

Emotietheater

Op zoek naar emotie in het theater tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd

Een emotieanalyse van twee laatmiddeleeuwse toneelstukken en
een vroegmodern toneelstuk uit Antwerpen

Timothy Vergeer – s1117866
Masterscriptie

Master Neerlandistiek
Oudere letterkunde

Begeleider: prof.dr. Wim van Anrooij
Tweede lezer: dr. Olga van Marion

Universiteit Leiden
Juli 2017

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk I Een geschiedenis van emoties	7
Emotie als psychologisch fenomeen	8
Emotie als cultuur	9
Emotionele expressie als een bijzonder type <i>speech act</i>	11
Hoofdstuk II <i>Circa 1500</i> Jan Smeken en <i>Mars en Venus</i>	17
Huwelijks overspel	18
Het effect van Venus' overspel	21
Hoofdstuk III <i>1551-1552</i> Cornelis van Ghistele en <i>Eneas en Dido</i>	25
Een deugdzame koningin	26
Aeneas' dilemma	29
Dido's zelfmoord	30
Hoofdstuk IV <i>1624</i> Guilliam van Nieuwelandt en <i>Aegyptica</i>	35
Marcus Antonius' overspel	36
De vorstelijke deugd	37
Haat, nijd en vergelding	39
Conclusie	43
Bibliografie	45

Inleiding

Theater is een kunstvorm die het meeste effect heeft in de uitvoering. In de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw was theater het genre bij uitstek dat ingezet werd door overheden en opiniemakers om de gemoederen te beïnvloeden.¹ In de Nederlanden waren het de rederijders die deze rol op zich namen en de grootschalige stedelijke evenementen organiseerden. Rederijkerstoneel stond garant voor spektakel, maar maakte tegelijk ook een duidelijke ontwikkeling door van *vertogen* naar *vertonen*.² Daar ligt ook meteen het grootste probleem: hoe kun je een uitvoering analyseren die vierhonderd, vijfhonderd of zelfs zeshonderd jaar geleden heeft plaatsgevonden? Hoe kun je het (beoogde) effect van deze grootscheepse ondernemingen herkennen en duiden? En is het dan vervolgens mogelijk om een ontwikkeling in de toneelpraktijk in kaart te brengen? Het antwoord op al deze vragen lijkt eenvoudig: dat is onmogelijk. In deze masterscriptie zullen desondanks juist deze vragen centraal staan.

Het is het doel van deze scriptie om 1) op zoek te gaan naar aanknopingspunten voor de emotionaliteit, en daarmee verbonden het beoogde effect, van rederijkerstoneel en de daarbij behorende toneelpraktijk; 2) om de veranderingen en constanten in de toneelpraktijk tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd te herkennen en te duiden wat betreft de uitbeelding van emoties en om 3) uiteindelijk de vraag te beantwoorden hoe emotie in Nederlandstalig toneel werd opgeroepen in de overgang tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd.

Om deze doelen te bereiken, zal ik mij concentreren op rederijderskamers in één stad om zo de ontwikkelingen binnen een *community* in kaart te brengen. Ik richt mij op de rederijderskamers de Violieren en de Goudbloem van Antwerpen in de lange zestiende eeuw. De Violieren zijn begin vijftiende eeuw opgericht als onderdeel van het Sint Lucasgilde. De keuze voor Antwerpen is niet zonder reden. Antwerpen was in de zestiende eeuw dé belangrijkste stad in de Nederlanden met een duidelijk burgerlijk profiel. Het was een rijke handelsmetropool, een knooppunt van de wereldhandel. Vanwege de vele drukkers die in de Scheldestad gevestigd waren en de hoge mate van organisatie van de rederijders rond het Sint Lucasgilde is er in Antwerpen voor de gehele zestiende eeuw daarnaast genoeg bronnenmateriaal voorhanden.

De toneelteksten die ik zal behandelen zijn geschreven in drie fasen tussen de zestiende en zeventiende eeuw, zijn ontstaan in Antwerpen en stellen alle een specifieke emotie centraal: de liefde. De oudste tekst die ik bespreek is van Jan Smeken (ca. 1450-1517). Zijn toneeltekst *Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden* (omstreeks 1500) reken ik tot mijn corpus. Het tweede toneelstuk is Cornelis van Ghisteles (1510-1573) *Van Eneas en Dido* (1551-1552). De derde tekst is Guilliam van Nieuwelandts (1584-1635) *Aegyptica* (1624). De

¹ Van Bruaene 2008; Van Dixhoorn 2009; Mareel 2010.

² Van Dijk en Kramer 2001; Pleij 1984; Spies 1990; Ramakers 1994; Meeus 1994.

drie rederijkersteksten putten uit klassieke stof en behandelen een liefdesthema uit de klassieke mythologie en geschiedenis: respectievelijk Mars' en Venus' overspel, Aeneas' en Dido's tragische liefde en de liefdesperikelen van Marcus Antonius en Cleopatra.

Emotie is het centrale concept in deze scriptie. Dit betekent dat de scriptie zowel een kritische definitie als een toepassing van dit concept voor de late middeleeuwen en de vroege vroegmoderne tijd probeert te bieden. Ik zal dan ook putten uit het emotieveld ('History of Emotions'), waaronder Reddy's *The Navigation of Feeling* (2001) en Plampers *The History of Emotions* (2015).

HOOFDSTUK I

Een geschiedenis van emoties

De kracht van zowel historische als moderne literatuur zit hem in het vermogen van teksten om ons als lezer, toeschouwer, toehoorder te bewegen en ons denken te beïnvloeden. *Emotie* is hierbij het centrale begrip. Emotionele en affectieve processen zijn belangrijk om onze relaties met anderen te reguleren en om succesvol te communiceren met anderen. Bovendien beïnvloeden emoties onze gezondheid.³ Emoties zijn verder per definitie een publieke aangelegenheid. Daarmee wordt bedoeld dat emoties altijd in een culturele context ontstaan en geuit worden. Hierdoor zijn ideeën over, maar ook de manier waarop mensen uit een cultuur emoties ervaren, historisch bepaald. In *Emotion science* uit 2008 schrijft psychologe Elaine Fox over emoties:

[Emotions are a] relatively brief episode of coordinated brain, autonomic and behavioural changes that facilitate a response to an external or internal event of significance for the organism.⁴

Deze definitie is echter voor de onderzoeksvraag die centraal staat in deze scriptie, niet toereikend en ook meer in het algemeen wordt door onderzoekers zo'n beknopte definitie niet geaccepteerd. In *The History of Emotions* (2015) heeft Jan Plamper zestien pagina's nodig om de vraag te stellen 'What Is Emotion?', en zelfs dan komt hij niet verder dan een gevarieerd overzicht van verschillende antwoorden uit verschillende disciplines. In *The Navigation of Feeling* (2001) geeft William Reddy eveneens meerdere mogelijke antwoorden uit verschillende disciplines die grofweg uiteenvallen in cognitieve psychologie en culturele antropologie. De vraag wat dus een 'emotie' is, lijkt daarom gebaat bij een gelaagd antwoord. Ik zal in deze scriptie mijn definitie enten op Reddy's definitie, aangezien hij in *The Navigation of Feeling* een analysemodel biedt dat emoties in taal kan identificeren en kwalificeren. De zoektocht naar emotionaliteit in rederijkerstoneel tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd en het in kaart brengen van de eventuele veranderingen en constanten in dat toneel vraagt uiteindelijk om een analyse van de emotietaal in de drie toneelstukken die in dit onderzoek als toetsstenen worden gebruikt.

³ Davidson, *et al.* 2003.

⁴ Fox 2008, 17.

Emotie als psychologisch fenomeen

Toch biedt de psychologie een eerste aanknopingspunt voor de vraag naar de emotionaliteit van het rederijkerstoneel: emotie is allereerst een *biologisch-psychologisch* fenomeen. Emoties zijn genetisch gecodificeerde, reactieve systemen die relevant zijn in een biologische of evolutionaire context. Jonge apen leren bijvoorbeeld om slangen te mijden nadat ze een volwassen aap angstig op een slang hebben zien reageren, terwijl dit niet voor bijvoorbeeld bloemen geldt.⁵ Fox licht toe dat een evolutionaire benadering van emoties verder ondersteund wordt doordat de meeste angsten en fobieën die mensen hebben, betrekking hebben op spinnen, open ruimtes, plotselinge luide geluiden, slangen, enzovoorts. Evolutionair gezien zijn zulke angsten ontzettend nuttig, aangezien spinnen en slangen gevaarlijk kunnen zijn, je in een open ruimte of veld een gemakkelijk doelwit bent voor roofdieren, en plotselinge luide geluiden kunnen duiden op een mogelijk gevaar zoals een aardbeving of een vulkaanuitbarsting. Deze ‘irreële’ angsten zitten vanwege (pre)historische omstandigheden in ons DNA voorgeprogrammeerd. Deze stimuli hebben echter vaak geen grond in de gevaren die we in onze moderne samenleving het hoofd moeten bieden, terwijl geweren, messen of stopcontacten niet voor zulke angsten zorgen – terwijl dit meer reële gevaren zijn.⁶

Verschillende onderzoeken in de psychologie en biologie lijken dan ook te suggereren dat evolutie ons met een aantal verschillende automatische reacties op stimuli heeft uitgerust. De basisemoties zijn in zulke onderzoeken woede, angst, blijdschap, verdriet en afkeer. Allemaal worden ze geassocieerd met specifieke gezichtsuitdrukkingen die in alle culturen herkend worden.⁷ Er is geen taal nodig om te kunnen zien dat iemand verdriet heeft of blij is. En zelfs tussen verschillende diersoorten lijken er geen wezenlijke verschillen te bestaan in de manier waarop een individu aangeeft dat hij ergens een afkeer van heeft.⁸ Emoties zijn daarom *evolutionair constant*. Wat dit met name aangeeft is dat emoties universeel én tijdloos zijn.

Op dit uitgangspunt is echter veel kritiek geleverd. Allereerst was het de vraag wat er gebeurde met emoties zodra het gezicht weer neutraal werd. Ten tweede was het de vraag hoe emoties zoals liefde, schaamte en nostalgie in het schema van de basisemoties gevoegd moesten worden. Deze emoties gaan tenslotte niet gepaard met een specifieke gezichtsuitdrukking.⁹ Met de toenemende interesse in de relatie tussen emoties en cognitie werd het bovendien moeilijker voor psychologen om een eenduidige definitie op te stellen van wat een ‘emotie’ is.¹⁰ Terwijl het een algemene westerse volkswijsheid is dat emoties gekwalificeerd worden als vrouwelijk, ongewild en onverwachts, moet de rede emoties onder controle brengen en houden.¹¹

In de *cognitieve psychologie* is juist door dit filosofische en moralistische standpunt (dat is, een neostoïsch of calvinistisch standpunt) de interesse ontstaan in hoe cognitieve controle effect heeft op onze emoties. In de verschillende testsituaties die psychologen

⁵ Mineka, *et al.* 1984.

⁶ Fox 2008, 3.

⁷ Ekman 1992.

⁸ Berridge 1999.

⁹ Reddy 2001, 12.

¹⁰ Reddy 2001, 13.

¹¹ Reddy 2001, 54.

opstelden, bleken de testsubjecten in staat te zijn om hun emoties te reguleren door bewust aan iets anders te denken of de aandacht op een zeer specifieke taak of object te vestigen. Daarnaast werden hun emoties gereguleerd door aangeleerd gedrag voor specifieke situaties; emoties leken ‘overlearned cognitive habits’ en dit heeft alles te maken met strategieën die subjecten hanteren, maar ook het associatief geheugen dat effect heeft op situaties en de herinnering aan emoties oproept in een bepaalde situatie. Emoties hebben om deze reden een zogenaamde doel-relevante kracht en intensiteit die een nauwe verbondenheid met nagestreefde doelen suggereren (‘The goal-relevant “valence” and intensity of emotions indicates their close association with deeply pursued goals’).¹² Concreet betekent dit dat het mogelijk is om emoties van (liefdes)verdriet te onderdrukken, wanneer je in aanraking komt met een situatie waarin je eerder datzelfde verdriet hebt gehad of waarin het ongewenst is om het verdriet te tonen – omdat dit bijvoorbeeld als teken van zwakte gezien kan worden. Een ander, en vooral stereotyperend voorbeeld is hoe verschillend jongens en meisjes met emoties omgaan: meisjes staat het vrij om hun verdriet te tonen, jongens worden verwacht hun verdriet om te zetten in woede. Jongens moeten in de westerse samenleving hun emoties reguleren en ombuigen, waar dit slechts in mindere mate lijkt te gelden voor meisjes.

De constante onderdrukking van emoties vraagt van het subject om zich actief op iets anders te richten; het is buitengewoon ingewikkeld om een leven te leiden waarin bepaalde voor de hand liggende emoties constant bewust onderdrukt moeten worden. Dit levert een chronische ‘deep activation’ op. ‘Deep activation’ betreft de ironische activering van emoties die het subject wil onderdrukken. Zulke intentionele onderdrukking van emotioneel geladen gedachten kunnen leiden tot een ‘disinhibition of the emotion in the period following – a disinhibition so upsetting that participants elected to continue trying to erase the thought from consciousness’.¹³

Emotie als cultuur

Als emoties niet louter biologisch zijn, maar ook cognitieve processen, dan betekent dit dat emoties cultureel bepaald zijn of op z’n minst beïnvloed zijn door cultuur. Sociologie en culturele antropologie – waar deze kijk op emoties in eerste instantie is geformuleerd – zien ideeën en vooral emoties als *culturele artefacten* in menselijke beschavingen.¹⁴ Het uitgangspunt is dat verschillende culturen emoties op verschillende manieren zullen beschouwen – en dus ook culturen in verschillende tijden. Deze verschillende perspectieven op emoties zorgen er op hun beurt voor dat mensen in verschillende culturen emoties anders zullen ervaren. En dan zijn we weer terug bij de eerdere uitspraak dat emoties een publieke aangelegenheid zijn. Reddy gaat zelfs zo ver om te stellen dat onze ervaring van emoties afhankelijk is van de taal. In de taal die we spreken, moeten woorden aanwezig zijn om een emotie te kunnen ervaren; dit is niet veel anders dan de verschillende ervaringen van bijvoorbeeld kleur die er bestaan in verschillende talen. In de ene taal – zoals in het Nederlands – bestaat er een term voor de kleur ‘paars’, maar in een taal zonder een term voor

¹² Reddy 2001, 16-17; 25-27.

¹³ Reddy 2001, 28-30.

¹⁴ Geertz 1973.

‘paars’, zou de kleur ‘paars’ begrepen worden als een afgeleide van bijvoorbeeld ‘rood’; paars en rood behoren daarmee tot hetzelfde kleurenspectrum.

Hetzelfde geldt in de basis voor emoties: het verschilt per taal(groep) hoe emoties gegroepeerd of samengenomen worden. Dit is allemaal afhankelijk van de mogelijkheden of beperkingen die een taal heeft en of de taal een bepaald concept bevat om angst, liefde, verdriet of woede uit te drukken; Reddy geeft voorbeelden van de Ilongot (Filipijnen) die een concept kennen – *liget* – dat zoveel omvat als woede, energie, jaloezie en hitte, maar ook van het Tahitiaans dat geen concept voor verdriet of rouw kent.¹⁵ Hoe een cultuur emoties ervaart is dus voor een groot deel ook afhankelijk van de taal in die cultuur, hoewel de taal zeer zeker ook een uitdrukking is van een bepaalde werkelijkheidsbeleving. Daarom spelen de ontwikkelingsfasen van een taal en de veranderende gedachten in een cultuur over emoties een belangrijke rol in de analyse van emotie: het zogenaamde emotionele discours in navolging van Foucault.¹⁶ Hetzelfde geldt voor het Nederlands dat in het Middelnederlands en het Vroegnieuwlands het woord ‘minne’ kent; een woord dat tegenwoordig nog maar nauwelijks gebruikt wordt.

Reddy geeft echter aan dat een cultureel-antropologisch perspectief ons meeneemt naar een cultuurrelativisme waarmee waardeoordelen over emoties in een andere cultuur onmogelijk worden. Om emotionele verandering door de tijd heen te bespreken – zoals dat gedaan wordt in deze scriptie – moet je teruggrijpen op ‘some conception of the universal features of emotional life. If emotional change is to be something other than random drift, it must result from interaction between our emotional capacities and the unfolding of historical circumstances’.¹⁷

Omdat emoties altijd het object zijn van zelfregulering in conflictsituaties en bijdragen aan het bereiken van bepaalde (conflicterende) doelen, stelt Reddy dat mentale controle over emoties daarom best wel eens een ‘high-priority task’ kan zijn voor ons mensen. Hij gaat er daarom vanuit dat *communities* – als een verzameling individuen – hoge prioriteit aan emoties geven, omdat elk afzonderlijk individu hoge prioriteit geeft aan zijn of haar emoties. In die zin is er een strikte limiet aan de mogelijke emotionele ‘culturen’ of *emotional regimes* die in een *community* uitgevent worden. Reddy vervolgt dat we om die reden twee universele kenmerken van emoties kunnen vinden, die ik hier volledig citeer:

(1) that communities construe emotions as an important *domain of effort*, and (2) that they provide individuals with the prescriptions and counsel concerning both *the best strategies* for pursuing emotional learning and *the proper end point or ideal* of emotional equilibrium. Emotional regimes would be essential elements of all stable political regimes.¹⁸

¹⁵ Reddy 2001, 4-12; 34-38.

¹⁶ Reddy 2001, 42-43.

¹⁷ Reddy 2001, 45-47.

¹⁸ Reddy 2001, 55.

Reddy laat vervolgens verschillende antropologische onderzoeken de revue passeren om deze claims te onderbouwen. Ik volsta hier met een verwijzing naar Reddy.¹⁹

Emotionele expressie als een bijzonder type *speech act*

Tot nu toe zijn er verschillende voorbeelden langsgekomen waarin *taal* een centrale rol speelt in de constructie van emoties en het denken over emoties. Taal bepaalt ons denken meer in het algemeen, en dit geldt dus evengoed voor emoties. Reddy beargumenteert dat emoties verwoorde gevoelens of driften zijn; emotie is pas emotie zodra de gevoelspersoon zijn gevoelens categoriseert volgens de concepten die hem ter beschikking staan in de taal. Fox verwoordt het als volgt: ‘In other words, while emotions are public affairs, the feelings associated with these emotions are private to the individual experiencing them’.²⁰ Emoties zijn dus *uitspraken* die hun oorsprong buiten de taal hebben, maar onlosmakelijk verbonden zijn met talige uitingen. Wanneer we over onze emoties spreken, dan ontstaat er een interessante en dynamische relatie tussen de emoties zelf en wat we erover zeggen.²¹ Voor Reddy is het spreken over emoties niet meer dan een vertaling van de gevoelens die we hebben in taal, maar daarnaast betekent de vertaling van gevoelens in taal dat we onze aandacht vestigen op de emoties, of ons bewust afwenden van de gevoelens die we ervaren en op andere wijze *uiten*.²²

Tussen de meeste basale, intuïtieve (dierlijke) vorm van emoties – gevoelens en driften – en de verwoorde (en meer ‘gereguleerde’) uiting van emoties kan veel plaatsvinden. Reddy geeft daarom aan dat emoties complexe, ‘multipathway activations’ inhouden, die intensieve netwerken van verschillende doelen met elkaar verbinden en die afhankelijk zijn van ‘closely related strata of varying codes or theories’.²³ Concreet kan dit het volgende inhouden volgens Reddy: het jongere broertje wordt zijn favoriete speelgoed ontnomen door zijn oudere zus. Het jongere broertje heeft nu verschillende opties om te reageren, waarvan het tonen van emoties zoals woede of verdriet er slechts twee zijn. Hij kan er ook voor kiezen om haar te slaan, het feit aan zijn ouders te vertellen die haar wel of niet zullen straffen, afkeer te tonen dat ze zoiets doet terwijl ze ook samen hadden kunnen spelen, enzovoorts. Reddy wil met dit voorbeeld vooral laten zien dat er nooit een vaste reactie is voor een situatie en dat dit afhankelijk is van verschillende contextuele omstandigheden.

Reddy komt daarom met een nieuw concept waarin hij de talige kant van emoties kan vervatten. Daarmee introduceert hij een zinvol concept dat toepasbaar wordt op taal, en meer specifiek op (gesproken) tekst. Hij baseert zich in eerste instantie op J.L. Austins theorie van de *speech acts*. Austin maakte het onderscheid tussen *constative* (beschrijvende) en *performative* (performatieve) uitspraken. Het klassieke voorbeeld van een *performative* is natuurlijk het jawoord geven tijdens een huwelijksceremonie. Maar emotie-uitspraken zijn een lastig soort uitspraken die noch puur beschrijvend, noch performatief zijn. Austin noemt

¹⁹ Reddy 2001, 56-57. Reddy geeft meer specifiek drie voorbeelden: de Ilongot (Filipijnen), de Awlad ‘Ali (een Bedoeïenenvolk in Egypte), en het eiland Ifaluk (Micronesië).

²⁰ Fox 2008, 17.

²¹ Reddy 2001, 64.

²² Reddy 2001, 80; 89.

²³ Reddy 2001, 90-93. Het navolgende is eveneens gebaseerd op deze passage.

emotie-uitspraken zoals ‘Ik ben boos’, of ‘Ik ben bang’ slechts *reports*. Reddy komt met een alternatief. Hij noemt zulke uitspraken *first-person, present tense emotion claims*. Rekening houdend met alles wat hiervoor besproken is, komt Reddy tot een aantal observaties over emotieclaims:

When viewed in that context [of cognitive psychology and cultural anthropology, as well as a type of lingual utterances], first person, present tense emotion claims have (1) a descriptive appearance; (2) a relational intent; and (3) a self-exploring or self-altering effect.²⁴

Ten eerste geeft Reddy aan dat emotieclaims predikaten gebruiken die van toepassing zijn op een persoonlijke emotionele staat; semantisch lijken uitspraken als ‘Ik ben verdrietig’ veel op uitspraken als ‘Ik heb rood haar’. Ten tweede gaan emoties vaak over relaties: ‘To speak about how one feels is, very often, to make an implicit offer or gift, to negotiate, to refuse, to initiate a plan or terminate it, to establish a tie or alter it. To say “I am afraid of you” may be a way of refusing to cooperate with someone or a request for a change in the relationship’.²⁵ Ten derde zijn emotieclaims *self-exploring* of *self-altering*. Reddy legt daarbij uit dat het een moeilijke opgave kan zijn om emoties uit te drukken in woorden; simpele emotielabels (blij, verdrietig, woedend, enzovoorts) zijn een al te eenvoudige voorstelling van wat we werkelijk voelen. Blijheid is in situatie A niet precies hetzelfde als in situatie B. Het uitdrukken van emoties verlangt van de spreker die zijn emoties uitdrukt, om zijn aandacht te vestigen op de gevoelde emoties en die om te zetten in woorden; dit kan verstrekkende gevolgen hebben, kan andere gedachtes oproepen en kan de emoties zelfs uitvergrooten.

Enkelvoudige emotieclaims (‘Ik ben blij’) zijn schaars en vaak zal de spreker meer woorden gebruiken om precies te omschrijven wat hij of zij voelt. Reddy noemt zulke *first-person, present tense* emotieclaims *emotives*, die hij definieert als ‘a type of speech act different from both performative and constative utterances, which both describes (like constative utterances) and changes (like performatives) the world, because emotional expression has an exploratory and a self-altering effect on the activated thought material of emotion’.²⁶ *Emotives* hebben dus het vermogen om de wereld zowel te beschrijven als te vormen, zowel op gemeenschappelijke als individuele basis. Volgens Reddy gaat het niet zozeer om de emoties die wij daadwerkelijk voelen, maar die we zeggen te voelen.

Vergelijkbaar met *emotives* noemt Reddy nog verschillende andere vormen van emotieclaims die evengoed een beschrijvende en performatieve component in zich dragen. Ik som ze hieronder op (in het Engels om zo dicht mogelijk bij de door Reddy gebruikte termen te blijven):

1. First-person, past tense emotion claims;
2. First-person, long-term emotion claims (‘I have always loved you’; ‘I will always be proud of you’);
3. Emotionally expressive gestures, facial expressions, word choices, intonations;

²⁴ Reddy 2001, 100.

²⁵ Reddy 2001, 100-101.

²⁶ Reddy 2001, 128.

4. Other claims about the states of the speaker;
5. Second- and third-person emotion claims.²⁷

Met name de derde vorm is belangrijk voor theater. Toch zal ik me vanwege de beperkte omvang van dit onderzoek niet richten op deze derde groep van *emotives*. Ook 4 en 5 blijven in deze scriptie buiten beschouwing.

Emotives functioneren altijd in een discourse; Reddy introduceert daarvoor de term *emotional regime*. Dit regime beschouwt Reddy als de verzameling normatieve emoties en de officiële rituelen, gebruiken, en *emotives* die tezamen dat regime uitdragen en bevestigen. Omdat elke samenleving gebaat is bij subjecten die op evenwichtige wijze hun emoties reguleren, is het begrijpelijk dat een politiek regime ook bepaalde vormen van emoties voorschrijft of promoot. Een regime kan veel vrijheid kennen of zeer repressief werken.²⁸ Binnen dat regime zullen subjecten zich moeten onderwerpen aan de voorgeschreven normatieve emotionele regulering of hier tegenin gaan met alle gevolgen van dien. Het is goed te begrijpen dat de emotiedoelen van individuen soms in conflict kunnen zijn met de voorgeschreven emotionele regulering vanuit het regime. Reddy noemt het lijden dat vanwege zulke conflictsituaties plaatsvindt *emotional suffering*; en het vraagt om grote *emotional effort* om de gestelde emotionele doelen te bereiken ondanks een repressief klimaat en het daarmee gepaarde lijden. Reddy geeft het voorbeeld van foltering, waarbij de gefolterde voor het dilemma staat tussen informatie prijsgeven (en daarmee een kettingreactie van verschillende emoties losmaken zoals schaamte over het verraden van vrienden) en de acute pijn die hij ervaart als gevolg van de foltermethoden. Het vraagt om enorme *emotional effort* om dit lijden te doorstaan.²⁹

Wanneer een regime zeer veel vrijheid kent, dan is er meer ruimte om verschillende emotionele reguleringsmethoden toe te passen. In zulke regimes is er ook grote emotionele vrijheid (*emotional liberty*).³⁰ Waar een dominant regime bestaat, bestaan echter ook minderheden die hun stem op elke manier publiek proberen te maken in de vorm van een *emotional refuge*. Reddy omschrijft dit als:

A relationship, ritual, or organization (whether informal or formal) that provides safe release from prevailing emotional norms and allows relaxation of emotional effort, with or without an ideological justification, which may shore up or threaten the existing emotional regime.³¹

Het kan dus gaan om officiële of officieuze kanalen, en het kan om rituelen of volledige organisaties en instituten gaan. Maar elke emotionele ontsnapping heeft tot doel om op veilige wijze mensen emoties te laten ervaren, buiten het zicht van het emotionele regime; en soms voor even alle normen van het regime om te draaien, zoals bij carnavaleske evenementen.

²⁷ Zie Reddy 2001, 105-107.

²⁸ Reddy 2001, 125-126.

²⁹ Reddy 2001, 122-125.

³⁰ Reddy 2001, 122-123.

³¹ Reddy 2001, 129.

Emotives reflecteren dus begrijpelijkerwijs op ofwel het emotionele regime of de emotionele ontsnapping.

Daar ligt het antwoord besloten op de vraag welke ideeën rond emotie in een toneelstuk vervat zitten. Het is niet ondenkbaar dat de openbare en grootscheepse ondernemingen van de rederijders het dominante emotionele standpunt uitdragen, maar dat is niet zondermeer ook het geval.³² De gedrukte verzameling zinnespelen die naar aanleiding van het Landjuweel van Gent in 1539 in druk verscheen, werd bijvoorbeeld vrijwel meteen op de Index van verboden boeken geplaatst. De drie toneelstukken die ik in deze scriptie behandel, hebben echter alle een mythologische en klassieke inhoud en zijn nooit op de Index geplaatst. Een analyse van de parateksten en de plotontwikkeling moet uitwijzen welk heersend regime bevestigd of ter discussie gesteld wordt.

Concreet betekent dit dat de analyse zich richt op de emotioneel-performatieve uitspraken die personages doen. Hoe leiden bepaalde emotionele monologen en andere scènes tot een bepaalde plotontwikkeling? Dat is een leidende vraag bij de analyse van *emotives* in toneel. Via een analyse van de *emotives* in de drie toneelstukken is het bovendien mogelijk om vervolgens een ontwikkeling of een voortschrijding van geldende emotionele normen te gaan zien.

Wat betekent dit concreet voor de onderzoeksvraag die hier centraal staat? Allereerst is de gemeenschap die van Antwerpen tussen 1500 en 1624. De drie toneelteksten die hier als toetsstenen worden gebruikt zijn in deze periode geschreven. Dat betekent dat de gemeenschap niet eenduidig te beschrijven is, aangezien de periode die bestudeerd wordt, bijna 125 jaar beslaat. Omdat ik drie toneelstukken behandel, die in de loop van genoemde periode geschreven zijn, kan elk toneelstuk beschouwd worden als het product van een andere gemeenschap. In zekere zin hebben we dus te maken met drie verschillende Antwerpse gemeenschappen. Het werk van Herman Pleij kan hier uitkomst bieden. Zijn omvangrijke wetenschappelijke oeuvre identificeert de burgercultuur in de Nederlanden in de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd. De ontwikkelingen die hij schetst, mogen beschouwd worden als bruikbare karakterisering van een bepaald moment in de Nederlandse samenleving.³³ Als handels- en havenstad is Antwerpen een uiterst geschikt voorbeeld van een burgercultuur. De drie rederijdersstukken worden daarom tegen deze achtergrond geplaatst om de toneelstukken zo op een verantwoorde wijze te contextualiseren. Natuurlijk is het de vraag of aan de hand van deze drie toneelstukken een ontwikkeling geschetst kan worden. Met andere woorden, zijn deze stukken representatief voor hun tijd? Dat zijn ze zeker. Zowel Jan Smeken, Cornelis van Ghistele, als Guiliam van Nieuwelandt zijn factors van hun rederijderskamers geweest. Dit betekent dat zij in grote lijnen het artistieke beleid bepaalden van de rederijderskamers in Antwerpen.

De stelling van zowel Spies als Ramakers als Meeus dat het rederijderstoneel in de overgang van middeleeuwen naar vroegmoderne tijd een significante en evidente ontwikkeling doormaakte van *vertogen* naar *vertonen*,³⁴ wordt aan de hand van de predominantie van *emotives* in de toneelteksten getest en op waarde geschat. Een ander belangrijk aspect bij het bepalen van de emotionele gemeenschap is de situatie van het theater.

³² Zie bijvoorbeeld Van Bruaene 2008.

³³ Zie Pleij 1983; Pleij 1984; Pleij 1985; Pleij 1988; Pleij 1991; Pleij 2007.

³⁴ Spies 1990; Ramakers 1994; Meeus 1994; Van Dijk & Ramakers 2001.

Hoe werden de toneelstukken opgevoerd? Hoe zag het toneel eruit? Werd het stuk op de Grote Markt of de Groenplaats in Antwerpen of ergens op een zolder opgevoerd? Aan de hand van parateksten kunnen deze vragen beantwoord worden.³⁵

Op deze wijze moet het mogelijk zijn een antwoord te geven op de vraag welke aanknopingspunten voor de emotionaliteit, en dus het effect, van rederijkerstoneel en de daarbij behorende toneelpraktijk te vinden zijn op basis van *Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden* (omstreeks 1500), *Van Eneas en Dido* (1551-1552) en *Aegyptica* (1624). Hierdoor kunnen zowel conservatieve als revolutionaire ideeën over emoties blootgelegd worden tussen de late middeleeuwen en de vroege vroegmoderne tijd. De stelling dat het rederijkerstoneel een evidente ontwikkeling doormaakte van vertogen naar vertonen kan op deze wijze met een gedegen analysemethode ondersteund of betwist worden.

³⁵ Zie ook het belang van deze vragen bij Fischer-Lichte 2014, 78-79.

HOOFDSTUK II

Circa 1500

Jan Smeken en *Mars en Venus*

Omstreeks 1500 schrijft de Brusselse stadsrederijker Jan Smeken het amoureuze spel *Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden* (in dit hoofdstuk verder afgekort als *Mars en Venus*). Centraal staat de mythische liefde tussen Venus en Mars, hun overspel en hoe Vulcanus hier achter komt, maar uiteindelijk zelf voor gek wordt gezet door de andere Olympische goden. Vooral Vulcanus wordt afgeschilderd als een afzichtelijke bruit, terwijl er meer dan genoeg ruimte wordt besteed aan Venus' motieven. 'De toeschouwers zijn getuige van haar tweestrijd en zij worden uitvoerig geïnformeerd over de verzachtende omstandigheden van haar daad', aldus Kramer en Van Dijk in hun editie van het toneelstuk.³⁶ De toneeltekst is niet in het originele handschrift overgeleverd, maar wel in een afschrift van de hand van Reijer Gheurtsz (1551, KB Brussel Ms. II 368) en in een gedrukte verzamelbundel uit 1621, *Den handel der Amoureuusheynt*. Opmerkelijk aan het afschrift van Gheurtsz is dat boven de tekst de volgende woorden staan:

Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden
Lanck 1128 reghelen
Smeecken fecit
Antwerpen³⁷

Het lijkt erop dat de tekst naast in Brussel te zijn opgevoerd, daarom ook binnen de context van Antwerpen heeft gefunctioneerd. Dit is een opvallend gegeven dat een tekst die gemaakt werd in de ene stad (Brussel), in een andere stad (Antwerpen) blijkbaar ook opgevoerd kon worden. Dit sluit aan bij de idee dat de rederijerscultuur zich niet alleen tot de eigen stad beperkte, maar algemeen verspreid was in de Nederlanden, zoals ook blijkt uit de interstedelijke wedstrijdcultuur. Sommige onderzoekers veronderstellen dat Smeken ook lid was van de Antwerpse kamer De Violieren.³⁸ Het is niet ondenkbaar dat *Mars en Venus* primair bedoeld was voor opvoering binnen de Antwerpse context. Hier valt echter weinig tot niets met zekerheid over te zeggen.

³⁶ Van Dijk en Kramer 1991, 231.

³⁷ Van Dijk en Kramer 1991, 232.

³⁸ Zie bijv. Van den Branden en Frederiks 1888-1891, 730; Van Bruaene vermeldt bij De Violieren in *Repertorium van rederijerskamers in de Zuidelijke Nederlanden en Luik 1400-1650* (2004, digitaal uitgegeven op dbnl) alleen ledenlijsten vanaf 1619 tot aan 1722. Of Smeken lid was van De Violieren is dus onduidelijk. Wel stelt Van Bruaene (2008, 70) dat Smeken betaalde opdrachten uit andere steden kreeg. Een mogelijke zoon van Jan Smeken werd lid van het Antwerpse Sint Lucasgilde in 1537 (Rombouts & Van Lerijs 1864-1876, 130).

Verder komt de tekst voor in een rederijdersbundel van Johan Baptista Houwaert, *Den handel der Amouresheyt*, gedrukt in Rotterdam in 1621.³⁹ De tekst in deze verzamelbundel verschilt op significante punten van het afschrift uit 1551 en is behoorlijk bewerkt en enigszins gekuist. Zo zijn er drie prologen toegevoegd en nog enkele moraliserende uitweidingen. Annelies van Gijzen veronderstelt daarom dat de gedrukte versie zoals die in *Den handel* gevonden kan worden, primair als leestekst bedoeld was, terwijl het handschrift eigendom was van een particulier of kamer, en als zodanig ook voor opvoeringen gebruikt konden worden.⁴⁰ De ongekuiste tekst buit de mogelijkheden van de exotische, klassieke en heidense entourage volledig uit.⁴¹ Die klassieke setting is iets nieuws in de stedelijke context, en biedt een modernisering van de ‘romantische’ abele spelen die in de directe periode daarvóór (vijftiende eeuw) reeds in de stad geïntroduceerd waren. Maar de klassieke setting gaf ook meer armslag ‘bij het afschilderen van erotische gevoelens en interacties’ in vergelijking met diezelfde abele spelen. De stof van de abele spelen was al geadapteerd aan het publiek in de stad, en bij de amoureuze spelen, waaronder *Mars en Venus*, wordt de stedelijke boodschap nog pregnanter als gevolg van de exotische setting, zo stelt Van Gijzen. Deze uitvergroete behandeling van lust en liefde staat gelijk centraal vanaf de openingsscène.

Huwelijks overspel

In de openingsscène beklagt Juno zich over Jupiters ontrouw tegenover Venus en Pallas, ondanks hun woorden van lof aan haar adres. Wat heeft ze aan een verheven reputatie en luister, wanneer al haar ‘suede amoröse ghelaeten / Inden troost mijns leevens sijn verwaeten [versmaad] / Ende ick der blijscap ben af gheschreeven’ (23-25). Juno vervolgt op de vraag van Pallas of Jupiter dan ontrouw is het volgende:

Ja hij, lacen achermen
 Dies mij de wangskens met traenen verwermen,
 Want sijnder verwiltheit is een verdriet verwiltheit / losbandigheid
 Mijnder minnender herten (36-39).

Juno voelt veel verdriet en ze beschrijft vervolgens haar gevoelens aan Venus en Pallas. In alles klinkt haar ongeluk door. Ze wordt gegeseld door haar eigen minnend hart, een hart dat gekwetst wordt door Jupiters losbandigheid. Behalve dat Juno haar verdriet kenbaar maakt aan haar goddelijke metgezellinnen en haar huidige staat beschrijft, treedt er ook een gemoedsverandering bij Juno op: ze raakt verbitterd. ‘Ick en cans niet ghelijden / Dat Jupiter sijn liefde plant buijten der dören / Daer mij sijn ghejonsticheit sou ghebören; / Dit duet mij alle solaes vergheeten’, besluit ze (73-76). Juno verwijt haar man haar niet genoeg aandacht te schenken. De godin claimt haar emoties en geeft daaraan expressie. Zoals Reddy beschrijft,

³⁹ Van Dijk en Kramer 1991, 230.

⁴⁰ Van Gijzen 2001, 216. Omdat ik geïnteresseerd ben in de ontwikkeling van emoties tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd ga ik uit van het meer oorspronkelijke handschrift. De volledige tekst zoals die in het handschrift is opgenomen, is door Van Dijk en Kramer geëditteerd en vertaald. Ik ga hier uit van de editie -Van Dijk en Kramer (1991, 232-301).

⁴¹ Van Gijzen 2001, 219. Alles hierna is eveneens gebaseerd op Van Gijzen.

verkent ze haar eigen emoties door daaraan uiting te geven in taal, en hierdoor verandert haar gemoed.⁴² Ze wordt echter tot de orde geroepen door Pallas en Venus en er volgt een voor Juno onbevredigende veroordeling: ‘VENUS: Al besicht een ander den boom, boom, / PALLAS: U blijft ghenuech’ (105-106). Het is een bekende metafoor uit bijvoorbeeld het abele spel *Lanseloet van Denemarken*, waar Sanderijn aan een ridder vertelt hoe een valk een bloem van een bloeiende boom afneemt, waarna er nog genoeg bloemen overblijven en de boom nog evenveel waard is als hij daarvoor was.⁴³ Maar ook bij Hieronymus van Alphen komt nog dezelfde metafoor voor, zij het in een heel andere context: ‘Jantje zag eens pruimen hangen, / o! als eieren zo groot. ’t Scheen, dat Jantje wou gaan plukken, / schoon zijn vader ’t hem verbood. / Hier is, zei hij, noch mijn vader, / noch de tuinman, die het ziet: Aan een boom, zo vol geladen, mist men vijf zes pruimen niet’.⁴⁴

Venus heeft het daarentegen een stuk moeilijker, zo zegt ze zelf tenminste. Ze staat in de kou, omdat Vulcanus’ afzichtelijkheid haar kwelt. Nu is het de beurt aan Pallas en Juno om Venus tot bedaren te brengen. Haar gevoelens van afkeer voor haar man en haar lust voor een ander worden door de twee godinnen scherp veroordeeld. Ze moet geduldig zijn en haar lusten bedwingen als een fatsoenlijke vrouw. Juno en Pallas verdedigen hier duidelijk het standpunt van Kerk en maatschappij; daarmee geven de twee godinnen uiting aan een maatschappelijke norm die gevoelens van lust sterk veroordeelt. Deze norm functioneert hiermee als een emotioneel regime dat zich via verschillende moraliserende voorbeelden uit de Bijbel en andere teksten doet gelden. In dit geval is het de Kerk die het huwelijk heilig verklaart en via de vele voorbeelden van onkuisheid de mensen handvatten biedt om onkuise gevoelens op juiste wijze te hanteren.⁴⁵ Venus reageert echter geërgerd op Juno dat zij het ook niet uithoudt bij Jupiter vanwege zijn overspelige gedrag. Maar dat is iets heel anders volgens Juno. Eigenwijs antwoordt Venus: ‘Mijn confuïjse, Juno, dunct mij meer lijdens an // hebben’ (139-140).

De openingsscène geeft een korte schets van de emotionele taal die door het hele stuk heen te vinden is. Vanaf vers 262 krijgt Venus echter de volledige ruimte om haar twijfel te uiten. Vanaf dit moment wordt er een oppositie duidelijk. Waar Juno en Pallas in de eerste scène veel tijd hebben genomen om Venus (en het publiek) duidelijk te maken wat een deugdzaam en getrouwde vrouw behoort te doen (en wat dus volgens het emotionele regime juist gedrag is), zullen de twee sinnekens ‘Jolijt van ooghen’ en ‘Ghepeijs van minnen’ er alles aan doen om Venus een tegengeluid te bieden. Hier staat het emotionele regime dat kuisheid in het huwelijk voorschrijft, op gespannen voet met de lust en het verlangen van Venus. Zij zal haar gevoelens moeten prioriteren, zoals Reddy dat noemt. Is haar liefde voor een ander belangrijker dan de norm die deze liefde afkeurt? Venus wordt gedwongen om aan *emotional navigation* te doen, haar emoties onder controle te brengen en die te coördineren.⁴⁶ Venus beklagt haar situatie als gevolg van deze tweestrijd die zich in haar hoofd afspeelt:

⁴² Reddy 2001, 120-121.

⁴³ *Lanseloet van Denemarken* 1998, vss. 484-517.

⁴⁴ Van Alphen 1998, 57.

⁴⁵ Reddy 2001, 122-128.

⁴⁶ Reddy 2001, 118-122.

O Invierighe // dangierighe // onst miskieffelijck,	dangierighe / verraderlijke
Grieffelijck // been // ick // dies steen // ick // ghevangen.	miskieffelijck / akelig
Tverlangen // brengt sucht // en ducht // ongherieffelijck.	steen ick / klaag ik
[...]	
Verstrangen // wildt döcht // der jöcht // voortsetsele.	voortsetsele / prikkels
De douw van minnen sij mijn benetsele. (262-264, 269-270)	benetsele / verlichting

Venus verlangt naar Mars en hoopt dat hij haar niet afwijst. Jolijt en Ghepeijs zijn er echter van overtuigd dat Mars haar wel zal komen helpen en ‘Twaer recht een man voir sulck een wijf / Als ghij sijn mögt’ (291-292). Desondanks kan Mars nooit de hare zijn, omdat ze getrouwd is en dat zal Venus blijven kwellen. De sinnekens blijven volhouden en halen alle negatieve kwaliteiten van Vulcanus aan. Verder beargumenteren ze dat verboden vruchten bovendien ook nog eens ontzettend lekker smaken. Het zorgt ervoor dat Venus definitief aan het twijfelen wordt gebracht, net genoeg zodat Mars haar kan overtuigen. Ze probeert Mars aanvankelijk nog op afstand te houden: ‘neent, twaer misdaen / Soudt niet, tontpluijcken voir tsmans ooghen / Die liefde die ick dus muet ghedooghen?’ Het is tekenend hoe Ghepeijs – bijna sarcastisch – antwoordt met de woorden: ‘Laet putten en paelen, / Tquaetste dat coomt van sulken ghebrasse, / Es datmen theijlichdom krijgt in die casse’ (339-341). Volgens Van Dijk en Kramer zegt Ghepeijs hier dat het ergste wat Venus kan overkomen, is dat ze er een kind aan overhoudt. Ongewenst zwangerschap wordt hier gebagatelliseerd en de scène wordt hierdoor zowel ongemakkelijk als komisch.

De scènes met Mars zijn vervolgens doorspekt met passie. Terwijl Venus nog steeds in vertwijfeling verkeert, wendt Mars alle middelen aan om haar ervan te overtuigen met hem het bed te delen. Mars zal haar eer wel beschermen en Mars weet wel ‘veele secreete plecken Om saijen jonstighe vruchten heet’ (572-573). Dus, zo vervolgt hij, wat weerhoudt haar ervan? ‘Aldus, wel rieckende roosken root, / Opent u meeninghe secreet al stille’ (578-579). Mars vraagt nu expliciet aan Venus om haar gevoelens te verwoorden en dus *emotives* te gebruiken – Venus moet nu expressie geven aan wat ze voelt. Venus doet zoals Mars verlangt en hoewel haar verstand (en impliciet de maatschappelijke norm) zich ertegen verzet, zal ze het toch doen, al wordt het haar dood. Venus kan prioriteit aan haar gevoelens geven, omdat Mars haar maatschappelijke positie zal beschermen; hoewel een breuk met de maatschappelijke norm in elke andere situatie een schande zou betekenen voor de familie, hoeft Venus zich nu Mars haar eer zal beschermen, niet meer druk te maken (575-577). Venus’ gemoed verandert door deze uitspraak van Mars en zij verheugt zich over hun samenzijn die nacht. De godin benut hier de kracht van de emotionele taal om zowel uiting te geven aan haar onbeschrijfelijke verlangen als zichzelf over haar twijfel heen te zetten:

VENUS O eedel prince, allen princen te groot,
 Standaert der eedeleit de noijt en vloot,
 Ick abandonneere mij tot uwen wille.
 Teghen natuere, de scaemelheit ruept te baten.
 Maer al soudict besterven, ick en sals niet laten. (580-585)

Hierna volgt een scène tussen Vulcanus, Apollo en Phebus. Vulcanus prijst Venus' huwelijkse trouw en deugdzaamheid. De scène vormt een schril contrast met de voorafgaande scène tussen Mars en Venus, aangezien Venus zich net heeft overgegeven aan de knappe en dappere Mars. Apollo en Phebus zijn er niet gerust op dat Vulcanus zo goedgezind is en Phebus besluit dat hij Venus in de gaten zal houden. De scène erna laat zien hoe de godin zich voorbereidt op haar buitenechtelijke avontuur. De sinnekens vragen gekscherend nog eens of Venus echt voornemens is om met Mars het bed te delen, maar de godin is niet van haar voornemen af te brengen. Ghepeijs moet haar de plagen, het gezucht en geklaag besparen. De emotionele taal zet zich door en Venus vertelt hoe zij zich de nacht voorstelt:

Mij dunct dat Mars int bedde daer springt
En dat hij mij lieflijck helst en swingt,
Als een de dingt,, nae twerck der natueren.
Dus sal ick, al soud ick die doot besueren,
Dwerck avontueren,, dör tvierich berueren
Van liefden, sueter dan hönich raeten,
Met bloosende wangen, root van colueren,
Mijnen troost vast in mijn armkens vaeten,
Tcoome soot mach, ick en sals niet laeten. (751-758)

Het gaat hier om performatieve taal die ook eigen is aan *emotives*. Venus vertelt haar verlangens en plannen, én neemt zich voor er niet van af te wijken. Beide sinnekens verheugen zich daarover en staan te springen van plezier. De scène vervolgt met de binnenkomst van Mars. Venus is dolgelukkig; in Ghepeijs' woorden: 'Dees ghehoude wijfs hebben den duvel in / Dat sij dus hören cloot versollen'. Jolijt antwoordt vervolgens: 'Als thair van minnen wil inwart crollen, / Sij mueten thönich vanden lepel lecken' (775-778). Venus uit duidelijke *emotives* richting Mars en geeft zich volledig over als een gevolg hiervan: 'O treesoor der eeuwigher confortacien, / Coomt in mijn camer secreet al stille, / Ick abandonneere mij tot uwen willen' (792-793). De sinnekens beschrijven wat er vervolgens gebeurt: ze vliegt hem om de hals, ze kussen, hij streelt haar borstjes, hij scheurt haar kleuren van haar lijf, ze kreunen en kermen. Ghepeijs besluit: 'Dus saijt natuere hör lustighe saedekens' (813).

Het effect van Venus' overspel

In de literatuur worden sinnekens doorgaans gezien als de 'paarsgewijs optredende duivelachtige figuren die de verlokkingen van het Kwaad personifiëren'.⁴⁷ De sinnekens zetten de geliefden met andere woorden (maatschappelijk gesproken) op het verkeerde spoor en op deze wijze maken zij vaak morele toespelingen. Jolijt en Ghepeijs verwoorden hier daarentegen eerder verlangens en ideeën die taboe zijn in de samenleving. Hun gedrag en hun toespelingen zouden duivels genoemd kunnen worden, maar deze kijk op de rol van Jolijt en Ghepeijs is naar mijn mening te zwart-wit. Kuisheid en huwelijkse trouw zijn de norm in de

⁴⁷ Van Dijk en Kramer 1991, 230.

middeleeuwse samenleving. Juno als de moedergodin en godin van het huwelijk verwoordt dit perspectief in haar beklag over Jupiter. Ze is een spreekbuis van het regime dat zich doet gelden in de samenleving. Venus staat daar – geholpen door Jolijt, Ghepeijs en zeker ook Mars – tegenover. Het is opmerkelijk dat het in dit amoureuze spel niet Juno's perspectief is dat uiteindelijk wordt bevestigd, maar dat Venus' overspel in feite wordt toegestaan. Van Gijsen zegt dan ook terecht dat *Mars en Venus* als propaganda voor overspel gezien zou kunnen worden.⁴⁸ Maar ze vervolgt met te zeggen dat het stuk evengoed een waarschuwing is tegen het nemen van een huwelijkspartner met een groot leeftijds- en karaktersverschil.⁴⁹ Pleij ziet het toneelstuk van Smeken verder als een les in gewenst gedrag: waar Vulcanus een lomperik is en niet gelijk van natuur is met Venus, is Mars dat zeker wel. Vulcanus delft het onderspit en dient in feite uit de samenleving gebannen te worden, omdat er voor hem als manke in feite geen plek is in de samenleving. Wat moet je moet zo iemand?⁵⁰ Pleij ziet het stuk ook als een uiting van de situatie rond 1500:

Hoofse liefde als richtpunt voor beschaafd gedrag blijft nadrukkelijk aanwezig, maar nu onder op voorhand reeds gelijkgestemden. Als instrument voor sociale mobiliteit is het concept niet meer interessant, of zelfs bedreigend nu een gevestigde elite binnen de stedelijke bevolking zich rond 1500 steeds meer heeft afgesloten. De wereld van de burgers is beslissend in twee helften gespleten, die beschaafd en onbeschaafd heten.⁵¹

In Pleijs hypothese over het beschavingsoffensief is de stadsliteratuur altijd een uiting van de gevestigde orde en deze literatuur dient te moraliseren en te beschaven. Reddy biedt echter een alternatieve kijk op zulke situaties. Zoals Pleij, betoogt Reddy dat in elke samenleving een regime of een gevestigde orde bestaat die via verschillende officiële kanalen, waaronder literatuur en verschillende rituelen, een bepaalde norm uitdraagt en voorschrijft. Als alternatief kan een groep een relatie met elkaar aangaan of lokale organisaties oprichten om hen een ontsnapping te bieden aan voorgeschreven normen en in dit geval manieren van omgaan met emoties. *Mars en Venus* biedt die ontsnapping om via de karakters van Mars en Venus verboden emoties te ervaren. In deze context worden de huwelijksnormen versoepeld en zelfs omgedraaid. Terwijl in het dagelijks leven de mensen hun onkuise gevoelens moeten onderdrukken via mentale controle, kunnen ze nu hun emoties de vrije loop laten en deze zelfs vieren; er bestaat in die zin vrij veel *emotional liberty* en het emotionele regime is niet dusdanig strikt dat er geen vormen van *emotional refuge* kunnen bestaan.⁵² Het is echter de vraag tegen welk regime *Mars en Venus* zich verzet.

Die vraag kan beantwoord worden als de context van het toneelstuk nader wordt gezien. De uitvoering van het toneelstuk biedt het publiek de ruimte om deze gevoelens die taboe zijn, te aanschouwen en te ervaren zonder dat dit nare gevolgen hoeft te hebben voor hun dagelijks leven. Het stuk geeft het publiek de ruimte om zelf ook de emoties vrij te ervaren. Goed gedrag wordt niet door het toneelstuk bewerkstelligd, omdat Venus en Mars er

⁴⁸ Van Gijsen 2001, 219.

⁴⁹ Van Gijsen 2001, 219.

⁵⁰ Pleij 1988, 141-143.

⁵¹ Pleij 1988, 143.

⁵² Zie Reddy 2001, 128.

zo goed vanaf komen; goed gedrag ontstaat door een carnavalesk omkeerritueel dat alle normen en waarden op hun kop zet. Venus verdient het om bevredigd te worden door een man die weet wat hij doet, en Mars is een dappere en jeugdige vent die tegen de tien geboden in, de vrouw van een ander begeert. Het resultaat is dat het vroeg-zestiende-eeuwse publiek zowel in Brussel als Antwerpen een tegendraadse moraal voorgeschoteld krijgt die bovendien breekt met de middeleeuwse traditie waarin de antieke fabel staat: in de middeleeuwen wordt het overspel van Mars en Venus gebruikt voor christelijke boodschappen, waarin het accent wordt gelegd op de schandelijkheid van het ongeremd volgen van lustgevoelens.⁵³ De mens verwijdert zich hierdoor van God. ‘Zij, die zich zo gedragen, zullen vroeg of laat aan de kaak gesteld worden, zoals Venus en Mars onder het net van Vulcanus’.⁵⁴

Smeken doet dit anders en gaat tegen de heersende, christelijke opvatting in. Het stuk verwoordt de doelen van een andere groep in de stad: het patriciaat dat aan de hand van *Mars en Venus* mogelijkwerijs een *emotional refuge* zoekt. Pleij vertelt hierover: ‘Voor Smeken vormden Vulcanus en Venus het ideale paar om aan te geven wat beschaafd was en vooral wat niet’.⁵⁵ Pleij vervolgt dat dit ingaat tegen een van de belangrijkste idealen van de burgermoraal, dat van sociale mobiliteit. Aanvankelijk wordt ‘hoofse liefde aan een burgerlijk publiek gepresenteerd als een beschavingsmedium bij uitstek, dat niet aan standen gebonden is en dus grensoverschrijdend kan werken. Dat laten de abele spelen zien, [...] Liefde kent geen grenzen’.⁵⁶ Rond 1500 is hoofse liefde slechts voorbehouden aan gelijkgestemden en sociale mobiliteit wordt zelfs gevaarlijk voor de gevestigde elite. Het stuk krijgt daardoor het karakter van een *emotional refuge* dat zich fel kant tegen het emotionele regime van de christelijke Kerk en een algemeen burgerlijk beschavingsoffensief.⁵⁷

⁵³ Pleij 1988, 141.

⁵⁴ Pleij 1988, 141.

⁵⁵ Pleij 1988, 143.

⁵⁶ Pleij 1988, 143.

⁵⁷ Zie Pleij 1983. Pleij schreef uitgebreid over de historisch-literaire context van carnavaleske rituelen in zijn proefschrift *Het gilde van de Blauwe Schuit*. Pleij veronderstelt in dit proefschrift het bestaan van een burgermoraal en een bijbehorend beschavingsoffensief.

HOOFDSTUK III

1551-1552

Cornelis van Ghistele en *Eneas en Dido*

In 1551 voltooit Cornelis van Ghistele, factor van de rederijderskamer de Goudbloem in Antwerpen, het amoureuze spel *Van Eneas en Dido*:

Van Eneas en Dido twee amoröse spelen ghemaect ende ghespeelt tantwerpen. Ao 1551. ende sijn lanck in Dichte mit die prolooghen 2180 reghelen.⁵⁸

Het toneelstuk handelt over de korte, vurige liefde die ontstond tussen Aeneas en Dido, toen de Trojanen op de kust van Carthago aanspoelden. Het stuk bestaat uit twee delen en is een nauwgezette dramatisering van het verhaal zoals dat in Vergilius' *Aeneis* is te vinden. Het eerste deel van het stuk vertelt hoe Dido verliefd raakt op Aeneas door tussenkomst van Venus en Cupido; in het tweede deel laat Aeneas Dido in de steek om een hoger lot te vervullen, waarna Dido zelfmoord pleegt. Het stuk moet enorm populair zijn geweest. De kopiïst, eveneens Reijer Gheurtsz, voegt aan het einde van het tweede deel namelijk toe dat het stuk ook in mei 1552 is gespeeld:

Ao Dm̄ 1552

Ende is tantwerpen ghespeeldt in majjo int selfde jaer

Ende sijn beijde lanck mit die prolooghen 2180

Reijer ghörtz scripsit Ao 1553.⁵⁹

Het gaat hier om een tragische liefde tussen een edele ridder, zoals Aeneas wordt omschreven, en een deugdzame koningin. Vijftig jaar na Smeken draagt Van Ghistele een heel andere boodschap uit over de liefde, en dat is maar ten dele te wijten aan de inhoud van *Eneas en Dido*. Die andere opvatting over de liefde wordt gelijk verwoord in de 'reghelen' of motto's van de twee delen die beide aan Vergilius' *Aeneis* zijn ontleend. De ondertitel van het eerste deel luidt 'Imperium sine fine dedi' (Een rijk zonder einde heb ik gegeven. *Aeneis* I, 279). Vooral de belofte van de eeuwige stad, Rome, komt hier tot uitdrukking: een man leeft niet voor zichzelf, maar voor wat hij en zijn nageslacht kunnen bereiken. Jupiter doet Venus de belofte dat hij 'Italien sal [...] dūen stuijpen en nijghen // noch!' (246) en van hem zal 'Romulus prospereeren, / Waer af de Romeijnen – wildt hier ûp betrouwen – / Eeuwich en eeuwich den naem sullen houwen / En sterck sullen bouwen // als de behende' (250-253). De

⁵⁸ Iwema 1984, 153. Ik ga hier uit van de tekstkritische editie van Klaas Iwema (1984) die teruggaat op KB Brussel Ms. II 368.

⁵⁹ Iwema 1984, 240.

ondertitel van het tweede deel is vervolgens een onheilspellende vraag aan de liefde: ‘Improbe amor quid non mortalia pectora cogis?’ (Vreselijke liefde, waartoe drijf je al niet de harten der mensen? *Aeneis* IV, 412). Vooral het tweede motto laat aan het publiek weten dat de liefde een kracht is die de mens uit zijn evenwicht kan brengen en in feite een ongewilde invloed is op een gematigd leven, een neostoïsch gedachtegoed dat hier bij Van Ghistele centraal wordt gesteld in *Eneas en Dido*. Maar ook het eerste motto sluit aan bij het neostoïsche ideaal van het vaderland. Het vaderland gaat boven alles.

Een deugdzame koningin

Dit negatieve standpunt over emotie, en liefde in het bijzonder, wordt gelijk expliciet in de proloog van het stuk. Dido benadrukt bijvoorbeeld hoe macht, kracht, verstand, wijsheid en vlijt haar moeten helpen bij het bouwen en vestigen van Carthago dat ‘gheduerich een woonstadt’ moet worden:

Macht, cracht, verstandt, wijsheijdt, neersticheede	neersticheede <i>vlijt</i>
Is mij nu hier van noode, ende subtijlheijdt meede	
Mit grooter onleede,	mit grooter onleede <i>met</i>
Om te fondeerene poorten, vesten en möeren	<i>zware arbeid</i>
En stercke fortressen tot deese steede,	
Ûp dat mij hier mit eendrachtige seede	
In pajse, in vrede,	
Gheduerich een woonstadt souw möghen ghebören, (468-470)	

Overgevoeligheid is dan een kwade vijand die deze droom teniet zou doen. Maar dan slaat het noodlot toe. Anders dan Venus in Smekens *Venus en Mars* wordt Dido overmand door haar emoties en liefde voor Aeneas, maar dat is niet iets wat intern bij haar ontstaat, zoals dat bij Venus wel het geval was. Een vurige liefdespijl van Cupido moet haar hart doen overslaan (748-759), waarna ze alle redelijkheid overboord zal gooien en niet ontvankelijk is voor Juno’s wrok en invloed. Ze is duidelijk een slachtoffer, maar dat kan Venus noch de zinnkens iets schelen, want er is een hoger doel dan dat en dat is Rome:

Faeme van eeren
Mit betraende wangen
Sorgh ick, sullen sij int leste noch scheijen!
Hoordt Jonstich herte, wij onder ons beijen
Mûeten prijs en eere behaelen // daer.

Jonstich herte
Hör dûen raesen

Hör | *haar*

Faeme van eeren
En hem dûen dwaelen // claer;

Want hij en mach hier gheen blijvende stadt // hebben.
Van dlandt van Italien mûet hij te bat // hebben
Om sijn naecommelingen, wildt hier na merck // slaen.

te bat | *beter*
merck slaen | *letten op*

Jonstich herte

Het salder al gheckelijck te werck // gaen
Wil hij hier int landt blijven pankûecken.

pankûecken | *plakken*

Faeme van eeren

Wij mûeten tvier stoocken in alle hûecken!
Ons en rûecx wanneer dat sal gheblust // worden. (312-324)

ons en rûecx | *Het*
zal ons een zorg zijn

De goden en de zinnkens hebben het dus op haar gemunt en ze wordt een werktuig in de handen van het lot: Aeneas moet en zal in Italië een stad stichten. Geraakt door Cupido's liefdespijl, raakt Dido dus in de ban van Aeneas en hangt aan zijn lippen. Wanneer ze alleen is, beklagt ze haar liefde en ook zij twijfelt – net als Venus – of ze iets met haar gevoelens moet doen:

O brandt der liefden, hûe sij dij mij dus plaeghende!

O Cupido, is dit u bestieren?

Twij sij dij mij therte dus inwendich knaeghende,

Twij | *waarom...?*

Die sinnen jaeghende // wilder dan dieren?

O Venus, mûet ick u nu obedieren

En ghereekendt worden mit blamacie

Onder u scolieren?

scolieren | *leerlingen*

En dat dör Aeneas sûete gracie,

Weesen en manieren?

Dies ick tship van onrusten tot deeser spacie

tot deeser spacie | *momenteel*

Suerlijck prûeven mûet mit dolacie.

Noijt meerder temptacie!

Wie sal ickt dorren claeghen, weer achter of vooren?

Dits darguacie. (928-941)

Zo'n tweehonderd verzen nadat Venus aan Cupido de opdracht gegeven heeft om Dido verliefd op Aeneas te maken, beseft Dido wat er met haar aan de hand is. Ze geeft uiting aan haar emoties, maar anders dan Venus speelt voor haar hier niet de tweestrijd tussen eer en liefde. Voor Dido speelt de keuze tussen een redelijk en gematigd landsbestuur en haar liefde voor Aeneas. Wat heeft prioriteit? Wat heeft meer waarde? En hoe probeert ze haar emoties te beteugelen – 'emotional management'? Dido ervaart de liefde die ze voelt als iets dat niet bij haar natuur hoort, dat haar overkomt en haar aangedaan wordt. De emotieclaim die ze doet, zoekt ze buiten zichzelf. Ze ondergaat de liefde op passieve wijze, terwijl haar wijselijk en redelijk landsbestuur bij haar natuurlijke inborst horen. Ze onderzoekt haar emoties en komt tot de conclusie dat de verandering die bij haar optreedt niet natuurlijk is. Liefde betekent

voor Dido een onderwerping ('O Venus, mîet ick u nu obedieren'). Ze erkent dat ze als koningin bepaalde plichten heeft, die in conflict zijn met haar gevoelens voor Aeneas en ze moet daarvoor zwaar 'lijden'; het gaat hier om een *emotional suffering* die van haar verlangt het ene belang – dat van een deugdelijke landsregering – op te geven voor een ander belang – dat van haar hart.⁶⁰ Voor een koningin is dit geen vreemde gedachte, aangezien zij alleen zelf regeren kan wanneer ze ongetrouwd blijft. Het zou best kunnen dat Van Ghistele hier impliciet verwijst naar de keuzes die drie koninginnen moesten maken in exact deze periode: Maria I Stuart die als koningin van Schotland in 1548 uitgehuwelijkt wordt aan Francis II, de dauphin van Frankrijk; en Maria I Tudor die koningin van Engeland wordt (regeerperiode: 1553-1558) met als beoogd troonopvolger Elizabeth I Tudor (regeerperiode: 1558-1603). Deze koninginnen staan alle voor de keuze: trouwen, je macht verliezen aan je man, maar wel een erfgenaam; of ongehuwd blijven en zelf kunnen blijven regeren.

Dido zit dus met een dilemma en vraagt daarom haar zus, Anna, om raad. Anna zegt haar dat er geen sprake is van een dilemma en dat ze er zelfs goed aan doet om in te gaan op haar gevoelens voor Aeneas. Aeneas is namelijk een hooggeboren heer die haar waardig is (956-964). Anna vervolgt dat ze bovendien een man aan haar zijde nodig zal hebben. Want hoe kunnen haar daden als vrouw nu enige waarde of effect hebben? Daarvoor zal ze toch een man nodig hebben die haar bevelen ook kracht kan bijzetten. Anna komt hier dus met een redelijke overweging om op haar gevoel af te gaan. Dido moet alleen wel voorzichtig zijn en ingaan op Aeneas' avances om de juiste redenen. Uiteindelijk blijft haar koningschap het belangrijkste en als koningin staan haar niet dezelfde gevoelens en mogelijkheden vrij als enig ander:

Dinckt om u vijanden de ûp u verhitten,
 Benijende u trijck, dwelck ghij dort besitten
 Sonder man of heere, stoutelijck bedacht.
 Een vrouwe alleene is luttel gheacht.
 Peijst, als u brûeders macht u comt omswermen,
 Wie sal u bijstaen? wie sal u beschermen? (998-1006)
 [...]
 Sustere, dûet wijsselijck, ghebruijckt gûeden raedt:
 Eender vrouwen daedt // sonder mans assistencie
 Is alte cleijn van weerden, maer smans presencie
 Is deere vanden huijse tot ghemeen // plecken. tot ghemeen plecken | *als*
 Een peerdt can qualijck den waghen alleen // trecken. *gemeenschappelijke plaats*
 Een voghel can quaelijck sijn nestken alleen maecken! (1036-1041)

Dido is erg blij met het advies van haar zuster en dit geeft haar het laatste zetje om haar gevoelens aan Aeneas kenbaar te maken: 'Och, deese woorden, redenen ende spraecken / Mij vlamnich dûen blaecken // en branden van binnen' (1042-1043). Voor Dido vallen nu haar doelen en idealen samen met haar emoties: het conflict wordt opgelost en ze kan zich onderwerpen aan het emotionele regime dat haar aanvankelijk verhinderde in te gaan op

⁶⁰ Reddy 2001, 123-124.

Aeneas' avances. Haar doel wordt nu om van Aeneas de man te maken die haar regering de nodige legitimiteit zal bezorgen, want een vrouwendaad is van weinig waarde zonder de assistentie en bijstand van een man, zoals Anna stelt. Dido heeft nu de emotionele vrijheid om gehoor te geven aan haar eigen emoties.⁶¹ Tussendoor verwoorden de zinnkens dat ze niets goeds van plan zijn met de twee geliefden. Ze zullen het hart van Dido nog verder op hol brengen. De zinnkens geven nu al aan dat deze liefde slecht zal aflopen voor de koningin, maar daar genieten deze twee figuren met volle teugen van:

Faeme van eeren

Maer, eijlaes, int ende

Groote allende // wij int ghemeen // rocken.

rocken | *berokkenen*

Jonstich herte

Mit schoon samblant wij dees twee bij een // locken.

Tschijndt, tsal hör tot vörspûedich virtuijt // vroomen.

Maer wajj! tsal ûp eenen exter nest uijt / coomen! (1082-1086)

Maer [...] coomen |
*Maar wacht! Het is
allemaal maar
bedrog!*

Aeneas' dilemma

Hierna komt Aeneas aan het woord die met een vergelijkbaar dilemma zit. Het zijne is echter een stuk lastiger, temeer omdat de emoties bij hem niet aan hem zijn opgelegd zoals bij Dido, maar vanuit hemzelf komen. Van de goden heeft hij de opdracht gekregen om een nieuw Troje in Italië te stichten en vooral ook aan de toekomst van zijn zoontje Ascanius te denken. Zijn idealen bewegen hem ertoe om verder te reizen, maar sinds hij Dido heeft ontmoet, is hij aan het twijfelen gebracht. Hij wordt op slag verliefd op de mooie koningin. Wat moet hij doen? Aeneas brengt zijn vaderlijke plicht in conflict met zijn gevoelens voor Dido. Voor Aeneas is het conflict echter heftiger, omdat kiezen voor zijn gevoelens ook betekent dat hij de droom van een nieuw Troje in Italië opgeeft en daarmee zijn plicht tegenover zijn zoontje én tegenover de goden verzaakt. Kiezen voor zijn plicht betekent automatisch dat hij niet de gevoelens van Dido zal kunnen beantwoorden, omdat er een geografische afstand tussen beide geliefden zal ontstaan, een die onoverbrugbaar is. Aeneas lijdt dus evengoed en dat lijden drukt hij uit in termen van natuur (zijn innerlijke driften en emoties) en rede (zijn plicht tegenover zijn volk):

Drucksinnich ghepeijs, hertsweerdich lijen,

Inwendich beruer swaermûedighe fantasijen,

Hoopen en duchten,

Redene, natuere commen mij al te bestrijen!

Jonstighe accordacie sùeckt verblijen,

Jonstighe accordacie | *liefdesverlangen*

⁶¹ Reddy 2001, 122-123.

Daer hij als kōninck is domineerende. (1442-1447)

Mercurius moet aan Aeneas deze boodschap overbrengen en vlug. Mercurius vraagt zich af wat er nu anders is dat Aeneas Jupiters mandaat niet vervult. Waarom is Aeneas ongehoorzaam? ‘Waer om blijfdij scuijlen, so men mach mercken, / Onder Didoos vlercken?’ (1481-1494). Aeneas schrikt hiervan: zijn ‘spraecke verflauwt, therte van dolör // beeft. / Tghesichte verblindt, de sin mit ghetrör // leeft! / Tweedrachtich berör // heeft // dlandt ghewonnen // nu’ (1504-1506). Aeneas wordt dus uit zijn liefdesdroom geholpen. Hoe moet hij Dido vertellen dat zijn plicht hem roept? Aeneas verwoordt vervolgens precies de kern van het probleem. Wat hij ook doet, het resultaat zal onbevredigend zijn:

Hûe benauwt is therte, hûe berûert sijn de sinnen // al!
Hûe diveersch is tghepeijs, hue twijfelachtich de wille!
Eere en scaemte sijn heel int gheschille
Oft ick lujde oft stille // sal neemen die vlucht // snel,
Vreesende vör Didoos onmanierlijck gherucht // fel,
Vierich dorscooten mit der minnen straele.
Vertreck ick, so is hör een eeuwighe quaele
Eijlaes naeckende, en mij groote oneere;
Blijft ick, so verstoort ick u, Jupiter heere!
Hûe ickt wende of keere // heffe of legge,
Ick vinde mij benauwt. (1560-1570)

Maar uiteindelijk wint godsvrucht het van zijn angst om zijn eer te schaden en Dido’s toorn over zich af te roepen.

Och neen, men mûet Godt diet al can regieren
Boven den mensche obedieren//int suere, int sûete!
Dus ist noodtsaeckelijcxt dat ick mûete
Kiesen tvertrecken, al ist mij druck en pijn.
Beter inden haet vanden mensche te sijne
Dan die godtheijdt divijne // te verstoorene. (1632-1637)

Aeneas zal dus vertrekken. Dido verneemt het gerucht van de zinnkens waarop zij een refrein ten gehore brengt van drie strofen, waarin zij vooral Aeneas’ verraad hekelt. Ze roept Venus op om haar over haar liefdesverdriet heen te helpen (1696-1736). Uiteraard zal Venus niet Dido, maar Aeneas bijstaan in deze situatie. In de ruzie die daarop tussen de twee geliefden volgt, moet Aeneas bekennen dat een goddelijk mandaat hem dwingt haar te verlaten. Dido sneert naar Aeneas dat het hem wel makkelijk uitkomt dat Jupiter hem deze opdracht heeft gegeven: ‘Ja: tis Godts bevel! wat een sûete vercleernisse! / Dan krijght hij verveernisse//in sijnen visiûene!’ (1814-1815).

Dido is vermurwd en terwijl ze met haar zuster spreekt, staat ze – net als de Grieken – de Trojanen naar het leven. Het wordt haar nieuwe doel om de Trojanen zoveel mogelijk te hinderen in hun opdracht om Italië te bereiken en daar een nieuw bestaan op te bouwen

(1892-1904). Ze richt zich daarom tot de nigromantie om zo haar verdriet om te zetten in wraakgevoelens (2002). Maar dan herinnert ze zich dat haar acties zullen leiden tot oorlog en haar ‘ghemeente’ zal er weinig baat bij hebben. Beter kan ze zelf de dood sterven dan haar volk te gronde te richten: ‘Beter één bedorven dan veele gheschendt!’ (2075).

Dido kiest er niet voor om haar emoties onder controle te brengen of om op de juiste wijze met haar emoties om te gaan (*emotional navigation*).⁶² Ze zoekt haar toevlucht in de dood. Daar gelden de normen niet meer; anders dan een toevluchtsoord te vinden in een *emotional refuge* in het leven, waar de eisen van het koningschap – het voor haar geldende regime – niet bestaan of omgedraaid worden, zoekt ze de dood. Op deze wijze kan ze zichzelf onttrekken aan de verwachtingen die haar worden opgelegd; zo onttrekt ze zich aan het emotionele regime dat van haar eist verstandig en wijs te zijn. Ze heft het conflict tussen haar doelen niet alleen op, ze doorbreekt de normen van de maatschappij volledig. Het resultaat is een deconstructie van haar vrouw zijn: de emotionele vrouw wordt een handelende en zelfbeschikkende mens, maar hiermee vernietigt ze zichzelf ook.⁶³ Alleen op deze manier kan zij als vrouw de volledige *emotional liberty* vinden waar ze zo hevig naar verlangt: ze ondergaat een volledige bekering en kan zich zo nieuwe doelen stellen, vrij van haar liefde voor Aeneas en het verdriet dat ze heeft om zijn verraad. Maar voor die vrijheid moet ze wel de hoogste prijs betalen.⁶⁴ Ze doorsteekt zichzelf uiteindelijk met Aeneas’ zwaard (2152-2185): ‘Aij mij! hier meede ick des doodts beete prûeve!’ (2185).

Dido voltrekt de ultieme daad en het resultaat is hoe dan ook tragisch. Het is dan ook een wanhoopsdaad en de minst gewenste oplossing voor haar probleem. Te laat kan Dido zich bevrijden van haar emoties met haar dood als gevolg. De twee zinnkens zijn uit het veld geslagen door Dido’s daad en proberen hun handen in onschuld te wassen. Dit hadden ze niet gewild, en dit is ook niet wat God zou willen. Het is een les voor hen, maar ook voor de toeschouwers die ze opnieuw aanspreken. In alles wat je doet, houdt mate, want het kan anders ongewenste en schadelijke gevolgen hebben:

Jonstich herte

Van een cleijn voncxken sietmen groote huijsen//branden;
Cleijn rijvieren sietmen wel vlûijen hooghe.

vlûijen | vloeien

Faeme van eeren

Sghelijcx de minne bij deesen ghedoooghe
Al vonckende die minnaers mit smerte//plaecht. (2249-2252)
[...]

Jonstich herte

Neemt danckelijck ons sempel componeeren;
Eerweerdighe heeren, hier mee wij cesseeren.

sempel | voorbeeld
cesseeren | eindigen

Faeme van eeren

⁶² Reddy 2001, 118-119.

⁶³ Zie Korsten 2002, 58-59.

⁶⁴ Reddy 2001, 122-123.

Der minnaers furie wij hier doceeren,
Eenen spieghelē vör damoröse jöchden. (2260-2263)

Dido mag zich dan bevrijd hebben van haar emoties, maar het is niet de wijze die Van Ghistele voorstaat. Dido's zelfmoord is dan ook een negatief exempel van de invloed die emoties op ons leven kunnen hebben. Het sluit aan bij een neostoïsch gedachtegoed dat reeds bij het vijftiende-eeuwse vroeg-Humanisme zijn intrede zal doen in de Nederlanden en met name door renaissancetoneelschrijvers midden zestiende eeuw gecultiveerd zal worden.⁶⁵ In de zestiende eeuw zal het neostoïcisme zo dus ook een breder publiek bereiken. Bij Dido was de rede vervlogen en dat heeft ervoor gezorgd dat ze tot een extreme oplossing moest komen: zelfmoord.

Vijftig jaar na Smeken wordt aan minnelust een andere waarde toegekend. Bij Venus volgde er geen veroordeling van *haar* behoeften; juist Vulcanus werd het slachtoffer, omdat hij een ongeschikte partner was voor de godin van de liefde. Maar Dido en Aeneas waren niet ongeschikt voor elkaar: beiden waren zij leiders van hun volkeren, beiden hadden ze dezelfde jeugdigheid. De eisen die de maatschappij aan hen stelde, belette hen dat zij bij elkaar konden zijn. Dat ze het toch probeerden, zorgde voor de tragische afloop. Aeneas en Dido dachten met hun hart, niet met hun verstand. Het is een les voor alle jonge Antwerpenaren die in de bloei van hun leven de liefde achterna jagen: wees verstandig in alle zaken en houdt mate. *Eneas en Dido* draagt de dominante moraal uit en sluit aan bij de heersende opvattingen. Aeneas en Dido gaan in tegen het regime, maar zijn daar niet tegen opgewassen. Uiteindelijk worden ze beiden bestraft voor hun pogingen zich te onttrekken aan de verwachtingen waaraan ze beiden moeten voldoen. *Eneas en Dido* zet in het eerste deel de wereld op zijn kop en lijkt dus op deze wijze een *emotional refuge* te bieden, maar in het tweede deel neemt het stuk een compleet andere wending en wordt het regime krachtig hersteld met tragische gevolgen voor Dido. Geheel onverwachts is de uitkomst niet, aangezien het verhaal waarschijnlijk niet geheel onbekend geweest zal zijn. Strikt genomen wist het publiek echter niet dat er zo'n grote omslag zou plaatsvinden na de cliffhanger. *Eneas en Dido* biedt dus geen ontsnapping aan de geldende normen, maar bevestigt die des te meer.

⁶⁵ Konst 1993, 9-16; Pleij 1984, 77-78; Pleij 1988, 188. Het navolgende is hier eveneens op gebaseerd.

HOOFDSTUK IV

1624

Guilliam van Nieuwelandt en *Aegyptica*

Op 1 mei 1624 wordt op de rederijderskamer de Violieren van Antwerpen het amoureuze spel *Aegyptische tragoedie van M. Anthonius, en Cleopatra* gespeeld, dat beter bekend staat onder de titel *Aegyptica* (1624). Het stuk is geschreven door de Antwerpse rederijker en ‘sterauteur’ van de Violieren in de jaren 1620, Guilliam van Nieuwelandt (1584-1635).⁶⁶ Deze rederijker introduceerde het senecaans-klassieke toneel in de Scheldestad, dat tot 1629 de boventoon zou blijven voeren. Van Nieuwelandt was een productief schrijver wiens oeuvre van zeven tragedies over Bijbelse of antieke helden, alle de drukpers hebben bereikt. De strekking van de stukken is strikt moraal-filosofisch en put uit het neostoïcisme. Dit geldt zeker voor *Aegyptica*. Aan de tragedie gaan niet alleen vele odes en lofuitingen aan het adres van Van Nieuwelandt vooraf, die nota bene doorspekt zijn van het neostoïsche gedachtegoed, maar het stuk bevat ook een proloog (in de vorm van een sonnet) die – anders dan de odes – ten gehore gebracht moet zijn geweest bij aanvang van het stuk:

DEN borgerlijcken krijgh van twee Romeynsche helden,
Onborgerlijck gevoert in *Caesars* groot geslacht:
En hoe d’oncuyche min *Anthoni* t’onderbracht
Sal worden hier verthoont als in d’*Aegyptsche* velden:

Oock hoe Cleopatra die weerdigh is te schelden, schelden | *zich te beklagen*
Door wanhoop wert vervoert in haer verwaent ghedacht,
Waer door sy in het lest haer selfs om’t leuen bracht
Door een vermaerde doot, soo ons veel schrijuers melden.

Daerom soo bidden wy ghy Heeren⁶⁷ hier versaemt,
Dat ghy ons Treurigh spel *Aegyptica* ghenamt,
Tot uwer eer ghemaect, met stilheydt wilt aenhooren.

En lastert niet te licht: maer oordeelt sonder haet, Slacht | *let op*
Slacht meer de nutte bie, als snoode spinnen quaet.
Soo sullen wy met danck, u dancken naer behoorden. (1)

⁶⁶ Porteman en Smits-Veldt 2008, 278-279.

⁶⁷ ‘Heeren’ kan in dit geval twee dingen betekenen. Enerzijds kan Van Nieuwelandt een opdrachtssituatie voor ogen hebben, waarbij hij zijn opdrachtgevers, beschermheren of de bestuurders van de stad aanspreekt (de auteur zegt dat het stuk te hunner ere is gemaakt); in dit geval betreft dat Gillis Fabri, griffier van Antwerpen omstreeks 1624 (zie ook Van Nieuwelandt 1624, a2r.-a4v.). Dit is niet ongewoon in de zeventiende eeuw en kan ook in de opdrachten van zo’n beetje alle Noord-Nederlandse toneeluitgaven gevonden worden. Anderzijds kan hij zijn medebroeders aanspreken en het verzamelde publiek. Dat zou betekenen dat het publiek alleen uit mannen bestaan moet hebben.

Meteen wordt aan het publiek duidelijk gemaakt dat de schrijver geen fan is van onkuise, buitenechtelijke liefde (Marcus Antonius was getrouwd met Augustus' zuster, maar deelde ook het bed met Cleopatra) die altijd negatief beoordeeld moet worden. Antonius' ondergang is te wijten aan zijn overspel en Cleopatra kon alleen een treurige dood sterven. Emotie wordt negatief beoordeeld en de verzamelde heren zijn voorbereid op wat komen gaat. De 'regel' waarop het stuk geschreven is, vat dit nog eens samen: 'VVanhoop, nijdt, en dwaes beminnen, / Reden, deught, en eer verwinnen' (alr.). Het is ook de titel van het eerste tableau vivant waarmee de tragedie opent. Nog voordat de eigenlijke tekst van de proloog wordt uitgesproken, wordt aan het publiek een serie van drie tableaux vivants getoond die wel bij de proloog horen:

d'Eerste, Daer *Wanhoop, nijdt, en dwaes beminnen,*
Reden, deught, en eer verwinnen.
 Tweede, Daer *Anthonijs Cleopatram ontfanght.*
 Derde, Daer *hy verwonnen zijnde van liefde met haer gaet.* (c4v.)

Van Nieuwelandt creëert een tegenstelling tussen verschillende emoties aan de ene kant, en de rede, de deugd en eer aan de andere kant. In de vroege zeventiende eeuw heeft het neostoïcisme wortel geschoten in de toneeltraditie van Antwerpen, en *Aegyptica* is slechts een van de voorbeelden.⁶⁸

Marcus Antonius' overspel

In de openingsverzen – een typische passie-monoloog⁶⁹ – brengt de Romeinse triumvir en generaal Marcus Antonius meteen naar voren dat hij niet meer geleid wordt door zijn eigen verstand: 'Ick ben als sonder my [ik ben mezelf niet], mijn hert, mijn ziel, mijn leven, wordt meer door reden niet: maer door de min ghedreuen' (1). Net als voor Dido staat liefde voor Antonius gelijk aan onderwerping. Hij wordt de slaaf van zijn geliefde, de beeldschone Cleopatra:

Mijn cloeck, mijn groot ghemoet, mijn onuerwonen hert,
 Door een verheuen schoont' gansch ouerwonen wert. schoont' | *schoonheid*
 'Tis mijn *Cleopatra* die my heeft ouerwonen,
 'Tis sy die in my heeft den soeten strijdt begonnen,
 'Tis sy die haere ziel heeft in mijn hert ghestelt,
 En maeckt my haere slaef door vriendelijck ghewelt. (2)

Cleopatra heeft Antonius overwonnen en zijn hart veroverd. Zij wordt omschreven als een 'soete vyandin' wier 'vlechten van haer haeyr zijn stricken' van Antonius' ziel (2). Antonius ziet de liefde voor Cleopatra als iets oneigenlijks, iets lichaamsvreemds en vijandigs; maar in zekere zin zijn Antonius' boeien ook zeer gewenst ('ô lieffelijcke boeyen' (2)), zoals in een

⁶⁸ Porteman en Smits-Veldt 2008, 278-279.

⁶⁹ Konst 1993, 75.

liefdesemblema van de eveneens senecaans-georiënteerde dichter P.C. Hooft. Hooft en Van Nieuwelandt zijn beiden beïnvloed door het denken van de Leidse professor Justus Lipsius. Zij volgen in de voetsporen van het neostoïcisme en verwoorden telkens de negatieve effecten van de passies.⁷⁰ Hooft verwerkt deze visie in zijn liefdesemblem. In de liefdesemblema ‘XXVII *Vrijwillige gevangenschap*’ luidt de subscriptio: ‘Ik vlie niet, of men schoon mijn kerker open doet: / ik ben te wel gewend, mijn dienst is al te zoet’.⁷¹ De gedachte is helder: liefde staat gelijk aan gevangenschap, en ondermijnt de rede. Het lijkt een breed geaccepteerde zienswijze in de zeventiende eeuw, in zowel Noord als Zuid. Liefde is een paradox: zij is zoet, maar veronderstelt dienstbaarheid; zij is vrijwillig, maar verlangt dat de geliefde zich onderwerpt.

Dat is ook het geval met Antonius. Deze beklagt zich en claimt net als Dido een emotie die niet door hemzelf veroorzaakt is. Hem wordt de liefde *aangedaan*. Zijn emotieclaim is vrijwillig, maar tegelijkertijd onvrijwillig en maakt van hem een slaaf. Als Romeins generaal en Romeins staatsburger is het zeer ongewenst dat hij zich moet onderwerpen aan een vrouw en dat hij een slaaf is van zijn eigen emoties, maar ook Julius Caesar en Pompeius’ zoon zijn voor de charme van Cleopatra gevallen. Is het dan een schande dat hij, Marcus Antonius, haar ook niet kan weerstaan? (3) Ook Antonius onderzoekt zijn emoties en brengt deze onder woorden; en ook hij komt tot de conclusie dat hij zich in een benarde situatie bevindt. Maar hij kan er niets aan doen: de keuze die hij wil kunnen maken, is hem niet gegund. Hij kan onmogelijk trouw zijn aan Octavia, de zuster van Augustus en Antonius’ vrouw. Er bestaat een conflict tussen Antonius’ gevoelens voor Cleopatra en zijn plichten tegenover zijn vrouw, maar dat conflict blijft onopgelost.

Antonius moet kiezen tussen twee kwaden: of hij zet zijn vrouw aan de kant (door middel van echtscheiding) waardoor hij de gunst van zijn mede-triumvir Augustus verliest, of hij kiest voor zijn verstand, maar dan ondergaat hij een ongelooflijke kwelling. Antonius moet emotioneel lijden (*emotional suffering*). Het is jammer voor Octavia die terecht mag klagen, ‘maer of sy claeght of niet, ’ten can niet anders zijn’, want ook Antonius beklagt de situatie: ‘ick heb verloren / Mijn vrijheydt, en mijn ziel, die my was aengeboren’ (4). Daarmee is de basis gelegd voor zijn ondergang: omdat de held niet in staat is zelf de leiding te nemen over zijn emoties, moet hij slaafs tegen zijn eigen vrouw en zijn zwager ingaan, én Rome – zijn eigen vaderland! – trotseren. Maar wat Antonius niet weet is dat het in Cleopatra’s eigen belang was om hem te verleiden. Om haar eigen rijk te behouden, om Egypte te behouden, moest ze Antonius strikken in haar web. Terwijl Cleopatra vanuit de rede opereert, doet Antonius dat niet: ze stelt het belang van haar rijk boven dat van Antonius en misbruikt hem voor dit doel (7-10).

De vorstelijke deugd

En dat is precies het probleem. Augustus is buiten zichzelf van woede omdat Cleopatra Antonius verleid heeft die op zijn beurt bovendien Augustus’ bloedeigen zuster aan de kant heeft gezet. Augustus beschuldigt Antonius van hoogverraad en hoogmoed. Hiervoor moet hij

⁷⁰ Porteman en Smits-Veldt 2008, 204-205; 235-242; 270-272; 275.

⁷¹ Hooft 2012, 254.

Antonius zonder meer straffen. Die zette namelijk niet alleen Octavia opzij, maar gaf ook de helft van de Romeinse Republiek cadeau aan Cleopatra, ‘Waer door hy heeft gecrenckt ons macht en Roomschen naem’ (13). Augustus is geduldig geweest maar nu is het genoeg:

Wie sou dees dulligheydt als ick soo lang verdraghen?
De Goden souden self mijn groot ghedult mis-haghen,
Ick sou het Roomsche volck verwecken tot den haet,
Dat ick gheen wraeck en naem van dees vervloecte daet. (13)

Wat Antonius heeft nagelaten is het dienen van Rome en haar ‘gemeente’. Het is de ‘gemeente’ die precies ook op dat moment in het Noorden populair is en centraal wordt gesteld in het engagementstoneel van Vondel, Hooft, Bredero en Coster.⁷² Ook bij Van Nieuwelandt komt dit engagement dus voor. De zuidelijke rederijker doet er alles aan om Augustus zo deugdelijk voor te stellen als maar mogelijk is. Hij is degene die de Romeinse Republiek dient, terwijl Antonius dit juist nalaat. Dat is schandelijk in de ogen van het Romeinse volk en van de Goden. De hoofdzonden van lust, maar ook hoogmoed verbindt Van Nieuwelandt met Marcus Antonius, terwijl Augustus ‘elck in deughden gaet te boven’ en dat is onzettend ‘weerdigh om te loven’:

Agrippa.

’T gaet wel daer yder prijst den Prins om sijn deught.

C. Augustus.

D’eerbiedighe ghemeynt’ is ’s Princen grootste vreught.

Agrippa.

Niet is soo goddelijck noch weerdigh om te louen,
Dan eenen Vorst die elck in deughden gaet te bouen.

Titus.

De Goden gheuen ons dat *Caesar* langhe leeft. (15)

Emotie heeft nu – aan het einde van het eerste bedrijf – een volledig negatieve waarde gekregen, terwijl de vorstelijke deugd is geprezen door de man die de eerste keizer van het Romeinse Rijk zal worden. In het tweede bedrijf wordt nog even herhaald dat Antonius verlaten is van alle rede. Dat gebeurt tijdens het lezen van Antonius’ testament, waarbij Caluisius zich afvraagt of Antonius een dwaaze zot is:

Waer was oyt eenigh Vorst in dwaesheydt hem ghelijck,
Die om sijn hoer verliet de saecken van het rijck?

⁷² Porteman en Smits-Veldt 2008, 278. Hoewel engagementstoneel door Porteman en Smits-Veldt vooral met de Noordelijke rederijkers wordt geassocieerd (met name in de jaren 1610-1620), is Van Nieuwelandts *Aegyptica* een voorbeeld van Zuidelijk engagementstoneel: een vorst moet zijn volk dienen en het welzijn van de ‘gemeente’ is uiteindelijk het belangrijkste fundament van ieder succesvol vorst; de macht van de vorst is uiteindelijk slechts een afgeleide van die van de ‘gemeente’. Het is een opvatting die centraal staat in Lipsius’ politieke filosofie en ook voorkomt in de politieke filosofie van Althusius; zie De Benoist 1999, zie Duits 2005. Dit denken tref je ook aan bij Jan van Boendale (Antwerpen) in de vroege veertiende eeuw. Hij is bovendien een van de vroegste auteurs in Europa die spreekt van ‘algemeen belang’, zie Van der Eerden 1979.

Waer liet, ô *Caesar!* Oyt een man soo onbescheyden
Den rechter-stoel, als hy om soo een vrouw' te leyden?
Liet hy den ghenen niet, die voor hem stondt in 't recht,
Soo haest als hy haer sagh, als haeren slaef of knecht? (28)

Hierop trekt Augustus ten strijde en overwint de legermacht van Antonius. De strijd vindt evenwel niet als handeling plaats op het toneel, maar in de vorm van een aantal *vertooninghen*, tableaux vivants, maar nog waarschijnlijker een serie pantomimes. Het zijn er drie in totaal, maar met name de tweede moet voor veel spektakel gezorgd hebben: '*Tweede, daer beyde de Leghers slaen*' (42). In de eerste wordt Antonius een slechte uitkomst voorspeld, en in de derde slaat Cleopatra op de vlucht, waarna Antonius haar volgt. In de tragedie volgt nu een pauze ('pauza'), een cliffhanger, die de impact voor het publiek moet vergroten. Wat gaat er na de pauze gebeuren?

Haat, nijd en vergelding

Nu Antonius is verslagen door Augustus en heeft moeten vluchten, vraagt hij zich af wat er is gebeurd. Hoe heeft hij zo dom kunnen zijn?

Nu is den twijffel waer, ô snoode Coninginn'!
Is dit den valschen loon, van mijn ghetrouwe minn'?
Is dit den loon, dat ick mijn huysvrouw' ginck versmaeden?
Dat ghy soo schandich my soudt in den noot verraden?
Heb' ick om uwent wil my seluen gewaeght,
Als iemant die door min naer eer, noch schand en vraeght?
Heb' ick om uwent wil my seluen niet doen haeten,
En een die trouwer was, ontrouwelijck verlaeten?
Heb' ick om uwent wil het oorlogh niet bestaen,
En seluer in den krijgh om uwent wil gegaen?
Niet om de wreede macht der *Parthen* te vercleynen;
Maer teghen mijn geslacht, mijn stadt, en mijn *Romeynen*.
Fy trouweloose vrouw! vervloecht moet zijn den dagh,
Dat ick u soo verciert, tot my-waerts coomen sagh, (77)

Verontwaardiging, woede en spijt nemen de overhand bij Antonius: hij voelt zich voor de gek gehouden. Opnieuw moet hij emotioneel lijden, opnieuw moet hij emotionele prioriteiten stellen. Wat is de oplossing? Ondertussen heeft Cleopatra zich bang voor Antonius' toorn opgesloten in de tombe van haar familie, de Ptolemaeën. Het gerucht bereikt Antonius dat Cleopatra de hand aan zichzelf heeft geslagen. Beroofd van alle eer, deugd en gezag, ziet Antonius nog slechts één oplossing: 'Drijft desen staelen punt dweers door mijn inghewant, / Soo ben ick vry van vrees' en van vercreghen schand' (79). Het is uiteindelijk eervoller om zelfmoord te plegen dan in schande door te leven. Het is een bekend Romeins fenomeen om na verkregen schande voor zelfmoord te kiezen. Lucretia pleegde zelfmoord om haar familie

voor schande te behoeden, nadat ze onteerd was door koningszoon Sextus Tarquinius Superbus en Keizer Nero stortte zichzelf in zijn zwaard, toen hij afgezet was door de Senaat en hij op het punt stond gearresteerd te worden. Op deze manier kan Antonius een deel van de schande van zich afschudden, op deze manier kan hij zijn eer nog enigszins herstellen: 'Mijn oneer die vergaet als ick my seluen straf' (80). Precies dan krijgt Antonius te horen dat Cleopatra nog leeft. Hij laat zich naar zijn geliefde brengen waar hij in Cleopatra's armen aan zijn verwondingen sterft.

Op haar beurt wordt Cleopatra met Augustus geconfronteerd. Die heeft plannen met Cleopatra die haar niet aanstaan, want hij wil haar als een trofee naar Rome brengen waar ze tot eer van Augustus mee zal moeten lopen in de blijde inkomst. Dat weigert ze echter pertinent. Ze gaat nog liever dood. Ze kiest ervoor om zich te laten bijten door een slang. In de regieaanwijzingen bij de tekst valt te lezen: 'Sy tergt de slanghe met een goude spille' (98). Ze zegt daarbij: 'Het is der Goden wil dat nu aen ons gheschiedt' (98).

Daarmee komen Marcus Antonius en Cleopatra aan hun einde. Antonius verkoos de onkuise minne boven het landsbestuur en de plichten van elke vorst, en Cleopatra overspeelde haar hand door de liefde als werktuig proberen in te zetten in haar plannen voor Antonius. Dat speelde hen uiteindelijk parten. Ook Antonius kon zijn liefde voor Cleopatra niet verenigen met de plichten die hem opgelegd waren door de maatschappij. Hij gaf prioriteit aan zijn emotie en dat bracht hem in de problemen. Zoals Dido moest ook deze geliefde zijn toevlucht zoeken in de dood. Alleen op die manier kon hij ontsnappen aan de eisen van de maatschappij, die vroegen om een beteugeling van emoties. Zijn *emotional refuge* is geen tijdelijke ontsnapping, maar een permanente scheiding van de wereld. De held verkiest het niet om zijn emoties te reguleren (*emotional navigation* of *management*), maar die uit te schakelen door de dood te verkiezen. Van Nieuwelandts boodschap is duidelijk: de deugd gaat boven de liefde; de deugd gaat boven emotie. De deugd zal altijd zegevieren. En dat demonstreert hij aan de hand van het voorbeeld van vorsten. Het is een boodschap aan de 'Heeren' die de uitvoering van het stuk bijwonen. In het stuk van Van Ghistele was dit reeds ook het geval geweest. Net als *Eneas en Dido* fungeert *Aegyptica* als een negatief exemplaar van slecht landsbestuur. In de epiloog, die op ironische wijze de vorm aanneemt van een sonnet, wordt dit nog eens benadrukt:

Eerbiedigh dancken wy u Edelheydt, mijn Heeren,
Danckbaerigh noemen wy u wel ghecomen hier,
Ootmoedigh dancken wy, dat ghy ons *Violier*
Met u Eerweerdigheydt belijft hebt te vereeren.

Den gheuer van den Al wil u naer wensch bewaeren,
Den schepper van den Al schep in u sijn verstandt,
Dat ghy 't ghemeyne best van ons Vaders-landt
Voorsichtelijck voorstaet, tot ons en 's landts welvaeren.

Vergheeft ons, bidden wy, soo ghy ons hebt sien faelen.
'Tis eyghen aen den mensch door't onuerstandt te dwaelen;
Waer dat-men niet en faelt, en is gheen rechte const.

Die doet al dat hy can, heeft hem naer recht ghequeten:
Die vlieght als *Daedalus*, en thoont hem noyt vermeten.
Ontfanght dit dan van haer, die zijn *versaemt uyt jonst.* (102-103)

Aegyptica is duidelijk een neostoïsche tragedie die emotionele beleving negatief beoordeelt. Van Nieuwelandt bevestigt net als Van Ghistele de normen des te meer. Overspel wordt uiteindelijk bestraft, en bovenal is de boodschap van de tragedie: hoogmoed komt voor de val.

Conclusie

Het doel van dit onderzoek was om 1) op zoek te gaan naar aanknopingspunten voor de emotionaliteit, en dus het effect, van rederijkerstoneel en de daarbij behorende toneelpraktijk; 2) om de veranderingen en constanten in de toneelpraktijk tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd te herkennen en te duiden wat betreft de uitbeelding van emoties 3) om uiteindelijk de vraag te beantwoorden hoe emotie in Nederlandstalig toneel werd vormgegeven in de overgang tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd.

De drie toneelstukken die hier ter sprake zijn gekomen – Smekens *Hue Venus en Mars bueleerden*; Van Ghistele's *Van Eneas en Dido*; Van Nieuwelandt's *Aegyptica* – zijn toneelstukken die een beeld moeten schetsen van de veranderende situatie in Antwerpen. Op basis van deze drie toneelstukken kan het volgende gezegd worden: het toneel tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd zit boordevol emotie (doel 1). Smekens *Venus en Mars* loopt over van de emotionaliteit en er vindt op geen enkele wijze een beteugeling van emoties plaats. De emotiewoorden vliegen in de rondte en het stuk lijkt zelfs overspel te propageren. Het stuk beantwoordt echter eerder aan een moraal die gedeeld wordt door de elite in Antwerpen dat hoofse liefde is voorbehouden aan gelijkgestemden. De alom geprezen sociale mobiliteit wordt rond 1500 als gevaarlijk beschouwd.

In *Eneas en Dido* en *Aegyptica* zit nog evengoed emotie, maar de kwalificering van emoties is anders. Dido wordt overmand door emoties die haar aangedaan worden. Emotie is niet eigen aan haar natuur en zij is dus ook niet blij met de liefde die ze voelt voor Aeneas. Emotie komt op gelijke voet te staan met onderdanigheid.

In *Aegyptica* wordt de tegenstelling expliciteer welke tegenstelling nog duidelijker doordat Van Nieuwelandt een oppositie in het karakter creëert tussen Marcus Antonius en Augustus. Antonius laat zich volledig overmannen door zijn emoties en gooit de rede overboord, terwijl Augustus in feite geen enkele emotie toont en zich alleen door de rede laat leiden. Aan het begin van de zestiende eeuw bestaat er een vrij los emotioneel regime dat gedurende de zestiende eeuw en de vroege zeventiende eeuw steeds strikter wordt. Van Ghistele en Van Nieuwelandt zijn geïnspireerd door het zich doen geldende neostoïcisme dat terecht een emotioneel regime genoemd mag worden. Het roept de vraag op wat de rol van de rede is geweest in rederijkersteksten en hoe die rol zich ontwikkeld heeft van de late middeleeuwen naar de vroegmoderne tijd. Marijke Spies heeft hierin al een voorzet gegeven, maar uitgebreider onderzoek is wenselijk.⁷³ Er is op het moment dat Van Ghistele en Van Nieuwelandt hun toneelstukken schrijven en laten opvoeren weinig ruimte voor een tegengeluid. Er treedt een verandering op gedurende de zestiende eeuw in de omgang met emoties in het toneel (doelen 2 en 3).

⁷³ Zie Spies 1990.

Blijft de vraag in hoeverre deze drie stukken gezien mogen worden als volledig representatief voor Antwerpen gedurende de zestiende en vroege zeventiende eeuw. De stukken dienen als een steekproef te midden van andere teksten. Het uitgangspunt dat Smeken onmetelijk populair was, Van Ghistele de factor van de Goudbloem in Antwerpen, en Van Nieuwelandt de sterauteur van de Violieren, moet voor de drie ijkpunten in de tijd (omstreeks 1500; 1551/1552; 1624) een betrouwbaar beeld schetsen. Meer dan een hypothese die om verdere toetsing vraagt zijn de uitkomsten momenteel echter niet. De toneelteksten kunnen niet geheel in hun eentje voor de vroege zestiende eeuw, midden zestiende eeuw en vroege zeventiende eeuw alles over emotie duidelijk maken. Het lijkt erop dat er zich een strikter neostoïsch emotioneel regime doet gelden verder naar de zeventiende eeuw toe, maar meer onderzoek naar verschillende teksten moet laten zien of het beeld dat op basis van de drie casus wordt geschetst, bevestiging vindt in andere teksten.

Dan rest nog de vraag of het vol te houden is dat het toneel tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd een verandering doormaakte van *vertogen* naar *vertonen*. Er treedt zeker een verandering op, maar deze verandering is gek genoeg niet een van meer *vertoning*. Er lijkt juist meer nadruk gelegd te worden op de rede en op het *vertogende* deel van het toneel. Toneel heeft een boodschap en emotie wordt via *emotives* overgebracht op de toeschouwer. De concepten die Reddy geïntroduceerd heeft, maken het mogelijk om te beschouwen hoe tussen 1500 en 1624 in de rederijkersteksten geredeneerd wordt als het gaat om emotie en het belang van de ratio. Alle stukken zijn duidelijk didactisch en nemen soms de vorm aan van een betoog. Toch mag wel gesteld worden dat er in zekere zin ook meer *vertoning* plaatsvindt: in *Aegyptica* zitten maar liefst negen tableaux vivants, en dat is bijvoorbeeld ook bekend van andere toneelstukken uit de zeventiende eeuw.⁷⁴ Spies, Ramakers, Meeus en Pleij hebben daarom slechts ten dele gelijk wanneer ze stellen dat er verhoudingsgewijs minder *vertoog* en meer *vertoning* plaatsvindt. Het *vertoog* neemt toe, maar er wordt iets nieuws toegevoegd om te compenseren voor de dominantie van het *vertoog*: de *vertoning*. Vanaf de jaren veertig van de zeventiende eeuw treedt er opnieuw een verandering op. Zowel in Vlaanderen als de Republiek wordt de van oorsprong Spaanse *comedia nueva* geïntroduceerd. Deze stukken zijn emotioneler en het toneel wordt daarmee ontdaan van elke vorm van neostoïcisme. Ik hypothetiseer dat het neostoïcisme een tijdelijk oponthoud moet zijn geweest in de literatuurgeschiedenis van voor 1800, maar deze hypothese moet verder onderbouwd worden met meer voorbeelden.

Het onderzoek naar de invloed van het Spaanse importtoneel en de relatie tot het Nederlandse neostoïcisme staat momenteel in de startblokken bij NWO.⁷⁵ Na 1680 neemt echter het classicisme de overhand met Nil Volentibus Arduum.⁷⁶ Het is interessant om te zien hoe veranderingen op elkaar volgen, dat daarmee veel wegheeft van de vorm-ventdiscussie in de moderne literatuur zoals deze is gekarakteriseerd door Ton Anbeek in zijn *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985* (1999). In deze scriptie is daarom wellicht een eerste verandering aangewezen in het stedelijke toneel. Het NWO-onderzoek moet hier meer duidelijkheid over geven.

⁷⁴ Zie Vergeer 2016, 95-110.

⁷⁵ Zie Van Marion & Vergeer 2016; zie Vergeer 2017: NWO PGW.17.003.

⁷⁶ Porteman & Smits-Veldt 2008, 690-725.

Bibliografie

Van Alphen 1998

Alphen, Hieronymus van, *Kleine gedigten voor kinderen*, editie P.J. Buijnsters (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1998).

Anbeek 1999

Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. (Amsterdam – Antwerpen: De Arbeiderspers, 1999).

De Benoist 1999

Benoist, Alain de, ‘What is Sovereignty?’, *Telos* 116 (1999), 99-118.

Berridge 1999

Berridge, K.C., ‘Pleasure, pain, desire, and dread: Hidden core processes of emotion’, in: D. Kahneman, E. Diener en N. Schwarz (red.), *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology* (New York: Russell Sage Foundation, 1999), 525-557.

Van den Branden en Frederiks 1888-1891

Branden, F. Jos. van den en J.G. Frederiks, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde* (Amsterdam: L.J. Veen, 1888-1891).

Van Bruane 2008

Bruaene, Anne-Laure van, *Om beters wille. Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)* (Amsterdam: AUP, 2008).

Davidson, et al. 2003

Davidson, Richard J., Klaus R. Scherer, H. Hill Goldsmith, *Handbook of Affective Sciences* (New York: Oxford UP, 2003).

Van Dijk en Kramer 1991

Dijk, Hans van en Femke Kramer, ‘Inleiding’ (bij Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden), in: Martin Gosman (red.), *Europees toneel van middeleeuwen naar renaissance* (Groningen: Boek Werk, 1991), 190-225.

Van Dijk & Ramakers 2001

Dijk, Hans van & Bart Ramakers, ‘Ter Inleiding’, in: idem (red.), *Spel en spektakel* (Amsterdam: Prometheus, 2001), 9-34.

Van Dixhoorn 2009

Dixhoorn, Arjan van, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)* (Amsterdam: AUP, 2009).

Duits 2005

Duits, Henk, 'Nawoord', in: Pieter Cornelisz. Hooft, *Geeraerd van Velsen. Baeto, of oorsprong der Hollanderen*. Bezorgd door Henk Duits. Delta (Amsterdam: Bert Bakker, 2005), 203-253.

Van der Eerden 1979

Eerden, P.C. van der, 'Het maatschappijbeeld van Jan van Boendale', *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 5 (1979), 219-239.

Ekman 1992

Ekman, P., 'An argument for basic emotions', *Cognition & Emotion* 6 (1992), 169-200.

Fischer-Lichte 2014

Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (New York: Routledge, 2014).

Fox 2008

Fox, Elaine, *Emotion Science. Cognitive and Neuroscientific Approaches to Understanding Human Emotions* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

Geertz 1973

Geertz, C., *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973).

Van Gijsen 2001

Gijsen, Annelies van, 'De amoureuze spelen. De herschepping van klassieke stof op het rederijkerstoneel', in: Hans van Dijk en Bart Ramakers (red.), *Spel en spektakel* (Amsterdam: Prometheus, 2001), 215-227.

Hooft 2012

Hooft, Pieter Cornelisz., *De gedichten*, verzorgd en uitgegeven door Johan Koppenol en Ton van Strien, muzikale redactie en toelichting Natascha Veldhorst (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2012).

Iwema 1984

Iwema, Klaas (red.), *Van Eneas en Dido twee amoröse spelen ghemaect ende ghespeelt tant werpen. A° 1551. ende sijn lanck in Dichte mit die prolooghen 2180 reghelen*, in: *Liefde en Fortuna in de Nederlandse Letteren van de Late Middeleeuwen*. Speciale uitgave van *Jaarboek De Fonteyne* 1982-1983 (1984), 153-243.

Konst 1993

Konst, Jan. *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw* (Assen: Van Gorcum, 1993).

Korsten 2002

Korsten, Frans-Willem, *Lessen in literatuur* (Nijmegen: Vantilt 2002).

Lanseloet van Denemarken 1998

Lanseloet van Denemerken, In: Instituut voor Nederlandse Lexicologie (samenstelling en redactie), *Cd-rom Middelnederlands* (Den Haag – Antwerpen: Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij, 1998).

Mareel 2010

Mareel, Samuel, *Voor vorst en stad. Rederijersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)* (Amsterdam: AUP, 2010).

Van Marion & Vergeer 2016

Marion, Olga. van & Tim Vergeer, 'Spain's dramatic conquest of the Dutch Republic. Rodenburgh as a literary mediator of Spanish theatre', *De Zeventiende Eeuw* 32.1 (2016), 40-60.

Meeus 1984

Meeus, Hubert, 'Verschillen in structuur en dramaturgie tussen het rederijkerstoneel en het vroege renaissance-drama. Pogingen tot het schetsen van een ontwikkeling', in: Bart Ramakers (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W.M.H. Hummelen, speciale uitgave van *Jaarboek De Fonteyne 1991-1992* (1994), 97-118.

Mineka, et al. 1984

Mineka, S., M. Davidson, M. Cook en R. Keir, 'Observational conditioning of snake fear in rhesus-monkeys', *Journal of Abnormal Psychology* 93 (1984), 355-372.

Van Nieuwelandt 1624

Nieuwelandt, Guiliam van, *Aegyptica of Aegyptische tragoedie van M. Anthonius, en Cleopatra* (Antwerpen: Guiliam van Tongeren, 1624). UBL

Plamper 2015

Plamper, Jan, *The History of Emotions: An Introduction* (Oxford: Oxford UP, 2015).

Pleij 1983

Pleij, Herman, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*. 2^e vermeerderde druk. Met een nabeschuiving van de auteur (Amsterdam: Meulenhoff, 1983).

Pleij 1984

Pleij, Herman, 'De Laatmiddeleeuwse Rederijersliteratuur als Vroeg-Humanistische Overtuigingskunst', *Liefde en Fortuna in de Nederlandse Letteren van de Late Middeleeuwen*. Speciale uitgave van *Jaarboek De Fonteyne* 1982-1983 (1984), 65-95.

Pleij 1985

Pleij, Herman, '1500', *Literatuur* 2 (1985), 342-348.

Pleij 1988

Pleij, Herman, *De Sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en Stadscultuur tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam, Meulenhoff, 1988.

Pleij 1991

Pleij, Herman, 'Inleiding', in: idem (red.), *Op belofte van profijt. stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen* (Amsterdam: Prometheus, 1991) (Nederlandse literatuur en Cultuur in de Middeleeuwen 4), 8-51 en 347-353.

Pleij 2007

Pleij, Herman, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560* (Amsterdam: Bert Bakker, 2007).

Porteman en Smits-Veldt 2008

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

Ramakers 1994

Ramakers, Bart, 'Ter inleiding', in: idem (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W.M.H. Hummelen, speciale uitgave van *Jaarboek De Fonteyne* 1991-1992 (1994), 7-16.

Reddy 2001

Reddy, William, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (Cambridge: Cambridge UP, 2001).

Rombouts & Van Lerijs 1864-1876

Rombouts, Ph. en Th. van Lerijs (red.), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder de zinspreuk Wt jonsten versaemt*, 2 dln. (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864-1876).

Spies 1990

Spies, Marijke, "'Op de questye...": Over de structuur van 16e-eeuwse zinspelen', *De Nieuwe Taalgids* 83 (1990), 139-150.

Vergeer 2016

Vergeert, Tim, *Lustful Love and Atrocious Angst. The Affective Operations of the Comedia Nueva and Senecan-Scaligerian Playwriting in Amsterdam 1617-1672. A Comparative Analysis of Dramatic Structure*. Onuitgegeven masterscriptie (Leiden 2016).