Parijs: Flammarion.
- Dekker, R.** (2004). 'Tijd meten en dagboek schrijven in de Zeventiende Eeuw. De relatie tussen innovatie in techniek en cultuur bij Constantijn junior en Christiaan Huygens.' *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis*, 1/4: 23-39.
- Dekker, R.** (2008). 'Watches, Diary Writing and the Search for Self-Knowledge in the Seventeenth-Century.' In Smith, P.H. & Schmidt, B. (red.). *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400-1800*. Chicago: Chicago University Press, pp. 127-142.
- Dekker, R.** (2013). *Family, Culture and Society in the Diary of Constantijn Huygens Jr, Secretary to Stadholder-King William of Orange, Egodocuments and History Series*. Leiden: Brill.
- Huygens, Chr.** (1673). Chr. Hugenii Zulichemii. *Horologium oscillatorium, siue De motu pendulorum ad horologia aptato demonstrationes geometricae*. Parijs: F. Muguet.
- Huygens, Chr.** (red. Bosscha, J. jr.) (1895). *Oeuvres complètes. Tome VI. Correspondance 1666-1669*, Den Haag: Martinus Nijhoff. <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A53058.0001.001>> [10 april 2024].
- Huygens, C. Jr.** (1876). *Journal van 21 oktober 1688 tot 2 september 1696*, 1, Utrecht: Kemink & Zoon. <[https://www.dbnl.org/tekst/huyg007jour02\\_01/huyg007jour02\\_01\\_0007.php?q=sackhorologie%20,%20dat%20de%20ueren%20en%20quartieren#hl1](https://www.dbnl.org/tekst/huyg007jour02_01/huyg007jour02_01_0007.php?q=sackhorologie%20,%20dat%20de%20ueren%20en%20quartieren#hl1)> [4 april 2024].

- Lamy, J.** (2022). 'L'horloge de Christiaan Huygens, un instrument générique?' *Artefact. Technique, Histoire et Sciences humaines*, 17: 63-88.
- Van der Stighelen, K.** (red.) (2018). *Michaelina Wautier 1604-1689. Triomf van een vergeten talent*. Tentoonstellingscat. Rubenshuis-MAS Antwerpen: BAI.
- Vergara, A.** (red.) (2016). *De kunst van Clara Peeters*, tentoonstellingscat. Antwerpen Snijders & Rockoxhuis, Antwerpen: Museo Nacional del Prado, Madrid-Antwerpen: Snijders & Rockoxhuis.



# ‘Wat kan ick beter doen...?’ Over de inleidende strofen van Jeremias de Deckers *Goede Vrydag* (1651)

Ton van Strien

---

## *Samenvatting*

In de vijf inleidende strofen van *Goede Vrijdag* (1650) van Jeremias de Decker (1609-1666) presenteert de dichter zichzelf op bedrieglijk bescheiden wijze als iemand die het hoogste in de kunst nastreeft.

## *Abstract*

In the five introductory stanzas of *Good Friday* (1650) by Jeremias de Decker (1609-1666), the poet presents himself in a deceptively modest way as someone who aspires to the highest level in art.

---

Jeremias de Deckers *Goede Vrydag ofte het lyden onses Heeren Jesu Christi* is vanaf de eerste uitgave in 1651 erkend als een meesterwerk. Tijdens De Deckers leven is het driemaal herdrukt, en tot in de twintigste eeuw nog zesmaal, nog afgezien van school- en studie-uitgaven, waarvan die van Buitendijk (1958, 1978) de voornaamste is. In 1990 publiceerde Jan Konst zijn klassiek geworden studie over de retorische technieken waarmee in *Goede Vrydag* de emoties van de lezers worden gespeeld. Ook nu is het gedicht niet vergeten (Joosten, 2015, 2020). In deze bijdrage sta ik stil bij de vijf korte strofen waarmee *Goede Vrydag* wordt ingeleid.<sup>1</sup> Op bedrieglijk onnadrukkelijke wijze presenteert De Decker zich hier als een ambitieus dichter, die zijn lezers misschien wel meer wil geven dan iemand ooit gelukt is.

---

<sup>1</sup> In de eerste uitgave uit 1651 staat boven deze twintig versregels ‘Inleydinge’. In latere uitgaven is dit opschrift vervangen door het motto *Tantae molis erat sceptrum confringere mortis* (‘zoveel inspanning kostte het de heerschappij van de dood te verbreken’, een variatie op Vergilius, *Aeneis* I, 33). Voor de diverse uitgaven en tekstkritisch commentaar, zie verder Buitendijk, 1978.



Fig. 1: *Rembrandt van Rijn (1606-1669), Christus aan het kruis (1631).  
Église Saint-Vincent du Mas-d'Agenais, Lot-et-Garonne, Frankrijk  
(via: Wikimedia Commons).*

De enige die tot dusver meer dan voorbijgaande aandacht aan deze inleiding geschonken heeft, is Buitendijk. Zijn samenvatting luidt als volgt (Buitendijk, 1978, p. 55):

- str. 1: ik wil over het lijden van Jezus een klaagzang dichten, en over mijn zonden in verband met dat lijden;
- str. 2: daden van vorsten interesseren mij niet, laat een ander daar maar over dichten;
- str. 3: ik stel mij het kruislijden voor en wil dat uitbeelden;

str. 4: ik behoef daarvoor niet de Muzen aan te roepen, maar bid om inspiratie door de Heilige Geest;

str. 5: ik moge dus dichten, zij het met droefheid, over die dood die ons het eeuwige leven doet beërven.

Dat staat er natuurlijk ongeveer. Maar meteen al de eerste strofe roept vragen op die zo niet gezien worden. Ik citeer de tekst naar Buitendijks uitgave (r. 1-4):

Nadien ons dese dag te nooden schijnt veel eer  
Tot klachten als tot kluchten:  
Soo voel ik my beweegt uw bitter lijden, Heer,  
En in uw lijden, laes! myn' sonden te besuchten.

Hoezo 'schijnt' deze dag 'veel eer' om klachten dan om 'kluchten' te vragen? Wat ook de precieze betekenis is van die laatste term (Buitendijk wijdt er een hele paragraaf aan, die ik hier voorbijga), het lijkt me voor elke christen vanzelfsprekend dat Goede Vrijdag eerder een dag is voor klachten dan voor 'kluchten'. Ook staat er niet dat de dichter over het lijden van Christus 'wil' zingen, maar dat hij zich 'bewogen voelt', wat toch niet helemaal hetzelfde is. En wie zijn 'wij' (vgl. 'ons', r. 1)? In wat volgt zal ik vanwege de beperkte ruimte niet telkens met Buitendijk in discussie gaan, maar laten zien hoe ik deze vier strofen lees, met dank aan alle eerdere auteurs en speciaal ook aan de studenten met wie ik in een nog niet al te ver verleden over deze tekst van gedachten gewisseld heb.

Op die laatste vraag – wie zijn 'wij'? – past alleen het antwoord 'wij dichters'. Niet 'wij christenen'. Goede Vrijdag is voor christenen vanzelfsprekend een dag van rouw, zo niet over het lijden van Christus, dan toch over de eigen zonden die daar de oorzaak van zijn. Daarom *schijnt* het voor deze dichter het meest aangewezen onderwerp. Maar hij kan alleen voor zichzelf spreken, niet voor anderen (tweede strofe, r. 5-8):

Een ander, Christe, mag (indien 't hem lust) een lied  
Op vorsten-daden smeden:  
Voor my (ik spreke rond) 't en raekt 't en roert my niet  
Wat Caesar heeft gedaan, maer wat ghy hebt geleden.

Hij gunt iedereen zijn favoriete thema, ook op Goede Vrijdag. Maar zelf heeft hij geen keus. Zelfs de meest prestigieuze poëtische stof laat hem koud ('ik

zeg het maar ronduit', zegt hij erbij). Niet de daden van Caesar, maar het lijden van Christus houdt hem bezig.

Ieder het zijne; het klinkt bescheiden genoeg. Maar op deze manier presenteert hij zichzelf wel als een dichter van een heel ander kaliber dan die 'ander'. Hij 'smeedt geen verzen' uit 'lust', maar schrijft uit noodzaak. Zo vol is hij van het lijden van Christus dat hij er wel over schrijven moet (derde strofe, r. 9-12):

Ik dencke menigmael nu aen die felle roên,  
Nu aen dat valsch betichten,  
Nu weer aen kroon en kruys; wat kan ik beter doen,  
Als die gedachten eens uytwerpen in gedichten?

Terzijde: dat een dichter zijn lezers niet voor het uitkiezen heeft, blijkt wel uit de reactie van de literatuurhistoricus Gerrit Kalff (1853-1926), die bij deze regels opmerkt dat men 'argwanend gestemd' wordt 'tegenover een dichter die de behandeling van zulk eene stof aanvangt met de overweging: "Wat kan ick beter doen // Dan die gedachten eens uitwerpen in gedichten?"' (Kalff, 1909, p. 447). Alsof de dichter zegt dat hij even niets beters te doen weet. Hij kan niets beters doen omdat de stof hem geheel en al beheerst. Horatius zegt in de *Ars Poetica* dat alleen wie zelf huilt, mensen aan het huilen kan brengen.<sup>2</sup> Als iemand aan de eis voldoet, dan is het deze dichter (zie ook r. 18). Om zijn lezers te raken hoeft hij slechts de gedachten waar hij zo vol van is 'uit te werpen in gedichten'.

Láten gedachten zich 'uitwerpen in gedichten'? Joosten (2020) wijst met enige verbazing op de 'expressieve poëtica' die zich hier manifesteert. Wat daarvan zij, deze dichter is geen Bilderdijk, voor wie poëzie zonder meer 'uitstorting van het gevoel' was. Hij weet dat hij het niet alleen kan, net zomin als die ander met zijn epos over Caesar. Die roept de Muzen aan om bijstand. Deze dichter doet dat juist niet (vierde strofe, r. 13-16):

En ik en hoeve hier toe 'k en weet wat Muzen niet  
Om konst en kracht t'erlangen  
Neen, neen: uw geest, die kracht in alle geesten giet,  
Geef kracht aen mijnen geest, en geest aen mijn' gesangen;

---

<sup>2</sup> Horatius, *Ars Poetica*, 102-103: 'si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi [...]'. In de vertaling van Schrijvers: 'verlang je dat ik huil, huil zelf dan eerst.' (Horatius, 1990, p. 32-33).

‘Neen, neen!’ Waarom zo fel? Niet omdat een christendichter niet in die heidense Muzen zou ‘geloven’. Niemand geloofde dat die echt bestonden. Maar ze stonden ergens voor: voor ‘kunst en kracht’, met andere woorden voor het vermogen om mooie verzen te schrijven. Deze dichter wil geen mooie verzen schrijven. Hij ‘voelt zich bewogen’ om te laten zien waar zijn hart vol van is, en de influisteringen van de Muzen zouden hem alleen maar afleiden. De kracht die hij nodig heeft, is dan ook geen kwestie van kunstvaardigheid en uithoudingsvermogen, maar de kracht van de Heilige Geest, die (naar Mattheüs 10:19-20) de apostelen de juiste woorden in de mond gaf. Die alleen kan zijn verzen bezielen (‘geest’ geven), zoals hun woorden door de Geest bezielde werden.

Met die bijstand hoeft hij zich over de kwaliteit van zijn werk geen zorgen te maken. Sterk mij door die geest, zo besluit hij zijn gebed (strofe 5, r. 17-20):

Op dat ik, onvermoeyt van aerdsche sorgen, sing,  
Hoewel niet zonder schreyen,  
Hoe swaer die smerte was die u door ’t herte ging,  
En welk’ een doot ons moest in ’t eeuwig leven leyen.

Hij zal dan een gedicht kunnen schrijven dat niet vertelt dát Christus pijn leed en dát Zijn dood de weg tot het eeuwige leven opende, maar dat zijn lezers doet ervaren ‘hoe hevig die pijn was, en wat voor dood daarvoor nodig was’. Het zal het onvoorstelbare voorstelbaar maken. Als voor een zeventiende-eeuwse dichter ‘uitbeelding van de werkelijkheid’ het hoofddoel was van alle kunst, wordt hier aan meer dan de hoogste eis voldaan.

‘Onvermoeid van aardse zorgen, hoewel niet zonder schreien.’ Dat had hij gedroomd. Een dichter schreit niet, dat wist Jeremias de Decker net zo goed als Nijhoff.<sup>3</sup> De oproep van Horatius om ‘zelf te huilen’ is ook niet gericht aan auteurs, maar aan hun personages, die ‘levensecht’ moeten zijn.<sup>4</sup> Daar gaat heel veel ‘aardse zorg’ in zitten – en van *Goede Vrydag* heeft Konst laten zien hoeveel. Maar niet iedere dichter slaagt erin een droom zo op te schrijven dat het is alsof hij er zelf in gelooft.

---

<sup>3</sup> ‘Een dichter schreit niet’: citaat uit Nijhoffs bespreking van de bundel *Verzen* van Johan Toot (1925), vgl. Nijhoff, 1961, p. 285. Bekend als titel van de dissertatie van W.J. van den Akker uit 1985.

<sup>4</sup> Vgl. Schrijvers in Horatius, 1990, p. 13: ‘In de context slaat “jij” [...] op het tragische toneel-personage.’

## Over de auteur

Ton van Strien was docent historische Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht en de Vrije Universiteit te Amsterdam. Hij publiceert over Nederlandse poëzie en poëtica in de zeventiende en achttiende eeuw.

## Literatuurlijst

- Buitendijk, W.J.C.** (red.) (1978). Jeremias de Decker, *Goede vrijdag ofte Het lijden onses heeren Jesu Christi*. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn (met eerdere literatuur). Eerder uitgegeven in 1958, licht gecorrigeerd.
- Horatius** (1990). *Ars Poetica*. red. P. Schrijvers. Amsterdam: Polak & Van Gennep.
- Joosten, J.** (2015). 'Jeremias de Decker, Goede vrijdag.' In Geerdink, N, Joosten, J. & Oosterman, J. (red.), *De leeslijst. 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen: Vantilt, pp. 94-95.
- Joosten, J.** (2020). 'Het lijden van Christus.' <<https://neerlandistiek.nl/2020/04/het-lijden-van-christus/>> [10 april 2020].
- Kalff, G.** (1909). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde, deel 4*. Groningen: J.B. Wolters.
- Konst, J.** (1990). 'De retorica van het "movere" in Jeremias de Deckers "Goede Vrijdag ofte het Lijden onses Heeren Jesu Christi".' *De Nieuwe Taalgids*, 83: 298-312.
- Nijhoff, M.** (1982). *Verzameld Werk II: Kritisch en verhalend proza*, red. G. Borgers & G. Kamphuis. Amsterdam: Bert Bakker.

# ‘Men vint geneught en groot vermaeck, oock even in een kleyne saeck’: een *pictura* als teken(ing) aan de wand in de *Sorghvlietse werken* van Jacob Cats<sup>1</sup>

Gitte Vertommen

---

## *Samenvatting*

De vermakelijke emblemen van Jacob Cats (1557-1660) zijn beroemd om hun moraliserende lessen over bijvoorbeeld eenvoud en deugdzaamheid, zoals in het eerste embleem uit zijn *Hof-gedachten* (1655). Deze bijdrage focust op de *pictura* van dit embleem, dat ook verschijnt als schilderij in een prent uit Cats’ *Dood-kiste voor de levendige* (1655). Vanuit dit detail gezien voegt het schilderij een ironiserende betekenislaag toe.

## *Abstract*

Jacob Cats (1577-1660) is known for his witty emblems containing moral lessons about e.g. simplicity and nobility, as in the first emblem of *Hof-gedachten* (1655). This contribution focuses on the picture of this emblem, which also functions as a painting on another picture from *Dood-kiste voor de levendige* (1655). The painting adds an ironic meaning for those with an eye for detail.

---

In 1655 brengt de Amsterdamse uitgever J.J. Schipper het verzamelde werk van Jacob Cats (1577-1660) uit. *Alle de wercken* bevat naast Cats’ bekende embleembundels *Sinne- en Minnebeelden* (1618) en *Spiegel van den ouden en nieuwen tyt* (1627) ook zijn nieuwe ‘Sorghvlietse’ werken – vernoemd naar zijn buitenplaats in Den Haag – waaronder *Ouderdom en Buyten-leven*, de *Hof-gedachten* en de *Dood-kiste voor de levendige*. Cats’ enorme populariteit blijkt uit de eerste uitgave van *Alle de wercken*, die maar liefst 400 prenten bevatte en waarvan tienduizenden exemplaren en vele herdrukken zijn verschenen (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 519, 610,

---

<sup>1</sup> Citaat uit Cats’ *Hof-gedachten*: ‘Op ’t gesichte van Kickvorsschen’ (Cats, 1655a, deel II, p. 352). Deze bijdrage is gebaseerd op mijn masterscriptie *Laatst was ick in een schoonen Hof. Buitenplaats en buitenleven in het oeuvre van Jacob Cats*, ingediend in augustus 2019 aan de KU Leuven onder begeleiding van promotor prof. dr. Marc Van Vaeck.

667). Wie Cats' oeuvre onder de loep neemt met oog voor detail, zal opmerken dat er regelmatig geknipoogd wordt, zowel naar werken van tijdgenoten als naar het eigen oeuvre. Zo verschijnt een *pictura* uit de *Hof-gedachten* als schilderij in een prent uit *Dood-kiste voor de levendige*, die hier als casestudy besproken wordt. De dichter komt spitsvondig en ironiserend uit de hoek en toont dat hij niet zomaar als het louter moraliserende 'Vadertje Cats' weggezet hoeft te worden.

*Hof-gedachten* is strikt genomen geen embleembundel, maar is wel emblematisch van opzet. Elke *Hof-gedachte* bevat telkens een kort *motto*, dat het thema van de invallende gedachte duidt, een prent waarop dat thema afgebeeld wordt, en een onderschrift dat deze ingeving en de daarachter schuilende les verduidelijkt. Zowel de *Hof-gedachten* als de *Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegheden*, bestaan uit 'vrome invallen, die telkens uitgaan van een concrete ervaring of voorval, waaraan een geestelijk inzicht of gevoel wordt gekoppeld' (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 327, 580, 666). Het gaat hier dus om een soort geestelijke oefening, die meteen herinnert aan de denkwijze uit de emblematiek. De dieperliggende, algemene les verandert hier in een meer persoonlijke beschouwing en het uitgangspunt van deze stukjes tekst is hoofdzakelijk een zintuiglijke indruk (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 666-667).

De bundel begint met een invallende gedachte 'Op 't gesichte van Kickvorschen' (Cats, 1655a, deel II, p. 352) en wordt voorafgegaan door een gedicht aan Cornelia Baers, aan wie Cats het boek opdraagt. Hij omschrijft Baers als een 'eerbare, vernuftige, welbescheydene Juffrouw' (Cats, 1655a, deel II, p. 352). Ze is de weduwe van Matthias Havius, die Cats hielp bij de uitgave van zijn *Trou-ringh* in 1637 (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 347). Baers had ook een functie op buitenplaats Sorghvliet; ze was er als 'gouvernante' de bestuurster van Cats' 'huys-houdinge' (Cats, 1655a, deel II, p. 352). In de opdracht omschrijft hij haar als een '[e]erbare Juffrouw, waerde vriendinne' (Cats, 1655a, deel II, p. 352). Cats draagt het werk aan haar op omdat zij 'met gestage vlijt' aan het werk is op zijn buitenplaats, waar ze in de weer is met 'bloemen, planten, vruchten, kruyt, // [...] Dat tot een nette tafel dient' (v. 7-9). Hij looft haar voor haar 'vromen aert' (v. 26) en haar 'trou herte' (v. 28).

Onder het *motto* 'Op 't gesichte van Kickvorsschen' wordt een dame op een omheind ponton in een vijver afgebeeld, wellicht Cornelia Baers (Fig. 1). Het is best toepasselijk dat in het eerste gedicht uit het aan Baers opgedragen werk een kikker centraal staat, aangezien die in Cats' oeuvre vaak voorkomt als symbool voor nederigheid en vroomheid, eigenschappen die hij ook bij haar ten zeerste apprecieert. Kikkers komen ook voor in andere embleembundels,



waar ze uiteenlopende betekenissen toegeschreven krijgen, bijvoorbeeld als symbool voor handigheid, maar ook voor zinloze nijd (Henkel & Schöne, 1967, p. 604-605).

I. Op 't gesichte van Kickvorsschen.



Fig. 1: *Pictura bij Hof-gedachte 'Op 't gesichte van Kickvorsschen'* (Cats, 1655a, deel II, p. 352).

Op de afbeelding staan bij de dame een jong meisje en een hond en op de grond voor hen lijkt een (speelgoed)poppetje te liggen. Verschillende mensen wandelen om de vijver heen: een chic geklede heer (een edelman?), met een zwierige hoed en kaplaarzen die als *hinweiser* naar Cornelia gebaart – om aan te geven dat zij een even nette, deugdzame vrouw is. Het gebaar is kennelijk bedoeld voor de iets eenvoudiger, maar ook keurig geklede man met een hoed in de hand achter hem: de aangewezen vrouw is een voorbeeld van goed gedrag. Rechts achter zien we een koppel met een kind. Ook recht tegenover hen aan de linkerkant van de vijver zijn achteraan vaag drie mensen te zien, waarvan er een geknield aan het water zit – mogelijk eveneens een gezin. Is de bedoeling dat de vrouw op het ponton de ideologie uitdraagt dat alleen deugdzaamheid (zoals zij illustreert en de jongeman moet nastreven) tot een deugdzam gezinsleven leidt? Naast het wandelpad is een omheining met houten palen aangebracht, waarachter bomen staan. Op een steen rechts voor-aan zitten twee kikkers, vier andere zwemmen in de vijver.

De afgebeelde tuin is zonder twijfel die van Sorghvliet, afgaande op het Neptunusbeeld dat hoog boven de bomen uitsteekt, net als het dak van het landgoed en de drie torens. De betreffende tuinen zijn erg maniëristisch: ze bevatten veel elementen uit de tuinarchitectuur, zogenaamde tuinsieraden, zoals een heuvel, een vijver, een doolhof, een schelpengrot met dus het Neptunusbeeld (De Vries, 1998, p. 209). Cats beschrijft het beeld van de ‘water-koning’ ook in *Ouderdom en Buyten-leven* (1655), waarin zijn buitenplaats centraal staat:

Ontrent mijn holle rotz is water opgedrongen,  
Dat bortelt uyt den gront met hoog-gedreve sprongen; [...]  
Te midden op den top van dese rouwe wooning  
Daar sit een seldsaam beelt gelijk een water-koning,  
Sijn rijk-staf is een Vork, zijn kroon een geurig ding,  
Dat eerstijts in Brazijl ontrent de rotzen hing.  
(Cats, 1655b, deel II, p. 47)



Fig. 2: *Prent met het beeld van de waterkoning Neptunus uit Ouderdom en Buyten-leven* (Cats, 1655b, deel II, p. 45).

De setting in Cats' tuin en de positie onder het gedicht aan Cornelia Baers, doen vermoeden dat het effectief om haar gaat (Fig. 2). Het feit dat Cats dit werk aan Baers opdraagt en haar portret bijvoegt, zorgt ervoor dat deze *Hofgedachte* de vorm van een opdracht krijgt. De verzen in het onderschrift bena-

drukken de idee van de hele bundel, waarin Cats via invallende gedachten tijdens het verblijf op zijn ‘hof’ diepere lessen leert. In dit geval observeert de dichterlijke ‘ick’, die God ook dankt voor zijn buitenplaats, naast de besproken deugdzame levenswijze, de nederige kikkers, die zelfs zonder vacht of wol tevreden zijn. De nobele dieren zijn niet afgunstig en scheppen genoeg in eenvoud (Cats, 1655a, deel II, p. 352).

Deze prent zorgt voor een ironiserende knipoog voor een ingewijd publiek, wanneer ze later als schilderij aan de muur verschijnt op een prent in het werk *Dood-kiste voor de levendige* (Cats, 1655c, deel II, p. 11) (Fig. 3). In het huis op de prent hangen verschillende portretten aan de muur, maar het contrast tussen de afgebeelde Cornelia op het schilderij en de afgebeelde dienstmeisjes in de kamer kan haast niet groter zijn. Aan het haardvuur aan de linkerkant trekt een zittende vrouw zonder veel gêne haar rok omhoog om zich te verwarmen, terwijl ze bevelend wijst naar een andere vrouw – een dienstmeid – die met haar borstel een spinnenweb uit het raam gaat vegen. Het raam, waar rond een weelderig gordijn gedrapeerd is, kijkt uit op water. Beide vrouwen zouden dienststers kunnen zijn, gezien hun vergelijkbare kleding. Maar de vrouw bij het vuur lijkt toch een iets luxueuzere jurk te dragen en zij kan blijkbaar de andere vrouw bevelen geven. Het zou dus ook om een ‘dame’ met een dienstmeid kunnen gaan. In elk geval runnen ze een minder deugdzaam huishouden dan Baers. De ruimte oogt rommelig. Links van de vrouw bij het vuur staat een kom op de grond. Naast haar ligt een bezem en onder de tafel is nog een houten (bezem)steel zichtbaar. Voor haar ligt een uitgeschopte pantoffel. Een hondje ligt erbij, maar kijkt even opmerzaam toe als in het tafereel aan de vijver. Verder staan er twee stoelen verspreid in de kamer, liggen er kussens op de grond, en staat voor een van de stoelen een voetstoofje. Links vooraan staat nog een tafel, met daarop een kan en een (sinaas)appel. Het lijkt erop dat het dienstmeisje met de ragebol nu eindelijk de taak op zich neemt om het spinnenweb te verwijderen; de wat luie vrouw bij het vuur lijkt vooral te bevelen. Het motto bij deze prent luidt: ‘Des mensen leven en bedrijf vergeleeken met een Spinne.’ Het hondje versterkt op beide prenten de boodschap: de mens beveelt de dieren, het kopieert dus het gedrag van zijn baasjes – zowel het positieve als het negatieve.

Op het grote schilderij aan de wand wordt dus Cats’ buitengoed weergegeven, met centraal de ijverige gouvernante van de huishouding op Sorghvliet, Cornelia Baers. Het contrast tussen de nobele, vlijtige en eervolle Cornelia en de luie, slordige vrouwen op de prent in de *Dood-kiste*, die door het grote spinnenweb ook geen helder zicht op de wereld om hen heen hebben, kan haast niet groter zijn. Een heuse ‘tongue-in-cheekverwijzing’.

O leert ons, lieve Godt! ons korte dagen tellen,  
 Ja leert ons, met vermaeck, de doot voor oogen stellen.  
 Stort ons de voorsmaeck in van 't eeuwigh bruyloft-feeft,  
 Soo gaen wy na het graf, oock met een blijden geeft.

I. Des menschen leven en bedrijf vergele-  
 ken met een Spinne.

Iesai. 49. vers. 5.

Sy weven Spinne-webben.



Verheft u mijn vernuft, en doet ons heden blijcken,  
 Hoe datmen met de spin ons tijt kan vergelijken,

Gact

Gedigitaliseerd door Google

Fig. 3: *Prent uit Dood-kiste voor de levendige*  
*(Cats, 1655c, deel II, p. 11).*

Deze casus moedigt aan om *picturae* nauwkeurig te observeren en het visuele spel dat zo typisch is voor het zeventiende-eeuwse embleemgenre ook vandaag nog te omarmen en (beeld)elementen uit verschillende werken te combineren om tot een diepere betekenislaag te komen. Wie weet blijkt een belevende emblematicus ook veel gevoel voor humor te hebben.

## Over de auteur

Gitte Vertommen studeerde Taal- en Letterkunde aan de KU Leuven en specialiseerde zich in vroegmoderne letterkunde onder begeleiding van Marc Van Vaeck. Sinds 2020 werkt ze als praktijkassistent Nederlandse letterkunde aan de KU Leuven. Vanaf oktober 2024 start ze aan haar promotieonderzoek ‘Canon in de klas’.

## Literatuurlijst

**Cats, J.** (1655a). *Hof-gedachten, Dat is: invallen by gelegenthey, Of op 't gesichte van Boomen, Planten, Bloemen, Kruiden, En diergelijcke Aerdt-gewassen, verweckt in 't Buyten-leven, van den schryver, op Sorgh-vliet.* Amsterdam: Schipper.

**Cats, J.** (1655b). *Ouderdom en Buyten-leven.* Amsterdam: Schipper.

**Cats, J.** (1655c). *Dood-kiste voor de levendige, of Sinne-beelden uyt Godes woordt. Aanwysende De kortwijligheyt, ydelheyt en onsekerheyt van 't menschelijck bedrijf.* Amsterdam: Schipper.

**De Vries, W.B.** (1998). *Wandeling en verhandeling. De ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw (1613-1710).* Hilversum: Uitgeverij Verloren.

**Henkel, A. & Schöne, A.** (1967). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Im Auftrage der Göttinger Akademie der Wissenschaften.* Stuttgart: Metzler.

**Porteman, K. & Smits-Veldt, M.B.** (2008). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1560-1700.* Amsterdam: Bert Bakker.



# ‘Borssesnijders sonder mes’. De verloren *Cluchte vanden Stouten Boer* van Cornelis de Bie herontdekt

Pascal Calu

---

## *Samenvatting*

De *Cluchte vanden Stouten Boer en den Geveijnsden Auditeur* van Cornelis de Bie werd lang verloren gewaand, maar is nu teruggevonden in een convoluut dat ook een handschriftversie van *De Verloren Sone* bevat. De klucht valt op door de inzet van meertaligheid als komisch element en de lokale Lierse verankering.

## *Abstract*

De *Cluchte vanden Stouten Boer en den Geveijnsden Auditeur* by Cornelis de Bie was long deemed lost, but has now been found in a convolute that also contains a manuscript version of *De Verloren Sone*. Remarkable in the farce is the multilingualism as a comic element and the local setting in Lier.

---

We weten van het bestaan van de *Cluchte vanden Stouten Boer en den Geveijnsden Auditeur* van de Lierse rederijker-notaris Cornelis de Bie (1627-na 1712) dankzij verschillende overzichtslijsten die hij zelf maakte. De meeste van de stukken op de lijsten zijn minstens één keer van de drukpers gekomen, al zijn sommige nooit gedrukt, zoals de *Cluchte vanden Stouten Boer*, die als verloren werd beschouwd. De Koninklijke Bibliotheek in Brussel bewaart echter een convoluut met onder andere een handschriftelijke versie van *Den Stouten Boer*.

## 1. CONVOLUUT KBR II 6203

Voorliggend convoluut is een verzameling van uitgegeven werk en twee stukken in handschrift. Het gaat om het programma voor de tragedie *Den Grooten Hertogh van Moskovien*, gevolgd door dat volledige stuk (1675), de *Cluchte van een Misluckt Overspel* (1675), de tragedie *De Heylighe Cecilia*, met daarin de *Kluchte vanden subtijlen Smidt* (1671), het gedrukte programma voor *Den Verloren Sone Osias* en

het stuk zelf in handschrift, en de *Cluchte vanden Stouten Boer en den geveijnden* [sic, geveinsde] *Auditeur* (voor het eerst opgevoerd in 1672). Gezien de datering van de aparte stukken werd dit convoluut wellicht in of kort na 1675 samengesteld. Onbekend voor de ontdekking van dit convoluut waren het programma voor *Den Verloren Sone* en de hele *Cluchte vanden Stouten Boer*.

## 2. DEN STOUTEN BOER

### 2.1. KORTE INHOUD

Het verhaal van de klucht gaat als volgt: Rommen is nog maar eens dronken en terwijl Truij, zijn vrouw, zich daarover beklaagt, blijkt dat hij schulden heeft bij de waard en waardin. Wanneer de vorster die schuld wil innen, raadt een soldaat Rommen aan om zich in te schrijven in het leger. De waard beseft dat Rommen zo zijn schuld ontloopt, dus adviseert een soldaat hem om de militaire auditeur in te schakelen. De soldaat speelt echter onder één hoedje met Rommen. Op aanraden van de soldaat verkleedt Rommen zich als auditeur en houdt een schijnproces waarbij hij zichzelf tot de doodstraf veroordeelt. Geschokt smeken waard en waardin hem om geen straf uit te spreken. Ze schelden Rommen zijn schuld kwijt, maar zij moeten wel de gerechtskosten betalen. Rommen ontmaskert zichzelf en vertrekt naar het leger. Wanneer hij weigert om de andere soldaten met het gewonnen geld te trakteren omdat hij zich nog steeds auditeur waant, start een vechtpartij waarbij de soldaten Rommen het geld afhandig maken. Uiteindelijk moet Truij Rommen vrijkopen uit het leger. Zo blijven Rommen en de waard berooid achter, terwijl de soldaten de grote overwinnaars zijn.

### 2.2. MEERTALIGHEID

Uit zijn oeuvre en professionele bezigheden blijkt dat De Bie meertalig was en naast het Nederlands minstens ook het Latijn, Frans en Spaans machtig was (Calu, 2015, p. 37). In deze klucht komen behalve die vier talen ook passages voor in het Engels en het Italiaans. Heel het talige register wordt hier opengetrokken, al moet gezegd dat het meestal gaat om koeterwaals met een humoristisch beoogd effect.



Exemplarisch hiervoor is de aanwezigheid van een anonieme Engelse soldaat. Wanneer hij op het toneel komt, zegt hij: ‘Loth with mi Love, I dict discours’ (De Bie, z.j., 247v), wat een onverstaanbare conversatie vol misverstanden tot gevolg heeft. Rommen begrijpt er niets van en eindigt het gesprek met een humoristische fonetische imitatie van het Engels: ‘wat valt hier veel te snappen ferri merri hoedi doedi hirri harri’ (De Bie, z.j., 248r).

Ook het Italiaans heeft een komische rol. Wanneer Rommen de soldaten na zijn oplichting niet wil trakteren, zegt hij: ‘fratello mio chi asino é, e cervio esser si crede perde l’amico, e i denar non ha mai’ (De Bie, z.j., 259v). Het gaat hier om een combinatie van delen van twee aforismen, namelijk ‘Chi asino è e cervo essere si crede, al saltar della fossa se n’avvede’ [wie een ezel is en zich een hert waant, wordt er zich van bewust wanneer hij uit de gracht springt] en ‘Chi tempo ha e tempo aspetta, perde l’amico e denari non ha mai’ [wie tijd heeft en op het juiste moment wacht, verliest zijn vriend en heeft nooit geld]. Het is ironisch dat Rommen dit zegt wanneer hij zich nog steeds auditeur waant en daardoor de soldaten in het harnas jaagt en zijn geld verliest. Voor de toeschouwers moet het gebruik van het Italiaans vooral een blijk van hoogmoed zijn geweest van de hautaine Rommen. Voor hen die het ook verstonden, werd dit effect alleen maar groter.

Latijn, Spaans en Frans worden in de klucht gebruikt door Rommen wanneer die zich voordoeft als auditeur. Hij wil gewicht geven aan zijn woorden, maar het gaat om potjeslatijn en gebroken Spaans en Frans, zoals het een schertsfiguur betaamt. Vaak gaat De Bie zelfs macaronistisch te werk, wat tot een compleet absurde situatie leidt: ‘Mon dieu estos hombres son bestias que non habent intellexistis, parle parle, ad quid ipsorum ad me dixisti, spreke dan’ (De Bie, z.j., 256r). Wat later gaat hij Latijn en Nederlands mengen en het komische gehalte opkrikken door de herhaling van het suffix *-ibus*:

Taise vous: quandoquidem ego habeo intellego om op de saeck te let, can secundum allegatibus causibus naer de wet sij heb gelyck, nam respondentibus veritas, replicantibus nade duplicantibus michi et toonantibus et salviantibus in staet van wijsen can inventaribus et rapportibus etc. (De Bie, z.j., 256v)

Het komt hem op ironische felicitaties van een soldaat te staan: ‘dat sijn woorden om te prijsen’ (De Bie, z.j., 256v).

Naast kromme vreemde talen wordt ook verfranst Nederlands ingezet als komisch instrument. Wanneer Rommen zich nog maar pas heeft ingeschreven in het leger, voelt hij zich heel wat en zegt aan zijn vrouw: ‘Ick ben nu *cavalleer*

[...] gij sijt mevrou en ick menheer. Ick sal nu *advanceren*, als ick met t'leger volck sal naer het velt *marcheren*, wij sullen *domineren*' (mijn nadruk PC, De Bie, z.j., 251r-v). Ook de vorster pimpt zijn taal wanneer hij op zoek is om Rommen te arresteren met woorden als 'sententie, executeren, presenteren, refuseren' (De Bie, z.j., 253r). Aan het einde van de klucht lijkt Rommen dit taalgebruik zelf te doorprikken door er diminutieven van te maken: 'Wat doen die schoon *Monssieurkens* anders int garnisoen als maecken *serviteurkens* met stricken en *faveurkens*' (mijn nadruk PC, De Bie, z.j., 264v). Gezien De Bies expliciete pogingen om uitheemse woorden in het Nederlands te vermijden in zijn ander werk, kan het gebruik hiervan enkel verstaan worden als een humoristische tactiek, zoals wel vaker gebeurt in kluchtliteratuur.

### 2.3. LOKALE EN HISTORISCHE CONTEXT

*Den Stouten Boer* heeft een lokale verankering. Zo ligt de herberg waar Rommen schulden heeft op de Vismarkt in Lier (De Bie, z.j., 247r) en dreigt de vorster hem meteen in de 'Bakkerstoren' op te sluiten, een lokale gevangenis (De Bie, z.j., 248v). Een mogelijk andere herkenbare locatie is het 'moorken naest den haen' waar een zeker Lisken woont bij wie Rommen ook schulden heeft (De Bie, z.j., 247r).

Aangezien Lier een garnizoensstad was van het Spaanse leger, is het significant dat het leger en het dienst nemen een dergelijke rol spelen in deze klucht. Het moet een herkenbare situatie zijn geweest voor de toeschouwers. Dat daarbij soms sprake was van wanpraktijken, komt duidelijk naar voren in de kritiek van Rommen over het verschil tussen officieren en simpele soldaten:

Officieren die tegen reden en oock buijten goij manieren met slaeghen en met tieren en laeten munt noch cruijs aen hun soldaten die sij maecten als een luijs soo cael en arm fij t stinckt voor godt en al de werelt sij gaen met gout geboort, bestickt en stijf geperelt van achter en van voor oft princen waren soo brageren sij en wij die slaepen s nachts in stroo. Wee sulcken officiers uuijt suiipers van den armen. (De Bie, z.j., 261v)

Bovendien is deze klucht geschreven kort na de Devolutieoorlog (1667-1668) die erg had huisgehouden in de Zuidelijke Nederlanden. Wanneer er dan paniek is door nachtelijk straatlawaaï, vragen de soldaten zich meteen af: 'isser een partij van fransen op de been' (De Bie, z.j., 253r).

### 3. CONCLUSIE

Het is onduidelijk waarom deze klucht niet is uitgegeven, hoewel hij wel vermeld wordt op meerdere lijsten van De Bies werk die gericht waren op het uitbrengen van een verzameld werk. *Den Stouten Boer* is wel meermaals opgevoerd. Opvallend in deze klucht is de manier waarop de meertaligheid als komisch element wordt ingezet. Ook de lokale verankering in Lier en de waarschuwing voor processen zoals elders in De Bies oeuvre vallen op. Mensen die uit zijn op processen zijn namelijk ‘borsse snijders sonder mes’ (De Bie, z.j., 259r).

#### **Over de auteur**

Pascal Calu is literatuurwetenschapper. In 2015 verdedigde hij een proefschrift over Cornelis de Bie als geëngageerde rederijker in de katholieke reformatie met Marc Van Vaeck als promotor.

#### **Literatuurlijst**

**de Bie, C.** (z.j.). *Oeuvres diverses*. KBR II 6203.

**Calu, P.** (2015). *‘De memorie vande deught wordt door de Poësije verlenght’*. *Cornelis de Bie, een geëngageerde rederijker tijdens de katholieke reformatie*. PhD thesis, Leuven: KU Leuven.



# Zwaan-kleef-aan. Visuele knipogen in het schrijversportret van Jan van Gijsen (1668-1722)

Lieke van Deinsen

---

## *Samenvatting*

In 1712 vervaardigde de jonge graveur Jacob Folkema een portretgravure van de populaire journalist-dichter Jan van Gijsen. Door middel van visuele verwijzingen ving de graveur twee ogenschijnlijk tegenstrijdige drijfveren achter Van Gijsens schrijverschap in één beeld: het streven naar symbolisch en economisch kapitaal.

## *Abstract*

In 1712, the young engraver Jacob Folkema produced a portrait engraving of the popular journalist-poet Jan van Gijsen. Through visual references, the engraver captured two seemingly contradictory motivations behind Van Gijsen's authorship in one image: the pursuit of symbolic and economic capital.

---

Hoe verbeeld je een broodschrijver? Die vraag moet Jacob Folkema (1692-1767) door het hoofd zijn gegaan toen hij in het najaar van 1712 de opdracht kreeg om een nieuw portret van de journalistieke dichter en wever Jan van Gijsen te maken.<sup>1</sup>

Het verzoek, dat vermoedelijk kwam van Van Gijsens uitgever, viel niet uit de lucht. Portretgravures waren bij aanvang van de achttiende eeuw een vast onderdeel van het publieke imago van schrijvers. Vanaf omstreeks 1600 onttrokken zij zich steeds vaker aan de anonimiteit van de rederijkerskamers en zochten de schijnwerpers op. Het groeiende belang van de publieke literaire *persona* vertaalde zich ook in de snelgroeiende populariteit van het schrijversportret. Mede dankzij de technische innovatie van de drukpers werden visuele voorstellingen van schrijvers een belangrijk marketinginstrument.<sup>2</sup> Steeds vaker kregen publicaties een schrijversportret mee en vonden losse exemplaren hun weg naar de bibliotheken en studeerkamers van literaire fans. In de regel waren deze beeltenissen sterk gelijkvormig van opzet. De archetypi-

---

<sup>1</sup> Met dank aan Anna de Haas, wier aanstekelijke fascinatie voor Van Gijsen inspireerde tot deze bijdrage, en die een eerdere versie ervan tegen het licht hield.

sche schrijver werd vanaf heuphoogte geportretteerd, veelal aan het werk, omringd door boeken en objecten die zijn schrijverschap symboliseerden en diens status als *poeta doctus*, geleerde dichter, onderstreepten.

Maar paste Van Gijsen wel in die klassieke mal? Uit de recente Van Gijsen-biografie van Anna de Haas blijkt zonneklaar dat hij te boek stond als een markante verschijning in de achttiende-eeuwse literaire wereld. Had Van Gijsen in zijn jeugd misschien nog een glansrijke toekomst als traditioneel (lees: klassiek) dichter voor zich gezien, op het moment dat hij zich door Folkema liet portretteren, waren die ambities allang naar de achtergrond verdwenen (De Haas, 2023, p. 53-54). Van Gijsen kwam er zelfs voor uit dat hij geen Latijn (en evenmin Frans) beheerste, waarmee hij zichzelf publiekelijk diskwalificeerde als *poeta doctus* (De Haas, 2023, p. 50). Zeker vanaf zijn overstap naar de jonge en ambitieuze Amsterdamse uitgever Jacob van Egmont, zette Van Gijsen zijn zinnen op een loopbaan als voltijds broodschrijver, met gelegenheidsgedichten en (soms bijtende) journalistiek als zijn voornaamste pennevruchten (De Haas, 2023, p. 90). Zowel schrijver als uitgever waren erop gebrand het ‘merk’ Van Gijsen sterk in de markt te zetten. Maar de vraag was dus hoe precies. Het publieke imago van broodschrijvers was een bijzonder heikele kwestie. Commercieel schrijverschap werd in de eerste decennia van de achttiende eeuw met minachting bekeken (De Haas, 2023, p. 24-42). Veel broodschrijvers kwamen niet openlijk uit voor hun economische drijfveren. En als ze dit deden, dan getuigde hun publieke beeldvorming vaak van een worsteling tussen symbolisch en economisch kapitaal (vgl. Van Deinsen, 2023).

## 1. IN DE KLASSIEKE MAL

Bij het zoeken naar een gepast beeld zal de jonge, onervaren Folkema ongetwijfeld met een schuin oog hebben gekeken naar het wat onbeholpen portret dat enkele jaren eerder van Van Gijsen in omloop was gebracht. In 1707 vervaardigde Pieter Langendijk (1683-1756), die duidelijk meer affiniteit met pen dan met burijn had, een portretgravure voor de uitgave van Van Gijsens verzamelde dichtwerk, dat tussen 1707 en 1711 in drie delen werd uitgegeven (Fig. 1). Langendijk legde Van Gijsen op traditionele wijze vast: in driekwart

---

<sup>2</sup> Voor een eerste aanzet tot een transhistorische studie van het schrijversportret in de Nederlandse letterkunde, zie: Bax, Van Deinsen, Honings & Mourits, 2023. Het belang van portretten in de ‘branding’ van vroegmoderne Nederlandse auteurs beschreef ik, samen met Nina Geerdink, in: Van Deinsen & Geerdink, 2021.

profiel, gehuld in een ongedefinieerde klassieke mantel. In het onderschrift beklemtoonde hij dat Van Gijsen, ondanks de hoon die hem soms ten deel viel, als klassiek dichter zijn sporen had verdiend. Hij was ‘Geteeld voor Pallas Troon’; zijn geest was ‘genat, in Parnas Hengstebren’, en zijn poëzie vierde ‘Minerf en Muza’ op ‘Neêrlands Helikon’, aldus Langendijk. Al bij al was er weinig ruimte voor Van Gijsens eigenzinnige signatuur.



Fig. 1: Pieter Langendijk, portret van Jan van Gijsen, 1708. Teylers Museum, objectnummer PP 0485.

Op het eerste gezicht leek Folkema een met zijn voorganger vergelijkbare strategie te verkiezen. Ook zijn portret, dat vanaf december 1712 voor ‘een civiele prys’ te verkrijgen was in Van Egmonts boekhandel aan de Reguliersbreestraat, verbeeldde Van Gijsen op de eerste plaats als een geleerde dichter (Van Gijsen, 1713, p. 56) (Fig. 2). Het is niet ondenkbaar dat Folkema zich hierbij heeft laten inspireren door het populaire portret dat Cornelis Visscher (1629-1658) van Joost van den Vondel maakte (Fig. 3). Van Gijsen is gezeten voor een boekenkast en werpt de toeschouwer een ernstige blik toe. Net als Vondel houdt hij een beschreven rol papier in zijn hand met een verwijzing naar de klassieke dichtkunst, de epiek (‘Helde Digt’) in Van Gijsens geval.

Samen met de zinnebeeldige voorstellingen van de dramatiek ('Treur Spel') en lyriek ('Lier Digt') in de bovenhoeken van de prent, wordt Van Gijsen zo gepresenteerd als een auteur met affiniteit met de hoofdgenres van de klassieke literatuur, genres die Van Gijsen in de praktijk amper of niet beoefende.



Fig. 2: Jacob Folkema, portret van Jan van Gijsen, 1712. Stadsarchief Amsterdam, objectnummer 010097008469.

Om het beeld van Van Gijsen als *poeta doctus* kracht bij te zetten, voegde Folkema nog een voorstelling van de Helikon toe, de klassieke zangberg waar de muzen huisden. In de bron aan de voet van de berg dobbert een zwaantje. Voor contemporaine kenners van de klassieke traditie stond dit dier symbool voor klassiek dichterschap. Zo stond Vergilius bekend als de zwaan uit Mantua, en Vondel als de Keulse zwaan. Het wapen van de dichter, centraal onder het portret, werd omringd door het traditionele symbool van dichtelijke roem: de lauwerkrans. En opnieuw waren er woorden van Langendijk toegevoegd om Van Gijsens status als *poeta doctus* te onderschrijven. ‘Alles bij elkaar verheft deze prent Van Gijsen tot literaire hoogten die hij, behalve mis-



schien in zijn jonge jaren, nooit geambieerd heeft en zeker nooit bereikt', zo concludeert de Van Gijsen-biograaf (De Haas, 2023, p. 151).



Fig. 3: Cornelis Visscher (II), portret van Joost van den Vondel, 1657. Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer RP-P-1888-A-13896.

## 2. BROODSCHRIJVER IN BEELD

Toch lijkt Folkema ook de commerciële dimensie van Van Gijsens schrijverschap in beeld te hebben willen brengen. Via subtiele details voorzag hij het ogenschijnlijk eenduidige beeld van Van Gijsen als geleerde dichter van nuance. Mogelijk keek hij ook hier de kunst van Visscher af. Waar een los vel hangend aan de boekenkast achter Vondel een toespeling op diens geruchtmakende hekeldichten maakte, voegde Folkema een vergelijkbare verwijzing toe: links achter de schrijver herkende de oplettende kijker een exemplaar van Van Gijsens *Amsterdamsche Mercurius*, het populaire (maar weinig verheven) weekblad waarmee de schrijver furore maakte. En ook de prominentie van het wapenschild kon de lezers hebben herinnerd aan diens ambities: eerder al had Van Gijsen zijn lezers laten weten dat ze de aanwezigheid daarvan

konden beschouwen als keurmerk van authenticiteit, ongetwijfeld met als doel zijn beurs en naam te beschermen (De Haas, 2023, p. 108).

Maar de meest creatieve toespeling op Van Gijsens tweeledige schrijverschap zat verstopt in twee wat merkwaardige details aan de onderzijde van de prent. Twee putti, gezeten op zwanen, flankeren het portret. Ze staan niet symbool voor hoge literaire genres, maar voor respectievelijk het ‘Klugt Spel’ en het ‘Minne Digt’, waarmee de schrijver zijn brood probeerde te verdienen. Daarenboven fungeerden ze als een visuele knipoog naar het portret van een andere schrijver die eerder met succes symbolische en economische motieven in zijn beeldvorming had weten te verwerken: Jan Jansz. Starter (1593-1626). Folkema ontleende de details aan het frontispies van de tweede vermeerderde editie van diens populaire liedbundel, *Friesche Lusthof* uit 1623 (Fig. 4). En niet toevallig. De analogie tussen de twee auteurs was opvallend. Ook Starter zou zijn werk nadrukkelijk in de markt zetten met een winsttoogmerk. Ook Starter klaagde openlijk over clandestiene uitgaven die hem inkomsten kostten. En bovenal, ook in Starters portret kwamen de twee gezichten van diens schrijverschap samen: enerzijds de hoogdravende dichter en anderzijds de commerciële dichter, die vooral schreef voor een groot publiek in humoristische genres (Van Deinsen & Geerdink, 2021). Op innovatieve wijze maakte Folkema dus duidelijk dat Van Gijsen ook wat zijn commerciële kant betrof in een literaire traditie stond.



Fig. 4: Jan van de Velde (II), portret van Jan Jansz. Starter, 1623.  
Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer RP-P-OB-15.270.

Of alle tijdgenoten van Van Gijsen in staat waren deze visuele knipogen te doorgronden, valt te bezien. Maar de lezers die de renaissancistische vaardigheid van het emblematisch kijken nog bezaten, moeten zeker gevoelig zijn geweest voor dergelijke toespelingen. Het is een gevoeligheid die in de bloeiende studie naar de beeldvorming van auteurs nog te weinig wordt meegenomen. Ondanks de vele schrijversportretten die in de vroegmoderne tijd in omloop zijn gebracht, kent het genre in de literatuurgeschiedschrijving een stiefmoederlijke behandeling. Lange tijd werd de analyse van picturale bronnen niet vanzelfsprekend gerekend tot het takenpakket van de literatuurhistoricus. Vroegmoderne auteursportretten worden (net als moderne varianten overigens) vaak als marginalia of als illustratiemateriaal gebruikt, maar de manieren waarop schrijvers in beeld gebracht worden, berusten zelden op toeval. In de regel was een schrijversportret, zo bewijst de casus van Van Gijsen maar weer, de uitkomst van een (soms wringend) samenspel van traditie en vernieuwing. Een hoofdstuk uit de literatuurgeschiedenis dat ook voor ons als literatuurhistorici kan worden geopend, indien we een goed oog voor detail ontwikkelen.

## Over de auteur

Lieke van Deinsen is onderzoeksprofessor Historische Nederlandse Letterkunde aan de KU Leuven.

## Literatuurlijst

- Bax, S., Van Deinsen, L., Honings, R. & Mourits, B.** (2023). *Iconische schrijvers. Geschiedenis van het Nederlandse auteursportret*. Zutphen: Walburg Pers.
- De Haas, A.** (2023). *Jan van Gijsen (1668-1722). Een journalistieke broodpoët in de Jordaan*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Deinsen, L. & Geerdink, N.** (2021). 'Cultural Branding in the Early Modern Period: The Literary Author.' In Van den Braber, H., Dera, J., Joosten, J. & Steenmeijer, M., *Branding Books Across the Ages. Strategies and Key Concepts in Literary Branding*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 31-60.
- Van Deinsen, L.** (2023). 'Een dichtende boer in beeld. De zorgvuldige beeldvorming van Hubert Korneliszoon Poot.' In Bax, S., Van Deinsen, L., Honings, R. & Mourits, B., *Iconische schrijvers. Geschiedenis van het Nederlandse auteursportret*. Zutphen: Walburg Pers, pp. 60-71.
- Van Gijsen, J.** (1713). *Weekelyksche Amsterdamsche Merkuuren; Verhaalende op een Boertige wys, 't voornaamste Nieuws door heel Europa. Derde deel*. Amsterdam: Jacobus van Egmont.



# Toekomstdromen voor nieuwe generaties. Een *St. Nicolaes almanach* over geografische en mediale grenzen heen

Feike Dietz

---

## *Samenvatting*

In de Gentse *St. Nicolaes almanach* (1798) kreeg tekst- en beeldmateriaal uit Swildens' *Vaderlandsch A-B Boek* (1781) een nieuwe betekenis: waar Swildens streefde naar eendracht en revolutie in de Nederlandse Republiek, reflecteerde het aangepaste materiaal in de kinder-almanak het ideaal van een Nederland waarin noordelijke en zuidelijke provincies verenigd zijn.

## *Abstract*

In the Ghent *St Nicolaes almanach* (1798), text and images from Swildens' *Vaderlandsch A-B Boek* (1781) took on a new meaning: while Swildens strove for unity and revolution in the Dutch Republic, the children's almanac reflected the ideal of the Netherlands as a place where northern and southern provinces were united.

---

## 1. INLEIDING

Terwijl de meeste letterkundigen zich primair richten op teksten, is Marc Van Vaeck altijd geïnteresseerd geweest in literatuur waarin tekst en beeld interacteren. De vraag naar die interactie bracht hem stevast bij onderzoek naar de circulatie van beeld- en tekstmaterialen. Hij beargumenteerde dat Zuid-Nederlandse geïllustreerde boeken dikwijls leunden op voorbeelden uit Noord-Nederland, en vice versa. Als Van Vaecks werk één ding duidelijk heeft gemaakt, dan wel dat we zowel Noord- en Zuid-Nederlands drukwerk als tekstuele en visuele elementen in samenhang moeten bezien. Die interacties moeten bovendien op detailniveau bekeken worden om grip te krijgen op de vaak subtiele aanpassingen, die veel kunnen prijsgeven over mogelijkheden en grenzen van tekstuele, visuele en geografische uitwisseling.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bijvoorbeeld: Van Houdt & Van Vaeck, 2003; Van Vaeck, 2007. Van Vaeck en ik deden gezamenlijk onderzoek binnen een VNC-project over de adaptaties van Herman Hugo's embleembundel *Pia desideria* (1624) in Noord- en Zuid-Nederland (2008-2012, Universiteit Utrecht en KU Leuven).

Die inzichten zijn cruciaal om de *Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach* (1798-1803) te begrijpen. Deze meerdelige geïllustreerde kinderalmanak is een voorbeeld van visueel en tekstueel hergebruik in nieuwe geografische en ideologische contexten. Detailaanpassingen blijken bijzonder betekenisvol: ze gaven het materiaal een nieuw politiek geluid.

## 2. EEN VERLICHTE ALFABET-ALMANAK

De *Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach* werd volgens de titelpagina verkocht bij de gebroeders Gimblet in Gent. Zij zijn bekend als de uitgevers van *Den Vlaemschen Indicateur* (1779-1787), die door Tom Verschaffel is getypeerd als ‘de voornaamste spreekbuis van de Vlaamse Verlichting’ (Verschaffel, 2017, p. 110). Vermoedelijk publiceerden de broers ook deze kinderalmanak, ook al noemden ze Maastricht als uitgaveplaats op hun titelpagina: vanwege de censuurmaatregelen waren dergelijke schuiladressen destijds niet ongebruikelijk (Verschaffel, 2017, p. 256).

De *St. Nicolaes almanach* is tegelijkertijd een almanak en een ABC-boek. Als almanak plaatst hij zichzelf in de traditie van de populaire Haagse *St. Nicolaes Almanach* (1766-1792) (Salman, 2000, p. 76-83). Als ABC-boek is het een exponent van het verlichte leesonderwijs, waarin afstand werd genomen van het traditionele Haneboek, gericht op het memoriseren en reproduceren van alfabetten en gebeden (Dietz, 2021, hoofdstuk 2). De *St. Nicolaes almanach* linkt letters aan woorden uit de leefomgeving van kinderen (zoals: K: Koe, F: Fruit), waardoor zij tijdens het leren lezen meteen leerden over de wereld. Ook gaat aandacht uit naar de klank van de letters en de fysieke productie ervan, zoals de blaasbeweging die de ‘f’ vereist (Fig. 1).



Fig. 1: [Anoniem]. (1801). Het tweede deel van den Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach, voor het tegenwoordig jaer. Maastricht: Ph. en P. Gimblet, p. 9. Universiteitsbibliotheek Gent: BIB.G.002521 v.2.

Voor deze empirische alfabetdidactiek putte de *St. Nicolaes almanach* uit bestaand materiaal. Zo is het zojuist besproken voorbeeld van de letter ‘f’ ontleend aan het populaire, op Comenius geïnspireerde *Neues ABC buch*.<sup>2</sup> Ook werd tekstueel en visueel geput uit een boek dat in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden naam had gemaakt: Johan Hendrik Swildens’ (1746-1809) *Vaderlandsch A-B Boek voor de Nederlandsche Jeugd* (1781).<sup>3</sup>

### 3. SWILDENS’ VADERLANDSCH A-B BOEK

Swildens’ *Vaderlandsch A-B Boek* is een alfabetboek en een politiek leerboek ineen, waarin elke letter van het alfabet gekoppeld is aan een fenomeen uit de leefomgeving dat met die letter begint. De letterlemma’s hebben de vorm van emblemen: hoogwaardige *picturae* – gemaakt door Swildens zelf, naar ontwerpen van de vooraanstaande tekenaar Pieter Wagenaar Jr. – worden begeleid door een korte berijmde boodschap (*motto*) en een prozatekst (*subscriptio*).

<sup>2</sup> Over het hergebruik van *Neues ABC buch* in de *St. Nicolaes almanach*: Dietz, 2021, p. 36-39.

<sup>3</sup> De eerste die daarop wees was Borms, 1936.

Swildens publiceerde zijn alfabetboek op een moment dat in de Nederlandse Republiek een breed gevoel heerste van sociaal-economische achteruitgang. Als overtuigd patriot hield hij stadhouder Willem V (en met hem de hele aristocratie) verantwoordelijk voor de politieke en economische problemen, en streefde hij naar een nieuwe vorm van samenleven volgens de verlichte democratische idealen van vrijheid, gelijkheid en gezamenlijke verantwoordelijkheid (Hake, 2004). Hij zag de oplossing voor de problemen in een radicale politieke omwenteling. Met zijn *Vaderlandsch A-B Boek* probeerde hij zijn idealen over te dragen op nieuwe generaties. In de leeslesjes die op de letter-emblemen volgen, uit hij openlijk kritiek op stadhouder Willem V (Swildens, 1781, p. 50).

Op andere momenten was zijn boodschap subtieler. In Swildens' boek funktioneert de gefixeerde structuur van het alfabet als een spiegel voor een samenleving waarin alle mensen hun eigen rol vervullen en van elkaar afhankelijk zijn: zo is het vlas dat de akkerman (A: akkerman) breekt en hekelt de basis van het linnen (L: linnen) waarmee naaisters en kleermakers kleding maken, die na gebruik door werkvrouwen in papiermolens worden verwerkt (P: papier). Swildens suggereert zo dat de verschillende arbeidstaken respect verdienen, omdat via eendracht en heldere taakverdelingen burgers de gezamenlijke verantwoordelijkheid konden dragen voor een sterke samenleving.<sup>4</sup>

#### 4. VAN ZEVEN PROVINCIEËN NAAR EEN HERENIGD NEDERLAND

Het eerste deel van de *St. Nicolaes almanach* bevat een alfabet met per letter een verkorte versie van Swildens' prozatekst. Dat de afbeeldingen ontbreken, heeft vermoedelijk te maken met de enorme reproductiekosten. In plaats daarvan werden houtsneden toegevoegd van mensen in verschillende rollen en beroepen: 'Den sorgvuldigen Hovenier', 'De neirstige Naeyster' (Anoniem, 1798, p. 1-13). Zo werd het idee van een samenleving waarin iedereen in harmonie zijn taak vervulde opnieuw met visuele middelen onderstreept.

Verderop in de almanak, losgezongen van het alfabet, treffen we alsnog een kopie van een van Swildens' gravures: de afbeelding bij de N van 'Nederland' (Fig. 2). We zien hier een vader met een kind op de arm, kijkend naar een landkaart van 'Nederland'. De kwaliteit van de kopie is weliswaar minder goed dan die van het origineel (Fig. 3), maar verder is de bewerking behoor-

---

<sup>4</sup> Deze lezing van Swildens' boek heb ik verder uitgewerkt in Dietz 2021, p. 45-58.



lijk getrouw. Wie beter kijkt, ziet echter een betekenisvol verschil tussen de landkaarten: bij Swildens worden de Zeven Provinciën met grenzen afgetekend, maar die zijn in de *St. Nicolaes almanach* verdwenen. En waar Swildens onder de Zeven Provinciën enkel ‘Staats-Brabant’ markeerde, zijn de zuidelijke gebieden nu verder ingevuld: ‘Vlaenderen’, ‘Antwerpen’, ‘Gend’ (cf. Borms, 1936).



Fig. 2: *[Anoniem]* (1798). Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach, voor het jaer ons heere Jesu-Christi 1798. Maastricht: Ph. en P. Gimblet, ongepagineerd, vóór p. 53. Universiteitsbibliotheek Gent: BIB.G.002521.



Fig. 3: [Swildens, Johan Hendrik]. 1781. *Vaderlandsch A-B Boek voor de Nederlandsche Jeugd*. Amsterdam: Willem Holtrop, XX, 'N: Neerland'. KB National Library: KW 1775 D 110.

Dit past in een breder patroon van aanpassingen die ook tekstueel zijn doorgevoerd: Swildens' verwijzingen naar 'de Zeven Provinciën' zijn geschrapt (Anoniem, 1798, p. 1, 3). Waar hij expliciet pleitte voor eendracht binnen een Nederlandse Republiek met zeven provinciën, ventileert de *St. Nicolaes almanach* het idee dat noordelijke en zuidelijke delen een vanzelfsprekende eenheid vormen en gezamenlijk 'Nederland' uitmaken. Die boodschap is betekenisvol gezien de politieke situatie in de voormalige Oostenrijkse Nederlanden, die sinds 1792 waren ingelijfd bij de Franse Republiek (Heirbaut, 2012). Zoals Swildens' originele *Vaderlandsch A-B Boek* was geschreven vanuit de politieke agenda om de Nederlandse Republiek politiek te hervormen, spreekt uit deze subtiel bijgewerkte Swildens een nieuwe maar even bevolgen wens voor de toekomst: een onafhankelijk en verenigd Nederland van Noord en Zuid.

## 5. TOT SLOT

Even interessant als de verschillen is datgene wat hetzelfde bleef: het gaat ook in de *St. Nicolaes almanach* om het doorgeven van kennis en politieke toekomstdromen van generatie op generatie. Die generatieoverdracht krijgt zowel visueel als tekstueel vorm: er wordt vooruitgeblift op een toekomst waarin kinderen ‘gelyk ... Vader en Moeder’ bijdragen aan de samenleving via een ‘huys-gezin’ en een ‘eerlyk beroep’ (Swildens, 1781, XX; Anoniem, 1798, p. 1). De nieuwe generatie draagt de verantwoordelijkheid om een traditie te bestendigen en nieuwe dromen te verwezenlijken.

Ik denk terug aan de lessen die Marc aan mij als nieuwe generatie heeft geleerd – niet in een kamer met landkaarten, maar in zijn kantoor aan de Blijde Inkomststraat – en neem ze mee naar een onderzoekslandschap waarin de grenzen tussen Noord-Zuid en woord-beeld open en flexibel zijn.

### Over de auteur

Feike Dietz is hoogleraar Mondiale Dynamiek van de Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Haar onderzoek gaat over de relatie tussen vroegmoderne teksten, kennis en geletterdheid, met speciale interesse voor jeugd, vrouwen en meisjes. Met Marc Van Vaeck werkte zij samen in een VNC-project over de receptie-geschiedenis van Herman Hugo’s *Pia desideria* (Universiteit Utrecht en KU Leuven, 2007-2012).

### Literatuurlijst

- [Anoniem] (1798). *Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach, voor het jaer ons heere Jesu-Christi 1798*. Maastricht: Ph. en P. Gimblet.
- Borms, J. (1936). ‘Over een Gentsche St.-Nicolaas-almanak van 1799.’ *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 6-7 december.
- Dietz, F. (2021). *Lettering Young Readers in the Dutch Enlightenment: Literacy, Agency and Progress in Eighteenth-Century Children’s Books*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hake, B.J. (2004). ‘Between patriotism and nationalism: Johan Hendrik Swildens and the “pedagogy of the patriotic virtues” in the United Provinces during the 1780s and 1790s.’ *History of Education*, 33/1: 11-38.
- Heirbaut, D. (2012). ‘De Franse overheersing in België.’ In Berkvens, A.M.J.A. et al. (red.), *Het Franse Nederland: de inlijving 1810-1813*. Hilversum: Verloren, pp. 13-31.

- Salman, J.** (2000). ““Die ze niet hebben wil mag het laten””: Kinderalmanakken in de achttiende eeuw.’ *Literatuur*, 17: 75-83.
- [Swildens, J.H.]** (1781). *Vaderlandsch A-B Boek voor de Nederlandsche Jeugd*. Amsterdam: Willem Holtrop.
- Van Houdt, T. & Van Vaeck, M.** (2003). ‘In het licht van de eeuwigheid: bezinning over tijd en onvergankelijkheid in de efemere emblematische constructies van het Brusselse jezuïetencollege (1682).’ In Van Vaeck, M. et al. (red.), *De steen van Alciato*. Leuven: Peeters, pp. 861-899.
- Van Vaeck, M.** (2007). ‘Encoding the Emblematic Tradition of Love. The Emblems in the “Imago primi saeculi societatis Iesu” (Antwerp, 1640) and Poirter’s Emblematic Verses in the “Afbeeldinghe van d’eerste eeuw der societeyt Iesu” (Antwerp, 1640).’ In Stronks, E. et al. (red.), *Learned Love*. Den Haag: DANS, pp. 49-72.
- Verschaffel, T.** (2017). *De weg naar het binnenland. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Zuidelijke Nederlanden*. Amsterdam: Bert Bakker.

# Oog voor detail. ‘Het mierennest’ van Hendrik Tollens

Lotte Jensen

---

## *Samenvatting*

In ‘Het mierennest’ (1813) bekritiseert Hendrik Tollens op indirecte wijze de Franse keizer Napoleon Bonaparte. Hij sluit daarmee aan bij een rijke literaire traditie, waarin de mier wordt ingezet om het publiek een morele spiegel voor te houden: van de Griekse fabeldichter Aesopus tot Jacob Cats en Jan Luyken.

## *Abstract*

In ‘The Ants’ Nest’ (1813) Hendrik Tollens indirectly criticizes the French emperor Napoleon Bonaparte. He thus joins a rich literary tradition in which the ant is used to hold up a moral mirror to the public: from the Greek fabulist Aesop to Jacob Cats and Jan Luyken.

---

Wanneer ik mijmrend nederzigt,  
Maar met den geest naar boven stijgt,  
Dan zie ik somtijds, heen en weer,  
Op ’t wriemlen aan mijn voeten neer,  
En glimlach telkens op het leest  
Om ’t woelen van het mierennest.  
(Tollens, 1856, p. 6)

Met deze verzen opent Hendrik Tollens in 1813 zijn gedicht ‘Het mierennest’.<sup>1</sup> De ik-figuur kijkt vanuit hogere sferen neer op de krioelende mierenhoop aan zijn voeten. Ook de volgende tien verzen doen onschuldig aan. De dichter richt opnieuw de blik omlaag en ziet hoe de beestjes van de ‘eene kluit, op de andre klont’ kruipen. Niets aan de hand, zo lijkt het.

---

<sup>1</sup> Vermoedelijk heeft het gedicht eerst in handschrift gecirculeerd en is het pas na de bevrijding van de Fransen voor het eerst in druk verschenen. De oudste bekende druk dateert, voor zover bekend, uit 1840. Ik citeer de versie uit Tollens’ verzamelde werk uit 1856, omdat dit de laatste is die door de dichter is ‘nagezien’. Zie Huygens, 1972, p. 261.

Maar dan slaat de stemming drastisch om. Wat begint als een onschuldige anekdote verandert in een ‘mierenklucht’. Er is namelijk één mier die boven alle andere uitsteekt en speciale privileges geniet. Dit opperhoofd hoeft niet te werken, maar iedereen draaft louter en alleen voor hem, alsof hij goddelijke almacht heeft:

Daar zag ik hoe dat slaafsch geslacht  
Een enklen al zijn arbeid bragt;  
Een enklen om bevelen vroeg  
En rondkroop waar hij de oogen sloeg;  
Een enklen in het stof aanbad  
Als of hij godlijke almacht had.  
(Tollens, 1856, p. 7-8)

‘Wie is dat hoofd dan van die kluit, / Die leenheer, die alleen beveelt / En meester over allen speelt?’ vraagt de dichter zich vervolgens quasi onwetend af (Tollens, 1856, p. 8). Volgens Tollens wist iedereen in die tijd onmiddellijk wie met de ‘monstermier’ werd bedoeld: Napoleon Bonaparte (Tollens, 1856, p. vi). Het gedicht kan dan ook gelezen worden als een kritiek op de Franse keizer, tegen wie de Nederlanders in 1813 volop strijd leverden.

Tollens schreef zijn tekst in een tijd dat Nederland was ingelijfd bij het Franse keizerrijk. Er heerste een strenge censuur. Om aan de strenge blik van de controleurs te ontsnappen, maakte hij, evenals veel andere anti-Franse schrijvers, gebruik van metaforen en allegorieën (Jensen, 2013, p. 40-47). Zijn keuze voor de mier is echter om nog een andere reden interessant. Hij sloot daarmee aan bij een rijke literaire traditie, waarin de mier werd ingezet om lezers een morele spiegel voor te houden.

## 1. DE MIER ALS ZINNEBEELD

Mieren fungeren al van oudsher als toonbeeld van ijver. De Griekse dichter Aesopus, die in de zesde eeuw voor Christus leefde, wijdde maar liefst drie fabels aan het kleine beestje: ‘de krekel en de mier’, ‘de mier en de vlieg’ en ‘de mier en de duif’. Zijn vertellingen circuleerden in de eeuwen erna in tal van veelal fraai geïllustreerde edities, varianten en vertalingen, waarvan die van Jean de la Fontaine (1621-1695) het bekendst zouden worden (Fig. 1).



Fig. 1: *Houtgravure uit Gheraert Leeu, Dye hystorien ende fabulen van Esopus, oorspr. 1485, ed. Hans Rijns, z.n., z.p., 2013, fol. B3r.*

Ook de vroegmoderne Nederlandse dichters maakten fraaie bewerkingen van deze fabels, onder wie Johannes Stalpaert van der Wiele. Hij schreef een loflied op ‘t gauwe miertje’ dat zo wijs was om in de zomer voedsel te verzamelen, terwijl de krekel aldoor dwaas aan het zingen was (Stalpaert van der Wiele, 1631, p. 584-586). Steven Perret maakte samen met kunstschilder Adriaen van de Venne een embleembundel waarin zij de fabel van ‘de mier en de vlieg’ uitwerkten. De vlieg zoekt de hoogte op, waar weelde en lekkere spijzen in overvloed zijn. Hij bespot de vlijtige mier, die uit voorzorg verder werkt. Gulzige ijdelheid, zoals die ook aan hoven voorkwam, wordt zo tegenover arbeid- en spaarzaamheid geplaatst. De moraal was kraakhelder: deugdzame arbeid viel te prijzen boven een oneerbaar leven vol luiheid. De toegevoegde spreuken benadrukten deze boodschap nog eens: ‘arbeyt wint, weelde slindt’<sup>2</sup> of ‘sparen doet vergaren’ (Perret & Van de Venne, 1633, z.p., fabel XXI) (Fig. 2).

<sup>2</sup> Slinden betekent ‘door gulzig eten of inslikken vernielen of vernietigen’ (*Woordenboek der Nederlandsche taal*, via [wnt.inl.nl](http://wnt.inl.nl), ‘slinden’).



Fig. 2: 'De mier en de vlieg' in *S. Perret, S. en A. Vande Venne, Woudt van wonderlicke sinne-fabulen der dieren. Rotterdam: Isaack Waesberge, 1633, z.p.*

Behalve aan de fabels ontleenden auteurs ook inspiratie aan de Bijbel, waarin twee spreuken aan de mier zijn gewijd. Luie mensen dienen zich te spiegelen aan de mier: 'Ga tot de mier, gij luiaard! Zie haar wegen, en word wijs' (Spreuken 6:6). Mieren zijn dan wel zwak, ze bereiden zich goed voor op de toekomst: 'De mieren zijn een onsterk volk; evenwel bereiden zij in den zomer haar spijs' (Spreuken 30:25). Dichter en dominee Willem Sluiter schreef er een stichtelijk lied over: 'Waarschouwinge voor luiheid, door het voorbeeld der Mieren' (Sluiter, 1687, p. 85-86). De schilder Jan Luyken wijdde in de *Bykorf des gemoeds* (1711) een embleem aan de eerstgenoemde spreuk met als motto 'De naarstigheid, is nut en goed; / Maar best, die om het Beste doet' (Luyken, 1711, p. 118-119). Hij prees de ijver van de mieren, maar wees erop dat mensen nog een stapje verder dienden te gaan dan het leveren van 'dierse zorg'. Het streven moest erop gericht zijn het goede te doen met



het oog op het eeuwige leven, want daarin lag de ultieme beloning: ‘Doch hooger zinnen loopen varder, / En zetten ’t op het Eind’loos aan, / En werken daarom zoveel harder, / Dat haar dien loon niet mogt ontgaan’ (Luyken, 1711, p. 120) (Fig. 3).



Fig. 3: *Twee mannen bekijken een mierenhoop. Embleem uit Jan Luyken, De Bykorf des gemoeds (1711). Amsterdam: P. Arentz en K. van der Sys, p. 118.*

Eén vroegmoderne dichter springt eruit als het gaat om de morele reflectie op de mier: Jacob Cats. In het verzamelde werk van de raadpensionaris uit Zeeland komen tal van kortere en langere reflecties op het ijverige diertje voor. Zo benadrukt hij herhaaldelijk dat God alle schepselen met een bedoeling heeft geschapen en dat ieder dier, klein of groot, tot leerzame bespiegelingen kan leiden (Cats, 1659, p. 1, 6, 107). Verder weidt hij verschillende malen uit over de voorbeeldige ijver van de mier, soms vergezeld van een Bijbels citaat. In het gedicht ‘Ouderdom en buyten-leven’ staat hij uitgebreid stil bij de naarstige diertjes die de kost vergaren met het oog op de winter. Ze houden daarmee luiaards een spiegel voor (Cats, 1659, p. 23).

Cats produceerde ook een hele reeks spreuken en gezegdes. In zijn *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijd* kwamen alle domeinen langs, van het huishouden tot de politiek. Ook staatslieden had de mier een belangrijke levensles te leren: ‘Al is u vyant maer een mier, / Noch acht hem als een grousaem dier’ (Cats, 1659, p. 66). Ofwel: al is uw vijand slechts een mier, beschouw hem toch als een afschrikwekkend dier. Onderschat de vijand dus nooit, hoe klein die ook lijkt. Een variant hierop was te vinden in de *Sin-spreucken*, waar direct na het gezegde over de mier deze volgde: ‘Daer is geen soo kleynen man, / die geen hinder doen en kan’ (Cats, 1659, p. 66). Van de mier en de kleine man als geduchte vijand is het slechts een kleine, associatieve stap naar de ‘kleine keizer’ uit de negentiende eeuw.<sup>3</sup>

## 2. DE MORAAL VAN TOLLENS

Uit het voorgaande blijkt dat Tollens bij een rijke literaire traditie aansloot met ‘Het mierennest’. In zijn gedicht draait alles echter om een mier die alles-behalve navolgenswaardig is. Gaandeweg windt de ik-figuur zich namelijk steeds meer op over het bloeddorstige karakter van de oppermier:

Daar zag ik, hoe dat vuig insekt,  
Met schatting en met roof bedekt,  
Zijn eigen soort, voor dienst en zweet,  
Van wee en martling krimpen deed,  
En uit vermaak en overmoed  
Zijn kluit bedroop met mierenbloed;  
(Tollens, 1856, p. 8-9)

De ik-figuur ziet maar één manier om deze klucht te beëindigen en overweegt de oppermier dood te trappen. Hij heft zijn voet omhoog, maar slaat dan beschaamd de ogen dicht:

Laat kruipen wat er woelt op de aard’  
Die molshoop is geen gramschap waard! –  
Ik hief den blik naar hooger sfeer,  
En dacht er aan geen mieren meer.  
(Tollens, 1856, p. 9)

---

<sup>3</sup> De achttiende eeuw laat ik in dit korte bestek buiten beschouwing. De mier krijgt dan een fysico-theologische toepassing, bijvoorbeeld in het werk B. Nieuwentijt en J.F. Martinet.

Door zich af te keren van de situatie benadrukt de ik-figuur de nietigheid van Napoleon en zijn troepen. Zij zijn de moeite van het omkijken niet eens waard.

Het is een meesterlijk einde, dat de geestelijke superioriteit van de dichter benadrukt. Tollens sluit aan bij het destijds gangbare beeld van de hoog verheven dichter, die als een machtige adelaar naar de hemel opstijgt en van daaruit op het aardse rijk neerkijkt (Honings & Jensen, 2009, p. 184). Monstermier Napoleon, zo leert het publiek, is een minderwaardig wezen. De dichter heerst over de kleine keizer en heeft de ware wijsheid in pacht.

### Over de auteur

Lotte Jensen is hoogleraar Nederlandse literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Haar onderzoek richt zich op de rol van cultuur bij identiteitsvorming en rampen. Ze publiceerde recent *Rampen. Een nieuwe geschiedenis van Nederland* (2024).

### Literatuurlijst

- Cats, J.** (1659). *Alle de wercken*. Gent: Savry.
- Honings, R. & Jensen, L.** (2019). *Romantici en revolutionairen. Literatuur en schrijverschap in de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw*. Amsterdam: Prometheus.
- Huygens, G.W.** (1972). Hendrik Tollens. *De dichter van de burgerij. Een biografie en een tijdsbeeld*. Rotterdam/'s-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.
- Jensen, L.** (2013). *Verzet tegen Napoleon*. Nijmegen: Vantilt.
- Luyken, J.** (1711). *De Bykorf des gemoeds [...]*. Amsterdam: P. Arentz en K. van der Sys.
- Perret, S. & Van de Venne, A.** (1633). *Woudt van wonderlicke sinne-fabulen der dieren*. Rotterdam: Isaack Waesberge.
- Sluiter, W.** (1687). *Buiten - eensaem huis - somer- en winter-leven*. Amsterdam: Gerbrand Schagen.
- Stalpaert van der Wiele, J.** (1631). *Extractum Catholicum, tegen alle gebreken van Verwarde Harsenen*. Bernardinus Masius, Loven: Bernardinus Masius.
- Tollens, H. C.z.** (1856). *Verstrooide gedichten*, tweede druk. Leeuwarden: H. Suringar.



# Doop en omdoping in *Aardenburg* (1817) van Petronella Moens

Kornee van der Haven

---

## *Samenvatting*

In de roman *Aardenburg* (1817) van Petronella Moens wordt een fictionele, door Nederlandse kolonisten bevolkte plaats in Zuid-Amerika omgedoopt tot ‘Aardenburg’, de naam van het stadje in Zeeuws-Vlaanderen waar de auteur opgroeide. Die lokale context klinkt ook door in de religieuze inhoud van de roman, en dan met name in het motief van de volwassenendoop.

## *Abstract*

In the novel *Aardenburg* (1817) by Petronella Moens, a fictional place populated by Dutch colonists in South America is renamed ‘Aardenburg’, after the small town in Zeelandic Flanders where the author grew up. This local context also resonates in the religious content of the novel, particularly in the motif of adult baptism.

---

Aardenburg is vandaag de dag een charmant maar eerder onbeduidend stadje in het westelijke deel van Zeeuws-Vlaanderen (Fig. 1). Toch verleende het kleine plaatsje zijn naam aan een belangwekkende roman: *Aardenburg, of de onbekende volkplanting in Zuid-Amerika* (1817) van Petronella Moens. De roman beschrijft een utopische Nederlandse kolonie ‘aan de grenzen van het oude *Mexikaansche Rijk*’ (Moens, 1817, p. 44). De kolonie is een ‘kleine vesting, die bij hare eerste grondlegging den naam van *Aardenburg* had ontvangen.’ (Moens, 1817, p. 133) Die benaming is verre van toevallig, want de auteur bracht het grootste gedeelte van haar kindertijd door in Aardenburg (Veltman-van den Bos, 2000, p. 25-41), dat net als het fictieve Aardenburg in de roman een kleine vestingstad was en zijn militaire karakter te danken had aan de ligging in de Staats-Spaanse linies.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In de koloniale praktijk werd de naam ‘Aardenburg’ in elk geval een keer gebruikt voor het omdopen van ingenomen gebied. Het gaat dan om het in 1641 door de Nederlanders op de Portugezen veroverde fort Luanda aan de West-Afrikaanse kust (gelegen binnen de huidige stad Luanda in Angola). Of dit daadwerkelijk een verwijzing is naar Aardenburg in Staats-Vlaanderen is overigens onduidelijk. Met dank aan Harry Overdam voor deze informatie.



Fig. 1: Gevelsteen uit marmer met het 17de-eeuwse reliëf van Aardenburg. De gevelsteen is gemaakt in opdracht van de doopsgezinde bankier Anne Willem van Eeghen bij de bouw van zijn Amsterdamse villa in 1867-1868. Het object bevindt zich nu in de voorhal van de Doopsgezinde kerk 'Het Lam' te Aardenburg. Foto door Huub Buysse.

Het verzinnen van nieuwe toponiemen en het talig 'omdopen' van gebieden elders op de wereld is een voorbeeld van vroegmoderne kolonisatie door middel van performatieve taal (Greenblatt, 1991, p. 82-83). Omdoping is dan ook een taalhandeling die veelal imperialistische belangen dient. Ook in het geval van *Aardenburg* spelen politiek-militaire motieven een rol. De omgeving van Aardenburg wordt namelijk als vijandig gekarakteriseerd, met verwijzing naar de 'verpletterenden rijksstaf' van de Spanjaarden, alsook naar 'krijgsvreemde inboorlingen'. Vanwege een verdrag van 'de brave Hollanders' met Spanje kan een nederzetting van 'vrije huisgezinnen' met Europese, Afrikaanse en Amerikaanse wortels zich nochtans in het gebied vestigen (Moens, 1817, p. 44).

Koloniale omdoping legitimeert vaak praktijken van kerstening (Greenblatt, 1991, p. 83). Vooral in de katholieke traditie zien we dit terug in de gekozen toponiemen. Voor de Nederlandse kolonisatie geldt dit minder. Toch was ook de benaming 'Aardenburg' niet vrij van religieuze associaties. Staats-Vlaanderen vormde in de zeventiende en achttiende eeuw een mengeling van protestantse en katholieke gemeenschappen. De positie van het protestantisme was lange tijd eerder instabiel, maar werd in plaatsen als Aardenburg institutioneel geruggensteund vanuit het gewest Zeeland, terwijl de katholieke godsdienst in toenemende mate verdreven werd naar de 'staties' (veelal schuurkerken op het platteland).

Wie een gebied 'Aardenburg' noemt, verwijst daarmee dus ook naar een van de gereformeerde steunpunten in een religieus eerder instabiele regio die tussen Zeeland en Vlaanderen ingeklemd zat. In het stadje was er echter nog een andere protestantse gemeenschap: die van de doopsgezinden of mennonieten. Aanvankelijk kwamen zij samen in een schuurkerk in een polder even buiten Aardenburg, maar vanaf 1636 vestigden zij zich definitief in het stadje zelf

(Bauwens & Slegers Helsen, 2014, p. 25-29). Een bekende Aardenburgse doopsgezinde voorganger in de achttiende eeuw was Jan Nieuwenhuyzen, de latere oprichter van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Hij was bevriend met Petrus Moens, de vader van Petronella, en predikant van de gereformeerde kerk van Aardenburg. Petronella zelf zou dan weer bevriend raken met de zoon van Nieuwenhuyzen (Helsloot, 1993, p. 16-17).

In orthodox-gereformeerde kringen waren deze interreligieuze contacten eerder de uitzondering dan de regel. Net als zijn leermeester Herman Venema in Franeker (bij wie hij studeerde) huldigde en praktiseerde Petrus Moens dan ook het principe van actieve religieuze tolerantie (De Bruïne, 1973, p. 94-96). Behoudende gereformeerden verketterden de doopsgezinden vanwege hun afwijkende geloofsopvattingen. De keuze tussen de kinder- en de volwassenendoop was daarbij het traditionele twistpunt.<sup>2</sup> De doopsgezinden kenden en kennen geen kinderdoop en vinden dat de gelovige pas gedoopt moet worden nadat deze het geloof via belijdenis heeft geaccepteerd. De volwassenendoop is gebaseerd op de persoonlijke keuze van de gelovige om gedoopt te worden. De doopsgezinden verwijzen hierbij naar de vele voorbeelden van volwassenendoop in het Nieuwe Testament.

In het achttiende-eeuwse Aardenburg moet er nog altijd discussie gevoerd zijn over dit thema, ook ten huize Moens. In een handschrift met persoonlijke notities en afschriften uit gedrukte werken van vader Moens vinden we bijvoorbeeld een transcriptie van een opstel over de kinderdoop uit het tijdschrift *De Godsdienstvriend* (1788-1795) van Bernardus Bosch en IJsbrand van Hamelsveld.<sup>3</sup> Hoewel het opstel de kinderdoop verdedigt, keert het zich wel tegen 'onnozele' argumenten die anderen in die verdediging opvoeren. Kinderen zijn via Gods verbond – 'het eeuwig verbond der genade' (Romeinen 8: 17)<sup>4</sup> – automatisch verbonden met God, en als uiting van dat verbond worden zij gedoopt. De onder sommige calvinisten gevoerde discussie over een 'personele' of 'betrekkelijke' betrokkenheid bij het geloof van de ouders als fundament van de kinderdoop is onzinnig, aldus Bosch, want de doop gebeurt

---

<sup>2</sup> Er was wederzijds veel onbegrip over de dooppraktijken, hoewel de gereformeerden wel volwassenen doopten als zij de kinderdoop niet hadden ontvangen (evenals bij de doopsgezinden pas nadat belijdenis gedaan was). Vgl. Knipscheer, 1911, p. 24.

<sup>3</sup> Dit handschrift met gemengde aantekeningen (*adversalia*) bevindt zich in het Gemeentearchief Barneveld, collectie Bouwheer, Archief nr. 263, inventaris nr. 835. Met dank aan Bert Paasman die mij wees op deze bron en aan de archiefmedewerkers die haar boven water haalden.

<sup>4</sup> 'Formulier om den heiligen doop aan de kinderen te bedienen', <<https://bijbel-statenvertaling.com/liturgische-formulieren/formulier-om-den-heiligen-doop-aan-de-kinderen-te-bedienen/>> [20 juni 2024].

enkel en alleen op basis van het genoemde eeuwig verbond vanuit de genade van Christus. Deze kwestie alleen al oproepen, is de doopsgezinden gelijk geven: ‘Onnozele Vond! De schrandere Mennoniet steke dan vrij het Vaandel der overwinning op!’ (Bosch & Van Hamelsveld, 1789, p. 112).

Bosch was een zeer goede vriend van Petronella Moens en zij woonden zelfs enkele jaren samen (Veltman-van den Bos, 2000, p. 48-55). Het is in dat licht opvallend dat Moens in *Aardenburg* juist de volwassenendoop opneemt in haar geïdealiseerde, verlichte versie van het protestantisme. In de roman vinden we lange uiteenzettingen terug over religie, waarin het personage Hambroeck, een predikant, steeds de hoofdrol speelt. Soms lijken diens religieuze reflecties – bijvoorbeeld in de vorm van leergesprekken, zoals in hoofdstuk 15 – sterk op de epistels die haar vader overschreef in zijn aantekeningenboek. Het personage vertoont heel wat overeenkomsten met Petrus Moens. Net als Moens onderhoudt hij goede contacten met de doopsgezinden en belemmert zijn kritische houding ten opzichte van de calvinistische orthodoxie aanvankelijk zijn carrière als predikant. Zo weigert hij de ‘Formulieren of Leerstelsels’ van de kerk te ondertekenen. Hambroeck kan daarom niet meer terecht bij de reguliere gereformeerde kerk, wat de gemeenschap van Aardenburg er niet van weerhoudt om hem tot ‘Predikant of Volks-leeraar’ te benoemen (Moens, 1817, p. 134).

Hambroeck introduceert in *Aardenburg* heel wat religieuze rituelen, waaronder een doopritueel (Veltman-van den Bos & De Vet, 2001, p. 21-23). Wat opvalt aan die rituele praktijken is dat zij een onderscheid maken tussen een naamgevingsritueel en de doop zelf (als een van de twee sacramenten, naast het heilig avondmaal). De doop wordt pas uitgevoerd na het doen van belijdenis, het aanvaarden van het geloof op (bijna) volwassen leeftijd. Die praktijk zou beter passen bij de gemeenschap van Aardenburg, aldus de verteller:

De Heer Hambroeck en de Medebestuurders der Kerk of der Zedelijke Volksbelangen hadden den Kinderdoop hier niet ingevoerd; zij gevoelden zich daar niet toe verplicht, en keurden het doopen der Belijders van Jezus leer meer geschikt voor de Gemeente, die zij hier poogden te vormen. (Moens, 1817, p. 189)

De idee dat de doop voortkomt uit een personele of betrekkelijke overdracht van het geloof van de ouders op de kinderen, wordt hier geheel achterwege gelaten. In lijn met de doopsgezinde traditie lijkt hier eerder de *keuze* van de volwassene centraal te staan als basis voor de doop en toetreding tot de kerkelijke gemeenschap.



Toch mogen we vraagtekens zetten bij die doopsgezinde interpretatie van de volwassenendoop in de roman (zie ook Veltman-van den Bos, 2000, p. 276-277). Ten eerste is de dooppraktijk er vooral ingericht met het oog op de ‘bekeerlingen’ binnen de Aardenburgse gemeenschap, die niet gedoopt *kunnen* worden op basis van het geloof van de ouders. Die relatie valt hier dus sowieso weg. Enkel de eigen keuze kan de basis vormen van de doop. Ook het woord ‘keuze’ is hier echter problematisch. De aangekochte slaafgemaakten kunnen de vrijheid verdienen door hard te werken en door deel te nemen aan religieuze ceremonies, waarmee zij de genegenheid en ‘vriendelijke toespraak der planters’ kunnen verdienen (Moens, 1817, p. 125). Zonder goed gedrag is zelfs het betreden van de tempel niet toegestaan. Die ceremonies zijn nog gewijd aan een universele ‘Groote Geest’, maar gaan in de roman geleidelijk over in christelijke ceremonies, met de doop als een van de religieuze hoogtepunten. De onderliggende gedachte is dat de slaafgemaakten, geleid door de ‘Groote Geest’ (en uiteindelijk Christus), uit eigen beweging zullen gehoorzamen en geen direct toezicht meer nodig hebben. Die instrumentalisatie van het geloof voor economische en ‘gouvernementele’ doelen vormt de basis van het koloniale beschavingsideaal in *Aardenburg*. De doop realiseert door middel van taal en ritueel de transformatie van de slaafgemaakten tot gekerstende ‘vrije’ arbeiders. Evenals de omdoping van land is ze een voorbeeld van wat Greenblatt ‘christelijk imperialisme’ noemt: de doop maakt ex-slaafgemaakten ‘vrij’ én ‘nuttig’, als godvrezende en daarmee productieve werkkrachten, maar nog altijd ten voordele van de Europese kolonisten.

### Over de auteur

Kornee van der Haven is hoofddocent vroegmoderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Gent. Zijn onderzoek gaat onder andere over theatergeschiedenis, politieke literatuur en de literaire representatie van geweld.

### Literatuurlijst

- Bauwens, A. & Slegers Helsen, E.** (2014). *Dopers leven: Vierhonderd jaar Doopsgezinde Gemeente Aardenburg*. Aardenburg: Doopsgezinde Gemeente.
- Bosch, B. & Van Hamelsveld, IJ.** (1789). ‘De doop der kinderen.’ *De Godsdienst-vriend*, III.14: 105-112.
- De Bruïne, C.** (1973). *Herman Venema: Een Nederlands theoloog in de tijd der Verlichting*. Franeker: Wever. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.
- Greenblatt, S.** (1991). *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.

- Helsloot, P.N.** (1993). *Martinus Nieuwenhuysen (1759-1793). Pionier van onderwijs en volksontwikkeling*. Amsterdam: De Bataafsche Leeuw.
- Knipscheer, F.S.** (1911). 'De Nederlandsche gereformeerde synoden tegenover de doopsgezinden II.' *Doopsgezinde Bijdragen*, 51: 17-49.
- Moens, P.** (1817). *Aardenburg, of de onbekende volkplanting in Zuid-Amerika*. Haarlem: François Bohn.
- Veltman-van den Bos, A.J.** (2000). *Petronella Moens (1762-1843): De Vriendin van 't Vaderland*. Nijmegen: Vantilt.
- Veltman-van den Bos, A.J. & De Vet, J.** (2001). 'Inleiding.' In Moens, P., *Aardenburg, of de onbekende volksplanting in Zuid-Amerika: roman*. Verzorgd door Veltman-van den Bos, A.J. & De Vet, J. (*De Amazone-reeks*, red. Lia van Gemert). Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 7-34.

# Maatwerk: adaptatie van emblemen in een negentiende-eeuws manuscript van een Amsterdamse kleermaker

Nelleke Moser

---

## *Samenvatting*

De Amsterdamse kleermaker Gerardus Johannes Joha (1827-1904) maakte halverwege de negentiende eeuw een handgeschreven bundel waarin hij gedrukte emblemen tekstueel en visueel bewerkt en veelbetekenende ‘details’ weglaat. Met deze toe-eigening plaatst hij zich op verrassende wijze in een langere traditie die eerder beschreven is door Marc Van Vaeck en anderen.

## *Abstract*

From the 1840s onwards, the Amsterdam tailor Gerardus Johannes Joha (1827-1904) composed a manuscript miscellany in which he textually and visually adapts printed emblems, leaving out meaningful ‘details’. He thus introduces a new chapter to a long-standing tradition of appropriating emblems that has been described earlier by Marc Van Vaeck and others.

---

## 1. GEDRUKTE EMBLEMEN IN HANDGESCHREVEN BUNDELS

In de vroegmoderne tijd was het niet ongebruikelijk dat gedrukte embleembundels met de hand werden nagemaakt en dat het origineel daarbij werd aangepast aan een nieuw publiek of aan een nieuwe context. Het hing van de bedoelingen en het talent van de samensteller af op welke manier de *picturae* dan werden overgenomen. Zoals Eddy Grootes schreef:

De bewerker van een bestaande emblemat bundel die handschriftelijke kopij levert, loopt onvermijdelijk tegen het probleem aan hoe de *picturae* te verwerken. Hij kan louter verwijzen naar een eerdere druk, hij kan tekeningen of omschrijvingen invoegen, oude of nieuwe afdrucken verschaffen, of de koperplaatjes ter beschikking hebben. (Grootes, 2003, p. 799)

Grootes bespreekt een achttiende-eeuws afschrift van een embleembundel van Joannes Barbonius uit 1641, waar hij in 1993 door Marc Van Vaeck op werd geattendeerd. Hij stelt vast dat nieuwe afdrucken van de oorspronkelijke koperplaatjes werden ingeplakt op opengelaten plaatsen in het handschrift. De *picturae* zijn dus ongewijzigd. De bewerking zit hem in de tekst van de emblemen: die is gemoderniseerd, gecorrigeerd en aangevuld met het oog op een (nooit voltrokken) heruitgave (Grootes, 2003, p. 800).

Een ander doel en een ander procedé zien we in de handgeschreven bewerking van Paets' editie van *Goddelycke wenschen* uit 1645 die Feike Dietz in haar proefschrift beschrijft. Daar zijn bedrukte vellen met de *picturae* uit de oorspronkelijke bundel samen met beschrijfbare vellen tot katernen gevouwen, waarna een onbekende samensteller op de blanco vellen bijpassende Bijbelse motto's en prozafragmenten schreef. Hij (of zij) raadpleegde de bronnen die ook voor de oorspronkelijke embleembundel waren gebruikt, maar maakte daaruit een nieuwe selectie en combinatie van teksten, in een 'meditatief lees- en schrijfproces', en creëerde zo 'een eigen geestelijke wereld', aldus Dietz. Zij plaatst deze bundel in de traditie van *rapiaria* (citatenvverzamelingen), bloemlezingen en *commonplace books* (Dietz, 2012, p. 122-133).

Marc Van Vaeck beschrijft bronnen waarin gedrukte emblemen niet (alleen) werden meegebonden, maar (ook) werden nagetekend en bewerkt. Het gaat dan om bronnen uit de zeventiende-eeuwse academische context. Studenten lardeerden hun collegeaantekeningen met gedrukte en getekende afbeeldingen die het geheugen ondersteunden of louter decoratief waren (religieuze voorstellingen, landschapjes, genrestukjes en gezichten op de universiteitsstad). Een Leuvense student tekende in zijn *dictata* een zonnewijzer na van een gedrukt embleem en voegde er een eigen motto aan toe (Van Vaeck, 2006, p. 88, 90).

In een herdenkingsbundel uit 1682 lieten Brusselse studenten de 'emblematische constructies' vastleggen die ze tijdens de sacramentsprocessie van dat jaar tentoonstelden in het jezuïetencollege. Ze combineerden daarbij kopieën van *picturae* uit gedrukte embleembundels of eerdere herdenkingsbundels met nieuwe motto's en bijschriften ontleend aan bloemlezingen uit het werk van Seneca en Ovidius. Van Houdt en Van Vaeck richten zich 'op die vormen van *inventio* waarbij het centrale beeldmotief voorhanden emblematische beeldstoffen overneemt, adapteert, en recupereert'. Welke strategieën hantieren de studenten bij het verwerken van bestaande emblemen in hun *picturae*? (Van Houdt & Van Vaeck, 2003, p. 874) Dit varieerde van getrouwe kopie tot een nieuwe vormgeving van het beeldelement. Ook worden verschillende

beeldelementen uit eerdere bundels gecombineerd in een nieuwe *pictura*, bijvoorbeeld één op de voorgrond en één in het achterplan. Volgens Van Houdt en Van Vaeck was niet het verbeelden van geloofswaarheden en zedenlessen het belangrijkste doel, maar het tonen van de retorische vaardigheid ‘om voorhanden verhaal- en beeldstof te recupereren en te adapteren.’ (Van Houdt & Van Vaeck, 2003, p. 896)

## 2. EEN NEGENTIENDE-EEUWS VERZAMELHANDSCHRIFT MET EMBLEEMBEWERKINGEN

De ‘adaptatie, recuperatie en montage’ van emblemen in handschrift houdt echter niet op na de zeventiende eeuw, is niet voorbehouden aan katholieken, en blijft ook niet beperkt tot het religieuze of academische domein. Bovendien zijn er nog drastischer ingrepen denkbaar dan de hierboven geschetste. Dit blijkt uit een bijzondere nieuwe aanwinst waar Willemien van Dijk, conservator van de Bijzondere Collecties van de bibliotheek van de Vrije Universiteit te Amsterdam, mij in september 2023 op attendeerde: een negentiende-eeuws verzamelhandschrift met ingekleurde tekeningen, getiteld *Uittreksels, Versen en Fabelen enz.* (Fig 1).



Fig. 1: Titelblad van Gerardus Johannes Joha, *Uittreksels, Versen en Fabelen*. UBVU XV.05589, p. 1.

De samensteller is Gerardus Johannes Joha, geboren op 23 april 1827 in Amsterdam als zoon van een belastinginner. Hij werd kleermaker en trouwde in 1862 met dienstbode Johanna Clasina Christina Meijeringh (17 december 1824-22 maart 1887). Het huwelijk bleef kinderloos. Joha was Nederlands Hervormd. Hij was ouderling in 1885 en hij droeg in 1887-1888 twee gulden bij aan ‘De vrienden van de bijbelverspreiding’.<sup>1</sup> Gerardus Joha overleed op 22 februari 1904.

In de jaren 1840 begon hij zijn verzameling. Op het titelblad staat (waarschijnlijk) 1846, en op p. 71 van het handschrift staat een ondertekening ‘G:J: Joha 9 februari 1848’. De bundel bevat moralistische en kluchtige gedichten, emblemen, fabels, gedichten op de seizoenen, stads- en dorpsgezichten, en een gedicht tegen de introductie van gasverlichting in een Amsterdamse kapel. Veel gedichten zijn geïllustreerd met kleurrijke aquarellen. Deze afbeeldingen lijken minstens even belangrijk te zijn als de teksten. In het begin van het handschrift zijn de afbeeldingen genummerd, en in het register ontsluit Joha niet alleen teksten, maar onder ‘Kamers’ tevens de afbeeldingen van weelderige interieurs die we door het handschrift heen tegenkomen.

De bundel past in de eerder beschreven traditie van het overschrijven van teksten en het natekenen van afbeeldingen uit verschillende (gedrukte) bronnen. Joha kiest uitdrukkelijk voor creatieve adaptatie. Hij combineert en verandert de gekozen teksten en afbeeldingen naar eigen inzicht. Zo maakt hij teksten vromer door een religieuze duiding toe te voegen of actualiseert hij een stadsgezicht door er een brug bij te tekenen. Veel van zijn bronnen stammen uit de (vroege) achttiende eeuw. Eén bron wil ik hier belichten: de *Leerzame zinnebeelden* van Hendrik Graauwhart uit 1704.

### 3. ADAPTATIE, RECUPERATIE EN MONTAGE VAN GRAAUWHARTS *LEERZAME ZINNEBEELDEN*

Graauwhart verbeeldt in zijn *Leerzame zinnebeelden* deugden en ondeugden aan de hand van dieren, planten en natuurverschijnselen, en ondersteunt dit met Bijbelverwijzingen in beeld en tekst. Steeds staat in de *pictura* op de

---

<sup>1</sup> School En Kerk. ‘Algemeen Handelsblad’. Amsterdam, 11 februari 1885. Geraadpleegd op Delpher <<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBDDD02:000209690:mpeg21:p002>> [30 mei 2024]; Grelinger, H. ‘Aan de vrienden van de Bijbelverspreiding over de gansche aarde’, Roeloffzen & Hübner, [1888]. Geraadpleegd op Delpher <<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMUBVU02:000005406:00017>> [30 mei 2024]. De overige biografische informatie is ontleend aan [wiewaswie.nl](http://wiewaswie.nl).

achtergrond een moment uit een Bijbelverhaal uitgebeeld en op de voorgrond het dier dat de deugd of ondeugd representeert (Fig. 2). De *subscriptio* is een berijmde uitbreiding van het Bijbelcitaat dat als *motto* dient. Het boek bevat een ‘bladwyzer der afbeeldinge’, waarin de afgebeelde dieren en natuurverschijnselen alfabetisch gerangschikt zijn van ‘aap’ tot ‘zon’, en een ‘bladwyzer der uytbreidinge’, waarin de (on)deugden alfabetisch gerangschikt zijn van ‘aardsgezinde’ tot ‘zuyverheid’.



Fig. 2: De ‘aards-gezinde’ in de *Leerzame zinnebeelden* van Hendrik Graauwhart. UBVU XN.05651, p. 37.

Joha heeft uit deze bundel een aantal emblemen gekozen en die aan de hand van hun opschrift alfabetisch gerangschikt in een ‘Geestelek Alphabeht’, van ‘Aards-gezinde’ tot ‘Zaligheid’.

Joha kopieert Graauwharts afbeeldingen, maar handhaaft alleen het beeldelement in het achterplan en laat de dieren op de voorgrond weg (Fig. 3). Dat was niet omdat hij geen dieren kon tekenen: de bundel bevat immers ook berijmde fabels waar hij katten, hanen, vossen, adelaars, stieren en diverse andere dieren tekent. De teksten past hij radicaal aan: hij kiest andere Bijbelcitat

en schrijft nieuwe bijschriften in begrijpelijke taal, en soms een ander opschrift. Hij stelt de Bijbeltekst centraal en verwijderd de allegorische laag.



Fig. 3: De 'aards-gezinde' in het Geestelijk Alphabeht van Gerardus Joha. Gerardus Johannes Joha, *Uittreksels, Versen en Fabelen*. UBVU XV.05589, p. 25.

Als we de balans opmaken, kunnen we vaststellen dat deze Amsterdamse kleermaker weliswaar ver afstaat van het universitaire milieu, maar dat hij desalniettemin dezelfde retorische vaardigheden hanteert als de Leuvense en Brusselse studenten uit de zeventiende eeuw. Zijn belangrijkste doel is echter wél het verbeelden van geloofswaarheden en zedenlessen. In dat opzicht sluit zijn werkwijze meer aan bij die van de bewerker van Paets' *Goddelycke wenschen*. Ook Joha creëert een eigen geestelijke wereld, maar wel een die past bij zijn protestantse achtergrond.



## Over de auteur

Nelleke Moser is neerlandica en boekwetenschapper, en werkt als universitair hoofd-docent bij de faculteit Geesteswetenschappen aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Haar onderzoek richt zich op handgeschreven (literaire) teksten uit de periode 1500-1900.

## Literatuurlijst

- Dietz, F.M.** (2012). *Literaire levensaders. Internationale uitwisseling van woord, beeld en religie in de Republiek*. Proefschrift. Hilversum: Verloren.
- Graauwhart, H.** (1704). *Leerzame zinnebeelden, bestaande in christelyke bedenkingen door Vergelykinge eeniger Schepselen, als Dieren, Vogels, Gewassen, &c. strekkende tot Zedelessen ter Deugd, en tot Aanmoediging tot Godzaligheid*. In Vaarzen en Uitbreidingen te Zamen gesteld door Hendrik Graauwhart. Vercierd met 110 Konstige Afbeeldsels. t'Amsterdam, gedrukt voor den Autheur, en zyn meede te bekomen by Johannes Ratelband, Boekverkoper op den Dam, bezuyden het Stadhuys, in C. Huygens Werken. UBVU XN.05651.
- Grootes, E.K.** (2003). 'Barbonius en Vaenius op later tijden en zeden gepast.' In Van Vaeck, M., Brems, H. & Claassens, G.H.M., *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*. Leuven: Peeters, pp. 795-820.
- Joha, G.J.** [1846]. *Uittreksels, Versen en Fabelen enz...* UBVU XV.05589.
- Van Houdt, T. & Van Vaeck, M.** (2003). 'In het licht van de eeuwigheid. Bezinning over tijd en onvergankelijkheid in de efemere emblematische constructies van het Brusselse Jezuietencollege (1682).' In Van Vaeck, M., Brems, H. & Claassens, G.H.M., *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*. Leuven: Peeters, pp. 861-899.
- Van Vaeck, M.** (2006). 'Dispersed Images: Recuperating Illustration Material.' In *Emblemata sacra. Emblem Books from the Maurits Sabbe Library, Katholieke Universiteit Leuven*. Philadelphia: Saint Joseph's University, pp. 85-92. <<https://lirias.kuleuven.be/handle/123456789/204193>> [30 mei 2024].



# ‘Plotseling zie ik mijn graf.’ Henri van Straten illustreert *Kaas* van Willem Elsschot

Pieter Verstraeten

---

## *Samenvatting*

De vierde druk van Willem Elsschots *Kaas*, uit 1944, verscheen met een nieuw bandontwerp van de Antwerpse grafische kunstenaar Henri van Straten. Deze lino kan gelezen worden als een gelaagde interpretatie van de roman, waarbij de tegenstelling tussen realisme en symboliek, tussen materiële werkelijkheid en quasireligieuze confrontatie met de dood centraal staat.

## *Abstract*

The fourth edition of Willem Elsschot's *Cheese*, from 1944, showed a new cover design by the Antwerp graphic artist Henri van Straten. The present article ‘reads’ this lino as a layered interpretation of the novel, that plays with the contrast between realism and symbolism, between material reality and the quasi-religious confrontation with death.

---

In juli 1944, in de laatste oorlogsmaanden, verschijnt bij Manteau in Brussel de vierde druk van Willem Elsschots korte roman *Kaas*. De oorspronkelijke cover-illustratie van Jozef Cantré is er ingeruild voor een lino van Henri van Straten, die qua stijl sterk aansluit bij de lino’s die deze Antwerpse grafische kunstenaar eerder vervaardigde voor *Lijmen* en *Het been* (Raskin, 2002, p. 197; Schuhmacher, 2010; Velter, 2023) (Fig. 1). Elsschots roman over de ‘klerk’ Laarmans die zijn geluk beproeft als ‘koopman’ werd zo van een visuele commentaar voorzien door twee in die tijd vooraanstaande Vlaamse illustratoren.

Van Stratens linogravure staat hier centraal; ik beschouw haar als een visuele commentaar op de tekst, die meteen ook een lectuur en interpretatie ervan veronderstelt (Newell, 2017, p. 65-71). De vraag is dan ook dubbel: hoe leest Van Straten *Kaas*? En hoe kunnen we zijn ‘visuele samenvatting’ (Baetens, 2022, p. 16) lezen?

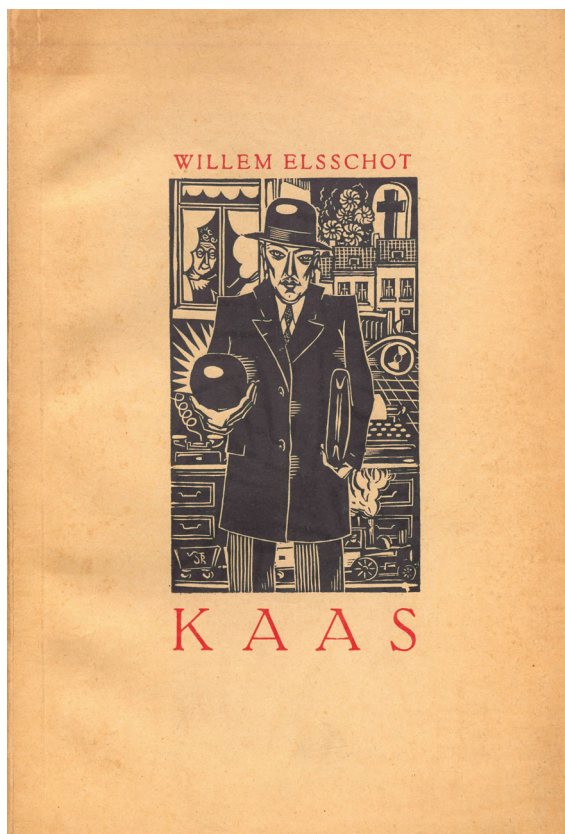


Fig. 1: De cover van de vierde druk van *Kaas* (1944), uitgegeven door Manteau, met omslagillustratie van Henri van Straten.

## 1. ILLUSTRATIES LEZEN

Wat is een illustratie? Het antwoord lijkt eenvoudig: een ‘plaat in een boek of een tijdschrift’ volgens Van Dale. Maar dat antwoord verliest alle vanzelfsprekendheid van zodra je vragen stelt bij de functies van illustraties en mogelijke relaties tussen beeld en tekst. Een belangrijke functie is zonder twijfel de didactische: ze maakt de tekst toegankelijk, leesbaar (Baetens, 2022, p. 16). Maar er is ook de esthetische functie van versiering, verfraaiing die voor een bepaald soort genot zorgt. Daarmee is de illustratie een dubbele toegangspoort tot de tekst (Newell, 2017, p. 64): zowel cognitief als affectief. Daarnaast is er een commerciële dimensie: illustraties moeten lezers overtuigen om boeken te lezen en te kopen (Baetens, 2022, p. 17).

Een visie op illustraties als toegangspoort lijkt echter ook gebaseerd te zijn op enkele diep in de westerse cultuur gewortelde aannames, zoals het idee dat plaatjes ‘gemakkelijker’ zijn dan tekst, ‘onmiddellijker’ kunnen worden gedecodeerd en op een meer ‘natuurlijke’ manier tot ons spreken (Newell, 2017, p. 65-66). Bij die ideologie van de woord-beeldrelatie kunnen kritische vraagtekens worden geplaatst, zoals Newell in navolging van Roland Barthes doet: ‘but are images really easier?’ Ze besluit: ‘Such views are shortsighted, of course, and overlook the ideological and aesthetic codes that shape images [...]’ (Newell, 2017, p. 65). Met andere woorden: zoals alle afbeeldingen moeten ook boekillustraties worden gedecodeerd en geïnterpreteerd en dat is niet altijd zo eenvoudig. In wat volgt probeer ik Van Stratens illustratie te decoderen, te interpreteren, te lezen.

## 2. KAAS ALS OBJECT, KAAS ALS SYMBOOL

Van Stratens lino toont op de voorgrond een portret van het hoofdpersonage Laarmans, *en face*, van knie tot kruin. In zijn rechterhand heeft hij een kaasbol, onder zijn linkerarm een aktetas, attribuit van de zakenman. Hoewel de afbeelding rijk is aan realistische details, moeten we ons hoeden voor een te realistische interpretatie. De ronde vorm in de rechterhand kunnen we immers pas als kaas identificeren als we de tekst hebben gelezen: de titel op de cover, het verhaal tussen de covers. Zonder die tekstuele informatie is de kans groot dat we enkel een abstracte vorm zien, die centraal in de afbeelding en omgeven door een aureool van stralen weliswaar alle aandacht naar zich toetrekt, maar vooralsnog betekenisloos blijft, een enigma. De bolle vorm wordt herhaald in andere ronde vormen (de bolhoed, de wielen van de trein en de auto, de bloemen) en groeit zo uit tot een knooppunt in de afbeelding, dat vooralsnog zonder betekenis blijft, maar tegelijk een semantische leegte wordt die schreeuwt om invulling.

Die paradoxale aan- en afwezigheid van betekenis blijft hangen als de lezer de bol als een volvette edammerkaas heeft herkend: wat is eigenlijk de betekenis van kaas (als object, als materie) in de betekenseconomie van de roman? Kaas verwijst enerzijds naar het banale en inwisselbare, in Laarmans’ woorden: ‘’t is vreemd, maar ik vond aan dat artikel iets walgelijks en belachelijks. ’t Zou mij liever geweest zijn indien ik in iets anders had mogen handelen, bijvoorbeeld bloembollen of gloeilampen, die toch ook specifiek Hollandsch zijn’ (Elsschot, 2003, p. 36). Kaas is dus een willekeurig ding, handelswaar, van het laagste allooi bovendien, waaraan elke vorm van sym-

boliek ontbreekt. Maar tegelijk maakt dát kaas net tot een potentieel rijk literair symbool. Maar een symbool voor wat? Die vraag nodigt uit tot verdere ‘lezing’ van de lino en van de relatie tussen de kaasbol (op de voorgrond) en de andere afgebeelde objecten (op de achtergrond).

### 3. VAN ONDER NAAR BOVEN (EN TERUG)

Van beneden af zien we een stoomtrein, daarboven een bureau met telefoon en schrijfmachine, nog daarboven een auto. De romanlezer weet deze objecten zonder probleem thuis te brengen. De trein verbeeldt de ‘drukke dwerglocomotief’ (p. 74) die rondrijdt op de werf van de General Marine and Shipbuilding Company, Laarmans’ oorspronkelijke werkgever. De bureau-artikelen verwijzen naar zijn nieuwe activiteiten als koopman. De auto, ten slotte, is het ultieme symbool van prestige en sociale mobiliteit: alle vrienden van Van Schoonbeke (‘rechters, advocaten, kooplieden of gewezen kooplieden’) ‘be- zit[ten] minstens één auto’ (p. 28) en ook Hornstra, Laarmans’ Nederlandse kaasleverancier, ‘glijdt’ over de wegen in ‘een prachtige herenauto’ (p. 107). De objecten in de onderste helft verbeelden dus de sociale ladder die Laarmans tevergeefs probeert te beklimmen. Zo gelezen bevestigt Van Straten omslagontwerp de klassieke interpretatie van *Kaas*, zoals ook Jan-Albert Goris (Marnix Gijsen) de prent uitlegde voor een Amerikaans publiek: ‘The above illustration shows the hero of a novel, a white-collar worker, who tries hard to become a cheese merchant, but who fails and rushes back to the safety of his former job’ (Goris, 1954, p. 37).

Maar prent én roman hebben meer lagen. Laarmans’ zakenavontuur zit immers ingebed tussen twee openingshoofdstukken en een voorlaatste hoofdstuk over de dood van zijn moeder en zijn halfslachtige, emotioneel verstoorde verwerking daarvan. Elsschot schreef aan Ter Braak dat ‘zijn kaas verpakt wordt tussen twee moeders’ (Elsschot, 1993, p. 106). Van Straten geeft die dimensie ruimte boven in de afbeelding: in de rechterbovenhoek herkennen we een kruis op een grafsteen en de overmaatse chrysanten die Laarmans bij zijn moeders graf neerlegt. Wellicht ligt in deze spanning tussen de materiële wereld en de handel onderin en de confrontatie met de dood bovenin de sleutel om de symbolische dimensie van het object kaas in het midden verder te duiden.

#### 4. 'PLOTSELING ZIE IK MIJN GRAF'

We zagen al dat Laarmans kaas eigenlijk 'walgelijk' vindt. Het product wordt herhaaldelijk beschreven als iets abjects:

Reusachtige Gruyères, als molenstenen, deden dienst als fundament en daar bovenop lagen Chesters, Gouda's, Edammers en talrijke kaas-soorten die mij volkomen onbekend waren, een paar van de grootste met opengespalkten buik en blootliggende ingewanden. De Roqueforts en Gorgonzolas pronkten liederlijk met hun groene schimmel en een eskadron Camemberts lieten vrij hun etter looplen. (Elsschot, 2003, p. 42)

Kazen zijn dingen ('molenstenen'), die tegelijk een menselijke of dierlijke lichamelijke hebben ('opengespalkten buik en blootliggende ingewanden', 'etter'). Het abjecte staat voor wat object noch subject is, dood noch levend, en daardoor door het subject als grensoverschrijdend en bedreigend (maar fascinerend) wordt ervaren (Kristeva, 1980).

De oorlogsmetaforiek inzake Laarmans' 'strijd' is dan ook niet toevallig: 'Wat donder, men maakt de kaascampagne mee of men maakt ze niet mee. En als je eerst stellingen bouwt waarop je kan terugtrekken, dan kom je ook niet vooruit. Er op los, zeg ik!' (p. 50). Het is evenmin toevallig dat hij zijn kazen niet thuis wil bewaren, maar in de kelders van het 'Blauwhoedenvem':

Ik wil die kelders met eigen oogen zien. Ik wil er mij van overtuigen dat mijn kaas er veilig, frisch en ongestoord rusten zal, vrij van regen en van ratten, als in een familiegraf. [...] daarop werd de poort dichtgemaakt, een poort als van een burcht ten tijde der kruistochten. [...] Ik kan gerust naar huis gaan. Dáár komen mijn Edammers niet uit, tenminste niet met geweld. Zij zullen hier liggen tot de dag van hun opstanding, als wanneer zij er in triomf zullen worden uitgehaald om te pronken voor winkelruiten zooals die, waar ik bij mijn terugkeer uit Amsterdam heb voor gestaan. (p. 66-68)

Deze woordkeuze is veelzeggend: de kelders worden beschreven als een 'familiegraf', in quasireligieuze termen ('kruistochten', 'opstanding'). Laarmans wil de kaas bestrijden, beheersen en verdringen, zoals hij ook de gedachte aan zijn moeders dood wil verdringen. In die zin is de centrale ronde vorm op de cover een handelsobject, maar ook een symbool van wat voor Laarmans onzegbaar en ondenkbaar is en pas aan het eind van de roman weer verschijnt:

‘Ik ga op de tenen achter die vrouw door en plotseling zie ik mijn graf’ (p. 116). Zo biedt Van Straten een gelaagde lectuur van Elsschots verhaal, dat niet enkel gaat over het stijgen en dalen op de sociale ladder, maar ook over de confrontatie met het verdrongene: de moeder en de dood. De vrouwenfiguur linksboven is op dat vlak dubbelzinnig: gaat achter het beeld van de alziende buurvrouw Peeters ook het beeld van de moeder schuil?

## Over de auteur

Pieter Verstraeten is hoofddocent moderne Nederlandse literatuur aan de KU Leuven. Hij doet onderzoek naar diverse aspecten van de twintigste-eeuwse literaire cultuur, zoals de pedagogie van de literatuur en de rol van objecten in de roman.

## Literatuurlijst

- Baetens, J.** (2022). *Illustrer Proust: Histoire d'un défi*. S.l.: Les impressions nouvelles.
- Elsschot, W.** (1993). *Brieven*. Verzameld en toegelicht door Vic van de Reijt met medewerking van Lidewijde Paris. Amsterdam: Querido.
- Elsschot, W.** (2003). *Kaas*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Goris, J.-A.** (1954). *Modern Belgian wood engravers* (2nd ed.). New York: Belgian Government Information Center.
- Kristeva, J.** (1980). *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Parijs: Seuil.
- Newell, K.** (2017). *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan. <<https://doi.org/10.1057/978-1-137-56712-3>> [4 juni 2024].
- Raskin, L.** (2002). *Henri Van Straten (1892-1944): oeuvre-catalogus van de grafiek*. Antwerpen: Pandora.
- Schuhmacher, W.** (2010). *Willem Elsschot in boek en band: een eerste inventarisatie van bandvarianten*. Antwerpen: Willem Elsschot Genootschap.
- Velter, J.** (2023). ‘Jozef Cantré, de lezende tekenaar (25) – een ander (4) Henri van Straten.’ *SFCDT*, 24 januari <<https://sfcdt.wordpress.com/2023/01/24/jozef-cantré-de-lezende-tekenaar-25-een-ander-4-henri-van-straten/>> [4 juni 2024].



# *Het bloote Woort en 't Embleem. De vluchtende Atalanta, curiosum van Hugo Claus*

Linde De Potter

---

## **Samenvatting**

In 1977 publiceert Hugo Claus *De vluchtende Atalanta*. In dit bibliofiele boek herneemt hij zeven gravures uit het alchemistische emblemenboek *Atalanta Fugiens* (1617) van Michael Maier en hij schrijft er een raadselachtig verhaal bij. Dit artikel laat zien hoe die afbeeldingen niet louter als ornamenten fungeren, maar als een motor voor Claus' speelse schrijven en als richtinggevend voor de interpretatie van het werk.

## **Abstract**

In 1977, Hugo Claus publishes *De vluchtende Atalanta*. This bibliophile edition presents an enigmatic story along seven emblems selected from the alchemist emblem book *Atalanta Fugiens* (1617) by Michael Maier. This article demonstrates how the images function as a driving force behind the author's playful writing and as a substantial part for the interpretation of the work.

---

‘Een groot schrijver is de auteur van achttien onbegrijpelijke pagina's’, beweerde Hugo Claus ooit in een interview (Bracke, 1997). Als dat daadwerkelijk het criterium is van de grote schrijver, dan heeft Claus zichzelf al in de jaren zeventig van een plaats tussen de allergrootsten verzekerd. Toen publiceerde hij *De vluchtende Atalanta* (1977), een enigmatisch boek dat is verlucht met zeven koperetsen van de Zwitser Matthäus Merian de Oude (1593-1650) die op hun beurt zijn overgenomen uit het alchemistische emblemenboek *Atalanta Fugiens* (1617) van de Duitser Michael Maier (1568-1622).<sup>1</sup> ‘Het meest bizarre boek dat ik ooit schreef’, noemde Claus het zelf (Van Nieuwenborgh, 1977).

*De vluchtende Atalanta* is in de Clausstudie een obscuur werk gebleven. Dat is een gemiste kans, want bij nader inzien resoneren in dit maniëristische boek heel wat obsessies

---

<sup>1</sup> Claus vermeldt in het colofon dat de koperetsen zijn overgenomen uit de eerste editie van *Atalanta Fugiens* (1617) (Claus, 1977, p. 115).

(zoals de androgynie, moeilijke liefdesverhouding, leugen, mythologie, eeuwige metamorfose) en vertelstrategieën (het spel met ongrijpbare vertellers, metafiction en metalepsis) die typisch zijn voor Claus' oeuvre. Bovendien is de combinatie van woord en embleem evenzeer kenmerkend. Ook in de experimentele roman *Schola Nostra* (1971) en talloze bibliofiele poëzie-uitgaven interageren tekst en beeld. Zo beschouwd biedt Claus' *Atalanta* een onverwachte, maar wezenlijke toegang tot diens universum en werkwijze. In dit artikel zal ik nagaan wat de rol is van de emblemen in *De vluchtende Atalanta*. Hoe functioneren ze in de miniroman en wat is hun betekenispotentieel?

Hoewel Claus zijn boek omschreef als 'een randnota' bij *Atalanta Fugiens*, waarbij hij enkele van Maiers emblemen-met-tekst heeft 'omgezet in een uiterst chaotische, barokke verteltrant' (Roggeman, 1980, p. 131), zijn er weinig directe verbanden tussen de brontekst en *De vluchtende Atalanta*. In zijn enigszins surrealistische verhaal worden A (Atalanta), dochter van Diane Schaenee, en B (Basilik), zoon van hermafrodiet Jamboree, als broer en zus opgevoed door Diane en haar derde echtgenoot Dion. Liefde lijkt te ontluiken, maar Atalanta vlucht weg en laat Basilik verdrietig achter bij Diane. Zij bemint immers een ander: 'mijn god, mijn oud kind' (p. 7). Vervolgens krijgt Diane nog een kind, 'Kind C' of Cossik, een tweeslachtig wezen met een meisjes- en een jongenshoofd. Cossik vertaalt passages uit Maiers *Atalanta Fugiens*, maar sterft vroegtijdig. De doodsoorzaak blijft onduidelijk, want elke versie van het verhaal is inwisselbaar voor 'de versie van een andere commentator' (p. 98). Atalanta ontmoet haar god weer, maar vlucht ook steeds weer weg. Zelfs in de slotzin blijft hun verhouding twijfelachtig: 'Nooit vluchtte Atalanta meer dan toen zij uiteindelijk tegen zijn schouder en toen tegen zijn borst lag, die knarste, ratelde, prikte, gloeide' (p. 112). Het is een verhaal waar nauwelijks een touw aan vast te knopen is, vol bizarre plotwendingen. Bovendien zit de tekst vol metafiction en metalepsen, want de bovenstaande samenvatting wordt verteld door... Atalanta (p. 7).

De Clauskritiek wist zich geen raad met dit maniëristische, weinig coherente werk. De voorbije halve eeuw waagde slechts Annie Verhaeghe (1985; 1988) een interpretatiepoging; zij tracht *De vluchtende Atalanta* te lezen vanuit de zwavel- en mercuriustheorie die Maier in *Atalanta Fugiens* uiteenzette: 'Het verhaalverloop is zo grillig, zo absurd en zo onwaarschijnlijk dat men op zijn minst moet beseffen dat de tekst van Claus gedragen wordt door een andere tekst' (Verhaeghe, 1988, p. 167). Niettemin levert Verhaeghes lezing van *De vluchtende Atalanta* als een allegorie voor de zoektocht naar de Steen der Wijzen uiteindelijk niet zo veel op, omdat Claus' tekst heel weinig prijsgeeft over alchemie en een alchemistisch geïnspi-

reerde lectuur weliswaar schematische interacties tussen de personages en de romanwereld belicht, maar de interpretatie van het geheel nauwelijks vooruithelpt.

Productiever lijkt mij de intuïtie van Claus' vriend Freddy de Vree (1978, p. 10) dat Claus bij de etsen uit *Atalanta Fugiens* 'een eigentijdse mini-roman' had bedacht. In wat volgt wil ik daarom het betekenispotentieel van de emblemen verhelderen en laten zien hoe de wisselwerking met de tekst gestalte krijgt. Claus selecteerde de kopergravures niet willekeurig, want ze vertonen duidelijke overeenkomsten. We zien telkens een mannelijke en vrouwelijke figuur, dikwijls als tegenpolen voorgesteld (bv. zon/maan), in een erotische scène. Daarnaast duiken verschillende androgynen figuren en mythologische thema's op. Pas bij een nauwkeurige (herhaalde) lectuur licht de samenhang met het verhaal op, want de volgorde van de prenten is door elkaar gehaald zodat de interpretatie van tekst en beeld eerder via echo en vooruitverwijzing verloopt dan via synchroniciteit. Claus heeft dus niet zomaar 'praatjes bij plaatjes' geschreven.

Het frontispice zet de toon. Een man, gekleed in een lang gewaad, met in elke hand één staf, tekent (of wijst naar) een ingewikkelde figuur op een muur: een naakte man en vrouw zijn gevat in een cirkel, die gevat is in een vierkant, dat weer gevat is in een driehoek, die dan opnieuw gevat wordt in een cirkel (Fig. 1).



Fig. 1: Frontispice uit Hugo Claus, *De vluchtende Atalanta*, p. 2. *Herneming van embleem XXI 'Fac ex mare & foemina circulum, inde quadrangulum, hinc triangulum, fac circulum & habebis lap. Philosophorum'* van Matthäus Merian de Oude in Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1617, p. 93. (Hugo Claus, *De vluchtende Atalanta*, Antwerpen: Pink Editions & Productions, 1977, p. 2).

Die polyperspectivische structuur zou zomaar een omschrijving kunnen zijn van *De vluchtende Atalanta*, een verhaal dat zich ontvouwt in een reeks verhalen en zichzelf tegelijkertijd schaamteloos ontmaskert als verbeeldingsconstructie. We krijgen immers geen overzichtelijke raamvertelling voorgeschoteld, want allerlei metalepsen doorbreken de schotten tussen de verhaalniveaus. Op het hiërarchisch hoogste niveau staat Claus' in linnen gebonden boek dat de lezer in handen houdt. Een niveau lager krijgen we het verhaal van Atalanta, Basilik en co., verteld door een onpersoonlijke, heterodiëgetische verteller. Al dadelijk blijkt echter dat deze constructie een ik-verteller verbergt, met name Atalanta, die duidelijk meer weet dan het personage Atalanta waarover ze spreekt. Dat ik treedt op in cursieve passages die voorafgaan aan sommige van de dertien hoofdstukjes en interfereert in eveneens cursieve passages tussen haakjes met de woorden van de heterodiëgetische vertelstem: “‘Waar is A?’ vroeg B die onverhoeds binnenkwam. (*Waarom noem ik eigenlijk mezelf A.? Ik heet Atalanta. Dit is mijn verhaal. Dus van nu af aan: Atalanta. En hij: Basilik.*)” (p. 28). Tegelijkertijd doorbreekt Atalanta haar eigen verhaalniveau en commentarieert ze de roman waarin ze optreedt (*‘ik zal dit cahier volschrijven’* (p. 7), poneert ze, als ware zij de schrijver van *De vluchtende Atalanta*:

Toen stierf het kind Cossik. Want het tweespaltige, disharmonische van zijn-haar wezen deed hem-haar de das om. [...] (*Hoe het kind stierf? Wil je 't echt weten? Heb je nog niet genoeg van zoveel doden? Ook al weet je dat zij zullen verrijzen? Al was het maar in een bibliofiele uitgave? [...]*) (p. 97)

De lezer *ziet* die verrijzenis gebeuren: Cossik is niet alleen *in de tekst* geboren, we zien hem daadwerkelijk uit zijn ‘ouders’ oprijzen in de vierde gravure (p. 48). Deze passage is niet uitsluitend metafictioneel, maar illustreert dus ook hoe het embleem de narratieve verbeelding in gang zet en stuurt (Fig. 2).

Atalanta richt haar verhaal tot ‘mijn god, mijn oud kind’. Gaandeweg blijkt het onderscheid tussen verteller en narratee steeds meer te vervagen, als waren ze elkaars spiegelbeeld. Dat zit al vervlochten in de dubbele aanspreking ‘mijn god’ (mijn schepper, die aan mij voorafgaat) en ‘mijn oud kind’ (mijn schepping, die door ‘mij’ is geschapen). Het wordt ook gethematiseerd in Atalanta’s bekentenis dat haar verhaal misschien meer ‘een brief van jou aan mij is’ dan ‘mijn verhaal’:

*Ik ben Atalanta. Ik zal dit cahier volschrijven maar ik weet niet of ik het aan iemand zal laten lezen. Dit is een grove leugen. Ik zal het jou*

laten lezen, mijn god, mijn oud kind, en als je leest zal het zijn alsof je het zelf geschreven hebt. Alsof het meer een brief van jou aan mij is dan mijn leugenachtig verhaal. (p. 7)

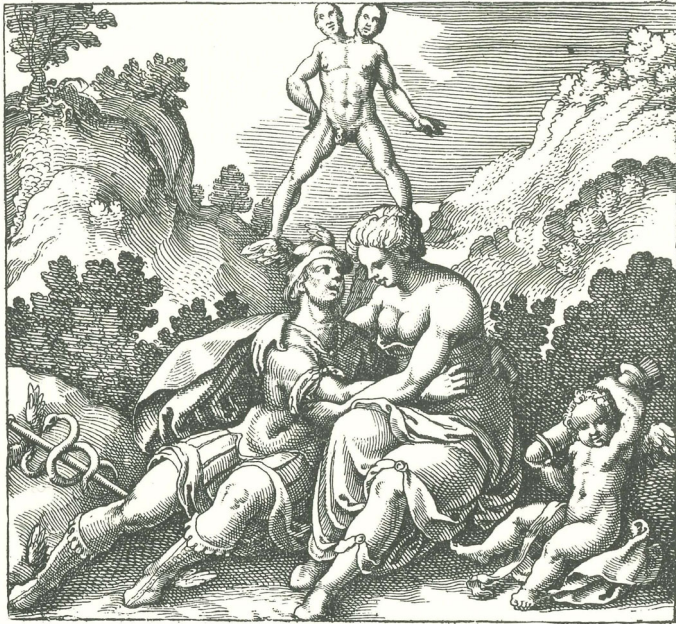


Fig. 2: *Koperets* uit Hugo Claus, *De vluchtende Atalanta*, p. 48. *Herneming van embleem XXXVIII 'Rebis, ut Hermaphroditus, nascitur ex duobus montibus, Mercurii & Veneris' van Matthäus Merian de Oude in Michael Maier, Atalanta Fugiens, 1617, p. 161. (Hugo Claus, De vluchtende Atalanta, Antwerpen: Pink Editions & Productions, 1977, p. 48).*

Elders bekent Atalanta: *'Ik ben, geloof ik, zo dol op hem omdat hij onbereikbaar is. Is dat niet de eerste kwaliteit van een god? Toch zou ik willen dat hij mens werd, nog ouder, nog kinderlijker. Hij is ons geheim. Van ons tweeën. Ons, ik durf het met moeite schrijven.'* (p. 77) Atalanta's god is dus oud én jong én onbereikbaar, eigenschappen die ook voor haarzelf gelden: *'Het was gek maar iedereen werd een dagje ouder. Iedereen behalve Atalanta. Omdat zij gevlucht was, liet zij een ongerimpeld, onaangetast beeld van zichzelf achter. [...] (Ja, dat schrijf ik over mezelf. Je moet maar durven).'* (p. 93) Een inzichtelijke verspreking van Atalanta laat bovendien zien dat de zoektocht naar haar god kennelijk een zoektocht is naar het ik. *"Ik mag dat oude kind nooit meer zien,'* zei zij [...]. *"Ik durf niet. Ik mag niet."* (p. 108) Een bladzijde

verder klinkt het: ‘Wat ik wil is, ik durf niet, is ik’ (p. 109). Het lijkt wel een variatie op het verhaal van Pygmalion, die verliefd werd op zijn eigen schepping. ‘Love loves to love love’, citeert een van de nevenpersonages James Joyce (p. 64). Of zouden we in Atalanta’s god/oud kind het eeuwenoude kind-godje Eros moeten herkennen (prominent aanwezig in de rechterbenedenhoek van Fig. 2)?

Zo komen alle personages in Atalanta samen, en blijkt zij zowel schepper als schepping, man als vrouw, object als subject. Atalanta is het hoofdpersonage in *De vluchtende Atalanta* én de schepper van dit mysterieuze boek; in dat opzicht is het niet toevallig dat haar personages ‘A’, ‘B’ en ‘C’ zijn: figuren die samenvallen met letters op papier. Zij is het vrouwelijke personage dat is afgebeeld in de binnenste cirkel op het frontispice én de kunstenaar-alchemist die de afbeelding vervaardigt. Zo resonanceert het beeld aan het begin in de woorden op de laatste bladzijde: ‘Zij zat [...] uren lang naakt voor de spiegel. Zij fluisterde dan: “Atalanta. Atalanta’s tepel. Atalanta’s driehoek, die verlangd naar hem.”’ (p. 112). Het is een typerend voorbeeld van hoe tekst en beeld elkaar kunnen verduidelijken en verrijken bij Claus.

Deze mini-exkursie in de verbeeldingswereld van Atalanta laat zien dat de emblemen als motor voor Claus’ speelse schrijven fungeren en dat tekst en prent zin krijgen in relatie tot elkaar. Voor de lezer die de alchemistische brontekst niet ter beschikking heeft, hoeft dus geen leesplezier verloren te gaan: het noodzakelijke materiaal is voorhanden. Zo kan *De vluchtende Atalanta* ook gelezen worden als een aansporing om alvast een deel van Claus’ oeuvre, waarin tekst en beeld samen voorkomen, te herlezen met oog voor de interactie ertussen. Zoals het beeld de literaire verbeelding in gang zet, verdiept de literatuur het beeld. Of zoals het kind Cossik het enigszins onhandig formuleerde:

Beschou je alleenig het bloote Woort van ’t Embleem,  
dan is er niets zo Stom. Beschou je den Geest ervan,  
dan is het niets als de Waareit. (p. 5)

## Over de auteur

Linde De Potter doceert moderne Nederlandse letterkunde aan de KU Leuven. Haar onderzoek richt zich op naoorlogse Nederlandstalige romans en poëzie. Op theoretisch vlak legt zij zich toe op de studie van het schrijversoeuvre, de materialiteit van literaire teksten, narratologie en genrestudie. Haar proefschrift *Elk zijn genre, elk zijn Claus. Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur* (Universiteit Gent, 2017) werd in

2019 bekroond met de vierjaarlijkse Prijs voor Literatuurstudie van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren.

### Literatuurlijst

- Bracke, E.** (1997). 'Het boek over de goede moordenaar. Hugo Claus gaat met "Onvoltooid verleden" Alexandre Dumas achterna.' *De Morgen*, 13 november 1997.
- Claus, H.** (1977). *De vluchtende Atalanta*. Antwerpen: Pink Editions & Productions.
- De Vree, F.** (1978). 'Hugo Claus: Oedipus, Jessica.' *K&C*, 10/18: 10-11.
- Roggeman, W.M.** (1980). *Beroepsgeheim 3. Gesprekken met schrijvers*. Antwerpen: Soethoudt.
- Van Nieuwenborgh, M.** (1977). 'Druk seizoen voor Gents auteur. Hugo Claus: Ik heb ook wel eens last met Nederlanders.' *De Standaard*, 22/23 oktober 1977.
- Verhaeghe, A.** (1985). 'Alchemie en literatuur. "De vluchtende Atalanta" van Claus en Maiers "Atalanta fugiens".' *Literatuur*, 2/5: 261-267.
- Verhaeghe, A.** (1988). 'Over goud en klatergoud. Alchemistische intertextualiteit in "De vluchtende Atalanta" van Hugo Claus.' *Spiegel der Letteren*, 30/2-3: 167-179.





# Enten op het werk van Marc Van Vaeck

Els Stronks

---

## *Samenvatting*

Onderzoek naar de emblematiek heeft zich altijd gekenmerkt door aandacht voor het detail, en Marc Van Vaecks dissertatie uit 1990 over Adriaen van de Venne's *Tafereel van de Belacchende Werelt* is daarvan een voorbeeld dat zich niet laat overtreffen. Eerder dan een poging tot overtreffing of zelfs maar imitatie, is deze bijdrage daarom een poging van het detail naar de grote lijnen te kijken, om te laten zien hoe het detailwerk voortleeft en voortgezet kan worden door jongere generaties.

## *Abstract*

Emblem studies have always been characterized by attention to detail, with Marc Van Vaeck's 1990 dissertation on Adriaen van de Venne's *Tafereel van de Belacchende Werelt* as an unsurpassed example. Rather than an attempt to surpass or even imitate it, this contribution is therefore an attempt to look from the detail to the broader lines, to show how detailed work continues to live on and can be carried forward by younger generations.

---

## 1. HOE MOET HET VERDER MET EMBLEEMONDERZOEK?

Onderzoek naar de vroegmoderne emblematiek bloeide aan het eind van de twintigste eeuw op, via drie sporen. Ten eerste was er het spoor van de reconstructie van de ontlening van beeld- en tekstmotieven door embleemdichters overal in Europa, en het gebruik van specifieke motieven voor ideologieën in emblemen in de verschillende landstalen (bijvoorbeeld Henkel & Schöne, 1967-1976; Scholz, 1990). Ten tweede was er het spoor van de definiëring van het genre, de kenmerkende emblematische combinatie van woord en beeld (bijvoorbeeld Scholz, 2002). En tot slot het spoor van de iconografie: de betekenis van emblematische motieven zoals ze in emblemen maar ook in schilderijen voorkomen (bijvoorbeeld De Jong, 1976). Onderzoekers legden ook verbanden tussen die sporen; daarvan is Marc Van Vaecks editie van het *Tafereel van de Belacchende Werelt* van Adriaen van de Venne hét voorbeeld (Van Vaeck, 1994).

De beginperiode van dat emblemonderzoek was buitengewoon rijk aan details. Geen embleembundel bleef onopgemerkt, geen motief en variant op het genre onbesproken. Naast detailrijk was het onderzoek ook baanbrekend, een bijzondere combinatie. Zo werd het emblematische genre tot ver buiten het letterkundige onderzoek bekend dankzij het iconologische spoor. Kunsthistorici bleken aan de emblemen, en de letterkundige duiding ervan, veel houvast te hebben bij het oplossen van de vraag welke betekenis aan afbeeldingen gegeven kon worden. Dat gaf een vroege impuls aan het type interdisciplinaire samenwerking dat inmiddels voorbeeldig wordt geacht. Disciplines die samen een probleem adresseren, komen immers verder dan disciplines afzonderlijk. Het spoor van de ontlening van motieven leidde tot de al even innovatieve en vroege ontwikkeling van digitale infrastructuren, vormgegeven middels internationale standaarden als die van het Text Encoding Initiative (TEI). Digitale databases en edities bleken een zeer geschikt middel om de door Henkel en Schöne gedroomde vormen van comparatief en contrasterend onderzoek uit te voeren.

Het is niet eenvoudig om zo'n bloeiend onderzoeksveld een vervolg te geven. Toch gebeurt dat, en ik wil in deze bijdrage twee sporen in hedendaags emblemonderzoek beschrijven die de toekomst vormgeven en zo al het werk dat eerder gedaan is eren en er de vruchten van plukken.

## 2. NIEUW ANALYSEWERK

Het eerste is een spoor dat voortbouwt op de (digitale) infrastructuren en het onderzoek naar ideologische iconografie. Op dat spoor bevindt zich bijvoorbeeld het werk van de Poolse onderzoekster Joanna Skubisz. Eerder promoveerde zij al op een proefschrift over in Wrocław aanwezige Nederlandstalige emblematiek (Skubisz, 2021). In haar recente werk, voor het eerst gepresenteerd op het 15de Regionaal Colloquium van Comenius in Olomouc in 2024, maakte zij een stap door dat type onderzoek te combineren met inzichten uit *animal studies*.<sup>1</sup> Onderzoekers in dat veld analyseren de representaties van dieren (niet alleen in teksten, maar in kunst, muziek, architectuur etc.) vanuit de ethische vraag hoe we als mensen beter om kunnen gaan met dieren.

---

<sup>1</sup> Deze lezing, met de titel 'Lui, dom en koppig of werkzaam, bescheiden en geduldig? Het beeld van een ezel in de Europese emblematiek uit de vroegmoderne tijd' is het eerste resultaat van Skubisz' door de Taalunie gesubsidieerde project *O roem van uwe tijd, daer Roemer op magh roemen! Zinne-poppen van Roemer Visscher en Anna Roemers Visscher – een moderne editie voor de Poolse lezers* (2023-2024).

Pioniers waren Peter Singer met zijn *Animal Liberation* (1975) en Steve Baker met zijn *Picturing the Beast* (1993). Historicus Karel Davids gaf onder andere in zijn *Dieren en Nederlanders: zeven eeuwen lief en leed* (1989) al een eerste aanzet in die richting door zijn beschrijving van de manier waarop Nederlanders in de loop der tijd met dieren zijn omgegaan, met speciale aandacht voor de oprichting en geschiedenis van de Nederlandse Vereniging tot Bescherming van Dieren. Skubisz zet dat werk nu voort in de emblematiek, en vanuit die invalshoek kijkend, viel haar op dat de bundel *Sinnepoppen* van Roemer Visscher (1614) niet alleen een ideologische boodschap bevat van economische aard (zie Scholz, 1990), maar ook van ecologische aard. Met name de emblemata in de tweede Schock bevatten veel afbeeldingen en teksten over dieren. In haar lezing volgt Skubisz het spoor van de ezel in de emblemata van Roemer Visscher, andere Nederlandse bundels en bundels uit andere landen in Europa (Italië, Duitsland, Polen).

Opvallend is dat de ezel in Nederlandstalige bundels opvallend vaak geassocieerd wordt met slavernij: het dier wordt getypeerd als ‘slaafs’, door anderen maar ook door zichzelf. In Vondels *Vorsteliicke warande der dieren* (1617) kiest de ezel zelf voor slavernij. Hij vergelijkt zichzelf met paarden die in eerste instantie beter af lijken omdat ze beter behandeld worden en meer aanzien onder de mensen genieten. Maar dan ziet de ezel dat paarden naar de oorlog worden gezonden en concludeert (geciteerd via Vondel, 1927, p. 713):

Veel liever leve ick dus, met slavernij ghedruckt,  
Als midden inden krijgh, daer't zelden wel geluckt.

Skubisz merkt daarbij op dat in Nederlandstalige emblemata die slavernij niet alleen door de ezel verdragen en gewaardeerd wordt, maar ook na de dood van het dier doorgaat. In het door Van de Venne geïllustreerde embleem ‘Ex morte levamen’ uit Jacob Cats’ *Sinne- of minnebeelden* (1627) (Fig. 1) blijkt dat vaders van de ezel kunnen leren, zelfs na de dood van het dier – dat bij leven alleen distels eet, en ook daarom te prijzen is. De ezel is dan niet minder dienstbaar dan in zijn leven, omdat zijn botten dienen als materiaal voor fluiten die muziek maken waarop de jeugd maar al te graag danst en huppelt (Cats, 1627, p. 280):

Soo langh een esel leeft, soo draeght hy sware packen,  
En eet noch evenwel alleen maer distel-tacken:  
Maer steect hy eens de moort, daer fleuytmen op het been  
Daer raest de malle jeught, en hippelt onder een.  
Spaert, vrecke vader, spaert; u soontje komt ten lesten

Dat schinct, en drinct, en klinct, dat geeftet al ten besten,  
Dat singht, en springht, en vinct, dat vogelt, jaegt, en vist;  
Ontydlick gespaert, onnuttelick ghequist.



Fig. 1: 'Ex morte levamen' uit Jacob Cats' Sinne- of minnebeelden.  
Middelburg, 1627, p. 280.  
<<https://emblems.hum.uu.nl/c162747.html#p1>>.

In het laatste deel van de *subscriptio* wordt vrekkinge vaders voorgehouden dat ze zonen zullen hebben die zich in het dansen en drinken zullen storten. Het is zinloos daarvoor je geld op te potten en je als een ezel af te beulen en zuinigjes te eten, zo luidt het advies.

### 3. NIEUW MAAKWERK

Een nieuw spoor voor de toekomst is van geheel andere aard, en sluit goed aan op het werk dat Marc Van Vaeck deed naar Adriaen van de Venne's *Tafereel van de Belacchende Werelt*. In de inleiding van de editie die Van Vaeck van die bundel maakte, brengt hij onder de aandacht hoe Van de Venne woord en beeld – als een van de weinigen kon hij beide zelf maken – samenbracht om zijn landgenoten het scherpst mogelijke denken als een spiegel voor te houden. Onderricht in het type denkwerk dat Van de Venne verrichtte, is een belangrijk middel om embleemonderzoek voort te zetten. En dat gebeurt ook.

In 2023 bestond de door Adriaen van de Venne geïllustreerde *Zeeusche Nachtegael* (1623) driehonderd jaar. Voor het Zeeuws museum en de Zeeuwse bibliotheek was dit de aanleiding om de bundel, en met name ook de emblemen erin, onder de aandacht van een breed publiek te brengen. Er kwam een tentoonstelling met een symposium rond het werk van Adriaen van de Venne. Die trokken, zo gebiedt de eerlijkheid te zeggen, vooral oudere bezoekers. Maar de jeugd werd zeker niet vergeten, en juist voor hen werd het genre van het embleem een goede invalshoek gevonden. Het Zeeuws Museum maakte twee publicaties (getiteld *Tekenwerk* en *Denkwerk*) voor kinderen van tien tot veertien jaar, en voor leerlingen vanaf veertien jaar. Een derde publicatie, voor mensen van alle leeftijden die een embleem willen maken, getiteld *Dichtwerk*, is in de maak.

Kinderen vanaf tien jaar worden in *Tekenwerk* uitgenodigd een embleem op te bouwen vanuit iets wat ze zelf tekenen (Fig. 2).



Fig. 2: *Opdracht uit Tekenwerk. Educatie Zeeuws Museum en Urban Sketchers, Tekenwerk. Middelburg, 2023, p. 17. <[https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/plan-je-bezoek/nu-in-het-museum/activiteiten/tekenwerk\\_denkwerk\\_dichtwerk](https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/plan-je-bezoek/nu-in-het-museum/activiteiten/tekenwerk_denkwerk_dichtwerk)>.*

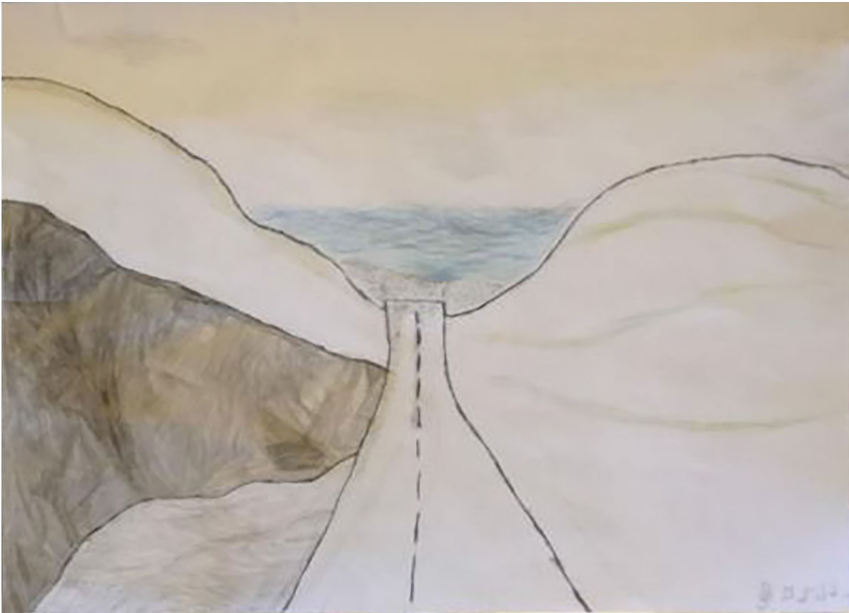
In *Denkwerk* ligt de focus van de opdrachten op het denkwerk dat leerlingen vanaf veertien jaar kunnen doen voor ze een afbeelding kiezen om daar een embleem bij te maken (Fig. 3).



Fig. 3: *Opdracht uit Denkwerk. Educatie Zeeuws Museum, Denkwerk. Middelburg, 2023, p. 110. <[https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/plan-je-bezoek/nu-in-het-museum/activiteiten/tekenwerk\\_denkwerk\\_dichtwerk/denkwerk-010-april-2-3-mb.pdf](https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/plan-je-bezoek/nu-in-het-museum/activiteiten/tekenwerk_denkwerk_dichtwerk/denkwerk-010-april-2-3-mb.pdf)>.*

Er kwam ook een wedstrijd voor alle Zeeuwse leerlingen: konden zij met wat hulp een bundel maken zoals de *Zeeusche Nachtegael*? Ook hier spitste de hulp zich toe op het schrijven van een embleem. Op het digitale onderwijsplatform SchrijfLab.nl maakte ik een schrijfoefening voor een embleem waarin de eerste stap het nadenken over een beeld uit de werkelijkheid is dat aanleiding geeft tot reflectie. De enorme cruiseschepen die boven Venetië uittoeren bijvoorbeeld: welk beeld geeft dat van modern toerisme, en hoe zou je daar over kunnen denken, in toepassing op de Zeeuwse situatie (Stronks, 2023)?

Leerlingen maakten naar aanleiding hiervan emblemen waarin de Zeeuwse rust als het grootste goed wordt gezien. Ze zien toeristen als een bron van inkomsten, maar ook als een bron van onrust, en die laatste functie verdient onze aandacht, zo stelt Storm Geertse in dit embleem (Fig. 4).



Hoor de zee zingen vanuit de duinen en laat de weg je leiden tot de zang der zee.

Fig. 4: Storm Geertse, Scheldemonddcollege, 2023. Storm Geertse, inzending schrijfwedstrijd Zeeuwse Nachtegael. Scheldemonddcollege, 2023. Met dank voor zijn toestemming.

De emblematiek bloeit dus, geënt op het voorwerk dat Marc Van Vaeck en generatiegenoten deden.

### Over de auteur

Els Stronks is hoogleraar Vroegmoderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Haar onderzoek concentreert zich op de digitale analyse van vroegmoderne teksten en beelden, en (modern) lees- en schrijfonderwijs.

### Literatuurlijst

**Cats, J.** (1627). *Sinne- en minnebeelden*. Rotterdam: Pieter van Waesberge.

**De Jongh, E.** (1976). *Tot lering en vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Rijksmuseum.

**Henkel, A. & Schöne, A.** (1967-1976). *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

**Scholz, B.F.** (1990). 'De "economische sector" in Roemer Visschers Sinnepoppen.' *De zeventiende eeuw*, 6: 17-26.

- Scholz, B.F.** (2002). *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Stronks, E.** (2023). 'Embleem' *SchrijfLab*. <<https://schrijflab.nl/oefening/embleem/>> [18 juni 2024].
- Skubisz, J.** (2021). *O Kupidynie na łyżwach i nie tylko: emblematy niderlandzkiego Złotego Wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*. Oficyna Wydawnicza Atut - Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Van den Vondel, J.** (1927). *De werken van Vondel. Eerste deel 1605-1620*. Sterck, H.W.E, Moller, C.R., de Klerk, B.H., Molkenboer J., Prinsen, J.L. & Simons, L. (red). Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.
- Van Vaeck, M.** (1994). *Adriaen van de Venne, Tafereel van de belacchende werelt*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. 3 dln.