

Betoverend berijmd

*Spaans toneel op de Amsterdamse Schouwburg: vernieuwde verstechniek
in De toveres Circe (1670) van Adriaan Leeuw naar het Spaanse El
mayor encanto, amor (1635) van Pedro Calderón de la Barca*



Femke Ruitenberg

s1657348

MA-scriptie

Eerste lezer: dr. O. van Marion

Tweede lezer: prof. dr. W. van Anrooij

MA Neerlandistiek: Oude Nederlandse letterkunde

Universiteit Leiden

8 juli 2019

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 3
Paragraaf 1 Van Spanje naar de Schouwburg: <i>De toveres Circe</i> op het Amsterdamse toneel	p. 10
1.1 Het origineel: Pedro Calderón de la Barca met <i>El mayor encanto, amor</i>	p. 11
1.2 Het verhaal	p. 12
1.3 Import: de rol van Jacob Baroces	p. 16
1.4 Adaptatie: aanpassingen van Adriaan Leeuw	p. 18
1.4.1 De rol van de vernieuwde Schouwburg	p. 20
1.4.2 Opvoeringsgegevens <i>De toveres Circe</i>	p. 21
1.5 Export?	p. 24
Paragraaf 2: Adaptatie in verzen	p. 27
2.1 Spaanse manier van berijmen	p. 29
2.2 Rijm in de tijd van Leeuw	p. 30
2.3 Verstechnieken in <i>De toveres Circe</i>	p. 31
2.3.1 Methode	p. 31
2.3.2 Analyse van het eerste bedrijf	p. 34
2.3.3 Analyse van het tweede bedrijf	p. 39
2.3.4 Analyse van het derde bedrijf	p. 40
2.3.5 Analyse van het vierde bedrijf	p. 41
2.3.6 Analyse van het vijfde bedrijf	p. 46
Paragraaf 3: Afwijkingen in alexandrijnen: mogelijke verklaringen	p. 48
3.1 Nederlandse alexandrijn?	p. 48
3.2 Alexandrijn-afwijkingen in <i>De toveres Circe</i>	p. 51
Conclusie	p. 58
Bibliografie	p. 62

Inleiding

Het sprookje van Belle en het Beest, het bekende boek *De tovenaars van Oz*, de wereldberoemde musical *Wicked*, maar ook het ballet *Het Zwanenmeer*: al deze op het oog verschillende werken hebben wel degelijk overeenkomsten met elkaar. Hoewel de mediums verschillen – een sprookjesboek, een kinderboek, een musical, een ballet – is er eenzelfde thema in aan te wijzen, namelijk dat van de tovenarij. In sommige werken worden gedaantes omgetoverd, in andere gaat het om zaken die plotseling tevoorschijn komen en soms zijn het vooral de personages die een belangrijke rol spelen. De verkoop- en bezoekerijfers zeggen in ieder geval veel over de populariteit van het thema. *De tovenaars van Oz* is in meer dan vijftig talen hertaald, *Wicked* werd door meer dan dertig miljoen mensen bezocht en van Belle en het Beest is recent nog een live-action film verschenen. Deze actuele voorbeelden zijn echter niet nieuw: al eeuwenlang vermaakt de tovenarij met de daarmee gepaard gaande tovenaars en heksen het publiek. In de achttiende en negentiende eeuw zijn genoeg voorbeelden te vinden van toneelstukken, boeken, opera's of middeleeuwse verhalen waarin betoverende elementen een belangrijke rol spelen, zoals de beroemde opera *Die Zauberflöte*, sprookjes van de gebroeders Grimm of het verhaal van Tristan en Isolde. De fascinatie voor toverkunsten gaat terug tot ver in de Nederlandse geschiedenis. In de Middeleeuwen was de houding tegenover heksen in de samenleving negatief: zij werden beboet of ze werden gevraagd de stad te verlaten.¹ Deze negatieve houding mondde uit in een wereldwijde vervolging van heksen in de zestiende en zeventiende eeuw.

Zo zijn er in de zestiende eeuw in Nederland regelmatig processen gevoerd tegen beoefenaars van hekserij. In 1542 werd in Amsterdam iemand tot de brandstapel veroordeeld wegens de uitoefening van schadelijke tovenarij en ook in Haarlem werden diverse beschuldigingen geuit tegen vrouwen die zich vermoedelijk met praktijken als kwakzalverij en waarzeggerij hebben beziggehouden.² Hoewel de laatste daadwerkelijke processen tegen heksen al vroeg in de zestiende eeuw geëindigd zijn, zijn er in de archieven nog wel verdachtmakingen aan het begin van de zeventiende eeuw te vinden. Zo werden in 1605 twee zussen aangeklaagd voor schadelijke tovenarij, maar zij werden niet veroordeeld. Vanaf 1589 tot 1630 werden in Haarlem twintig vredeleggingen naar aanleiding van beschuldiging van

¹ Zie voor literatuur over heksen en heksenvervolging in de vroege geschiedenis van Europa bijvoorbeeld Michael D. Baily, *Magic and Superstition in Europe: A Concise History from Antiquity to the Present*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.

² Spaans 1987, p. 71.

tovenarij uitgesproken, wat inhield dat de naam van de beledigde partij gezuiverd werd, zonder dat hierover een proces moest worden gevoerd.³

Ondanks of misschien wel dankzij deze beschuldigingen, floreerde het thema tovenarij in diverse media in de zeventiende eeuw. In 1609 verscheen er nog een gedrukt werk over de ontdekking van tovenarij, opgedragen aan de burgemeesters van Leiden en uit het Engels ‘verduytscht’ door Thomas Basson. In dit werk is een experiment beschreven dat gehouden is in het bijzijn van diverse professoren van de Universiteit Leiden:

T’ghevoelen van de Heeren Professooren der Universiteyt tot Leyden, nopende de proeve der Toveressen int waeter.

Op den negenden dach january des jaers 1594. De Heeren Professooren inde Medicijnen ende Philosophie der Universiteyt tot Leyden vergaeret zijnde ten versoucke van t Hoff van Hollant

om een uytspraeck te doen ende haer oordeel te gheven van een twijfelachtighe saecke, namentlijk

Off de Toveressen, Waersegtsters, &c. door haer swerte kunst ofte schandelijcke oeffeninghe sulck een bysonder cracht hebben, dat wanneer sy crucelinckx aen handen ende voeten tsamen ghebonden ende in het waeter gheworpen zijnde, de selvighe niet ondergaen ende sincken, maer op ’t waeter dryven: Dan off hier onder eenighe natuerlijcke oorsaeck verborghen is.⁴

Hoewel dit experiment in 1579 is uitgevoerd en de processen in het midden en het eind van de zeventiende eeuw al niet meer voorkwamen, was er wel interesse voor tovenarij, gezien het verschijningsjaar van dit boek. Niet alleen in dit soort boeken en blijkbaar ook in de praktijk, ook in toneelstukken was het thema tovenarij ruim vertegenwoordigd. Met name in de Amsterdamse schouwburg stonden avond aan avond stukken als *De toveryen van Armida, of het belegerde Jeruzalem*, *Medea* en *Reinout in het betoverde hof* op de bühne. Eén van die stukken die zeer geliefd was bij het schouwburgpubliek, was *De toveres Circe*, afkomstig van de acteur-dichter Adriaan Leeuw en vertaald uit het Spaans door de Joodse vertaler Jacob Baroces. De oorspronkelijke versie, getiteld *El mayor encanto, amor*, van de hand van Pedro Calderón de la Barca, ging in 1635 in première aan het Spaanse hof van Philips de Vierde. Ter

³ Spaans 1987, p. 75.

⁴ Basson 1609, p. 308.

gelegenheid van de dag dat de zon haar hoogste punt had bereikt en om de macht van de koning te benadrukken, werd dit stuk opgevoerd in tuinen van het Retiro-paleis. Het stuk was het eerste van vele toneelstukken die Calderón voor het hof zou gaan schrijven.⁵ De eerste uitvoering was spectaculair: er werd gebruik gemaakt van speciale technieken en lichten, en midden in de vijver in de paleistuinen was een eiland geconstrueerd waarop de gebeurtenissen zich afspeelden.⁶ Er zijn verschillende bronnen die discussiëren over de tijdsduur van deze opvoering: er zou zes uur lang, tot één uur 's nachts, gespeeld zijn, of 'slechts' vier uur, waarbij het magische effect van alle lichten op het water adembenemend wordt genoemd.⁷

Deze voorstelling van zaken geldt dus met name voor het Spaanse exemplaar. Toch is het stuk ook op de Amsterdamse Schouwburg terecht gekomen, zij het met een andere titel, *De toveres Circe*, en uiteraard in een andere taal. Deze Nederlandse versie, waarvan de eerste druk in 1670 verscheen, is zowel in druk als digitaal te raadplegen. De gegevens van het toneelstuk zijn naast de tekst zelf toegankelijk via de website Ceneton. Ceneton, dat staat voor Census Nederlands Toneel, bevat gegevens over meer dan 12.000 Nederlandse toneelstukken tot 1803.⁸ Onder redactie van Ton Harmsen zijn veel van die toneelstukken als scans en als getranscribeerde tekst beschikbaar gesteld, waaronder dus ook *De toveres Circe*.

Van de eerste versie uit 1670 zijn volgens Ceneton vijf exemplaren overgeleverd, waarvan één in de universiteitsbibliotheek in Leiden te vinden is onder het exemplaarnummer UBL: 1097 E 74.⁹ De andere vier exemplaren uit 1670 zijn onder meer te vinden in Gent en Parijs. In 1690 verschenen herdrukken van het stuk bij dezelfde uitgever als bij de eerdere exemplaren, Jacob Lescaijje. Op Ceneton wordt onderscheid gemaakt tussen meerdere, verschillende herdrukken. Van de herdruk onder het nummer 058730 zijn vijf exemplaren bekend, waaronder een in Amsterdam, een in Leiden en een in Parijs. Ook is hier een teksteditie van beschikbaar. Van de tweede herdruk, ook uit 1690, zijn drie herdrukken bekend, in onder meer Berlijn en Den Haag. De derde herdruk die op Ceneton vermeld wordt, vermeldt aanwezigheid in bibliotheken in Amsterdam, Utrecht en Den Haag, hoewel bij deze laatste locatie wordt vermeld dat de betreffende druk zoek is. Nader onderzoek op de database WorldCat levert naast genoemde locaties nog andere resultaten op: de herdruk uit 1690 is ook

⁵ Aercke 1994, p. 139.

⁶ Idem, p. 140.

⁷ Idem, p. 145.

⁸ Thuispagina Ceneton, Universiteit Leiden.

⁹ Ceneton, Universiteit Leiden, lijst van toneelstukken. De gegevens over de eerste versies en herdrukken van *De toveres Circe* zijn op deze pagina te vinden onder de nummers 058720, 058730, 058740 en 058750.

aanwezig in Bonn, München, Antwerpen en New York.¹⁰ Ook zijn er ebooks te raadplegen in de catalogi van de universiteiten van Chicago en Wyoming, die echter reproducties en geen originele herdrukken zijn.¹¹

Van zowel de versie uit 1670 als de herdruk uit 1690 zijn facsimile's opgenomen op Ceneton. Daarnaast zijn er van de Leidse versie uit 1670 scans gemaakt die ook beschikbaar zijn en die ik ter controle voor deze scriptie heb gebruikt. Voor de analyse die later ter sprake zal komen, heb ik de transcriptie die Ceneton beschikbaar heeft gesteld, gebruikt.¹² De scans van de herdruk uit 1690 zijn ook via Ceneton te raadplegen. Hier is het echter gissen naar de versie die gebruikt wordt, aangezien dat niet expliciet vermeld wordt. Vermoedelijk is dat hier ook gewerkt is met het exemplaar uit Leiden, omdat de afbeelding die voorafgaand aan de tekst staat, verantwoord wordt met het nummer dat bij de Leidse herdruk hoort, UBL: 1092 G 1: 3.¹³ Voor deze scriptie is voor het citeren uit de primaire bronnen dus via Ceneton gebruik gemaakt van de Leidse exemplaren, beiden wel oorspronkelijk uitgegeven in Amsterdam als vertaling van de Spaanse versie van Calderón.

Spaanse stukken konden op meerdere manieren naar het buitenland en daarmee ook naar de Nederlanden getransporteerd en daar vervolgens geadapteerd worden. Jautze, Alvaréz Frances en Blom onderscheiden in hun artikel over Spaans theater in de Amsterdamse schouwburg vier schrijversprofielen die elk afzonderlijk verantwoordelijk waren voor het tot stand komen van het grote aanbod van vertaalde en bewerkte toneelstukken. Onder meer acteur-dichters, perifere dichters, die eigenlijk buiten de toneelwereld staan, Zuid-Nederlandse dichters en de Schouwburghoofden hebben, al dan niet via een tussenvertaling, het publiek bekend gemaakt met toneelstukken die oorspronkelijk van buitenlandse komaf waren.¹⁴ Ook bij *De toveres Circe* is sprake van een soortgelijk proces. Via een tussenvertaling in proza van Jacob Baroces heeft Adriaan Bastiaanszoon Leeuw het Spaanse *El mayor encanto, amor* omgezet in verzen en zo speelklaar gemaakt voor het Amsterdamse publiek. Dit proces van adaptatie en transformatie gaat in diverse stappen, waarbij er niet zomaar gekopieerd en vertaald kan worden, maar waarbij het verhaal en de technieken van het toneel aangepast moeten worden. Deze scriptie zal zich voornamelijk op het richten op de tekstuele aanpassingen die in

¹⁰ WorldCat, *De toveres Circe*, lijst met herdrukken.

¹¹ WorldCat, *De toveres Circe*, ebooks.

¹² Volgens de informatie op Ceneton is de transcriptie van de versie uit 1670 te vinden via de volgende link: <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/DeLeeuwCirce1670.html>. Bij controle met de genoemde scans blijkt dit echter de tekst uit de herdruk van 1690 te zijn. Zie daarover meer in paragraaf 2.1, 'Methode'.

¹³ Ceneton, *De toveres Circe*, 1690.

¹⁴ Voor het gedeelte over de vier schrijversprofielen, zie pp. 21-31 in Jautze, K.J., L. Álvarez Francés en F. Blom (2016).

het Nederlands verricht zijn ten opzichte van de Spaanse versie. Leeuw zegt daarover in zijn voorwoord het volgende:

Ik heb het, op aanrading van andere, en goetvinding van my zelve, in 't eerste en in het laatste Bedrijf, wat verkort, doch een weinig van 't mijne daar by gedaan, en twee Uitkomsten tusschen beiden verplaatst, om, volgens 't gebruik van vijf Bedrijven, het wat beter natuurlikheit te geven, en yder Bedrijf te bondiger op ene plaats te laten spelen. Dat ik, zo nu en dan, byzondere trant van vaarzen gebruik, is, eensdeels, om dat ik weet dat de Spaansche Auteur zulx hier en daar gedaan heeft: anderdeels, om dat'er oude en hedensdaagsche Tooneelspelen by ons gevonden worden, waar in de Dichters der zelve my op diergelijke wijze zijn voorgegaan, wier voetstappen ik van verre tracht na te volgen.¹⁵

Buiten het feit dat in dit voorwoord regels genoemd worden die over het algemeen in acht werden genomen bij het schrijven van een toneelstuk, zoals het gebruik van vijf bedrijven volgens de klassieke regels, wordt hier ook iets opvallends gezegd over het gebruik van verzen. Leeuw zegt hier dat hij zelf 'een byzondere trant van vaarzen' gebruikt, deels in navolging van zijn Spaanse voorbeeld Calderón, deels omdat deze techniek in oudere, maar ook in nieuwere toneelstukken voorkomt. Dat lijkt erop te wijzen dat er in de vroege zeventiende eeuw een trend ingezet is waarbij een nieuwe, afwijkende verstechniek gebruikt wordt in vergelijking met de verstechniek die voor 1670, het jaar waarin *De toveres Circe* is verschenen, toegepast werd. In deze scriptie zal ik onderzoeken welke verstechnieken er toegepast worden in het stuk en in hoeverre deze vernieuwend waren voor die tijd. Daarbij zal uiteindelijk antwoord gegeven worden op de vraag: hoe past *De toveres Circe* (1670) van Adriaan Leeuw in de zeventiende-eeuwse vernieuwing binnen de letterkunde om de verstechniek aan te passen door te variëren in versvorm en deze aan te passen aan personages?

Om deze vraag te beantwoorden, zal ik in de eerste paragraaf eerst ingaan op de achtergrond van het

KORT BERICHT
A A N
D E N L E Z E R .

GUNSTIGE LEZER,
Dit Spel, gemaakt doot den beroemden Spaanschen Poët *Don Pedro Calderon*, en vertaalt in Nederduitsch door den taalkundigen *J. Barokes*, heeft my, voor zes verlope jaren, al enige yver gegeven om het in vaarzen te brengen; maar na dat ik het stukswijs begonnen, en bevonden hadt, dat 'et een werk van zeer groten en zwaren ommeflag was, zoud'ik het, wel lichtelik, noit volrijmt hebben, hadden de Heren Regenten van onzen Schouwburg my onderwijlen daar toe niet aangemoedigt, met belofte van het herelik en treffelik uyt te voeren.

Hier is het nu, zodanig als gy 'et ziet;

Afbeelding 1: voorwoord van Adriaan Leeuw in *De toveres Circe*, 1670.

¹⁵ Leeuw 1670, pp. 3-4.

stuk. Hierbij wordt onder meer gekeken naar het proces van transformatie, dus hoe het stuk vanuit Spanje bij Leeuw is gekomen en wat de precieze rol van de Joodse vertaler Jacob Baroces daarbij was. Is het bekend hoe Baroces aan het Spaanse stuk gekomen is en waarom het stuk naar de Nederlanden is gekomen? Daarna volgt de tweede stap in het proces van vertaling en overzetting: het stuk is dan vanuit het buitenland geïmporteerd en wordt nu klaargemaakt voor het publiek in de Nederlanden. De vraag hierbij is op welke manier Calderóns Spaanse verzen zijn omgezet in Nederlandse verzen. Een factor van belang bij de adaptatie van dit stuk is de verbouwing van de Amsterdamse schouwburg in 1664. Daarbij zijn de mogelijkheden en technieken die de schouwburg tot zijn beschikking had uitgebreid, waardoor de metamorfosen en ‘kunst- en vliegwerken’ beter tot hun recht kwamen en een overtuigender effect op het publiek gehad moeten hebben. In deze eerste paragraaf zal hier nog verder op worden ingegaan.

Bij enkele toneelstukken vindt er ook nog een derde stap plaats na de import en bewerking: de export naar het buitenland. Niemand minder dan Louis Couperus is bijvoorbeeld toeschouwer geweest van een Duitse opvoering van *De toveres Circe*: ‘Ik ken het Spaansche stuk alleen uit deze Duitse bewerking en weet niet of de vertaler zeer trouw bleef aan den oorspronkelijken tekst. De laatste, zeer indrukwekkende woorden van Circe schijnen mij meer van ónze gevoelige jaren te zijn dan reeds ontbloeid te zijn in Calderóns eeuw. Ze zijn te weinig baroque...’¹⁶ De vraag is of het stuk dat Couperus gezien heeft inderdaad rechtstreeks uit het Spaans is vertaald of dat er gebruik is gemaakt van de Nederlandse vertaling van Leeuw. Of misschien heeft Couperus nog een andere versie gezien. Er bestond in Brussel namelijk nog een versie van het verhaal, door Claude de Griek op rijm gesteld en getiteld *Ulysses in 't eylandt van Circe* (1668). Wat het verband is tussen beide stukken, zal in deze paragraaf ook nader toegelicht worden. Ook de inhoud van het stuk en de personages komen aan bod in deze paragraaf, evenals de opvoeringsgegevens, die gedigitaliseerd zijn en toegankelijk gemaakt werden via OnStage, een database met onder andere betalingsgegevens van de schouwburg.

In de tweede paragraaf zal ik onderzoeken hoe de nieuwe versie van Leeuw op het gebied van verstechniek tot stand is gekomen. Daarbij wordt onder meer de gangbare manier van rijmen binnen de Nederlanden behandeld. Diverse termen die ook in de huidige poëzieanalyse gebruikt worden, zoals ritme en rijmschema's, zal ik in deze paragraaf bespreken. Ook zal kort worden ingegaan op de Spaanse manier van berijmen. Deze scriptie zal zich niet per se met het Spaans bezig houden, omdat de onderzoeksvraag zich richt op de Nederlandse berijming. Desondanks is het voor het complete beeld noodzakelijk om ook enkele

¹⁶ Couperus 1990, p. 455.

Spaanse rijmtechnieken te benoemen. Het hoofddeel van deze scriptie is ook in deze paragraaf opgenomen. De analyse van verstechniek, ritme en rijm heb ik op alle vijf de bedrijven van *De toveres Circe* uit 1670 toegepast. Eerst wordt de methode benoemd die ik hierbij gehanteerd heb. Vervolgens zal per bedrijf een overzicht gegeven worden van de resultaten die uit de analyse zijn gekomen.

In de derde paragraaf zal vervolgens nader naar deze resultaten worden gekeken. Wat zegt het dat er in een bepaald bedrijf afgeweken wordt van de standaardvorm, en wat is die standaardvorm? In het eerste deel van deze paragraaf zal de koppeling gemaakt worden met de gangbare manier van rijm in toneel in de zeventiende eeuw. Ik zal hierbij ook onderzoeken of *De toveres Circe* in het algemeen in die lijn past, of dat er zoveel of zulke bijzondere aanpassingen zijn verricht, dat het stuk bijzondere aandacht zou moeten krijgen. In het tweede deel van deze paragraaf zullen mogelijke verklaringen worden aangedragen voor de eventuele afwijkingen die zijn gevonden. Ook let ik daarbij op de rol van de personages en de context waarin afgeweken wordt van de norm. Op deze manier kunnen in de conclusie alle onderzoeksresultaten worden samengebracht, zodat beschreven kan worden welke rol *De toveres Circe* binnen het gebied van vernieuwende verstechniek in de zeventiende eeuw inneemt.

1 Van Spanje naar de Schouwburg: *De toveres Circe* op het Amsterdamse toneel

1635 was een belangrijk jaar in de geschiedenis van het Spaanse toneel: het was het jaar waarin de beroemde Lope de Vega, de auteur die verantwoordelijk was voor de meeste toneelstukken op het Amsterdamse toneel in de zeventiende eeuw, overleed, en het was het jaar waarin zich direct zijn opvolger presenteerde: Pedro Calderón de la Barca.¹⁷ Geboren in Madrid op 17 januari 1600 wist Calderón zich dankzij zijn welgestelde ouders verzekerd van een goede opleiding bij de Jezuiten. Hierbij maakte hij onder andere kennis met de klassieke talen en kreeg hij de nodige Bijbelkennis mee. Op de universiteit studeerde hij af in de rechten, maar hij koos een ander beroep: dat van de Spaanse comedieschrijver. Nadat hij al kennis gemaakt had met de poëzie in enkele wedstrijden, verscheen in 1623 zijn eerste drama, *Amor, honor y poder*. Enkele jaren later was zijn naam al bekend in de gehele Spaanse toneelwereld.¹⁸

De weg die Lope de Vega had ingeslagen, werd door Calderón voortgezet. Onder andere de lichteffecten, decoratie, machinegebruik op het toneel en muziek waren nieuwe elementen in de periode dat Lope de Vega zijn stukken schreef, en tegen de tijd dat Calderón begon met zijn toneelwerken, was het Spaanse publiek al gewend aan deze toneeltechnieken. Desondanks was er een verschil waarneembaar tussen beide toneelschrijvers: Lope de Vega's stukken waren meer romantische, commercieel gerichte stukken die op binnenplaatsen werden opgevoerd, terwijl de stukken van Calderón opgevoerd werden in de koninklijke sfeer, als 'urbane, delicate, and discreetly satirical commissioned dramas.'¹⁹

Calderón nam van zijn voorganger het idee over dat actie belangrijker was dan het uitwerken van het karakter en dat het uitwerken van dramatische eenheid in het thema moest plaatsvinden in plaats van in het plot, maar in tegenstelling tot Lope de Vega gebruikte Calderón de personages en de gebeurtenissen om de moraliserende gedachte van het spel te benadrukken. Elke gebeurtenis binnen de comedia is op deze manier zo verbonden met een andere gebeurtenis, dat er niets kan worden weggelaten zonder dat het verhaal niet meer duidelijk is. De ideeën die Lope de Vega al introduceerde in zijn stukken, zoals de komische tussenstukken en de nadruk op liefde en jaloezie, geheimen, vermommingen, misverstanden en dergelijke, werden overgenomen door Calderón, die ze op een meer serieuze manier inzette.²⁰ In enkele

¹⁷ Ziomek 2014, p. 134.

¹⁸ Sullivan 1983, pp. 12-17.

¹⁹ Ziomek 2014, p. 135.

²⁰ Sullivan 1983, pp. 18-19.

van zijn stukken is via deze scènes een impliciete kritiek op de conventies van de erecode met zijn sociale waarden terug te vinden, terwijl ook de reflecties op het dagelijks leven en de daarbij horende normen en waarden niet ontbreken.

Van Calderón zijn meer dan tweehonderd stukken overgeleverd, die geschreven zijn voor het Spaanse hof en de jaarlijkse christelijke vieringen, de *autos sacramentales*. Daarbij zijn er verschillende thema's die een belangrijke rol gespeeld hebben. Onder andere de religieuze stukken, waarbij de mens geconfronteerd wordt met de goddelijke orde, stukken waarbij de schuldvraag belangrijk is, de *autos sacramentales*, allegorieën die bestonden uit één bedrijf en die hun oorsprong hadden in de moraliteit- en mysteriespelen uit de Middeleeuwen, en stukken met een mythologisch onderwerp zijn belangrijk geweest voor de vorming van zijn oeuvre. Eén zo'n stuk die overduidelijk een mythologische inspiratiebron heeft gehad, is *El mayor encanto, amor*.

1.1 Het origineel: Pedro Calderón de la Barca met *El mayor encanto, amor*



Afbeelding 2: scène afkomstig uit de derde jornada van *El mayor encanto, amor*, waarbij Ulysses slaapt en Circe overleg voert met haar hofdames.

In 1635 ging *El mayor encanto, amor* aan het Spaanse hof in première. De toeschouwers zaten in boten in de vijver, terwijl er vuurwerk werd afgestoken en er een kar door dolfijnen werd voortgetrokken.²¹ Al deze nieuwe visuele technieken en muziek zijn door Calderón verwerkt in het voor de Spaanse Philips IV vervaardigde script. Er schijnt daarnaast nog een andere versie van het stuk te hebben bestaan,

een ongedateerd manuscript getiteld *La Circe*, die de gebeurtenissen op de midzomernacht zou hebben beschreven. Waarschijnlijk is dit manuscript geen voorloper van het echte manuscript van Calderón, maar een blauwdruk voor de ontwerper van het decor, Cosme Lotti. Het stuk bestond uit gebruiksaanwijzingen voor de machines en een uitgewerkt plot. Lotti diende dit geraamte voor het spel in bij het Spaanse hof; indien deze toestemming verleende, kon Calderón

²¹ Ziomek 2014, p. 159.

aan de slag met het invullen van de verhaallijnen. Calderón weigerde echter deel te nemen aan deze vorm van artistieke onvrijheid en noemde onder andere het plot te spectaculair.²²

Na de première werd het stuk nog drie keer op dezelfde plaats uitgevoerd: eenmaal voor de raadsheren, eenmaal voor de koningin en eenmaal voor een betalend publiek. Een maand later werd het stuk nog een keer opgevoerd, maar het is niet bekend of deze uitvoering verschilde van de vorige. *El mayor encanto, amor* verscheen voor het eerst in gedrukte vorm in Calderóns *Comedias* uit 1637.²³

Het stuk is een voorbeeld van wat de Spaanse *comedia* wordt genoemd. De *comedia* wordt ook wel gedefinieerd als ‘een gemengd genre dat tragische en komische elementen combineert, vaak in de vorm van komische intermezzo’s die weinig met de hoofdstructuur van het verhaal te maken hebben.’²⁴ Belangrijke thema’s die aan bod komen zijn onder andere liefde, eer en de daaraan gekoppelde reputatie. Personages moeten vaak van alles uitrichten om die reputatie te behouden, maar uiteindelijk wordt de orde weer hersteld. In vrijwel elk Spaans stuk komen personages van verschillende sociale posities voor, van hoge edellieden tot lagere, komische figuren in de vorm van een ‘gracioso’. Andere kenmerken van een *comedia* zijn al terug te vinden bij de eerste werken van Lope de Vega. Zijn stukken bestonden uit acties met afwisselende handelingen, vol met onverwachte gebeurtenissen, verwarringen, vermommingen, verkleedpartijen en listen. Serieuze en komische onderwerpen werden afgewisseld en ook het taalgebruik van de hogere en de lagere personages wisselde voortdurend. Verder werd eenheid van tijd en plaats van de handeling genegeerd.²⁵ Al deze elementen zijn terug te vinden in het verhaal over Circe en Ulysses, die de hoofdrollen vertolken in *El mayor encanto, amor*.

1.2 Het verhaal

Om bij de volgende deelparagrafen beter in te kunnen gaan op de voorbeelden bij de adaptatie- en transformatieprocessen en de daarbij horende productietaken van Baroces en Leeuw, volgt hier een beknopte weergave van de gebeurtenissen in *De toveres Circe*. Hierbij is gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling en de indeling in vijf bedrijven, in tegenstelling tot de drie *jornadas* die Calderón in het origineel gebruikt.

²² Aercke 1994, p. 145.

²³ Idem, p. 146.

²⁴ Ferket 2016, pp. 63-64.

²⁵ Ferket 2016, p. 64 en Smits-Veldt 1991, p. 41. Ferket noemt zelf als bron bij haar informatie nog M.J. Treacy, *An approach to the structure of Lope de Vega's comedies, 1585-1610*, Boston 1979, p. 98 en pp. 100-110.

Het eerste bedrijf start met Ulysses en zijn mannen aan boord van een schip. Lezers met kennis van de Griekse mythologie weten dat hij daarvoor allerlei hachelijke avonturen heeft meegemaakt. Op dit moment stapt hij van boord op een bijzonder eiland, waar de bomen en dieren blijken te kunnen praten. Een deel van het gezelschap is toen het op ontdekking ging, door Circe veranderd in dieren. Bij het horen van dit verhaal beklagt Ulysses zijn lot bij de goden, waarop godin Iris vanaf de wolken neerdaalt en hem een bloesentak aanreikt. Circe begroet Ulysses vriendelijk, maar hij doopt de tak in een kelk water, waardoor er plotseling vuur verschijnt. Circe weet dat hij haar doorheeft en verandert op zijn aandringen zijn mannen terug naar hun eigen gedaante. Ook Lycidas, prins van Toscane, en Florinde, zijn geliefde en hofdame van Circe, worden van bomen terug in mensen getoverd.

Het tweede bedrijf opent met Circe die haar hart uitstort bij Florinde en bekent dat ze verliefd is geworden op Ulysses. Ze draagt Florinde op te doen alsof zij verliefd op hem is, zodat Circe later haar plaats in kan nemen en hem kan testen. In een volgende scène raken Ulysses en Arsidas, prins van Sicilië, verwickeld in een discussie over wat beter is: doen alsof je verliefd bent terwijl dat niet zo is, of verliefd zijn maar erover zwijgen. Voordat ze dit in een gevecht willen oplossen, komt Circe tussenbeide: Ulysses moet voortaan doen alsof hij van Circe houdt en dat ook laten merken, hoewel hij in eerste instantie niets voor haar voelt, terwijl Arsidas zich stil moet houden, hoewel hij daadwerkelijk verliefd is op Circe. Ondertussen moet ook Florinde proberen Ulysses te verleiden, maar gebonden aan zijn nieuwe opdracht houdt deze voet bij stuk en weigert hij enige toenadering. Lysidas ziet ondertussen met lede ogen aan hoe zijn geliefde Florinde volledig toegewijd is aan een andere man. Dit ingewikkelde liefdesplot wordt afgewisseld met een scène waarin Lebrél en Klarijn, twee knechten van Ulysses, voor een humoristische ondertoon zorgen en met elkaar discussiëren over hoe het is om in een zwijn veranderd te worden. Zij vervullen de rol van de Spaanse gracioso. Ook over Circe worden de nodige roddels uitgewisseld. Dit stelt zij niet op prijs: ze geeft Klarijn de opdracht een grote kist te halen.

In het derde bedrijf wordt deze opdracht tot uitvoering gebracht. Brutamont, een betoverde reus, schenkt Klarijn deze kist. Bij het openen hiervan verschijnen Brianda, een hofdame van Circe die al Klarijns daden moet rapporteren aan haar bazin, en Brunél, een dwerg die Klarijn voortaan op zijn schouders moet dragen. Klarijn krijgt de lachers om zijn ongeluk op zijn hand wanneer Lebrél verschijnt, de kist opent en er alleen maar sieraden uit haalt. Als Circe verschijnt, smeekt Klarijn haar om hem te verlossen van de dwerg en de heks. Ze mag hem desnoods in een aap veranderen, wat ze dan ook ter plekke doet. Na dit vermaak wordt het stuk weer serieuzer als Ulysses bij Circe komt en haar vertelt dat hij zijn verliefdheid niet langer kan veinzen: hij

houdt nu echt van haar. Hierop gaan de twee met hun gevolg aan de vanonder het toneel opgerezen tafel, volledig gedekt. De rust is echter van korte duur als met luid geraas het volgende probleem zich aandient: het is Brutamont, die gehoord heeft dat de Grieken die zijn vrienden hebben verslagen door Circe heel vriendelijk zijn ontvangen, en hierop wraak wil nemen met zijn leger. Ulysses wil Circe beschermen door zijn wapens te trekken; Arsidas juist door bij haar in de buurt te blijven, maar zo wel zijn opdracht te vergeten. Deze discussie ontaardt bijna in een strijd, waarbij de Grieken aan de kant van Ulysses gaan staan en de dierlijke gedaantes aan de kant van Arsidas. Circe tovert op dat moment echter het toneel om tot een volledige duisternis, waardoor niet meer te zien is wie met wie vecht.

Het vierde bedrijf laat via het perspectief van Aristes, een van Ulysses' mannen, zien wat er gebeurd is na die duisternis:

Want sedert gisteren, toen door een tweede nacht
Den opgerezen twist ten einde wierdt gebracht,
Is hunne min zo klaar ons voor het oog verschenen,
Dat Arsidas, vol spijt en droefenis, met enen
Geparst van achterdocht en razende yverzucht
Naar zijn beroemde Hof vertrokken is ter vlucht.²⁶

De mannen van Ulysses vinden het wel mooi geweest zo en besluiten een plan ten uitvoer te brengen: door vanaf het schip trompetten te laten klinken, zal Ulysses weer bij zinnen komen. Ondertussen komt ook Klarijn, in de gedaante van een aap, weer op het toneel: hij wordt gevangen door Lebrél die van plan is om het beest kunstjes te leren en mee naar huis te nemen om daar aan het hof te gaan werken. Ulysses en Circe liggen ondertussen in volledige rust bij elkaar en voeren een gesprek over de liefde, daarbij begeleid door muziek van de hofdames van Circe, als plotseling de trompetten klinken. Ulysses wordt vervolgens heen en weer geslingerd tussen zijn plicht om oorlog te voeren als de trompetten klinken en zijn liefde voor Circe. Hij besluit bij haar te blijven. Dan dient zich het volgende onheil aan: opnieuw krijgsgeschal, ditmaal van Arsidas, die wraak komt nemen omdat hij ingeruild is door Circe. Circe besluit de twee voormalig betoverden tegemoet te treden met haar hofdames, 'ontbloom van hooftcieraadt, en alle Venuspraal, om met gepluimden helm uw haren t'overtrekken, en met gevoerden schildt uw armen te bedekken.'²⁷ Ulysses laten ze slapend achter.

²⁶ Leeuw 1670, p. 60.

²⁷ Idem, p. 74.

Lebrel en Klarijn openen het vijfde bedrijf. Klarijn verandert terug in een mens als hij in de spiegel kijkt en van zijn gedaante schrikt. Beiden komen bij de slaapkoets van Ulysses, waar Aristes hen opwacht met de wapens van Achilles, in de hoop dat deze hem wel bij zinnen zullen brengen. Als Ulysses is ontwaakt, hoort hij een stem van onder het toneel: de geest van Achilles. Vervolgens komt de tombe waarin Achilles ligt het toneel op. Ulysses herkent het gezicht van Achilles zodra hij het kleed dat over de tombe heen ligt weghaalt. Achilles' geest spoort hem aan van het eiland te vertrekken en de zee weer op te gaan. Dit keer luistert Ulysses wel en zonder Circe van zijn vertrek op de hoogte te stellen vertrekt hij van het eiland. Circe ondertussen heeft de strijd gewonnen en neemt Arsidas en Lycidas mee als gevangenen, maar komt erachter dat Ulysses vertrokken is. Woedend geeft ze de zee de opdracht te gaan stormen en zo het vertrek te belemmeren, maar dan verschijnt de zeenimf Galathea. Zij heeft nog iets goed te maken met Ulysses en mag daarom de storm en het water stillen. In de slotscène maakt het toneel letterlijk een verandering door: 'Terwyl Circe de vijf bovenste vaarzen spreekt, verandert het Tooneel in een ydele lucht en duistere plaats, en men ziet van ondren een vierbrakenden Kolk opbarsten.'²⁸ Alle nog aanwezige personages vluchten, en Circe verdwijnt, vergezeld door een ballet met spoken, naar de onderwereld, met het brandende decor op de achtergrond.



Afbeelding 3: schets van een scène waarin een koor van Liefde, Wind en Nimfen de gebeurtenissen op het toneel bezingen.
Ziomek 1984, p. 156.

²⁸ Leeuw 1670, p. 87.

1.3 Import: de rol van Jacob Baroces

De toveres Circe was oorspronkelijk een Spaans stuk. Toch is dit spel in Nederland op de planken terecht gekomen. Dit is volgens Leeuw te danken aan Jacob Baroces:

Dit spel, gemaakt door den beroemden Spaanschen Poët *Don Pedro Calderon*, en vertaalt in Nederduitsch door den taalkundigen I. Barokes, heeft my, voor zes verlope jaren, al enige yver gegeven om het in vaarzen te brengen; maar na dat ik het stukswijs begonnen, en bevonden hadt, dat 'et een werk van zeer groten en zwaren ommeslag was, zoude ik het, wel lichtelik, noit volrijmt hebben, hadden de Heren Regenten van onzen Schouwburg my onderwijlen daar toe niet aangemoedigt, met belofte van het herelik en treffelik uyt te voeren.²⁹

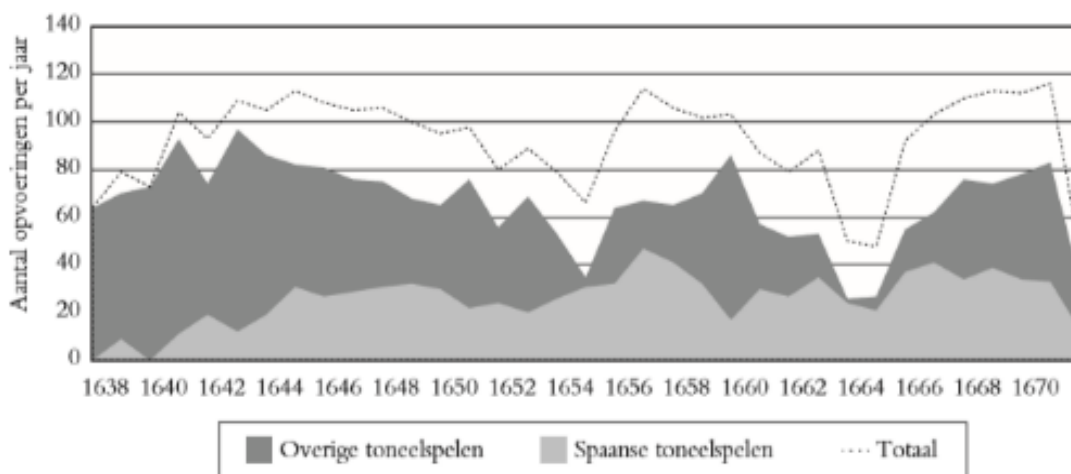
Dankzij dit soort voorwoorden weten we tegenwoordig meer over de manier waarop een Spaans stuk naar de Nederlanden is gebracht. Allereerst wordt bijvoorbeeld duidelijk op wiens initiatief Leeuw het stuk klaargemaakt heeft voor de Schouwburg: dankzij de Schouwburghoofden, die hem aangemoedigd hebben toch vooral te blijven doorschrijven, heeft hij zijn pen weer opgepakt en het stuk afgemaakt. Dat zal voor de Schouwburghoofden niet zonder eigen voordeel geweest zijn: de Schouwburg was een op commercie gerichte instelling en het beoogde doel van alle opvoeringen was het maken van winst. Realisatie van de Schouwburg was mogelijk door de steun van de regenten van het Burgerweeshuis en het Oudemannen-en Vrouwengasthuis en de financiën waren dan ook afkomstig van deze stedelijke instellingen.³⁰ Na aftrek van alle kosten die kwamen kijken bij het tot stand komen van een toneelstuk, zoals de salarissen van de acteurs en de kosten voor de kostumering en het decor, ging het bedrag dat overbleef naar de stichtingen.³¹ Vanuit het oogpunt van de Schouwburghoofden is het dan ook niet verwonderlijk dat ze Leeuw gevraagd hebben om het stuk vooral te voltooien in verzen, zeker gezien het succes van andere Spaanse stukken van zowel Calderón als Lope de Vega. Dat succes is af te lezen uit diverse gegevens van de Schouwburg die bewaard zijn gebleven en digitaal toegankelijk zijn gemaakt dankzij de opvoeringsdatabase OnStage, een ontwikkeld online archief met alle betalings- en opvoeringsgegevens van toneelspelen die in de Amsterdamse Schouwburg zijn opgevoerd. Deze database maakt het mogelijk om

²⁹ Leeuw 1670, p. 3. In de herdrukken in 1690 ontbreekt opvallend genoeg de naam van Baroces in het voorwoord.

³⁰ Elenbaas 2004, p. 295.

³¹ Joutze, Alvarez Frances en Blom 2016, p. 14.

oorspronkelijke Nederlandse stukken te vergelijken met bijvoorbeeld de vertalingen van de uit Spanje geïmporteerde stukken. Op deze manier is uit onderzoek gebleken dat niet Joost van den Vondel, maar de Spaanse Lope de Vega de auteur met de best bezochte stukken van de zeventiende eeuw was.³² Uit deze gegevens, die de periode 1637-1772 beslaan³³, blijkt verder dat binnen de periode 1638-1680 het aandeel van Spaanse toneelspelen niet gering was. Sterker nog, in enkele jaren lag het aantal Spaanse spelen hoger dan het aantal ‘overige spelen’ die in het Nederlands, Frans of Italiaans bewerkt waren, zoals te zien is op onderstaande figuur.



Bron: ONSTAGE, het nieuwe Online Datasystem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age (<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage>).

Figuur 1: Grafiek Opvoeringen in de Amsterdamse Schouwburg, Spaans theater versus de stukken uit andere talen (o.a. Nederlands, Frans, Italiaans). Joutze, Alvarez Francés en Blom 2016, p. 16.

Met het oog op deze gegevens wilden de Schouwburghoofden dus weer een Spaans stuk op het toneel zien. Adriaan Leeuw had echter met zijn beroep hoogstwaarschijnlijk geen kennis van het Spaans. Hij werkte als toneeldichter voor de Amsterdamse schouwburg, maar stond daarnaast regelmatig zelf ook op het toneel als acteur. Tussen 1655 en 1660 maakte hij ook deel uit van een rondreizend gezelschap.³⁴ Hoewel Leeuw in sommige bronnen geroemd wordt om zijn kennis van het toneel in het algemeen en van de Franse taal³⁵, is het in ieder geval van *De*

³² Joutze, Alvarez Francés en Blom 2016, p. 16.

³³ Van sommige toneelstukken, zoals de beroemde *Gysbrecht van Aemstel*, zijn echter al gegevens tot ver in de negentiende eeuw ingevoerd.

³⁴ Molhuysen en Blok 1921 (deel 5), pp. 312-313.

³⁵ Zoals in het voorwoord van *De gelukke list, of bedrooge mof* van Adrien Thomas Perdou de Subligny (Amsterdam: Albert Magnus, 1689, p.4), waarin over Leeuw gezegd wordt dat hij ‘niet alleenlyk als een zeer goed verstandig Speeler zonder waanwysheid: maar ook als een groot kénner van hét Tooneel, én van Tooneelstukken, die, door veel leezen, kénnisse van de Fransche Taale, én grondige érvarenheid, verscheidene Spéllen die wél uitgevallen zyn, in hét licht gebragt hebbende, meerder achtginge had voor stille geschikte Treur

toveres Circe bekend dat Leeuw gebruik heeft gemaakt van de vertaalkunsten van Jacob Baroces, dankzij het reeds genoemde voorwoord.

Jacob Baroces was de spil in de vertaling van Spaanse toneelstukken die op de Amsterdamse Schouwburg vertoond moesten worden. Hij is bij minstens acht stukken de tussenvertaler, die de Spaanse stukken in Nederlands proza vertaalde. Geen enkele persoon uit het netwerk van mensen rond de Schouwburg was meer betrokken bij de productie dan Baroces, die als Sefardische jood in Amsterdam werkzaam was.³⁶ Meer dan twintig jaar, over de periode 1646 tot 1664, is Baroces actief geweest binnen het productieproces van toneelstukken, waarbij hij onder meer samen gewerkt heeft met acteurs-dichters als Adriaan Leeuw. Meestal gaf het Schouwburgbestuur toneeldichters opdracht om vanuit de prozavertaling, die Baroces had vertaald uit het Spaans, een speeltekst te maken. Soms kwam het voor dat Baroces zelf het initiatief nam om een stuk naar de Schouwburg te brengen, zoals bij de vertaling *Gedwongen vriend*, naar het origineel van Lope de Vega's *El amigo por fuerza*.³⁷ Hij had kennis van bepaalde Spaanse stukken doordat hij de taal zelf goed beheerste en omdat hij deel uitmaakte van de Sefardim-gemeenschap, die regelmatig Spaanse toneelgezelschappen op bezoek kreeg. Door deze connectie met aan de ene kant de joodse gemeenschap en aan de andere kant de Spaanse spelers, heeft hij ook bijgedragen aan het laten spelen van stukken binnen het joodse theater.³⁸

1.4 Adaptatie: aanpassingen van Adriaan Leeuw

Nu uit het voorafgaande duidelijk is geworden op welke manier *El mayor encanto, amor* gereed is gemaakt voor de Nederlandse speeltekst, wordt in deze deelparagraaf meer op de inhoudelijke aanpassingen ingegaan die Leeuw vervolgens verwerkt heeft. Daarbij gaat de aandacht ook uit naar de tweede versie die Claude de Griek in Brussel heeft gemaakt, en naar de herdrukken die in 1690 verschenen zijn.

én Blyspelen vol hartstógten én toevallen na de regels van de kunst gemaakt, als voor die wilde én wanschikkelyke Spaansche Stukken, niet tégenstaande die meer Volk trékken.'

³⁶ Joutze, Alvarez Frances en Blom 2016, p. 32.

³⁷ Idem, p. 33.

³⁸ Zie voor het Joodse theater en de Sefardim-gemeenschap bijvoorbeeld H. den Boer, 'Wat ik zie, bekeer ik. Over het theater onder de Sefardische joden van Amsterdam'. In: F. van Dam (red.), *Benedictus homini homo. Liber amicorum voor Dr. J.Z. Baruch*. Amsterdam 1987, pp. 27-36, en verder R.G. Fuks-Mansfeld, *De Sefardim in Amsterdam tot 1795. Aspecten van een joodse minderheid in een Hollandse stad*. Hilversum: Verloren 1989, p. 104. Ook Sullivan heeft een korte paragraaf over Baroces en de rol van de Sefardische gemeenschap in Amsterdam opgenomen in zijn boek over Calderón (1984, pp. 62-65).

De vertaling die Baroces gereed had gemaakt, heeft Leeuw voor ‘zes verlope jaren’ op de plank laten liggen voor hij het stuk in 1670 afrondde. Dat betekent dat de vertaling van Baroces in 1664 al in proza vertaald was. In Brussel ondertussen was men ook bezig met een bewerking van Calderóns origineel: deze vertaling verscheen in 1668 van de hand van Claude de Griek en was getiteld *Ulysses in 't eylandt van Circe oft geen grooter tooverij als liefde*. De Griek hield zich meer aan de klassieke regels dan Calderón of Leeuw deden: de vijf tonelen hebben geen scènewisseling en alle handelingen spelen zich binnen een dag af, zodat de eenheid van tijd niet onderbroken wordt. Het verschil met *El mayor encanto amor* in deze versie is dat de plaats echter wel verschilt: in tegenstelling tot Calderón laat De Griek elke handeling zich op een andere plaats afspelen.³⁹

Er is discussie mogelijk over welke vertaling eerder gereed was en daarmee of Leeuw gebruik gemaakt heeft van de vertaling van De Griek, zoals onder andere Henry W. Sullivan in *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980* beweert.⁴⁰ Sullivan zegt dat Leeuw naast gebruik gemaakt te hebben van de Brusselse vertaling, ook de Spaanse versie bij de hand moet hebben gehad, omdat de fouten van De Griek in de vertaling van Leeuw zijn weggewerkt. Daarnaast voert hij als argument voor de stelling dat *De toveres Circe* elementen ontleend heeft aan de versie van De Griek aan dat De Griek en Leeuw elkaar persoonlijk gekend moeten hebben, omdat Leeuw een gedicht heeft geschreven voor de uitgave van De Griek's *Cenobia* (1667). Dat laatste zegt niet zoveel over de samenwerking tussen beiden wat betreft het verhaal van Ulysses; Leeuw kan ook slechts kennis hebben genomen van het bestaan van een Brusselse variant, maar vervolgens zelf aan de slag zijn gegaan. Bovendien gaat Sullivan hier voorbij aan het feit dat Baroces de sleutelpositie tussen Calderón en Leeuw vormde. Fouten die De Griek heeft gemaakt in zijn vertaling, maar die bij Leeuw ontbreken, zouden dus heel goed aan de joodse vertaler toegeschreven kunnen worden.

In ditzelfde gedeelte uit zijn boek noemt Sullivan nog een mogelijke reden voor het tot stand komen van de Nederlandse versie: het voorbeeld van de *Medea* van Jan Vos. Inderdaad maakt Leeuw daar in de herdruk van 1690 melding van in zijn voorwoord: ‘De gelukkige uitslag, die Medea, van Jan Vos, voor eenige maanden gehad heeft, is een groote beweegreden geweest, om een Werk van zo moeiljyken omslag met lust by der hand te neemen, en met yver

³⁹ Sullivan 1983, p. 42. Momenteel is Tim Vergeer bezig met een promotieonderzoek in Leiden over Spaans toneel, waarbij deze verschillen in een van de hoofdstukken ter sprake zullen komen.

⁴⁰ ‘These words must presumably refer to a revival of Vos’s sensational play, since Leeuw certainly drew on De Griek’s *Ulysses in 't eylandt van Circe* of 1668, printed in the year after Vos’s death.’ Sullivan 1983, p. 53.

uit te voeren.⁴¹ Binnen dit aangepaste voorwoord is er nog een ander opmerkelijk verschil ten opzichte van de eerste druk: Baroces wordt in dit voorwoord niet genoemd. Don Pedro de Calderón wordt wel vermeld als ‘den beroemden Dichter’, en verder is de opmerking dat deze herdruk ‘kunstig verschikt [is], en berymd, met nieuw gemaakte Muzyk, nieuwe Balletten, enz. versierd,’ toegevoegd.

Ten opzichte van de Spaanse versie zijn er geen opzienbarende verschillen. Leeuw en Baroces hebben zich voor het grootste deel aan het verhaal van Calderón gehouden. De personages die Calderón gebruikt, zijn allemaal terug te vinden in de Nederlandse versie, zij het in iets aangepaste vorm wat betreft de spelling. Zo heet Ulises in de versie van Leeuw Ulysses, is de *gracioso* Clarín in de ‘verduytschte’ versie Klarijn en wordt het Spaanse Polidoro Polydoor. Het aantal personages is in beide stukken dus gelijk, evenals de bijbehorende rollen.

De belangrijkste aanpassingen zijn verricht op tekstueel gebied. De opvallendste is de al eerder genoemde aanpassing van de drie jornadas naar de vijf bedrijven. Vermoedelijk is dit voor de Nederlandse versie zo gedaan omdat het publiek gewend was aan vijf bedrijven, en omdat de meeste toneelstukken volgens de klassieke traditie in vijf bedrijven waren ingedeeld.

1.4.1 Rol van de vernieuwde Schouwburg

El mayo rencanto, amor was in de tijd dat Calderón het schreef al een spectaculair stuk voor Spaanse begrippen. Metamorfosen, verschijnende en verdwijnende gedaantes, rookwolken en muzikale technieken werden uit de kast gehaald om indruk te maken op de toeschouwer; de Spaanse koning. Wellicht dat het gebruik van deze technieken Leeuw weerhouden heeft om zijn stuk voor 1670 in première te laten gaan. In de periode daarvoor had de Amsterdamse Schouwburg namelijk niet de benodigde materialen in huis om het stuk net zo spectaculair te laten verlopen. In 1664 werd er daarom overgegaan tot de verbouwing van de Schouwburg, omdat het toneel ‘veel te breedt en te ondiep is, ook door zijn zwaarte en vastigheyt niet t’elkens met gezwintheyt lichtelijk, na den eysch der spelen kan verandert worden.’⁴² Het nieuwe toneel was niet alleen twee keer zo groot – 18.5 bij 44 meter in plaats van 18.5 bij 20 -, ook andere elementen hebben bijgedragen aan een totaal andere beleving van toneel dan de toeschouwers tot dan toe gewend waren. Aan elke kant stonden zeven zijschermen: de voorste vier stonden schuin, op ongelijke hoogte, de achterste drie stonden recht. Elk zijscherm was op twee rollen geplaatst, zodat er op elk moment van decor gewisseld kon worden. Om de lucht uit te beelden,

⁴¹ Leeuw 1690, p. 2.

⁴² Worp 1920, p. 128.

hingen er bepaalde luchtdoeken of friezen, die vanaf boven werd afgesloten. Op de planken bevonden zich zes kleine zinkluiken en één grote, er waren wolken die op en neer gehaald konden worden en meer van dit soort ‘vliegwerk’.⁴³ Via deze zinkluiken kon er op hetzelfde moment iemand in de vloer verdwijnen en kon er een voorwerp verschijnen. Op deze manier konden metamorfoses worden gesuggereerd. Voor de wolken en andere ‘vliegwerken’ had men de beschikking over een systeem van touwen en katrollen om mensen en voorwerpen over het toneel te laten zweven. Ook op de grond was meer beweging mogelijk. Een zee kon bijvoorbeeld worden gecreëerd door rollen gelijktijdig te laten bewegen.⁴⁴ Verder werd gebruik gemaakt van spectaculaire visuele effecten. Waar eerst een statisch toneel met slechts een suggestie van werkelijkheid voldeed, werden er nu decors geschilderd in eenheidsperspectief met een centraal verdwijnpunt. Andere werelden werden gecreëerd door gebruik te maken van verlichting, rook, vuur en water.⁴⁵ Dit toneel staat in scherp contrast met de Schouwburg van Van Campen uit 1637, waarbij het ondiepe toneel weinig mogelijkheid bood voor zoveel spektakel. Er werd in de nieuwe Schouwburg wel deels gebruik gemaakt van oude machinerie, maar deze konden na de verbouwing nu beter ingezet worden om spectaculaire effecten te creëren.⁴⁶

In 1665 was de nieuwe Schouwburg gereed voor gebruik, slechts een jaar nadat Baroces zijn prozavertaling had afgerond. Het is daarom niet ondenkbaar dat Leeuw heeft gewacht met de première van zijn stuk tot hij wist of de nieuwe technieken van de Schouwburg voldeden aan de eisen die zijn stuk met zich meebrachten en of de toeschouwers zouden blijven komen.

1.4.2 Opvoeringsgegevens *De toveres Circe*

Wat de schouwburgregenten al vermoedden toen ze bij Leeuw aandrongen op voltooiing van het stuk, blijkt uit de opvoeringsgegevens inderdaad waar te zijn: *De toveres Circe* werd een groot succes. De première van *De toveres Circe* op dinsdag 8 april 1670 bijvoorbeeld bracht een enorm bedrag van 507 gulden op.⁴⁷ Het stuk hoort in ieder geval in dit jaar bij stukken die het meest opbrachten. Ook in 1671 werd het spel nog twee keer op de planken gezet, maar uit de gegevens blijkt dat het daarna tot 1690 niet meer op de Schouwburg verscheen.

⁴³ Worp 1920, p. 131.

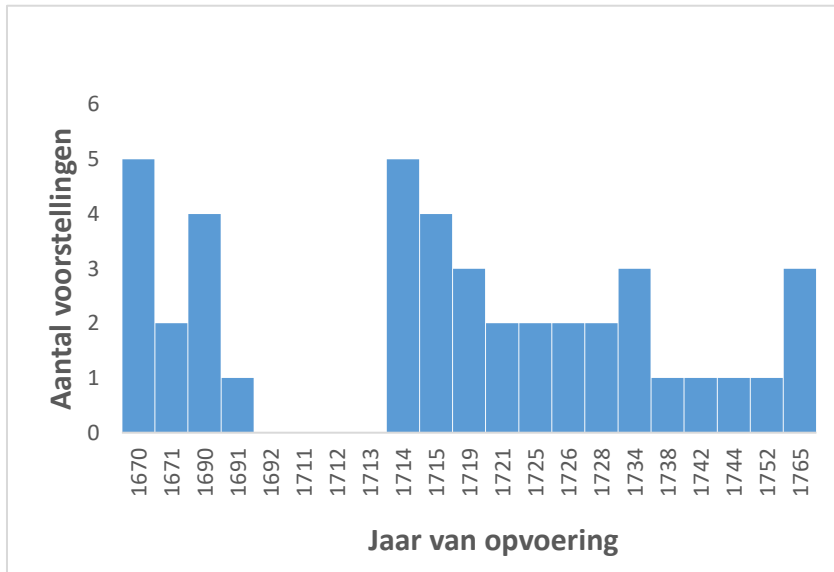
⁴⁴ Amir 1996, p. 261.

⁴⁵ Idem, pp. 258-259.

⁴⁶ Elenbaas 2004, p. 290.

⁴⁷ OnStage, 8 april 1670.

In onderstaande grafiek zijn deze gegevens schematisch weergegeven. Er is te zien hoeveel opvoeringen er per jaar zijn geweest en in welke jaren er geen *Circe*-spektakel te zien was.



Dat *De toveres Circe* in 1672 van het toneel verdween, had deels te maken met het rampjaar en de sluiting van de Schouwburg, deels met het opkomende Frans-classicisme en de strenge eisen die kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum aan de stukken stelde. *De toveres Circe* zou bij de aanhangers van Nil niet in de smaak vallen.⁴⁸ Vanaf 1669 zette dit genootschap zich in voor verbetering van het schouwburgrepertoire. De voorstellingen moesten voldoen aan de eisen die volgens de regels van het Frans-classicisme waren opgesteld: spektakel, zinloos geweld en volkse types met losse zeden en taalgebruik van een laag niveau waren uit den boze.⁴⁹ In de eerste jaren na de heropening van de Schouwburg in 1678 was het beleid van Nil terug te vinden in de keuze voor stukken van de Schouwburg, maar ook in het schouwburgbestuur. Drie leden van Nil namen daarin plaats, waardoor het mogelijk was om herschreven stukken volgens de nieuwe regels op te voeren.⁵⁰ Ook wisseling van Schouwburgbestuur zou een oorzaak kunnen zijn voor het schrappen van *Circe* uit het repertoire. In september 1680 kregen de regenten die verantwoordelijk waren voor de financiering en onder meer aan het hoofd van de weeshuizen stonden, meer zeggenschap over het aanstellen van schouwburghoofden en over de uitgaven. Wellicht dat zij toch kozen voor minder dure stukken. Wisseling van bestuur kan aan de andere kant ook weer een reden zijn om het stuk terug op de bühne te brengen. Zo nam Joan Pluimer,

⁴⁸ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 554.

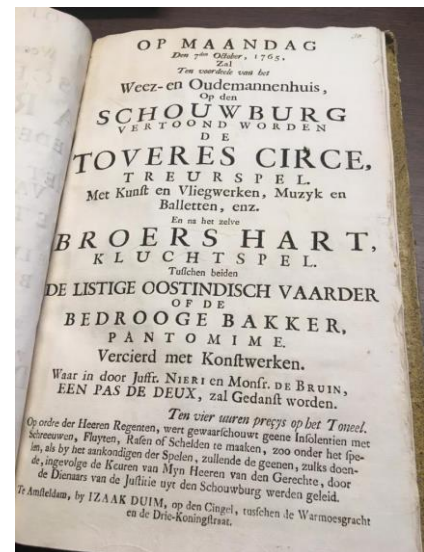
⁴⁹ Idem, p. 694.

⁵⁰ Harmsen 1993, p. 279.

schouwburgdirecteur van 1679 tot 1687, in 1688 opnieuw plaats in het bestuur.⁵¹ Het was onder invloed van Pluimer dat er een vervolg kwam op het kunst- en vliegwerkstuk *De toveryen van Armida* en hij bracht een aangepaste versie van *Medea* terug op het toneel.⁵² Gezien het thema van deze twee stukken is het niet verwonderlijk dat ook *De toveres Circe* zijn weg terug naar het toneel vond. De financiële belangen bleven altijd een rol spelen, en gezien de hoge opbrengsten in het premièrejaar was het niet onredelijk om op een oud Spaans spel terug te vallen.

Tussen 1691 en 1714 is er vervolgens weer een gat in de lijst met gegevens te zien. Hier zijn ook mogelijke oorzaken voor aan te wijzen, bijvoorbeeld de steeds populairder wordende komedie, de opening van de Leidse Schouwburg in 1704 of de steeds binnenkomende klachten en waarschuwingen gericht aan het Schouwburgbestuur. In 1693 kregen de regenten van de gods- en weeshuizen de touwtjes in handen, maar al gauw kregen zij met klachten over hun beleid te maken: ze zouden de acteurs slecht behandelen en te weinig uitbetalen, de kostumering was niet op orde, de figuranten waren te slecht enzovoort.⁵³ Wellicht dat het terugbrengen van *De toveres Circe* een reactie vanuit het bestuur was, om met zo'n populair stuk weer orde op zaken te stellen. Dat gebeurde zeker met de herintrede in december 1714: 714 gulden bracht *Circe* op.⁵⁴ Opvallend genoeg was 1714 ook het jaar waarin *Medea* na vijf jaar afwezigheid zijn weg naar de Schouwburg hervindt.⁵⁵ Het lijkt erop dat de dure, complexe toverstukken in het eerste kwart van de achttiende eeuw weer op waarde werden geschat. Van grote veranderingen binnen het schouwburgbestuur is in ieder geval geen sprake, maar wellicht dat de regenten weer iets dieper in hun buidel konden tasten. Na 1714 bleef *De toveres Circe* met regelmaat terugkeren op het Amsterdamse podium.

Wat verder opvalt wanneer er gekeken wordt naar de details rond de opvoering, is dat *De toveres Circe* wordt tot 1726 zonder klucht opgevoerd, wat waarschijnlijk te maken heeft



Afbeelding 4: Aankondiging opvoering *De toveres Circe*, in combinatie met een van de kluchten. Amsterdam: Isaac Duim, 1765.

⁵¹ In de periode van 1679 tot 1688 verliepen volgens Porteman en Smits-Veldt de huurperioden van de Schouwburg niet soepel door interne problemen en aanvallen van buiten, zie p. 715.

⁵² Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 718.

⁵³ Worp 1920, pp. 142-143.

⁵⁴ OnStage, 8 december 1714.

⁵⁵ OnStage, *Medea*.

met de kosten en complexiteit van de opvoering. Daarna wordt deze regel doorbroken met enkele uitzonderingen. Daaronder valt de opvoering op 29 april 1726, waarbij na *Circe* de klucht *Meiavond* te zien was.⁵⁶ Opvallend is dat dat stuk in 1714 voor het laatst was opgevoerd en dat het daarna tot 1764 duurt voor het weer op de planken verschijnt.⁵⁷ Wellicht dat dat te maken heeft met het thema en het schouwburgpubliek: koopmannen zouden nog wel in de zaal kunnen zitten, en het feit dat zij in dit klucht bespot worden, zou voor verdere schouwburgbezoeken niet voordelig zijn.⁵⁸

Ook in 1728 wordt in de twee keer dat *Circe* opgevoerd wordt een klucht toegevoegd. Op 20 september is dat de klucht *De kwade grieten* en de dag daarop volgt *Pefroen met 'et schaapshoofd*.⁵⁹ Vervolgens verdwijnt *Circe* weer even van het toneel, om in 1734 weer drie keer met klucht terug te komen. Daarna is de regel weer dat het stuk kluchtloos blijft - overigens net als de andere stukken op de Schouwburg, met uitzondering van de *Gysbrecht*. Ten slotte is in de laatste OnStage-gegevens te zien dat in 1765 *Circe* nog drie keer met klucht verschijnt.

1.5 Export?

Bij sommige toneelstukken verloopt het proces van overname in drie stappen. Na de import en de adaptatie kan het dan zijn dat het toneelstuk overgenomen wordt in het buitenland, hetzij via een directe vertaling, hetzij via de zogenoemde *strolling companies*. Geïnspireerd door deze Engelse voorbeelden vormden zich in Nederland ook diverse groepen acteurs die rondreisden over de grens, langs de Duitse Hanze-steden tot in Scandinavië.⁶⁰ Op deze manier werden sommige Nederlandse stukken overgenomen en weer vertaald in het Duits en op die manier in Duitsland op de planken gebracht. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *La vida es sueño*, het topstuk van Calderón, die in meerdere versies in het Nederlands is verschenen. Dit spel, ook al uit 1635, ging in Brussel in première in 1647 onder de titel *Het leven is maer droom*, kende een aangepaste versie in de vorm van *Sigismundus, prince van Polen, of 't Leven is een droom* in 1654 en verscheen in Duitsland in twee versies: *Von Sigismundo oder dem Tyrannissen Prinz*

⁵⁶ OnStage, 29 april 1726.

⁵⁷ OnStage, *Mei-avond*.

⁵⁸ Voor een overzicht van diverse kluchten en thema's daarvan, zie Kalff, *Geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 5*. Groningen: Wolters, 1910. Op pagina 524 wordt *Meiavond* aangehaald. Dit stuk is overigens als facsimile beschikbaar via Google Books, zie daarvoor https://books.google.be/books?id=6yNbAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false

⁵⁹ Voor 20 september zie <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/8008>, voor 21 september zie <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/8009>.

⁶⁰ Sullivan 1983, p. 65.

von Polen (1666) en *Der königliche Prinz aus Polen, Sigismundus, oder Das mensliche Leben wie ein Traum in einem Singespiel* (1693).⁶¹ Bij dit stuk is het dus duidelijk dat de Nederlanden het tussenstation waren voor verdere verspreiding. De vraag is of dit voor *De toveres Circe* ook het geval is. Er is in ieder geval sprake geweest van navolging, gezien het feit dat Couperus zijn ervaringen met de Duitse versie opgetekend heeft. Het toneelstuk waar hij getuige van is geweest, speelde zich af in een theater in München en werd door hem redelijk positief beoordeeld, maar af en toe vindt hij de keuze voor bepaalde aankleding bijzonder: ‘Vreemde aanblik! Vreemd ensemble, waartoe de Müncher ‘künstlerische’ directie en regie gekomen zijn.’⁶² Dit stuk was dus geproduceerd onder Duitse regie en zoals Couperus eerder aangaf een bewerking van het Spaans. Er wordt in deze context echter niets gezegd over een tussenvertaling in het Nederlands, die gebruikt is om deze Duitse versie tot stand te laten komen. Volgens Aерcke moeten die wel bekend zijn geweest: ‘Via the Dutch translations, Calderón's play reached the Germanspeaking world. A German translation by August Wilhelm Schlegel, *Über allem Zauber Liebe*, was published in 1803 and performed as a singspiel under the title *Ulysses und Circe* in Berlin (1807).’⁶³

Ook Worp maakt in zijn literatuurgeschiedenis melding van een Duitse versie, gebaseerd op de Nederlandse bewerking van Leeuw: ‘Zoo is het dan mogelijk, dat *Der ermordete herzog alexander de medices von florenz* eene bewerking is van Dullaert's *Alexander de Medicis, of 't Bedrooge Betrouwen* (1653), *Die gedreue Octavia* van Cath. Questiers' *d'Ondanckbare Fulvius, en Getrouwe Octavia* (1665) en de *Zauberente Circe* van A.B. Leeuw's *De toveres Circe* (1670).’⁶⁴ De bron waar Worp echter naar verwijst maakt geen melding van een Nederlandse vertaling en noemt slechts Duitse opera's uit het begin van de zeventiende eeuw, dus nog voordat de versie van Leeuw is verschenen.⁶⁵ Volgens Sullivan zijn er tot in de twintigste eeuw en nog na de oorlog nog reproducties gemaakt over het verhaal van Circe.⁶⁶ Deze zijn echter allemaal op de Spaanse versie gebaseerd: er wordt met geen woord gerept over de eventuele tussenpositie van de Nederlandse of Brusselse vertaling.

Een van de redenen waarom er geen navolging van *De toveres Circe* lijkt te zijn, heeft

⁶¹ Sullivan 1983, pp. 38-40 en <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/4>

⁶² Couperus 1990, p. 452.

⁶³ Aерcke 1994, p. 161.

⁶⁴ Worp 1907, p. 54.

⁶⁵ Zie voor de bron waar Worp naar verwijst: J. Meissner, ‘Die englischen Komödianten in Oesterreich.’ In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XIX* (1884), p. 153.

⁶⁶ Sullivan 1983, p. 397. Daarnaast is er nog een overzicht opgenomen met Duitse titels die *El mayor encanto, amor* als inspiratie hebben gebruikt. Onder meer de opera *Circe* (1912) van Georg Fuchs en meerdere bewerkingen van *Über allen Zauber Liebe* (1828, 1911, 1924) van A.W. Schegel staan hierin vermeld, zie p. 436.

waarschijnlijk met de financiën en de complexiteit van het stuk te maken. Het spel kent meer dan twintig personages die elk een eigen kostuum nodig hebben, er wordt gebruik gemaakt van visuele effecten als rook en vuur en het toneel moet aangepast worden omdat er veel decorstukken nodig zijn, zoals de wolk van Iris, de strijdswagen, de tombe, de gedekte tafel die vanonder het toneel tevoorschijn komt, om nog maar te zwijgen over de spectaculaire slotscène waarbij het hele podium verandert in een poel van lava. Deze benodigdheden, kosten en de complexiteit van *De toveres Circe* hebben ervoor gezorgd dat rondreizende toneelgezelschappen, die in de zomers stukken uit de Schouwburg elders vertoonden en via deze weg zorgden dat stukken naar het buitenland geëxporteerd werden, dit stuk niet konden meenemen. Deze verklaring maakt het ook aannemelijk dat de stukken die in Duitsland te zien waren, direct aan het Spaans ontleend zijn.

2 **Adaptatie in verzen**

In de voorafgaande paragraaf is ingegaan op het proces van transformatie, adaptatie en eventuele export van *De toveres Circe* van Adriaan Leeuw. Daarbij is duidelijk gemaakt dat de Spaanse versie dankzij de vertaling van Baroces bekend is gemaakt bij de acteur-dichter. Baroces was echter niet de eerste die in aanraking kwam met Spaanse toneelstukken, en ook de vraag van de Schouwburghoofden naar het voltooien van de verzen kwam niet uit de lucht vallen. Al vroeg in de zeventiende eeuw waren enkele Amsterdamse rederijderskamers al getuige van de opvoering van een aantal Spaanse stukken, door Theodore Rodenburgh, die ze hoogstwaarschijnlijk zelf heeft gezien, vanuit Madrid naar Amsterdam meegenomen.⁶⁷ Deze stukken werden rond 1617 opgevoerd in de in hetzelfde jaar opgerichte Nederduytsche Academie, de voorganger van de Amsterdamse Schouwburg. Vanuit de rederijderskamer waarin Rodenburgh actief was, De Eglentier, werden de door hem geïmporteerde Spaanse stukken meegenomen naar de Academie, die de afwisseling ten opzichte van het repertoire voor 1617 wel kon waarderen. Ten opzichte van de klassieke stukken van Hooft en Coster zorgden de bewerkte stukken van Rodenburgh voor meer afwisselende handelingen en minder klassieke vormen en inhoud. Vanaf hier werden de stukken weer meegenomen naar de Amsterdamse Schouwburg, die vanaf de opening in 1638 meer ruimte en mogelijkheden had voor een groter publiek.⁶⁸

Tekstinhoudelijk werd Rodenburgh geïnspireerd door Lope de Vega, van wie hij enkele stukken heeft bewerkt. Mogelijk was Lope ook de aanleiding voor het manifest *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh*, waarin poëten en beginnende poëten worden geadviseerd een moraal te brengen, maar tegelijkertijd ook vermaak te bieden en de toeschouwer te waarschuwen. Deze adviezen sluiten aan bij de opvattingen van Lope de Vega: ‘By breaking the traditional unities of place and time, mixing the tragic and the comic, and advocating an alternating meter in verse, the playwright showed that he knew the established rules of poetry, but refused to follow them on the grounds that his audience cared nothing about them.’⁶⁹ Waar Lope de Vega zich met zijn stukken meer richtte op het vermaken van het publiek, was bij Rodenburgh de moraliserende gedachte belangrijker. Daarnaast is er ook een verschil te zien in de gevoelens van de

⁶⁷ Van Marion en Vergeer 2016, p. 40.

⁶⁸ Zie voor verdere toelichting over de Academie en de oprichting van de Schouwburg onder andere Mieke B. Smits-Veldt, ‘24 september 1617: *Inwijding van de Nederduytsche Academie* – De opbloei van het renaissance-toneel in Amsterdam’, pp. 196-201 en Lia van Gemert, ‘3 januari 1638: *De opening van de Amsterdamse Schouwburg* - Vondel en de Gysbreght-traditie’, pp. 230-236. Beide artikelen zijn te vinden in Schenkeveld-van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1993.

⁶⁹ Van Marion en Vergeer 2016, p. 45.

personages, die bij Rodenburgh meer dan bij Lope de Vega tot uitdrukking gebracht worden.⁷⁰ Voor deze scriptie van belang is echter de opmerking over het afwijkende metrum in de verzen. Lope had zelf bepaalde ideeën over onder meer de inzet van het polymetrische vers⁷¹ en de manier waarop bepaalde versvormen het beste ingezet kunnen worden. Zo waren *décimas* – strofes van tien regels met het rijmschema abba accddc – geschikt voor klachten en konden sonnetten beter gebruikt worden voor degenen die vol verwachting ergens op moesten wachten.⁷² Ballades werden gebruikt om gebeurtenissen aan te kondigen, *tercets* – strofes van drie regels - waren voor ernstige gebeurtenissen en met *redondillas*, een strofe van acht regels, verdeeld in twee kwatrijnen op het ritme abba, kan de liefde in woorden uitgedrukt worden.

Deze Spaanse technieken werden door Rodenburgh gecombineerd met de typisch Nederlandse vormen zoals de rondelen, refreinen en liederen. Daarnaast was het traditie in de Nederlanden om alexandrijnen te gebruiken bij het op rijm stellen van de teksten.⁷³ Alexandrijnen zijn versregels bestaande uit zes versvoeten, die elk het patroon kort-lang, waarmee de lengte van een lettergreep wordt bedoeld, aanhouden. Zo'n versvoet wordt ook wel een jambe genoemd en daarmee is de alexandrijn ook wel een zesvoetige jambe. Afhankelijk van het eind van de regel bevat een alexandrijn altijd twaalf of dertien lettergrepen. Als de laatste lettergreep beklemtoond is, bestaat de regel uit twaalf lettergrepen. Is de laatste echter onbeklemtoond, dan zijn het er dertien.⁷⁴ De beklemtoonde lettergreep wordt ook wel mannelijk genoemd, de onbeklemtoonde is vrouwelijk en wordt gekenmerkt door een 'klemtoonloos suffix (achtervoegsel) met een sjwa en [daarvoor een] rijmende lettergreep.'⁷⁵ De alexandrijnen zijn relatief lange versregels, en daarom wordt er gebruik gemaakt van een pauze binnen de regel. Dit wordt ook wel de cesuur genoemd.⁷⁶

Rodenburgh gaf het startsein voor de overname van Spaanse stukken in het Nederlands en combineerde daarbij de gangbare Spaanse manier van rijmen met de traditionele Nederlandse manier, waarbij hij de alexandrijnen in hun waarde liet. De bewerkte stukken van Rodenburg vielen zeker in de smaak bij het publiek, zo laten de bewaard gebleven

⁷⁰ Van Marion en Vergeer 2016, pp. 46-50.

⁷¹ Door G. J. van Bork, D. Delabasita, H. van Gorp e..a. in het *Algemeen letterkundig lexicon* (2012) wordt de term polimetrie als volgt gedefinieerd: 'Term uit de prosodie voor het feit dat in een vers, strofe of gedicht verschillende versvoeten of andere ritmische eenheden naast elkaar voorkomen.' Online te raadplegen via https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02516.php.

⁷² Van Marion en Vergeer 2016, p. 52.

⁷³ Idem, p. 53.

⁷⁴ Van Boven en Dorleijn 2013, p. 88.

⁷⁵ Idem, p. 87.

⁷⁶ Idem, p. 105.

opvoeringscijfers ook na de opening van de Schouwburg in 1638 zien. Het eerste Spaanse stuk dat op dat toneel werd opgevoerd, *Casandra en Karel Baldeus* (1642) naar Lope de Vega's *El perseguido*, was direct het meest populaire stuk van dat jaar met vijftien van de honderd opgevoerde toneelstukken. In de 150 jaar na de introductie van Lope de Vega bleven zijn stukken op het Amsterdamse toneel verschijnen, naast dat van andere Spaanse auteurs, waaronder Calderón.⁷⁷ Dankzij het pionierswerk van Rodenburgh had het Spaanse toneel vaste voet aan de grond gekregen binnen de Nederlandse theaterwereld, maar wel in aangepaste versvorm. In de volgende paragraaf zal worden ingegaan op wat er onder de Spaanse rijmtraditie valt, zodat voor *De toveres Circe* bepaald kan worden welke aanpassingen in verzen door Leeuw zijn aangebracht.

2.1 Spaanse manier van berijmen

Vertalers van toneelstukken in de zeventiende eeuw hadden te maken met de vraag hoe ze de variërende versvormen binnen een bepaald stuk moesten inzetten. De versvormen en de variatie daarin binnen de Spaanse comedia werden gebruikt om belangrijke passages aan te geven en het veranderen van toon en gemoedstoestand van personages aan te duiden.⁷⁸ In *No hay burlas con el amor* (1682), een comedia waarin naast de gangbare romances ook redondillas, décimas en quintillas gebruikt worden, wisselt Calderón bijvoorbeeld steeds van versvorm. Wanneer een van de hoofdpersonages een melancholische monoloog houdt, gebruikt ze zelfs de minder gangbare silva, waarbij elf en zeven lettergrepen elkaar afwisselen.⁷⁹

De eerste stukken van Calderón zijn duidelijk gebaseerd op de manier van schrijven van zijn voorganger Lope de Vega, die zelf de *comedia nueva* heeft geïntroduceerd: een samenraapsel van alles wat in de Spaanse traditie belangrijk was, gecombineerd met exotische Italiaanse elementen. Dit alles werd vormgegeven in drie bedrijven, met enkele tussenspelen en als afronding een dans. De verstechnieken die in deze comedia gebruikt werden, bestonden in tegenstelling tot de Engelse jamben die een onbeklemtoonde met een beklemtoonde lettergreep lieten afwisselen, uit lettergrepen en rijmcombinaties. Daarnaast veranderde het metrum regelmatig, zodat de emoties die werden uitgedrukt in de tekst beter tot hun recht zouden komen. De dialogen in deze stukken bestonden meestal uit een *romance*, een ballade met klinkerrijm, of uit een *redondilla*. Dit is een van de meest gebruikte versvormen in de Spaanse comedia. Het ritme verloopt in vier regels van acht lettergrepen met als rijmschema abba, en de

⁷⁷ Blom en Van Marion 2016, pp. 159-160.

⁷⁸ Jeffs 2015, p. 135.

⁷⁹ Idem, p. 136.

versvorm wordt met name in dialogen gebruikt. Dan was er nog de *quintilla*, een strofe bestaande uit vijf regels met acht lettergrepen en slechts twee rijmende paren. Hierbij bestaat meer variatie, bijvoorbeeld door in de ene strofe het rijmschema ababa te gebruiken en in de tweede aabba.⁸⁰ Ook gebruikten sommige toneelschrijvers of dichters de *décima*, die twee *quintilla*'s combineerde. Calderón zelf maakte regelmatig gebruik van de gemengde *silva*, waarbij zeven of elf regels in paren op rijm werden gesteld.⁸¹ Door hem werd ook wel gewerkt met de oorspronkelijk Italiaanse *silvas*, versregels van zeven of elf lettergrepen.⁸²

2.2 Rijm in de tijd van Leeuw

Waar Rodenburgh met zijn bewerkingen van de stukken van Lope de Vega al een aanzet had gegeven tot overname van het Spaanse toneel, werd die lijn opgepakt en voortgezet in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Kenmerkend voor poëtische taaluitingen binnen het toneel zijn de aanwezigheid van ritme en metrum in een tekst. Ritme wordt gevormd doordat sommige lettergrepen een accent of klemtoon krijgen, waardoor er binnen een zin variatie in klanken plaatsvindt.⁸³ De gangbare manier om ritme te creëren in de zeventiende eeuw was de inzet van alexandrijnen. De meeste vertalingen werden dan ook op deze manier in Nederlandse verzen gezet, nadat er al dan niet gebruik was gemaakt van een prozavertaling. Nader onderzoek moet nu aantonen of er naast de alexandrijnen nog andere versvormen door Leeuw in *De toveres Circe* en of die aanpassingen passen binnen de tijdsgeest of dat ze geheel vernieuwend zijn, waarbij aangesloten wordt op de hoofdvraag van deze scriptie: hoe past *De toveres Circe* (1670) van Adriaan Leeuw in de zeventiende-eeuwse vernieuwing binnen de letterkunde om de verstechiek aan te passen door te variëren in versvorm en deze aan te passen aan personages?

Rond de periode waarin *De toveres Circe* voor het eerst op het toneel werd gebracht, waren er meerdere van oorsprong buitenlandse stukken populair bij het publiek. Onder meer de Franse vertalingen vormden een groot onderdeel van het Schouwburgrepertoire. Vanaf 1650 vormden de Spaanse vertalingen naast de Franse een belangrijke groep toneelspelen die gericht waren op een sensatiebelust publiek. Waar de stukken in de periode vanaf 1638 deels klassiek en retorischdidactisch waren, met vaak historische of bijbelse onderwerpen, verschoof de aandacht rond 1650 meer naar toneel dat zich richtte op het 'emotioneel bewegen' van de

⁸⁰ Jeffs 2018, pp. 71-73.

⁸¹ Sullivan 1983, pp. 17-18.

⁸² Ibidem.

⁸³ Van Boven en Dorleijn 2013, p. 81.

toeschouwers.⁸⁴ De klassieke stukken bleven nog wel opgevoerd worden, maar daarnaast was er een groeiende vraag naar afwisselende en spannende spelen met veel personages en een goed einde.⁸⁵ Het repertoire rond 1670 bestond dus uit diverse thematische stukken, waarbij in algemene lijn dezelfde trant van verzen werd gebruikt. Kritiek werd er wel geuit vanuit het genootschap Nil Volentibus Arduum. Dit in 1669 opgerichte genootschap zag het als zijn taak de frans-classicistische idealen over te brengen naar Amsterdam, waarbij de auteurs van de toneelstukken zich voortaan aan de daarbij horende regels moesten houden. Deze regels richtten zich echter met name om de boodschap en de waarschijnlijkheid van de opgevoerde gebeurtenissen, en minder op de verzen zelf. Er was kritiek op te moeilijk en te verheven taalgebruik, omdat dat in strijd zou zijn met de retorische eis van duidelijkheid en helderheid.⁸⁶ Over de variatie in verzen en het aantal lettergrepen werd rond de première van *De toveres Circe* nog geen negatief of positief advies gegeven.

2.3 Verstechnieken in *De toveres Circe*

Nu in het voorafgaande duidelijk is geworden op welke manier Spaanse toneelstukken over het algemeen op rijm werden gezet en wat er in de Nederlanden werd verwacht van een spectaculair toneelstuk, zal ik inhoudelijk ingaan op het al dan niet voldoen aan die verwachtingen van *De toveres Circe*. Eerst zal kort de methode toegelicht worden die gebruikt is om de analyse op *De toveres Circe* toe te passen. Hierna volgt de analyse van de gebruikte en afwijkende versvormen, waarbij ik per bedrijf de eventuele afwijkingen en bijzonderheden heb genoteerd.

2.3.1 Methode

Om te onderzoeken of er enige overeenkomsten of afwijkingen zijn ten opzichte van de gangbare verstechnieken binnen Nederlandse toneelstukken uit de zeventiende eeuw, heb ik gebruik gemaakt van de tekstedities die Ceneton beschikbaar heeft gesteld. Volgens de website zijn er twee verschillende versies te raadplegen: zowel de eerste druk uit 1670 onder het nummer UBL: 1097 E 74 als de herdruk uit 1690 onder het nummer UBL: 1092 G 1: 3 zijn gedigitaliseerd en als scan in te zien. Daarnaast zijn de teksten zelf, dus niet de scans van de originele pagina's, getranscribeerd en op deze manier ook digitaal beschikbaar gesteld. Voor de analyse heb ik van de transcriptie van de versie uit 1670 gebruik gemaakt, omdat ik op deze manier naast elke versregel ruimte had om de lettergrepen te tellen en het rijmschema te noteren.

⁸⁴ Smits-Veldt 1999, pp. 105-106.

⁸⁵ Idem, p. 107.

⁸⁶ Idem, pp. 119-120.

Ter controle heb ik de scans naast de transcriptie gelegd, om te kijken of de teksten hetzelfde waren. Dit was ook nodig, omdat de transcriptie die volgens Ceneton de tekst uit 1670 besloeg, eigenlijk de tekst uit 1690 bleek te zijn. Hoewel de eerste tekst en de herdruk verhaaltechnisch hetzelfde zijn, zijn er toch kleine verschillen in de spelling en in de toneelaanwijzingen aangebracht. Daardoor heb ik tijdens de analyse ook steeds de scans bij de hand gehad, zodat ik bij het citeren en bij het tellen van de lettergrepen zekerheid had dat de analyse op de juiste manier uitgevoerd werd.

Over het algemeen gebruikt Leeuw in *De toveres Circe* het rijmschema aabb, ook wel gepaard rijm genoemd. Dat betekent in de rijmsystematiek dat de tweede versregel qua eindrijm gelijk is aan de eerste regel, waarna bij de volgende twee regels op dezelfde manier wordt gerijmd. Andere gevallen van eindrijm kunnen als rijmschema abba, omarmend rijm, of abab, gekruist rijm, voorkomen.⁸⁷

In de analyse heb ik genoteerd bij welk rijmschema de versregels pasten. Dit is gedaan door achter elke versregel een a of een b te noteren, afhankelijk van het eindrijm van de betreffende regel. Op deze manier kan snel gevonden worden of er een afwijking in rijm te vinden is. Daarbij kwam het voor dat sommige versregels halverwege de spreekbeurt van een personage eindigden, waarna een ander personage het stokje overnam en de zin afmaakte. Deze twee ‘halve’ zinnen werden in de analyse als het ware samengevoegd, zodat de eindrijm aan kan sluiten bij de vorige of de volgende zin. Dit is bijvoorbeeld het geval in het eerste bedrijf⁸⁸:

Ulysses.
Wat landschap mag dit zijn?
Klarijn
Wie kan u dat verklaren?
Wy hebben langen tijdt gezwurven op de baren

} a
a

De eerste regel loopt in dit voorbeeld vanaf Ulysses’ zin tot en met de eerste versregel van Klarijn. De twee versregels vormen samen dertien lettergrepen, net als de tweede versregel van Klarijn. Beide regels vormen de a in het rijmschema aabb. Dit soort tekstregels komen nog vaker voor in de hele tekst. Op dezelfde manier als in dit voorbeeld worden die regels samengevoegd en wordt de letter van het rijmschema achteraan geplaatst. Dit wordt ook wel hemistichomythie genoemd: een bijzondere vorm van de dialoog in een versdrama waarbij de

⁸⁷ Van Boven en Dorleijn 2013, p. 125.

⁸⁸ Leeuw 1670, p. 1.

personages telkens afwisselen met halve versregels. Naast deze techniek wordt ook regelmatig stichomythie toegepast, waarbij de personages om en om één versregel toegeschreven krijgen, en distichomythie, waarbij om de beurt twee regels worden uitgesproken.⁸⁹ In bovenstaand voorbeeld wordt naast stichomythie ook gebruik gemaakt van de zogeheten claus: ‘het laatste door een acteur uitgesproken woord van een passage in een toneelstuk waarop een andere acteur wacht om in te vallen.’⁹⁰ Klarijn wacht tot Ulysses uitgesproken is en besluit daarop direct de versregel door toepassing van hemistichomythie. Daarna volgt de tweede versregel, die qua eindrijm netjes in het toegepaste rijmschema past.

Naast het noteren van de eindrijm heb ik ook het aantal lettergrepen per versregel opgeschreven. Zoals in het begin van deze paragraaf genoemd is, werd in de meeste toneelstukken uit de zeventiende eeuw gebruik gemaakt van de alexandrijn, die afhankelijk van beklemtoond, mannelijk of onbeklemtoond, vrouwelijk eindrijm twaalf of dertien lettergrepen kende. Als er in de analyse een versregel was waarin sprake was van minder of meer dan twaalf of dertien lettergrepen, werd die regel gemarkeerd. Daarbij is rekening gehouden met het feit dat er af en toe woorden verkort werden: de woorden ‘weder’ of ‘Goden’, die dus officieel twee lettergrepen kennen, worden met een circumflex afgekort: weder wordt dan weêr en Goden wordt Goôn, die in de telling als een lettergreep worden gemarkeerd.

Ook komt het regelmatig voor dat er in een versregel teksttechnisch wordt afgeweken van het standaard aantal lettergrepen. Bij het uitspreken van de tekst wordt echter waarschijnlijk elisie toegepast, waardoor het aantal lettergrepen weer ‘normaal’ is. Dit is bijvoorbeeld het geval bij onderstaande versregel uit het eerste bedrijf:

(Ulysses) Die moeten alle omver, en door dit staal ter aarden.

(Florinde) Ach, ach! men kapt in my, heb meêly, o vermaarden⁹¹

Bij het tellen van het aantal lettergrepen komt de lezer uit op veertien, hetgeen als afwijkend ten opzichte van het normale aantal gezien kan worden. Wanneer de regel echter uitgesproken wordt, valt de laatste lettergreep van ‘alle’ weg tegenover het woord *erna*, ‘omver’. De uitstoting van stomme ‘e’, ofwel de ‘sjwa’, heet elisie. Een regel die toegepast wordt bij elisie is dat als twee woorden op elkaar stoten waarvan de eerste eindigt op een klinker (*alle*) en de

⁸⁹ Van Bork, Delabastita en Van Gorp 2012, ‘distichomythie’, n.p..

⁹⁰ Idem, ‘claus’, n.p..

⁹¹ Leeuw 1670, p. 2.

tweede met een klinker begint (omver), waarbij de slotlettergreep van het eerste woord een sjwa is, deze wordt geëlideerd.⁹²

Per bedrijf is na de notatie van alle lettergrepen en eindrijm afgegaan of een bijzondere afwijking te zien is in het gebruik van versregels, dus of er bijvoorbeeld een ander rijmschema wordt gebruikt – bijvoorbeeld gekruist of omarmend rijm in plaats van gepaard rijm - en of er gevarieerd wordt in het aantal lettergrepen, waarbij er meer of minder dan twaalf of dertien lettergrepen worden gebruikt. In de derde paragraaf van deze scriptie zal ik mogelijke verklaringen voor de gevonden afwijkingen geven.

2.3.2 Analyse van het eerste bedrijf

Het eerste bedrijf bevat vijf tonelen en gaat inhoudelijk over de aankomst van Ulysses en zijn mannen op het eiland van Circe. Het rijmschema verloopt volgens het ritme aabb. Over het algemeen wordt er afgewisseld in lettergrepen en in eindrijm, zoals bij de volgende zinnen⁹³:

(Klarijn)	En arger met ons gaan, vermits ik, door de boomen	a 13
	Van deze wildernis, recht op ons aan zie koomen	a 13
	Een troep van wild gedierd, die alle wreed en koen	b 12
	Gewiss'lyk op ons beide een aanval zullen doen	b 13 (12)

Dit citaat bevat alle verstechnieken die in de vorige paragraaf benoemd zijn. De eerste twee zinnen zijn onbeklemtoond en daarmee vrouwelijk; de -e is de sjwa en de -n is de klemtoonloze suffix. De 'oo' in 'boomen' en 'koomen' is de rijmende klank. Bij het tellen van het aantal lettergrepen komen deze ook overeen met het aantal dat gepaard gaat met onbeklemtoonde eindrijm: het zijn er dertien. Voor de laatste twee zinnen geldt precies het tegenovergestelde: hier wordt beklemtoonde en dus mannelijk eindrijm gebruikt. Het aantal lettergrepen lijkt hier af te wijken. 'Een troep' tot en met 'koen' heeft twaalf lettergrepen, de zin 'Gewiss'lyk op' tot en met 'doen' heeft er op het eerste gezicht dertien. Het is echter waarschijnlijk dat in deze zin tussen 'beide' en 'een' elisie is toegepast, waardoor deze zin ook uitkomt op twaalf lettergrepen. In het eerste bedrijf komt deze toepassing van elisie vaker voor. In totaal heb ik in dit bedrijf 34 afwijkende lettergrepen gemarkeerd, die met toepassing van elisie gereduceerd worden tot 0. In sommige zinnen kwam twee keer elisie voor, waardoor zinnen als 'Dus t'onrecht tegens

⁹² Van Boven en Dorleijn 2013, pp. 87-88.

⁹³ Leeuw 1670, p. 3.

ene ellendige uitgetrokken’, die op het eerste gezicht vijftien lettergrepen kent, na elisie van twee sjwa’s keurig aansluit bij de zin erna, ‘Ik sta voor ’t wonder stom / Ik ben van angst verschrokken,’ die dertien lettergrepen telt.⁹⁴ In het derde, vierde en zesde toneel zijn echter duidelijke uitzonderingen te vinden.

Het derde toneel in het eerste bedrijf begint met twee afwijkende versregels van de godin Iris, die vanuit ‘de hemel’ naar het podium daalt:

Ik kom, gehoorzaam, met myn Reyen,
Mijn wieken door de wolken spreyen.⁹⁵

Deze twee zinnen met vrouwelijk eindrijm hebben allebei negen lettergrepen. Een mogelijke verklaring voor deze opvallende afwijking kan zijn dat deze tekst gezongen is. Onder meer de plaatsing van deze twee zinnen op het midden van de bladspiegel is hier een aanwijzing voor. Daarnaast is het vervolg van de tekst van Iris opgenomen op de Liederensbank, een website met meer dan 175.000 liederen van de Middeleeuwen tot de twintigste eeuw.⁹⁶ Helaas is hier geen wijsaanduiding of melodie van bekend, maar aangenomen wordt dat deze tekst gezongen is. Dat is ook aannemelijk als men let op de aanwijzingen in de tekst. Als afsluiting van het tweede toneel, net voordat Iris opkomt, staat als toneelaanwijzing namelijk genoteerd dat ‘Iris, op ’t geluidt van heel zacht snarenspeel, daalt neder op haar boog staande in een lucht van wolken.’⁹⁷ De combinatie van muziek, afwijkend ritme en rijm en de plaatsing op de bladspiegel, lijkt er dus op te wijzen dat Iris haar tekst zingend uitspreekt.

Dit lied heeft behalve afwijkingen in het aantal lettergrepen ook een afwijkende rijmvorm.

⁹⁴ Leeuw 1670, p. 3.

⁹⁵ Idem, p. 8.

⁹⁶ Meertens Instituut, Liederensbank, ‘De koninginne van de Goôn’.

⁹⁷ Leeuw 1670, p. 8.

Iris.

De Koninginne van de Goën ,
Voorziende, van den oppertroon ,
Uwe al te droevige ongelukken ,
Die u hier dreigen t'onderdrukken ,
Zendt my van 't hoge starrendak ,
Op dat gy op 'er gunst moogt roemen ,
Met dezen waarden hemeltak ,
Geciert met allerleye bloemen ,
Die Circes konst en vuil fenijn
Geheel en al zal kracht'loos maken ,
En u een tegengift zal zijn ,
Als gy 'er nat hier meê zult raken ;
Maar wacht u wel voor al, dat gy
Uw kloeke en overwijze zinnen ,
Door kracht van Minnetovery ,
Nocht zoet gelonk, laat overwinnen.
Gy weet mijn last nu en uw plicht ,
Dies ga ik weder met mijn reyen ,
Mijn wieken door de wolken spreyen ,
Mits mijn Gezantschap is verricht.

Op de afbeelding hiernaast is de volledige tekst te zien.⁹⁸ Het rijmschema verloopt bij de eerste vier regels volgens het ritme aabb, waarbij ik de eerste zin als 'a' heb aangestreept, daarna volgt drie keer abab en de vier laatste regels sluiten af met abba. Alle 'a-regels' bevatten acht lettergrepen en mannelijk eindrijm. Alle 'b-regels' tellen negen lettergrepen en sluiten af met vrouwelijk eindrijm. De gehele tekst is in het midden van de bladspiegel geplaatst. Ook is hier in een aantal regels wederom sprake van elisie, bijvoorbeeld in de derde zin: 'Uwe al te droevige ongelukken'. De afwisseling tussen acht en negen lettergrepen per zin zorgt ervoor

dat het ritme waarop de tekst uitgesproken is duidelijk anders is dan de teksten van de andere personages. Voor en na deze tekst is Ulysses aan het woord, die volgens het gangbare aabb en vrouwelijk eindrijm spreekt.

Het vierde toneel start met een vergelijkbaar stuk tekst. Hierbij wordt echter direct vermeld dat het om een gezang gaat, en later in het toneelstuk wordt specifiek dit gezang herhaald. Toch is dit gezang op een andere manier op rijm gezet dan het lied dat net behandeld is.

Ter goeder uur komt hier,	a 6
In Circes blijde lanen,	b 7
Ulysses, kloek en fier,	a 6
De geessel der Troyanen:	b 7
Hy zy vry buiten schromen,	a 7
En heel met ons verblijdt,	b 6
Mits hy hier is gekomen	a 7
Ter goeder uur en tijdt. ⁹⁹	b 6

Bij dit citaat staat ter illustratie het aantal lettergrepen vermeld achter de letter die het rijmschema aangeeft. Het opvallendst aan dit lied is dat halverwege gewisseld wordt met het

⁹⁸ Leeuw 1670, p. 9.

⁹⁹ Idem, p. 10.

aantal lettergrepen. Alle versregels verlopen in het schema van gekruist rijm. Bij de eerste vier regels hebben de a-regels mannelijk eindrijm en zes lettergrepen en de b-regels vrouwelijk eindrijm en zes lettergrepen. Bij de laatste vier regels wordt dit omgedraaid en hebben de a-regels vrouwelijk eindrijm en zeven lettergrepen, terwijl de b-regels nu zes lettergrepen tellen en eindigen met mannelijk rijm. In de versie in 1690 wordt die overgang nog duidelijker benadrukt doordat daar de eerste twee regels herhaald worden na ‘De geessel der Troyanen’.¹⁰⁰ Deze notatie is ook overgenomen door de Liederenbank, waar te lezen staat dat het strofeschema ababaacdd is volgens tien versregels. Ook bij dit lied is geen wijsaanduiding of muzieknotatie bekend. Wel is hier opgemerkt dat het lied door maagden wordt gezongen.¹⁰¹

Ten slotte ben ik in het zesde toneel nog een aantal opvallende afwijkingen in het aantal lettergrepen tegengekomen. Dit toneel wordt geopend door Lycidas en Florinde, twee geliefden van elkaar die echter hun liefde voor elkaar niet in het openbaar mogen laten zien. Lycidas begint direct met een qua aantal lettergrepen opvallende uitspraak.

Beneveld in ’t gedacht; byna ontbloot van reden;	a 13
De geest verdrukt; de ziel vol reedloosheden;	a 11
Het hert beklemt; de stem gelyk aan band;	b 10
Schier zonder wil, geheugen en verstandt, ¹⁰²	b 10

De eerste twee regels rijmen wel en bevatten beiden vrouwelijk eindrijm, maar het aantal lettergrepen wisselt. De eerste regel heeft er dertien, de tweede slechts elf. Er is bij beide versregels geen elisie toegepast. Bij het uitspreken van de tweede regel lijkt het alsof er een woord mist, een bijwoord dat benadrukt hoe erg het hert beklemt is bijvoorbeeld. De laatste twee regels hebben een bijzonder metrisch basispatroon dat ook wel een vijfvoetige jambe wordt genoemd.¹⁰³ De alexandrijn of zesvoetige jambe kent zoals gezegd twaalf of dertien lettergrepen, de vijfvoetige jambe heeft er tien of elf. In dit tekstgedeelte komen de vijfvoetige jambes vier keer paarsgewijs voor. Daarnaast wordt de jambe in de tweede geciteerde regel als afwijkend ten opzichte van de eerste regel ingezet. Ook in het vervolg van Lycidas’ deel van de dialoog wordt continu gewisseld in het aantal lettergrepen: twee keer dertien, twee keer tien, dan opeens dertien en negen lettergrepen, afgewisseld door twee keer twaalf en afgesloten met

¹⁰⁰ Leeuw 1690, p. 10.

¹⁰¹ Meertens Instituut, Liederenbank, ‘Ter goeder ure’.

¹⁰² Leeuw 1670, p. 18.

¹⁰³ Van Boven en Dorleijn 2013, p. 91.

wederom dertien en negen lettergrepen. Het eindrijm verloopt wel volgens het in de tekst algemeen gebruikte schema aabb.

Dan is het de beurt aan Florinde, die eveneens met een afwijkend aantal lettergrepen begint:

De mensch ontging, door 's Hemels wijs beleid,	a 10
Een ziel begaaft met reên, gevoel, en groeizaamheit;	a 12
Het stomgediert wierdt ene ziel gegeven	b 11
Van minder aart, dat is: gevoel, en groeizaam leven; ¹⁰⁴	b 13

Hier zijn afwijkingen aan te wijzen die niet op te lossen of te verklaren zijn door het toepassen van de elisierregels. De eerste regel is een vijfvoetige jambe, de tweede een alexandrijn, de derde weer een vijfvoetige jambe en de vierde kent twaalf lettergrepen en is daarmee dus weer een alexandrijn. Dat zou een patroon kunnen zijn, ware het niet dat de daaropvolgende versregel, ‘'t Gewas ontging een ziel van groeizaamheit alleen.’, wederom twaalf versregels kent. Ook in de regels hierna wordt steeds gewisseld tussen tien, elf, twaalf of dertien versregels, met een haast sententieuze uitspraak als afsluiting: ‘Zo gy my 't leven niet ontroof / Ziet gy mijn min nooit uitgedooft.’¹⁰⁵ Deze versregels kennen slechts acht lettergrepen en vormen daarmee een contrast met de voorafgaande regels, die toch ook steeds wisselen in aantal, maar wel steeds boven de tien lettergrepen uitkomen.

Na deze dialoog wordt de tekst op de reguliere manier voortgezet. Het is opvallend dat er direct in het eerste bedrijf al zoveel afwijkingen te vinden zijn in zowel eindrijm als aantal lettergrepen. Ook na toepassing van elisie blijven er enkele uitzonderingen op de regel dat de alexandrijn toegepast moet worden. Wellicht geeft dat de toon aan voor het hele toneelstuk en sluit Leeuw hiermee aan bij de Spaanse stijl van levendigheid, actie en dramatiek. Of dit daadwerkelijk het geval is, zal in de volgende paragrafen duidelijk worden.

¹⁰⁴ Leeuw 1670, p. 18.

¹⁰⁵ Idem, pp. 18-19.

2.3.3 Analyse van het tweede bedrijf

Het tweede bedrijf bevat dertien tonelen, waarin onder meer de geveinsdheden van de liefde tussen Ulysses en Circe en die tussen Lycidas en Florinde aan bod komen. Ook krijgt Klarijn in dit bedrijf de opdracht om naar Brutamont te vertrekken. Voor dit bedrijf geldt ook dat over het algemeen de alexandrijn wordt gebruikt en het gepaard rijm als rijmschema wordt aangehouden. Afwijkingen in lettergrepen zijn desalniettemin in dit bedrijf wel aanwezig. Ik heb er dertig gevonden, waarvan het merendeel wordt opgelost door elisie. Dit is bijvoorbeeld toegepast in het volgende gedeelte¹⁰⁶:

Ik min, ja mijn Florinde, ik min, mijn ad'ren koken	a 14 (13)
Van hitte, en gy zijt nu van al uw hoon gewroken.	a 14 (13)
Ik zoude u danken, zo gy my, door uw verstandt,	b 13 (12)
Verscheppen konde in een gevoeleloze plant.	b 13 (12)
En zo ik hadt voorheen geweten van beminnen,	a 13
Ik hadt veel liever u, met hoogverliefde zinnen,	a 13

De letters die in bovenstaande zinnen wegvallen, zijn dikgedrukt. De lettergrepen die na toepassing van elisie de versregel vormen, staan tussen haakjes. Op deze manier valt een op het eerste gezicht afwijkend tekstgedeelte toch te lezen volgens het gangbare ritme in alexandrijnen, met opeenvolgend mannelijke en vrouwelijke paren.

Uitzonderingen zijn in dit bedrijf wel terug te vinden, maar in minder extreme mate dan in het eerste bedrijf. Een voorbeeld daarvan is de reactie van Circe op Ulysses vleierijen:

Ach, kwaamt gy my maar slechts liefkozende te naderen!	a 14
Elk zet zich neder in de schaduw dezer bladeren. ¹⁰⁷	a 14

Het eindrijm is vrouwelijk en beide zinnen tellen veertien lettergrepen. Dit is een opmerkelijke vondst, omdat er nergens anders in de tekst twee versregels voorkomen met een ten opzichte van de alexandrijn afwijkend aantal lettergrepen. De meeste zinnen waar op het eerste gezicht wel met veertien lettergrepen wordt gewerkt, zijn na de aftrek van de sjwa bij nader inzien toch

¹⁰⁶ Leeuw 1670, p. 21.

¹⁰⁷ Idem, p. 24.

gewoon alexandrijnen. Dat is in deze zinnen niet het geval. Een mogelijke verklaring hiervoor zal in de derde paragraaf gegeven worden.

Er zijn verder in dit bedrijf geen afwijkingen of bijzonderheden die niet met behulp van elisie kunnen worden opgelost.

2.3.4 Analyse van het derde bedrijf

Het derde bedrijf bevat zeventien tonelen, maar in geen enkel toneel zijn verzen op een bijzondere manier op rijm gesteld. Dat houdt in dat alle versregels voldoen aan de norm die gesteld wordt bij een alexandrijn: twaalf of dertien lettergrepen, afhankelijk van mannelijk of vrouwelijk eindrijm. Alle gevallen met meer dan dertien lettergrepen, in dit bedrijf komt dat 28 keer voor, komen uiteindelijk weer op twaalf of dertien lettergrepen uit met behulp van elisie. Dat is bijvoorbeeld het geval in de dialoog tussen Lebrel en Klarijn, wanneer Lebrel juwelen uit dezelfde kist haalt waar Klarijn de dwerg en Circe's verklikster aan over heeft gehouden.

(Lebrel)	Z'is op. Wat kostelike en aartige juwelen!	a 14 (13)
	Dat is een brave schat!	} a 13
Klarijn	Daar moet de droes meê spelen! ¹⁰⁸	

Aan dit citaat is te zien dat elisie in diverse vormen binnen de toneeltekst voorkomt. Niet alleen in de lopende tekst of in liederen, ook in dialogen waarbij de eindrijm overgenomen wordt door een ander personage kan elisie worden toegepast. Daarnaast is te zien dat elisie niet personageafhankelijk is. Verder is hier sprake van een claus: zodra Lebrel het woord 'schat' heeft uitgesproken, neemt Klarijn de beurt over en eindigt hij de versregel door middel van hemistichomythie. In bovenstaand citaat is Lebrel, een van de gracioso's, aan het woord, maar te zien is dat ook hoogstaande personages als Circe en Ulysses spelen met de lettergrepen:

Iager	Langs dit gebergt zal hy gewis zijn heen gevlogen.	a 13
Circe	Gy vlugge reiger, klim, begeef u uit hunne ogen,	a 14 (13)
	Maak u tot een gepluimde en levendige star.	b 13 (12)
Astréa	't Is Circe, die ons hier al jagende van var ¹⁰⁹	b 12

¹⁰⁸ Leeuw 1670, p. 44.

¹⁰⁹ Idem, p. 49.

Ulysses	Ik zal Mevrouw. terwijl nu dezen reiger vloog	a 12
	Tot boven in de lucht, byna heel uit ons oog,	a 12
	Heb ik een snelle valk (die bézig was te pikken,	b 13
	Met hongerige maag, de harde en gladde blikken	b 14 (13)
	Der bellen die hy droeg (doen vliegen van mijn handt:	a 12
	De welke, toen hy zich in vryheit voelde en vandt. ¹¹⁰	a 13 (12)

De context van bovenstaande citaten is verschillend en ook de rol van de personages is telkens anders. In het eerste citaat is Circe in gezelschap van haar hofdame Astrea en van een jager en beslaat het hele toneel niet meer dan zes versregels. In het tweede citaat houdt Ulysses een vrij lange metaforische monoloog, waarin hij over het algemeen gewoon het aabb-ritme aanhoudt en niet afwijkt van het aantal lettergrepen dat een alexandrijn bevat. De vijfvoetige jambe die in het eerste bedrijf nog wel gebruikt wordt, komt in deze citaten en in dit bedrijf verder niet meer voor. De enige plekken waar wordt afgeweken van de alexandrijn, zijn zoals in bovenstaande voorbeelden te zien is, na elisie weer op het gangbare ritme gesteld.

2.3.5 Analyse van het vierde bedrijf

Het vierde bedrijf bevat negen tonelen, waarin onder meer Antistes met de overige mannen van Ulysses een plan bedenkt om Ulysses van Circe's eiland en toverkunsten weg te lokken. Het publiek werd verder vermaakt door de komische handelingen van de inmiddels in een aap veranderde Klarijn en zijn maatje Lebrel, die in zijn nopjes is met zijn vangst. In dit bedrijf wordt het thema van het toneelstuk diverse keren herhaald, maar deze wordt in de alexandrijn weergegeven. Misschien dat de tekst zelf wel gezongen is, aangezien deze uitgesproken wordt door respectievelijk de 'zangsters' en 'de maagden':

Waar wil Ulysses heen? Ei luister, blijf ons by;

*Want liefden is alsins de grootste tovery*¹¹¹

(...)

De zegen is aan ons, Ulysses blijft ons by,

*Want liefden is alsins de grooste tovery.*¹¹²

¹¹⁰ Leeuw 1670, p. 52.

¹¹¹ Idem, p. 69.

¹¹² Ibidem.

In de lopende tekst vallen deze citaten direct op omdat ze cursief weergegeven zijn. Bij het controleren van het eindrijm – beide zinnen eindigen mannelijk – en het tellen van het aantal lettergrepen – beide zinnen hebben er twaalf – vallen in deze regel echter geen bijzonderheden op. Ook in het gedeelte net hiervoor, waarbij Ulysses heen en weer gesleept wordt tussen het gezang van de dames die bij Circe horen en zijn eigen krijgsmannen, kent geen bijzonderheden, hoewel dat op het eerste gezicht wel zo lijkt.

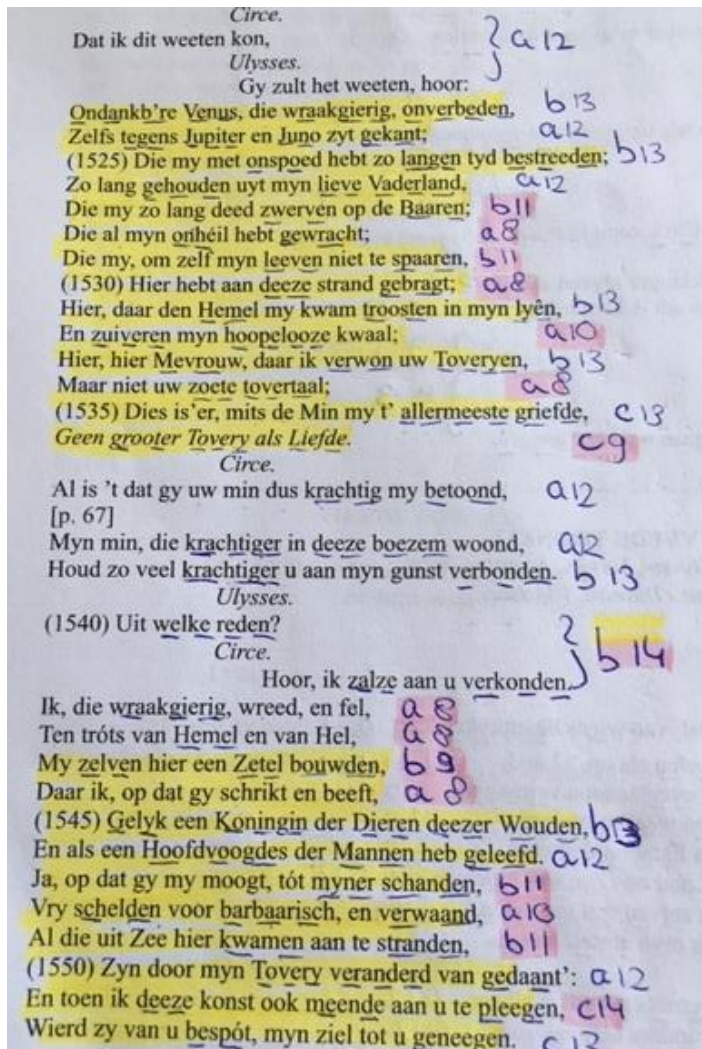
Ulysses.
Zo is 't, gy hebt gelijk.
 Antistes.
De moedigheid des mans ,
Door oorlogszegepraal, behaalt een lauwerkrans.
 Ulysses.
Gy hebt al meê gelijk.
 Antistes.
Herstelt uw fiere zinnen ,
En roit uit uw gemoedt het laf en dertel minnen.
 De Grieken van binnen.
Krijg, oorlog!
 De Zangsters van binnen.
 Liefde, min!
 De Grieken van binnen.
Krijg, oorlog!
 De Zangsters van binnen.
 Minnery &
 Circe.
Wie heeft in 't endt uw hert nu overwonnen?
 Ulysses.
 Gy.

De afbeelding hiernaast vertoont meerdere tekstregels van diverse personages die elkaars zinnen afmaken op eindrijm.¹¹³ Hier wordt dus wederom gebruik gemaakt van hemistichomythie. Dat is vooral het geval bij de teksten van de Grieken en de Zangsters, die om en om een tekstregel uitspreken, waarmee ze uiteindelijk één alexandrijn vormen. Daarnaast de halve versregel bovenin van Ulysses aan bij de eerste halve regel van Antistes. Deze regels worden in mijn analyse als één a-regel met

twaalf lettergrepen samengevoegd. ‘Door oorlogszegepraal, behaalt een lauwerkrans’ telt ook twaalf lettergrepen en eindigt net als de samengevoegde regel hiervoor met mannelijk eindrijm. Weer volgt dan een samenvoeging van tekst van Ulysses en Antistes, in de analyse aangegeven als een b-regel met dertien lettergrepen. Antistes’ vervolgregel kent ook dertien lettergrepen met dezelfde vrouwelijk eindrijm als de zin ervoor. Vervolgens worden er maar liefst vier korte stukken tekst achter elkaar gezet, waardoor deze bij het tellen van het aantal lettergrepen als één regel kunnen worden gelezen: ‘Krijg, oorlog! / Liefde, min! / Krijg, oorlog! / Minnery!’ Circe sluit hier met haar regel precies op aan door middel van een stichomythie: het mannelijk eindrijm is hetzelfde en ook het aantal lettergrepen, twaalf, komt overeen.

¹¹³ Leeuw 1670, p. 71.

In dit bedrijf zit naast dit soort samenvoegingen en elisies een stuk tekst die wel aardig afwijkt ten opzichte van het reguliere alexandrijngebruik. Onderstaande foto is een afbeelding uit de geprinte transcriptie die ik geanalyseerd heb, waarbij alle lettergrepen vermeld staan achter de versregel en alle bijzonderheden gemarkeerd zijn.¹¹⁴



Afbeelding 5: transcriptie De toveres Circe. Per versregel is het aantal lettergrepen en de plaats in het rijmschema aangegeven.

Het rijmschema wijkt hier op meerdere punten af van wat in de lopende tekst toegepast wordt. In plaats van het gebruik van aabb wordt hier het gehele ritme omgegooid. Eerst is Ulysses aan het woord. Zijn deel van deze dialoog verloopt zoals aangegeven naast de regels als drie keer gepaard rijm, met daarna nog twee versregels in cc. Daarna volgt een tussenstuk waarbij zowel Ulysses als Circe weer in alexandrijnen praten. Dat geldt ook voor de hemistichomythie in 'Uit

¹¹⁴ De tekst is in Leeuw 1670 terug te vinden op pagina 66 en 67.

welke reden? / Hoor, ik zalze aan u verkonden’, waarbij de dikgedrukte e door elisie wegvalt. Daarna is het de beurt aan Circe, die eveneens een bijzonder rijmschema hanteert: aa bcbc bcbe ddee. Beide sprekers sluiten af met het motto van de tekst, hoewel het woord liefde bij Circe vervangen is door min. De a-regels in de afwijkende tekst van Ulysses bevatten allemaal vrouwelijk eindrijm, de b-regels eindigen mannelijk. De laatste twee regels zijn wederom vrouwelijk, omdat afgesloten wordt met een sjwa als rijmende eindklank. Bij de tekst van Circe op de tweede helft van de pagina zijn de a-regels mannelijk en de b-regels vrouwelijk, waarbij de laatste twee regels toch weer mannelijk zijn. Deze kruising of spiegeling wordt gemarkeerd door het tussenstuk in alexandrijnen. De paar zinnen die Ulysses en Circe tussendoor spreken geven als het ware een startsein voor de wisseling van het eindrijm.

Deze variatie en kruising van eindrijm is niet het enige opmerkelijke aan deze dialoog. Ook het aantal lettergrepen voldoet niet aan de verwachtingen. Waar de eerste vier regels van de tekst van Ulysses nog in alexandrijnvorm zijn gegoten en op elkaar aansluiten door gekruist rijm, wordt vanaf de vijfde regel weer gewisseld. Het rijmritme blijft hetzelfde, maar het aantal lettergrepen neemt af. De vrouwelijke a-regels nemen nog maar elf lettergrepen in beslag, de mannelijke b-regels hebben er zelfs nog maar acht. Na de regel ‘Hier hebt aan deze strandt gebracht;’ is voordat er geteld wordt al te zien dat de versregel die hierop volgt aanzienlijk langer is, aangezien deze doorloopt tot de rand van de bladspiegel. Bij telling klopt dit ook; er zijn maar liefst vijf lettergrepen bijgekomen. De volgende vier verzen lopen weliswaar nog steeds in hetzelfde rijmschema, maar hier wordt in het aantal lettergrepen twee keer gewisseld.

Hier, daar den Hemel my kwam troosten in mijn lyên,	a 13
En zuiveren mijn hopeloze kwaal;	b 10
Hier, hier mevrouw, daar ik verwon uw toveryen,	a 13
Maar niet uw zoete tovertaal. ¹¹⁵	b 8

In deze zinnen kan nergens elisie zijn toegepast, omdat de woorden die volgen op een woord eindigend op een sjwa niet met een klinker beginnen. Daarom is het des te opmerkelijker dat de twee b-regels wel gelijk zijn in eindrijm, maar niet in het aantal lettergrepen. Datzelfde geldt voor de laatste twee regels van de tekst van Ulysses: ‘Dies is ’er, mits de Min my ’t allermeeste grieve, / *Geen groter tovery als liefde.*’¹¹⁶ De eerste van deze regels kent nog dertien lettergrepen, de tweede is wederom aanzienlijk korter met slechts negen lettergrepen.

¹¹⁵ Leeuw 1670, p. 66.

¹¹⁶ Ibidem.

In die lijn van een minder aantal lettergrepen zet Circe haar deel van de afwijkende dialoog voort. Haar reactie op Ulysses in het tussenstuk verloopt zoals gezegd nog volgens de alexandrijn. De eerste regels van haar deel van de dialoog zijn echter en afwijkend in rijmvorm, en afwijkend in het lettergrepenaantal:

Ik, die wraakgierig, wreedt en fel,	a 8
Ten trots van hemel en van hel,	a 8
My zelven hier een zetel boudden,	b 9
Daar ik, op dat gy schrikt en beeft,	c 8
Gelyk een Koningin der dieren dezer wouden,	b 13
En als een Hooftvoogdes der mannen heb geleeft. ¹¹⁷	c 12

De eerste twee regels lopen nog gelijk qua ritme en qua lettergrepen. Daarna gebeurt er iets unieks: alle vier de versregels die hierop volgen, wijken af. Normaal gesproken hebben de paarsgewijze versregels die dezelfde eindrijm bevatten, hetzij mannelijk of vrouwelijk, ook hetzelfde aantal lettergrepen. Hier is echter duidelijk te zien dat de regels die dezelfde mannelijke (c-regels) en vrouwelijke (b-regels) eindrijm hebben, allemaal afwijken in het aantal lettergrepen. Er is in geen van de genoemde gevallen sprake van elisie. Het vervolg van de dialoog verloopt op eenzelfde wonderlijke wijze: er volgen weer vier versregels met het abab patroon, waarbij de a-regels gelijk zijn in rijm en aantal lettergrepen, maar de b-regels afwijken: ‘Vry schelden voor barbarisch, en verwaant’ bevat tien lettergrepen, ‘Zijn door mijn tovery verandert van gedaant’ kent er twaalf. Ook in deze laatste zin is in geen geval sprake van elisie. De laatste vier versregels verlopen bijna volgens bekend patroon. Het ritme aabb wordt in de hele tekst, uitgezonderd de genoemde gevallen, gebruikt en dat is ook hier het geval. ‘En toen ik deze konst ook meende aan u te plegen,’ kent na aftrek van elisie dertien lettergrepen, net als de daaropvolgende regel. ‘Dies ik, dus van de Min betovert, nu bevin’ kent er twaalf, maar de regel daarop is de spreuk die al vaker voorbij is gekomen en slechts acht lettergrepen kent: ‘*Geen groter tovery als min.*’

¹¹⁷ Leeuw 1670, p. 67.

2.3.6 Analyse van het vijfde bedrijf

In het vijfde bedrijf worden alle lopende verhaallijnen afgerond binnen elf tonelen. Uiteindelijk vertrekt Ulysses met zijn mannen van het eiland, waarna Circe na tussenkomst van de nimf Galathea in de zee verzinkt. Deze tussenkomt wordt in liedvorm gegoten, wat onder meer te zien is aan de plaatsing van de tekst op het midden van de bladspiegel, en is zoals te zien in onderstaand citaat afwijkend in rijm en lettergrepen.

Galathea	Zy is 'er al, die d'ongestuingheit	a 10
	Der baren temt, en 't onweêr nederleit.	a 10
(...)		
	Ik, die hier op mijn wagen ben verschenen,	a 11
	Door 't brakke nat, en witte schuim der zee,	b10
	Getrokken van Dolfijnen en Syrenen,	a 11
	Ben Doris kroost, de Nimphe Galathee,	b 10
	Die eertijds al mijn lust en welbehagen,	a 11
	Op d'edele en jonge Acis hadt geleit,	b 10 (12)
	Welk, door de handt en yverzuchtigheid	b 10
	Van Polyphem, ellendig wierdt verslagen; ¹¹⁸	a 11

De eerste twee regels van de tekst van Galathea worden afgewisseld door vier alexandrijnen van respectievelijk dertien en twaalf lettergrepen, uitgesproken door Circe, die het rijmschema aabb aanhoudt. Dit zou in principe aansluiten bij de twee a-regels waarmee Galathea begint, maar deze zijn opgesteld als vijfvoetige jambes en tellen allebei slechts tien lettergrepen. Na de tekst van Circe, vervolgt Galathea haar tekst door in zowel rijmschema als aantal lettergrepen te variëren. Het rijmschema verloopt van gepaard rijm tot en met de tekst van Circe naar gekruist rijm, de volgende regels hebben omarmend rijm, de daaropvolgende regels zijn weer gepaard, waarna nog twee keer gekruist rijm gebruikt wordt en afgesloten wordt met omarmend rijm. Alle a-regels in deze tekst eindigen met vrouwelijk rijm, in de b-regels is mannelijk rijm toegepast. Verdere afwijkingen in het aantal lettergrepen zijn redelijk beperkt. Er wordt weliswaar van de alexandrijn afgeweken doordat alleen nog maar tien of elf lettergrepen

¹¹⁸ Leeuw 1670, pp. 85-86.

worden gebruikt, maar het zijn dus slechts deze vijfvoetige jamben die als vervanging worden gebruikt. Meer dan dertien of minder dan tien lettergrepen komen in deze passage niet aan bod.

Bij deze tekst heb ik aangenomen dat het een lied is, hoewel ook deze tekst niet vermeld staat in de Liederbank. Deze hypothese baseer ik op de plaatsing op het midden van de pagina, de afwijking in ritme en rijm en wederom op de toneelaanwijzingen, waarin gesproken wordt over de muzikale begeleiding: ‘Galathea op haar wagen, voortgetrokken van Syrenen en Dolfijnen, onder zacht snarenspeel.’¹¹⁹

Verdere bijzonderheden in gebruik van rijm of lettergrepen zijn in dit bedrijf niet aanwezig. De nodige gevallen van elisie zijn hierop, net als bij de eerdere bedrijven, uitzondering. Deze vormen van elisie komen bij meerdere personages voor. Ook hier geldt dat de status of het geslacht van een personage voor de toepassing van elisie geen verschil maakt. Zowel bij Ulysses, in zinnen als ‘Te meer nu ik een Tombe, in deze dikke waassem, / Zie opwaart stijgen. Goôn, ik hyge na mijn aassem!’¹²⁰ als bij de geest van Achilles in onder andere de regel ‘Daar van een hoonder zy; maar dat ‘et na deze uren,’ en ‘Daar mijn denkwaardige asch een eeuwige eer ontfangt,’¹²¹ is bij de eerste telling sprake van veertien lettergrepen. Na toepassing van elisie en het weghalen van de sjwa’s blijven er bij deze regels dertien en bij de laatstgenoemde regel twaalf lettergrepen over, waardoor ook deze teksten volgens de traditie van de alexandrijn op rijm zijn gesteld.

¹¹⁹ Leeuw 1670, p. 85.

¹²⁰ Idem, p. 79.

¹²¹ Idem, p. 80.

3. Afwijkingen in alexandrijnen: mogelijke verklaringen

In de analyse die in de tweede paragraaf van deze scriptie is uitgevoerd, werden een aantal dingen duidelijk. Allereerst is over het algemeen hetzelfde rijmschema en ritme gebruikt. De meeste versregels zijn opgesteld volgens het rijmschema aabb, oftewel in gepaard rijm. De alexandrijn, met twaalf of dertien lettergrepen, bleek ook erg populair te zijn in dit stuk. Het aantal lettergrepen kan gekoppeld worden aan het eindrijm: mannelijk eindrijm bevat twaalf lettergrepen, vrouwelijk eindrijm heeft er dertien. Vaak was het dan ook zo dat twee regels met hetzelfde mannelijk of vrouwelijk eindrijm hetzelfde aantal lettergrepen bevatten.

Er zijn echter ook een paar uitzonderingen die zelfs met toepassing van elisie afwijken van het rijmschema of het ritme. In deze paragraaf zal ik voor deze uitzonderingen mogelijke verklaringen geven. Daarnaast zal onderzocht worden of er in het Nederlands toneel in de zeventiende eeuw vaker van de alexandrijn werd afgeweken en welke verklaringen daarvoor worden aangedragen. Op deze manier kan in de conclusie antwoord gegeven worden op de vraag op welke manier *De toveres Circe* vernieuwende verstechnieken gebruikt.

3.1 Nederlandse alexandrijn?

‘Van vóór Vondel tot ver na Bilderdijk zingt, praat en preekt de Nederlandse dicht- of rijmkunst overwegend in alexandrijnen.’¹²² Met deze uitspraak opent F.K.H. Kossman zijn verhandeling over de alexandrijn in het *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* in 1963. In deze bijdrage vermeld Kossman ook dat de alexandrijn oorspronkelijk niet uit het Nederlands komt, hoewel er dus decennialang in deze vorm gerijmd is. Rond 1500 en in de jaren daarna bestond er nog geen Nederlandse alexandrijn. In Frankrijk bestond de alexandrijn wel al lange tijd, en het is vanuit dit gebied dat deze versvorm in de Nederlandse taal is terechtgekomen.¹²³ Voordat de alexandrijn in gebruik raakte, werd een min of meer spontane versvorm gebruikt, waarbij regels zonder bepaalde verhoudingen en zonder onderscheiding tussen langere en kortere verssoorten op het eind in het rijmwoord eindigden. Ongelijkheid in het aantal lettergrepen kwam regelmatig voor.¹²⁴

¹²² Kossman 1963, p. 3.

¹²³ Idem, p. 4.

¹²⁴ Idem, p. 5.

Een van de eersten die in de Nederlanden de term ‘alexandrijn’ gebruikte, was de Leidenaar Jan van Hout, die ze omschreef als verzen ‘van zes voeten of twaelf sillaben’, die na de derde voet een ‘val, rustinge, steunsel of ademverhalinge hebben.’ Hij nam bij deze verzen ‘een zekere mate in acht,’ dat ‘yegelycke sillabe op zijn juyste gewichte comende.’¹²⁵ Van Hout was toonaangevend op het gebied van de poëzie in de zestiende eeuw. Nadat het rederijkersleven in de Nederlanden enige tijd had stilgelegen, wilde hij weer leven in de brouwerij brengen door het uitschrijven van een wedstrijd in 1578 waarbij de deelnemers hem in ‘mate’ moesten volgen. Daarmee duidde hij op de alexandrijnen, die hij zelf ‘noch jong ende onervaren kenne, als dezelve noch geen twee jaren gebruikt hebbende, [...] te weten op een zekere mate ende yegelycke sillabe op zyn juyste gewichte comende, meerder en meerder te ouffenen.’¹²⁶ In de opdracht legde Van Hout dit verder uit: ‘mate rimende opte laetste syllabe xij, ende op de naestlaetste xiiij.’ Hiermee bedoelde hij dat mannelijk eindrijm twaalf en vrouwelijk eindrijm dertien lettergrepen moest bevatten. De accentwisseling werd bij deze opdracht nog buiten beschouwing gelaten.¹²⁷ Indien een rederijker zich niet aan de regel van verslengte hield, schreef Van Hout in zijn juryrapport in sommige gevallen achter de regel dat deze te kort of te lang was.¹²⁸ Onder meer dankzij deze overgeleverde rapporten, opdrachten en enkele gedichten van Van Hout is men het er over eens dat hij een vernieuwende invloed heeft uitgeoefend op de versvormen in de Nederlanden. Zijn werk had een voorbeeldfunctie voor een grote groep traditioneel ingestelde dichters, die hij liet kennismaken met nieuwe vormen en technieken binnen de poëzie, waaronder dus de twaalf of dertien lettergrepen tellende alexandrijn.¹²⁹

In de *Twe-spraack vande Nederduitsche Letterkunst* uit 1584 luidde het voorschrift over de hanteren versvorm dat de lange regels beperkt moesten worden tussen tien en veertien syllaben, waardoor er meer vrijheid was om te variëren in de lengte van versregels.¹³⁰ Gedurende de jaren erna vonden verschillende poëten hun eigen stijl uit bij de toepassing van de alexandrijn. Men veroorloofde zich meer vrijheden in het opstellen van deze versvorm. Hoofthanteerde regelmatig afwijkingen van de regelmaat door bijvoorbeeld te schuiven in klemtoon en af te wisselen in het gebruik van korte en lange lettergrepen, Huygens gaf meer

¹²⁵ Kossman 1963, p. 7.

¹²⁶ Koppenol 1991, p. 61.

¹²⁷ Idem, p. 68.

¹²⁸ Idem, p. 70.

¹²⁹ Idem, p. 75.

¹³⁰ Kossman 1963, p. 8.

sier aan zijn overdenkingen en Cats gebruikte een meer levendige, losse verteltoon, terwijl Anna Roemer Visscher zich wel aan de norm leek te houden.¹³¹

De alexandrijn bleef overheersend in poëzie en toneel tot ver in de negentiende eeuw. Zelfs Bilderdijk gebruikte deze versvorm nog, in een tijd waarin geëxperimenteerd werd met ritmisch proza, hexameters en vrijere versvormen.¹³² In de loop van de tijd en met de opkomst van de beweging van Tachtig begon men echter vanaf de vaste vorm van de alexandrijn weer de omgekeerde richting op te bewegen. Dichters werden en worden veel vrijer in het gebruik van verschillende verstechnieken. Dit gebeurde echter allemaal halverwege de negentiende eeuw. De vraag is nu of in de tijd van de première van *De toveres Circe*, zo rond 1670, ook al sprake was van afwijkingen in versvormgebruik.

Veel secundaire literatuur over toneelstukken rond dezelfde periode als *De toveres Circe* is niet te vinden. Wel opvallend is een artikel over afwijkende versvorm in de *Spaanschen Brabander*. Kazemier stelt in haar onderzoek in het kader van versverandering in de loop van de zestiende eeuw dat in het stuk van Bredero regelmatig afgeweken wordt van de alexandrijn.¹³³ Zij noemt hierbij enkele voorbeelden:

Met een suyv're dwaal en het vergult lampet	11
De wijse Pallas, en de suyv're Diaan	11
Voorwoor Robknol, 'k sie ou met verwund'ren an ¹³⁴	11

Kazemier gaat inhoudelijk niet in op deze afwijkingen, die allemaal slechts elf lettergrepen kennen. Ze stelt alleen vast dat er in bepaalde gevallen afgeweken wordt en geeft daar een percentage van, waarbij ze uiteindelijk concludeert dat 'Bredero zich wel aan de regelmaat van het getelde vers trachtte te houden, maar dat de alexandrijn in de vlotte dialoog te grote bezwaren voor hem opleverde, wat voor een realist als hij, die de levendigheid van het gesprek trachtte te treffen, niet vreemd is. Zulke afwisselingen mogen voor moderne oren wel eens hinderlijk zijn, in zijn tijd is het dat voor de meesten stellig niet geweest.'¹³⁵ De afwisseling van alexandrijnen met vrijere verzen wordt hier toegeschreven aan het gebruik van de dialoog en het feit dat personen binnen de dialoog vrijer kunnen spreken met elkaar. Daarnaast zou het ook

¹³¹ Kossman 1963, pp. 9-10 en Schenkeveld-van der Dussen 1997, p. 231.

¹³² Kossman 1963, p. 12.

¹³³ Kazemier 1935, p. 299.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Kazemier 1935, p. 301.

kunnen zijn dat ‘de dichter van het begin af reeds een minder regelmatig vers wilde schrijven. Het resultaat moet hem niet bevredigd hebben; vandaar dan zijn radicale overgaan tot het vrije vers.’¹³⁶

Dit zijn twee mogelijke redeneringen voor afwijking van het gangbare gebruik van alexandrijnen. Echter stond het stuk van Bredero al in 1617 op de planken, ruim vijftig jaar voordat Leeuw zijn stuk op rijm had gezet. Het is niet ondenkbaar dat Leeuw in zijn voorwoord aan poëten als Bredero refereerde, toen hij schreef dat ‘er oude en hedensdaagsche Tooneelspelen by ons gevonden worden, waar in de Dichters der zelve my op diergelijke wijze zijn voorgegaan, wier voetstappen ik van verre tracht na te volgen.’¹³⁷ Bredero’s *Spaansche Brabander* zou dan een voorbeeld kunnen zijn van een oud toneelspel waarin regelmatig van alexandrijn werd gewisseld. Leeuw heeft het in dit citaat echter ook over hedensdaagsche Tooneelspelen, wat moet betekenen dat er in de recentere jaren voor het verschijnen van zijn stuk ook spelen moeten zijn geweest waarin gevarieerd werd in versvormen. Hierover is echter in de secundaire literatuur niets te vinden. Op OnStage kan men door jaren te selecteren wel zien welke stukken er rond deze periode op de speellijst stonden. Veelal zijn dit klassiekers als de *Gysbrecht van Aemstel*, waarvan men weet dat daar vrijwel alleen maar alexandrijnen gebruikt worden. Voor de minder bekende titels zou moeten worden nagegaan in hoeverre deze voldoen aan de traditionele eis van het gebruik van paarsgewijs rijmende alexandrijnen. Voor het laatste deel van deze scriptie ga ik er vanuit dat het afwijken van alexandrijnen meer uitzondering dan regel is in de periode waarin *De toveres Circe* in Amsterdam in première ging.

3.2 Alexandrijn-afwijkingen in *De toveres Circe*

In de analyse kwamen uit de vijf bedrijven enkele voorbeelden naar voren waaruit bleek dat er soms afgeweken wordt van het gebruik van alexandrijnen. In deze deelparagraaf zal voor die uitzonderingen gekeken worden naar de context en de personages en zal ik een mogelijke verklaring voor de afwijking geven. Deels geeft Leeuw die zelf al in zijn voorwoord, omdat hij aanhaalt dat Calderón zelf een bepaalde trant van verzen gebruikte en dat andere gevallen naar voorbeeld van oude en hedendaagse Nederlandse toneelspelen zijn opgesteld. Er staat in de tekst echter niet vermeld om welke gevallen dat gaat, en de koppeling aan personages of omstandigheden wordt door de tekstschrijvers zelf niet gemaakt. Wellicht spelen de emoties

¹³⁶ Kazemier 1935, p. 302.

¹³⁷ Leeuw 1670, voorwoord ‘aan den lezer’.

van de personages, de omstandigheden of de muzikale encenering ook een rol in het afwijken in rijm en versvorm.

Die muzikale encenering lijkt in ieder geval van invloed te zijn op het eerste voorbeeld dat behandeld is in de analyse, het lied van Iris. Met haar tekst begint het derde toneel in het eerste bedrijf, net nadat Ulysses om hulp heeft geroepen. Hij heeft net van Antistes gehoord dat zijn mannen dankzij de toverkunsten van Circe in beesten zijn veranderd, en roept nu in zijn wanhoop de godin Iuno aan: 'Ruk ons uit de macht van Venus wrede handt.'¹³⁸ Daarop daalt Iris onder begeleiding van zacht snarenspeel neer op de wolken, waarna haar lied begint. In de analyse zelf werd al opgemerkt dat het heel waarschijnlijk is dat het hier om een lied gaat door de combinatie van bladspiegelplaatsing, afwijking in het aantal lettergrepen en de achtergrondmuziek.

Afwijking van alexandrijnen vindt hier dus ten eerste plaats om muzikale redenen. Daarnaast is de karakterisering van het personage dat niet meer in alexandrijnen spreekt, wellicht van belang. Op het hoogtepunt van Ulysses' roep om hulp worden plotseling zijn keurig in alexandrijnen opgestelde versregels doorbroken door in een heel ander ritme de tussenkomst van een godin aan te kondigen. Later in het toneelstuk gebeurt dat nog een keer, zoals de oplettende lezer wellicht gemerkt heeft. Hier kom ik aan het eind van deze paragraaf op terug. De godin staat boven de andere personages en misschien kunnen haar bijzondere versregels aan die verheven status gekoppeld worden. Ook heeft het geheel iets contrasterends: Ulysses die in alexandrijnen spreekt en uiteindelijk om hulp smeekt, de godin Iris die hem een letterlijk hulp aanreikt en daarmee de oplossing voor zijn situatie geeft, in afwijkende versregels. In deze situatie kan het dus zo zijn dat er van de alexandrijnen afgeweken wordt vanwege de muzikale encenering, de karakterisering van het, in dit geval verheven, personage, en om het aangeven van een contrasterende situatie.

De tweede opvallende afwijking die in de analyse is geconstateerd, bevindt zich ook in het eerste bedrijf. Het gaat om de dialoog tussen Lycidas en Florinde in het zesde toneel. Beide personages gebruiken hier afwijkende lettergrepen en wisselen tussen een alexandrijn en een vijfvoetige jambe, met hier en daar zelfs nog minder lettergrepen. Hun tekst vormt het begin van het zesde toneel en sluit tekstinhoudelijk op het eerste gezicht niet aan op het toneel daarvoor. Lycidas en Florinde waren in dat toneel niet aanwezig en komen pas aan het begin van deze scène op de planken. In het vijfde toneel waren het Ulysses en Circe die een uitvoerige,

¹³⁸ Leeuw 1670, p. 8.

qua taalgebruik vrij verheven, dialoog voerden, waarin Ulysses vertelt over zijn avonturen voordat hij op dit eiland strandde en Circe uitlegt wat ze met Florinde en Lycidas gedaan heeft:

De moedige Erfheer van Toskanen. deze twee
Zijn door mijn konst geraakt in dit verdriet en wee,
Om dat zy wulps en sout, van minlust overwonnen,
Bêi hebben 't hoog ontzag van mijn Paleis geschonnen;¹³⁹

Aan het einde van het vijfde toneel introduceert Circe de twee geliefden en worden zij van bomen in mensen veranderd. De twee gespreksdelen zijn dus de eerste woorden die Lycidas en Florinde in mensgedaante tegen elkaar kunnen zeggen. Hoewel ze in het bijzijn van Circe niet openlijk hun gevoelens voor elkaar kunnen bespreken omwille van de straf die zij hen dan weer kan opleggen, is het wel voor te stellen dat ze allebei vrolijk en opgelucht zijn om elkaar weer als mens te zien. Om op een andere dan tekstuele manier uitdrukking aan hun gevoelens te geven, kan het zijn dat er in deze dialoog gekozen is voor afwijking in versvorm. Op deze manier wordt een verboden liefde meer benadrukt, wat ook bijdraagt aan de vorming van het karakter van Circe. Haar eigen liefde voor Ulysses wordt in het hele stuk niet onder stoelen of banken gestoken, maar de liefde tussen haar onderdanen mag niet in het openbaar getoond worden. Doordat met afwijkende versvormen gewerkt wordt, trekt deze dialoog echter juist de aandacht van de lezer en toeschouwer, waardoor de nadruk op de liefde tussen deze twee personages komt te liggen. Deze benadrukking in combinatie met de alexandrijnen die direct op deze dialoog volgen, 'Maar wacht een groter straf, indien gy weêr ontvlamt / In stoute minnelust, en my op nieuw vergramt',¹⁴⁰ laat zien dat Circe een hypocriet en dubbel karakter heeft. Aan de ene kant toont ze genegenheid door de twee geliefden weer terug te toveren, aan de andere kant dreigt ze deze verandering ook weer ongedaan te maken indien Lycidas en Florinde zich niet aan de afspraken houden. De afwijking in versvorm zou dan een slimme manier kunnen zijn om zonder argwaan elkaar de liefde te tonen.

Het lijkt minder waarschijnlijk dat deze dialoog afwijkend is in versvorm vanwege de muzikale encenering. De tekst heeft geen opvallende plaatsing op de bladspiegel, zoals bij het lied van Iris wel het geval is. Verdere toneelaanwijzingen over muzikale begeleiding ontbreken ook. Daarnaast is het rijmschema gewoon gepaard, zoals de rest van de tekst in het algemeen ook verloopt. Ook volgt er aan het eind van dit toneel een gezang, wat expliciet aangekondigd

¹³⁹ Leeuw 1670, p. 17.

¹⁴⁰ Idem, p. 22.

wordt. Al met al lijkt het er bij deze alexandrijn-afwijking dus op dat er gevarieerd wordt in versvorm vanwege de context en de personages, en niet om muzikale redenen.

Een volgende afwijking is terug te vinden in het tweede bedrijf en beslaat twee versregels van Circe: ‘Ach, kwaamt gy my maar slechts lief kozende te naderen! / Elk zet zich neder in de schaduw dezer bladeren.’¹⁴¹ In beide regels eindigt geen enkel woord op een sjwa, waarmee elisie is uitgesloten. Toch worden er in beide versregels veertien lettergrepen gebruikt. Wellicht dat bij de uitspraak alsnog wordt geëlisieerd, bijvoorbeeld bij ‘lief kozende te naderen’. Dat zou dan uitgesproken moeten worden als ‘lief kozend’ te naderen’, waarmee het aantal lettergrepen weer wordt teruggebracht naar dertien. In de tweede versregel zou dit bij ‘bladeren’ kunnen gebeuren. In de versie van 1690 is dit inderdaad toegepast en wordt er ‘blaad’re’n’ geschreven, waarmee dankzij de verwijdering van de middelste e weer dertien lettergrepen zijn toegepast.¹⁴² In de eerste druk is dit echter niet het geval, en het is daarom gissen naar de reden van noteren. In de gehele context wordt verder keurig in alexandrijnen gesproken, in een aantal gevallen na toepassing van elisie. Deze twee regels worden weliswaar door Circe voor zichzelf uitgesproken, te herkennen aan de toneelaanwijzing *stil* direct achter haar naam, maar ook dat is niet bindend. Eerder in dit toneel spreekt Ulysses namelijk ook *stil*, maar deze regels zijn gewoon in alexandrijnvorm genoteerd. Deze afwijking is daarom niet per se context- of personage-afhankelijk of muzikaal geënceneerd. Misschien is dit een zin die letterlijk uit het Spaans is overgenomen, of misschien is deze regel op het toneel wel als een alexandrijn uitgesproken.

In het derde bedrijf waren geen bijzonderheden te vinden. De gevallen waarbij eerst sprake was van alexandrijn-afwijking, bleken zich na toepassing van elisie toch aan de regels te houden.

Het vierde bedrijf bevat wel bijzondere afwijkingen, met name in het gesprek tussen Ulysses en Circe. Niet alleen het aantal lettergrepen is flink gewijzigd, ook in het rijmschema is het een en ander veranderd, zoals in de analyse te zien was. Beide stukken tekst worden eerst aangekondigd door respectievelijk Ulysses en Circe: ‘Gy zult ’et weten, hoor’ en ‘Hoor, ik zalze aan u verkonden.’¹⁴³ Deze gedeelten sluiten nog aan bij de tekst daarvoor en staan dan nog in alexandrijnen. Vanaf het moment dat Ulysses het laat weten en Circe het gaat verkondigen, wisselt het rijmschema en het aantal lettergrepen. Deze gebeurtenis speelt zich af binnen het bedrijf waarin de liefde tussen Ulysses en Florinde en tussen Arsidas en Circe steeds geveinsd

¹⁴¹ Leeuw 1670, p. 24.

¹⁴² Leeuw 1690, p. 24.

¹⁴³ Leeuw 1670, pp. 66-67.

wordt, hoewel de mannen en de vrouwen elkaar eigenlijk andersom liefhebben. In deze scène weet Circe niet meer of Ulysses nu werkelijk verliefd op haar is of dat hij gewoon goed kan toneelspelen. Ulysses wil zijn liefde voor haar bewijzen en vertelt haar de waarheid. Circe op haar beurt vertelt hem waarom haar min hem ‘zo veel krachtiger aan mijn gunst verbonden [houdt].’ Ook hier geldt dat er weinig duidt op de inzet van een lied. Er zijn geen toneelaanwijzingen die het hebben over eventuele muzikale begeleiding en de teksten staan niet op een bijzondere plaats op de bladspiegel. Het enige opvallende buiten de afwijkingen in rijm en syllaben is de cursieve slotzin van beide personages. Ulysses eindigt met ‘*Geen groter tovery als liefde*’, Circe met ‘*Geen groter tovery als min*’. Deze twee zinnen komen in het hele stuk regelmatig terug, en ze vormen dan ook een soort thema van het stuk. Dat kan een reden zijn voor variatie in versvorm; de aandacht van de lezer of toeschouwer wordt gewekt omdat er opeens afgeweken wordt van de traditionele alexandrijnen, wat in eerdere voorbeelden ook het geval was. Als er daarna een boodschap dubbel genoemd wordt, blijft deze beter hangen bij het publiek en weten de toeschouwers aan het eind van het toneelstuk nog goed wat de boodschap van het verhaal was.

Een andere reden voor de alexandrijn-afwijking binnen deze context zou tekstinhoudelijk kunnen liggen. Beide personages willen elkaar overtuigen, en wellicht dat ze daarvoor een speelsere tekstuele manier willen gebruiken. Net als politici die vandaag de dag vaak strooien met metaforen en andere stijlfiguren om hun boodschap op een fraaiere manier over te brengen, gebruiken Ulysses en Circe in deze situatie ook opvallende versregels om de ander te overtuigen. Niet alleen laten ze zien dat ze inhoudelijk in kunnen gaan op elkaars argumenten, ook de vorm waarin ze die argumenten verpakken wordt door beiden goed beheerst. Op deze manier zou afwijking in alexandrijnen kunnen bijdragen aan de overtuigingskracht van het gezegde.

Het laatste geval van alexandrijn-afwijking in *De toveres Circe* is gevonden in het vijfde bedrijf. Dit keer is er waarschijnlijk wel sprake van een lied, dat wederom door een godin gezongen wordt. Galathea komt op het juiste moment, precies als Ulysses met zijn mannen per schip van het eiland wil vertrekken. Dat zint Circe niet, en met haar toverkunsten weet ze een storm op te wekken die het schip tegen moet houden. Op dat moment verschijnt Galathea die Ulysses nog een gunst verschuldigd is: ‘En heb daarom van godt Neptuun verzocht, / Dat hy my op mijn bede wou gehengen, / Dat ik den storm en ’t onweêr stillen mogt, / D’ontstelde zee weêr tot bedaren brengen.’¹⁴⁴ Dit is de aanleiding tot de laatste en spectaculairste scène van het

¹⁴⁴ Leeuw 1670, p. 86.

toneel, waarin Circe naar de onderwereld verdwijnt terwijl het toneel verandert in een 'ydele lucht en duistere plaats, en men ziet van ondren een vierbrakenden Kolk opbarsten.'¹⁴⁵ Dankzij de tussenkomst van Galathea kunnen Ulysses en zijn mannen veilig uitvaren, maar verdwijnt Circe voorgoed letterlijk en figuurlijk van het toneel. De godin vervult in dit slotstuk dus een cruciale rol, waarbij het opmerkelijk is dat in zo'n veranderende scène zoveel gewisseld wordt in versvorm en rijm. Blijkbaar kunnen de alexandrijn-afwijkingen nog een andere functie vervullen dan in de voorgaande voorbeelden steeds naar voren kwam: ze kunnen gebruikt worden om een belangrijke beslissing of ingreep aan te geven. De versregels van Galathea markeren een belangrijke overgang en geven een



Afbeelding 6: Galatea voortgetrokken op haar wagen van dolfijnen. Rafael, Galatea, 1512.

oplossing de situatie die voor Ulysses en de mannen op de boot toch vrij dreigend was. Dat voor zo'n overgang gekozen is voor afwijkende versvormen, is in die zin veelzeggend en zal ook betrekking gehad hebben op het vast blijven houden van de aandacht van de lezers of toeschouwers. Ook voor de toeschouwers die het stuk vaker zijn gaan bekijken, wat gezien de toeschouwerscijfers niet geheel onwaarschijnlijk is, is het een handig aanknopingspunt en een belangrijke waarschuwing: let op, hier wijken de versregels af, er gaat iets ingrijpends gebeuren. Daarnaast speelt de muziek hier wel ook nog een rol, omdat Galathea onder zacht snarenspeel op het toneel is verschenen en haar tekst in het midden op het blad is geplaatst. Dit was ook het geval bij het voorbeeld van Iris uit het eerste bedrijf. Het is daarom aannemelijk, mede omdat het hier ook een godin is die Ulysses een uitweg biedt, dat deze tekst door Galathea gezongen is.

Ten slotte zou Leeuw ook uit eigenbelang kunnen zijn gaan afwisselen in versvorm en rijm. Hij zou dan kunnen laten zien dat hij niet alleen de alexandrijn, maar ook de vijfvoetige jambe, de versregels met acht of negen lettergrepen en de verschillende rijmschema's, -gepaard, gekruist en omarmend rijm - uitstekend beheerst. Door in elk bedrijf, uitgezonderd het

¹⁴⁵ Leeuw 1670, p. 87.

derde, regelmatig te wisselen tussen alexandrijnen en wat vrijere vormen laat hij zien dat hij een dichter is die kennis heeft van metrum, ritme en toneelverzen als de alexandrijn. Het is dan wel de vraag of dit gedeelte, en die vraag geldt ook voor de andere afwijkingen die in deze scriptie behandeld zijn, inderdaad door Leeuw op rijm is gesteld, of dat Calderón al een aanzet gegeven heeft. Waarschijnlijk heeft Leeuw de Spaanse versie nooit zelf gezien en heeft hij alleen van de prozavertaling van Baroces gebruik gemaakt, waardoor het aannemelijk lijkt dat Leeuw zelf de verzen op deze manier heeft vervaardigd. Hij had in dit geval immers geen exact voorbeeld van de tekst, en bovendien verschilde de Spaanse manier van rijm van de Nederlandse.

Wel zou het zo kunnen zijn dat Leeuw een globaal beeld had van wat Spaans toneel met het Amsterdams publiek deed, dankzij de ongekend populaire stukken van Lope de Vega. De liefdesperikelen, meeslepende conflicten ten gevolge van eer- of wraakacties, de rijke mise-en-scène en het gebruik van kunst- en vliegwerk maakte het Spaanse toneel een schouwspel vol leven, drama en handeling.¹⁴⁶ Het gebruik van afwisselende versvormen zou die levendigheid alleen nog maar kunnen versterken. Wellicht dat Leeuw daarom bewust heeft afgewisseld in eindrijm en aantal lettergrepen en af en toe is afgeweken van de regel dat de alexandrijn gebruikt moet worden in toneel. Daarmee kon hij laten zien dat *De toveres Circe* naast de acties op het toneel ook tekstuele levendigheid bezat, waarmee hij aansloot bij de succesformule van uit het Spaans vertaalde toneelstukken.

¹⁴⁶ Jautze, Álvarez Francés en Blom 2016, p. 15.

Conclusie

Spaans toneel was in de zeventiende eeuw erg populair bij het Amsterdams publiek. Lope de Vega blijkt veruit de meest opgevoerde auteur in de zeventiende eeuw te zijn. Van zijn hand zijn er nog meer stukken opgevoerd dan van Vondel of Hooft. Zijn opvolger, Pedro Caldéron de la Barca, blijkt met een van zijn toneelstukken ook een groot succes te hebben beleefd. *El mayor encanto, amor* was een spectaculaire vertoning op het Spaanse hof, en ook op het Nederlandse toneel kende het stuk grote successen. De première van *De toveres Circe* in 1670 leverde meer dan 500 gulden op en in dat jaar werd het nog vier keer opgevoerd. Adriaan Leeuw, acteur-dichter van beroep en de eindverantwoordelijke voor het tot stand komen van dit toneelstuk, had dankbaar gebruikgemaakt van de vertalerskunsten van Jacob Baroces. Toen deze zijn prozavertaling klaar had, heeft het nog zes jaar geduurd voordat Leeuw de poëtische versie op aandringen van de Schouwburgregenten voltooide. Dat kan te maken hebben met het feit dat de Amsterdamse Schouwburg nog niet klaar was met de verbouwing. Pas toen er nieuwe mogelijkheden voor lichteffecten en beweging beschikbaar waren, was het mogelijk om alle metamorfosen en verschijningen uit het toneelstuk tot hun volledige recht te laten komen.

Een toneelstuk uit het Spaans naar het Nederlands vertalen kon via verschillende wegen, en in dit geval is het de tussenvertaler geweest die de Spaanse verzen naar Nederlands proza heeft omgezet. Dat proza moest vervolgens worden omgezet naar Nederlandse verzen. Dat ging niet zonder slag of stoot, omdat er in het Spaans toneel op een andere manier gerijmd werd dan in het Nederlands. Calderón maakte bijvoorbeeld regelmatig gebruik van de zogeheten redondilla of de silva. In het Nederlands toneel in de zeventiende eeuw gebruikte men over het algemeen de alexandrijn. Over het algemeen, want er waren in de zeventiende eeuw ook uitzonderingen op de regel dat de alexandrijn als vaste versvorm gehanteerd diende te worden. De vraag die ik in deze scriptie heb behandeld, luidt: hoe past *De toveres Circe* (1670) van Adriaan Leeuw in de zeventiende-eeuwse vernieuwing binnen de letterkunde om de verstechnik aan te passen door te variëren in versvorm en deze aan te passen aan personages?

De eerste paragraaf van deze scriptie was vrij beschrijvend van aard, waarbij onder andere de achtergrondinformatie aan bod kwam. Onder meer de mogelijkheden van de nieuwe schouwburg, de opvoeringsgegevens en het verhaal zijn beschreven. Verder is het proces van transformatie en adaptatie opgenomen vanaf de Spaanse versie tot de export. Hoewel er in enkele bronnen wel vaag gesproken wordt over eventuele Duitse adaptatie van de Nederlandse tekst van Leeuw of de Brusselse van Claude de Grieck, lijken deze stukken bij nader onderzoek

toch hun oorsprong te hebben in *El mayor encanto, amor*, waardoor er van export geen sprake lijkt te zijn.

Uit secundaire bronnen blijkt dat over het algemeen de zesvoetige jambe oftewel de alexandrijn het meest gangbaar was in het zeventiende-eeuws toneel in de Nederlanden. Deze regels bestaan afhankelijk van mannelijk of vrouwelijk eindrijm uit twaalf of dertien lettergrepen. Op basis van deze informatie heb ik in de transcriptie elke regel gemarkeerd die afwijkt van dat aantal lettergrepen. Vervolgens heb ik dat vrij hoge aantal uitzonderingen wat teruggebracht door de regel van de elisie toe te passen, die kort gezegd inhoudt dat de sjwa voor een klinker weggelaten dient te worden in de telling van het aantal lettergrepen of syllaben. Hierdoor waren de gedeeltes die daadwerkelijk afweken van de twaalf of dertien lettergrepen redelijk beperkt. Per bedrijf heb ik vervolgens gekeken naar de tekstgedeeltes waarbinnen de afwijkingen van de alexandrijn te vinden waren, om te zien of er een soort patroon te vinden zou zijn. Dat is in enkele gevallen wel zo, in andere gevallen is het gissen naar de reden van afwijken.

De gevallen waarbij het duidelijk is waarom er is afgeweken van de alexandrijn, zijn bijvoorbeeld de liederen van de godinnen Iris en Galathea in respectievelijk het eerste en het vijfde bedrijf. Bij beide godinnen is de tekst in het midden van de bladspiegel geplaatst, beide godinnen worden geïntroduceerd door een opmerking over muzikale begeleiding in de toneelaanwijzingen en bij beide godinnen wordt er afgeweken van het aantal lettergrepen. De vrouwen wijken daarnaast af van het rijm, dat in de lopende tekst volgens het ritme aabb verloopt. De muzikale encenering is hierbij dus de voornaamste oorzaak voor het afwijken van alexandrijnen, hoewel het tekstinhoudelijk ook interessant is dat beide godinnen Ulysses een uitweg voor zijn problemen bieden. Die oplossing voor zijn problematische situatie geeft een verandering aan in het verhaal, en de alexandrijn-afwijking zou ook op die manier kunnen functioneren. Daarbij is een afwijking van alexandrijnen vrij opvallend, wat inhoudt dat de aandacht van de lezer en toeschouwer, mocht deze even weggezakt zijn, weer getrokken wordt.

Bij de gevallen waarin Circe's regels afwijken in lettergrepen en rijm lijkt dat ook een van de oorzaken te zijn. Doordat ze afwijkt van het gangbare ritme, ligt de aandacht meer de karakterisering van haar personage. Dat kan positief uitwerken in gesprekken met Ulysses, maar wanneer het gaat om de verboden liefde tussen Lycidas en Florinde, lijkt dit in haar tegendeel te werken.

Behalve deze genoemde redenen kunnen de afwijkende versregels ook gebruikt worden om een contrasterende situatie aan te geven en daarbij de status van een bepaald personage te benadrukken. In het geval van de godinnen bijvoorbeeld is het waarschijnlijk zo dat beide

personages hun tekst gezongen hebben, maar zonder muziek is ook het verschil tussen hen en de andere personages te zien, doordat alleen de godinnen afwijken in versregels. De andere personages zijn meer traditioneel ingesteld en houden het in die situatie bij de alexandrijnen. Dat is dan weer niet het geval wanneer de personages door hun emoties geleid worden, zoals blijkt uit de dialoog tussen Lycidas en Florinde. Na een lange tijd niet op een normale manier met elkaar gesproken te kunnen hebben, zien ze elkaar eindelijk weer als geliefden. Het is voor te stellen dat deze twee personages dan even de traditionele regels omtrent de uitspraak van het aantal lettergrepen vergeten.

Ten slotte zou er ook een koppeling gemaakt kunnen worden tussen de levendigheid van het Spaans toneel en de afwijkende versvormen in *De toveres Circe*. Het publiek in Amsterdam was dol op de Spaanse spektakelstukken vol kunst- en vliegwerk, liefdesintriges en opeenvolgende handelingen. Die levendigheid kan nog meer worden benadrukt door ook tekstueel te zorgen voor afwisseling in versvormen en eindrijm. Hoewel de alexandrijn als versregel het vaakst gebruikt werd en het gepaard rijm qua eindrijm de standaard is, is in de besproken uitzonderingen te zien dat er wel degelijk gewisseld wordt in aantal lettergrepen en rijmschema's. Deze afwisseling kan dus tekstueel voor verlevendiging zorgen en daarmee aansluiten bij de acties en dramatiek op het toneel.

In *De toveres Circe* is meerdere keren sprake van alexandrijn-afwijking. De vraag is nu in hoeverre Leeuw daarin een voorzet heeft gegeven, of in hoeverre hij inderdaad voorgangers trachtte na te volgen. In de secundaire literatuur is over afwijkende versvormen in zeventiende-eeuwse toneelstukken helaas niet bijzonder veel te vinden. Kazemier heeft het in haar artikel over de *Spaanschen Brabander* van Bredero, die met name in de dialoog af en toe de vaste vorm van de alexandrijn liet varen. Wellicht dat Leeuw hem bedoelde met de oude toneeldichter, en zo'n voorbeeld als leidraad heeft genomen. In dat geval was Leeuw niet de eerste die experimenteerde met versvorm, en paste hij in die zin in de vernieuwing binnen de letterkunde dat hij de lijn die Bredero heeft ingezet, in zijn toneelstuk heeft doorgevoerd. Dit is echter een voorlopige conclusie, gebaseerd op één stuk van Bredero en één stuk van Leeuw. Verder onderzoek waarbij meerdere toneelstukken uit meerdere jaren betrokken worden, zou hier zeker meer licht op kunnen werpen.

Als er in de toekomst daadwerkelijk meer onderzoek verricht gaat worden, zou men ook bijvoorbeeld het Spaans meer kunnen betrekken. Dan zou vastgesteld kunnen worden of de afwijkingen die in de analyse gevonden zijn, door Baroces of Leeuw zijn aangebracht of al door Calderón verwerkt waren. Nu heb ik mij alleen op de Nederlandse vertaling uit 1670 gericht, maar als men het Spaanse origineel zou betrekken, zou de conclusie completer kunnen worden.

Ook zou naar de klemtoon en de cesuur binnen de alexandrijnen gekeken kunnen worden, die in de analyse nu buiten beschouwing zijn gelaten.

Daarnaast is tot nu toe weinig bekend over afwijkende versvormen in toneelstukken rond 1670. Met de analyse van *De toveres Circe* is daar met deze masterscriptie in ieder geval enige verandering in gekomen. Spaans toneel in de zeventiende eeuw was populair, en is in de laatste jaren een onderzoeksterrein gebleken waarop veel resultaten zijn bereikt. Op het gebied van lettergrepen, ritme en verstechnieken valt nog wel winst te behalen, hoewel ik hoop daar met deze scriptie een kleine bijdrage aan te hebben geleverd. Ik heb laten zien dat er wel degelijk afwijkende versvormen en rijmschema's worden gebruikt, en dat daar verschillende verklaringen voor te vinden zijn.

Hoewel men de praktijk van de tovenarij aan het begin van de zeventiende eeuw niet zo zag zitten, geldt dat voor de betovering van woorden niet: toneelstukken met als thema tovenarij waren ongekend populair. De afwisseling in lettergrepen en eindrijm in *De toveres Circe* had in combinatie met de levendigheid van Spaans toneel een magische uitwerking op het publiek, gezien de populariteit en de hoge opbrengsten van het stuk. Adriaan Leeuw heeft daarmee een knappe prestatie geleverd: zijn stuk is op een betoverende manier berijmd.

Bibliografie

Primaire bronnen

Calderón de la Barca, P., *El mayor encanto, amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Leeuw, A., *De toveres Circe, treurspel. Op de Spreuk Geen groter tovery als liefde. Met kunstwerken en Gedierten*. Amsterdam: Jacob Lescailje, 1670. Ex. Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1097 E 74.

Leeuw, A., *De toveres Circe, treurspél; Mét Kunst én Vliegwrerken, Nieuw Muzyk én Balétten, enz.* Amsterdam: erf. Jacob Lescailje, 1690. Ex. Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1092 G 1: 3.

Secundaire bronnen

Gedrukte secundaire bronnen

Aercke, K. P., *Gods of play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State University of New York Press, 1994.

Amir, T., 'De opening van de verbouwde Schouwburg te Amsterdam. Van suggestie naar illusie; kunst- en vliegwerken in de Amsterdamse schouwburg'. In: R.L. Erenstein, D. Coigneau, R. van Gaal [e.a.] (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, pp. 258-265.

Basson, T., *Ondecking van tovery, Eerst bescreven in Engelsch door Reinald Scot, ende nu tot ghemeyn oorbaer verduyscht door Thomas Basson: Die hier oock by ghevoucht heeft D'Historie vande Toveners, ghenaeemt Voudoisen, t' Atrecht int' Graefschap van Artoys inde iaeren van 1459. 60. en 61. omgebracht. Met het Arrest vant Parlement dat daer int iaer 1491. op ghevolcht is. Noch Een extract uyt 't Pleydoye van m. Loys Servuys Advocaet des C. van Vranckrijck, daer in gehandelt wert van de proef vant waeter. Mitsgaeders T' ghevoelen vande Heeren Professoren tot Leyden aengaende de selfde proef*. Leiden: Thomas Basson, 1609. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, 1016 G 29.

- Blom, F. en O. van Marion, 'Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands.' In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura XXIII* (2017), pp. 155-177.
- Bork, G.J. van, D. Delabastita, H. van Gorp e.a., *Lexicon van de poëzie. Deellexicon van het algemeen letterkundig lexicon*. Leiden: Stichting Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, 2012.
- Boven, E. van en G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 2013.
- Couperus, L., *Van en over alles en iedereen*. Ed. H.T.M. van Vliet, J.B. Robert, O. Dijkstra e.a.. Utrecht/Antwerpen: L.J. Veen, 1990.
- Elenbaas, R., 'De verbouwing van de Amsterdamse Schouwburg (1663-1665) in relatie tot het repertoire, het publiek en de toneelorganisatie.' In: *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 20 (2004), pp. 285-298.
- Erdman, H. en S.P. De García (ed.), *Remaking the Comedia: Spanish classical theater in adaptation*. Woodbridge: Tamesis, 2015.
- Ferket, J., 'Dol-woest-breyn-herssenloose edelen en grillighe aepenkueren'. Kritiek op Spanje en op de literaire conventies van de 'comedia' in Liefdens Behendicheyt (1638) van Frederico Cornelio De Conincq.' In: *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32-1 (2016), pp. 61-80.
- Harmsen, T., '26 november 1669: Oprichtingsvergadering van Nil volentibus arduum. Het Frans-classicisme verovert de Schouwburg.' In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1993, pp. 276-281.
- Jautze, K.J., L. Álvarez Francés en F. Blom, 'Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen'. In: *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32-1 (2016), pp. 12-39.
- Jeffs, K., 'The Phoenix of Madrid: Calderón's *No hay burlas con el amor* Reborn in Bath.' In: H. Erdman en S.P. De García (ed.), *Remaking the Comedia: Spanish classical theater in adaptation*. Woodbridge: Tamesis, 2015, pp. 133-142.
- Jeffs, K., *Staging the Spanish Golden Age: Translation and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

- Kazemier, G., 'Versbouw in Bredero's 'Spaanschen Brabander'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 54 (1935), pp. 299-315.
- Koppenol, J., '“In mate volgt mi.” Jan van Hout als de voorman van de Renaissance.' In: *Spektator* 20 (1991), pp. 55-85.
- Kossmann, F.K.H., 'Het noodlot van de Nederlandse alexandrijn door F.K.H. Kossmann.' In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1962-1963* (1963), pp. 3-17.
- Marion, O. van en T. Vergeer, 'Spains Dramatic Conquest of the Dutch Republic. Rodenburgh as a Literary Mediator of Spanish Culture'. In: *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 32-1 (2016), pp. 40–60.
- Molhuysen, P.C. en P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*. Delen 1–9. Leiden: A.W. Sijthoff, 1911-1933.
- Porteman, K. en M. B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*. Amsterdam: Bert Bakker, 2008.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A., 'De canonieke versus de 'echte' Anna Roemersdochter Visschier.' In: *Nederlandse Letterkunde* 2 (1997), pp. 228-241.
- Smits-Veldt, M.B., *Het Nederlandse renaissance-toneel*. Utrecht: HES, 1991.
- Spaans, J., 'Toverijprocessen in Amsterdam en Haarlem, ca. 1540-1620.' In: M. Gijswett-Hofstra en W. Frijhoff (red.), *Nederland betoverd. Toverij en hekserij van de veertiende tot in de twintigste eeuw*. Amsterdam: De Bataafsche Leeuw, 1987.
- Sullivan, H.W., *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1983.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Amsterdam: S.L. van Looy, 1920.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Deel 1*. Groningen: Wolters, 1903.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Deel 2*. Groningen: Wolters, 1907.
- Ziomek, H., *A History of Spanish Golden Age drama*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1984.

Digitale secundaire bronnen

- Ceneton: lijst met toneelstukken, Universiteit Leiden, onder redactie van A.L.J. Harmsen, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/LijstCeneton.html>>.
- Ceneton, *De toveres Circe* (1690), geraadpleegd op 4 juli 2019, <<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/DeLeeuwCirce1690.html>>.
- Meertens Instituut, Liederensbank, 'De koningin van de Goôn', geraadpleegd op 9 juni 2019, <<http://www.liederensbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=31689&lan=nl>>.
- Meertens Instituut, Liederensbank, 'Ter goeder ure', geraadpleegd op 9 juni 2019, <<http://www.liederensbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=31690&lan=nl>>.
- OnStage, *De toveres Circe*, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/156>>.
- OnStage, gegevens 8 april 1670, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/3023>>.
- OnStage, gegevens 8 december 1714, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/6738>>.
- OnStage, gegevens 29 april 1726, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/7787>>.
- OnStage, *Medea*, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/340>>.
- OnStage, *Mei-avond*, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/991>>.
- Thuispagina Ceneton, Universiteit Leiden, onder redactie van A.L.J. Harmsen, geraadpleegd op 31 maart 2019, <<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/>>.
- WorldCat, *De toverés Circe*. Ebooks, geraadpleegd op 4 juli 2019, <https://www.worldcat.org/title/toveres-circe-treurspel-by-pedro-calderon-de-la-barca-translated-by-ab-de-leeuw/oclc/921293312&referer=brief_results>.
- WorldCat, *De toverés Circe*, lijst met herdrukken, geraadpleegd op 4 juli 2019, <https://www.worldcat.org/search?q=De+toveres+Circe&fq=&dblist=638&start=1&q_t=page_number_link>.

Verantwoording van afbeeldingen

Afbeelding voorpagina: Gekleurd frontispice door Adriaan Schoonebeek, ingebonden bij ex.

UBL 1092 G1: 3 (Leeuw 1690) . Geraadpleegd via Ceneton op 31 maart 2019:

<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/DeLeeuwCirce1690.html>.

Afbeelding 1: voorwoord Adriaan Leeuw in *De toveres Circe*. In: A. Leeuw, *De toveres Circe*.

Amsterdam: Jacob Lescaijle, 1670.

Afbeelding 2: schets bij de derde jornada, zesde scène uit *El mayor encanto, amor*. Orellana,

Francisco José, *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero.. Tomo I / coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores por Francisco José Orellana*. Barcelona: Salvador Manero, 1866, p. 493.

Afbeelding 3: ‘Love, Wind, and Nymphs’ choir, ‘a stage scene presumed to have been made

for Calderon’s *El mayo rencanto, amor* (Biblioteca Nacional, Madrid).’ In: H. Ziomek, *A History of Spanish Golden Age drama*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1984, p. 156.

Afbeelding 4: Aankondiging opvoering *De toveres Circe*, in combinatie met een van de

kluchten. Amsterdam: Isaac Duim, 1765. Origineel te vinden in: Universiteitsbibliotheek Amsterdam, OTM: OG 06-678 (30).

Afbeelding 5: Foto transcriptie *De toveres Circe*, eigen gebruik. Transcriptie: Ceneton, onder

redactie van A.L.J. Harmsen, geraadpleegd op 31 maart 2019, <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/DeLeeuwCirce1670.html>.

Afbeelding 6: Raphael, *De triomf van Galatea*, gedateerd 1512, 295 x 225 cm, Rome, Villa

Farnesina.