



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**Het vorstinnenlichaam als emotioneel strijdveld: Emotionele
soevereiniteit in de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis**
Meijers, Maurits

Citation

Meijers, M. (2025). *Het vorstinnenlichaam als emotioneel strijdveld: Emotionele
soevereiniteit in de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis,
2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4280900>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Het vorstinnenlichaam als emotioneel strijdveld

Emotionele soevereiniteit in de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis



Maurits Meijers

S2349299

Masterscriptie

31-08-2025

ResMA Arts, Literature & Media – Universiteit Leiden

Eerste lezer: Dr. O. van Marion

Tweede lezer: Dr. J.F. Hugén

Woorden: 32869

Vinkeles, R. (1774). 'Vermeetle! staa. Laat af. Ontziet gy 't menschdom niet, ontzie des Hemels straf' [gravure]. In: Lucretia Wilhelmina van Merken. (1774). *Maria van Bourgondiën, gravinne van Holland*. (voorblad). Amsterdam: Pieter Meijer. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, sign. 1093 E.61.

Inhoudsopgave

1. De vorstinnengeschiedenis als emotiegeschiedenis	4
1.1 De geboorte van de emotionele soeverein.....	6
1.2 Het sentimentalisme als een discours	12
2. Emoties in beweging: de emotiegeschiedenis als onderzoeksmodel	15
2.1 Emoties als vertaling	15
2.2 Emoties in tekst	18
2.3 Emoties in (politieke) context	19
3. De gefolterde vorstin: emotionaliteit in <i>Maria van Bourgondiën</i> (1774).	21
3.1 Het gespleten lichaam van de vorstin.....	23
3.2 Moraliteit als brug tussen emotie en rede.....	25
3.3 Onverenigbare ethiek	27
3.4 Het klooster als emotioneel toevluchtsoord	31
3.5 Conclusie	34
4. De verloren vorstin: emotionaliteit in <i>Johanna Gray</i> (1789).....	36
4.1 Ziel en hart in dialoog	37
4.2 Met moeder, moord en macht.....	40
4.3 Politieke theologie in <i>Johanna Gray</i>	42
4.4 De sentimentalistische schommeling	45
4.5 Conclusie	49
5. De getergde vorstin: emotionaliteit in <i>Cleopatra van Syriën</i> (1776)	50
5.1 Graven, goden en gedeelde gemoederen.....	51
5.2 Persoonlijk, interpersoonlijk en politiek conflict	54
5.3 De gevoelige natuur en het natuurlijke gevoel	55
5.4 De vorstinnengeschiedenis als affectieve economie	56
5.5 Conclusie	58
6. Besluit: de vorstinnengeschiedenis als emotioneel-discursieve ruimte	60
Bibliografie.....	66

1. De vorstinnengeschiedenis als emotiegeschiedenis

Driehonderd jaar na haar overlijden herrees Maria van Bourgondië in de Schouwburg van Amsterdam.¹ Levendiger dan ooit tevoren verhaalde ze haar geschiedenis aan een publiek dat zich liet meevoeren door haar morele standvastigheid in tijden van rampspoed. Het moet een indrukwekkende vertoning geweest zijn, de vorstin der Nederlanden die geëmotioneerd haar diepste kwellingen blootlegde voor de toeschouwers. De opvoering van *Maria van Bourgondië* (1774), een treurspel van Lucretia Wilhelmina van Merken, was niet slechts een herdenking van een van de belangrijkste vorstinnen uit de geschiedenis van de Republiek, maar ook een herinterpretatie van wat het betekende om een machtige vrouw te zijn.

Maria de Rijke, zoals ze genoemd werd, was bij lange na niet de enige heerseres die in de achttiende eeuw het podium betrad. In de treurspelen *Cleopatra, koningin van Syrië* (1776) van Juliana Cornelia de Lannoy en *Johanna Gray* (1789) van Petronella Moens vinden we andere historische voorbeelden van vrouwelijke soevereiniteit. Geschiedgetrouw zijn de tragedies niet; ze leggen eerder nadruk op de emotionele bewegingen van de personages dan op de historiciteit van de hervertelling. In die zin vormen ze een aanvulling op het bronmateriaal van de spelen, aangezien dat zelden inging op de emotionele dimensie van de vorstinnengeschiedenis. Dit genre kan dan ook gekenschetst worden als een nieuw perspectief op de geschiedschrijving waarin de emotie een centrale rol speelt. Ze fungeerden als een reactie op traditionele historiën waarin vorstinnen maar al te vaak een secundaire rol toebedeeld kregen.²

Eigentijdse voorbeelden van vorstinnen waren er voldoende, zoals Anna van Groot-Brittannië, Catharina de Grote en Marie Antoinette van Oostenrijk. Met de opkomst van het verlichte ideaal van gendergelijkheid leek de koningin meer macht te genieten dan ooit tevoren. Desalniettemin ging het vorstendom gepaard met beperkte vrijheden; het hofleven bleef een leven van nodeloze conventies en begrensde bewegingsvrijheid (Rohr & Benz 2016, xxiii). Bovendien bleef de vrouwelijke heerser benadeeld ten opzichte van het mannelijke geslacht (Deen & Huysman 2025, 20). De vorstin droeg het juk van een ambivalente positie, waarin zij werd geacht te voldoen aan haar politieke status, maar deze status tegelijkertijd ook werd betwist op grond van haar vrouw-zijn. De monarchie wordt ook wel getypeerd als patriarchaal instituut, waarbij de primaire functie van de koningin de zorg voor het nageslacht is (Campbell Orr 2004, 5).

Ook ten tijde van de Verlichting moesten machtige vrouwen omgaan met vooroordelen, scheve maatstaven en beperkte kansen met betrekking tot het onderwijs en hun loopbaan. Eén vooroordeel was daarbij bijzonder hardnekkig: de vrouw werd gezien als (te) emotioneel. Waar de ideale soeverein zich kenmerkte door zijn stoïcisme en rationeel overwicht bij besluitvorming, moest de koningin zich zagezegd raad weten met haar emotionaliteit. Dit probleem blijkt actueel als we kijken naar de maatschappelijke perceptie van machthebbende vrouwen tegenwoordig: de wenselijkheid van vrouwelijk leiderschap

¹ Zie <https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/1484> in (Blom z.j.).

² Zie met name de destijds gangbare reeks *Vaderlandsche historie* (1749-1789) van Jan Wagenaar. Eerder geïnteresseerd in de feitelijke beschrijving van politieke gebeurtenissen dan in de beleving van historische personages, blijkt het niet verwonderlijk dat deze werken weinig aandacht hebben voor het vrouwelijke perspectief.

wordt regelmatig betwijfeld vanwege vermeende emotionaliteit.

Het is dan ook opmerkelijk dat Maria van Bourgondië, dé vorstin der Nederlanden, kennismaat met het publiek door in het gezelschap van haar moeder in tranen uit te barsten en haar noodlot te betreuen. In het treurspel zien we de jonge Maria vallen en opstaan, en worstelen met haar eigen machtspositie. Toch is protagonist van het verhaal geen onbekwame vorstin. Er schemert geen kritiek door op de hertogin van Bourgondië of vrouwelijke soevereiniteit in het algemeen. Sterker nog, de tragedie besluit met een bevestiging van haar machtspositie, wanneer ze terugkeert naar haar hof en door haar bejubelende volk wordt ontvangen. De laatste uiting van Maria is net als haar eerste uiting een smeekbede. Hier treurt ze echter niet meer om haar eigen lot maar om het lot van de antagonist, Adolf van Egmond. Het is een apart fenomeen dat haaks staat op de historische perceptie: de vorstin is bekwaam én emotioneel.

Hoe is dit te verklaren? *Maria van Bourgondië* is geen buitenligger in de toneelgeschiedenis dus van een tegendraads experiment is geen sprake. Het geslacht van de auteur biedt wel deels een verklaring. Lucretia van Merken kon zich waarschijnlijk herkennen in de worstelingen van de hertogin, als vrouwelijke auteur die zich waagde aan het treurspel. Van Merken en Van Bourgondië waren immers beide vrouwen die mannelijke domeinen betraden en daar moesten omgaan met verwachtingen die door hun mannelijke collega's bepaald werden. De geslachtstheorie verklaart ook waarom er juist in de achttiende eeuw een toegenomen interesse was in de representatie van vorstinnen: er was een stijging in het aantal vrouwelijke auteurs tijdens de Verlichting (Johannes & Leemans 2017, 139). Een afdoende verklaring is dit echter niet, want ook vóór die tijd waren er toneelschrijfsters, en toch bloeide de emotionele soeverein in de achttiende eeuw op, ondanks verlichte ideeën over het belang van de rede. De vraag dient zich aan hoe de emotionele soeverein een plaats kreeg op de planken.

Deze scriptie is een onderzoek naar de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis en de rol van emotionaliteit in deze geschiedenis. Met de term 'vorstinnengeschiedenis' doel ik op een (sub)genre van de tragedie, dat is te beschouwen als een hertelling van (een deel van) de geschiedenis van een historische vorstin. De rol van emotionaliteit in de vorstinnengeschiedenis kan worden geïnterpreteerd als een spiegel voor het literair-maatschappelijk debat rondom emotionaliteit. Fundamenteel voor de rol van emotie in de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis is dan ook de hernieuwde belangstelling voor emotie ten tijde van de Verlichting. Dit onderzoek vertrekt vanuit twee premissen:

- (1) De vorstinnengeschiedenis is een vroegmodern subgenre van de tragedie dat zich richt op de hertelling van de geschiedenis van een historische vorstin.
- (2) De rol van emotie in de achttiende-eeuwse vorstinnengeschiedenis reflecteert een literair-maatschappelijk debat over emotie en rede, waarin verschillende cultuurhistorische stromingen zijn vertegenwoordigd.

De scriptie vangt aan met een onderzoek naar de verschillende invloeden die hebben bijgedragen aan de totstandkoming van wat ik beschrijf als 'de emotionele soeverein'. Deze term wijst op het spanningsveld tussen de emotionaliteit en de soevereiniteit van de vorstin

en, in het verlengde, de uitdaging die te wachten stond voor auteurs die deze spanning moesten navigeren.

Lucretia Wilhelmina van Merken, Petronella Moens en Juliana Cornelia de Lannoy gingen de uitdaging met verve aan in *Maria van Bourgondiën*, *Johanna Gray* en *Cleopatra van Syriën* respectievelijk. Het vrouwelijk auteurschap van dit corpus is geen toeval en de weergaves van de drie vorstinnen als soeverein en emotioneel, of zelfs soeverein *dankzij* hun emotionaliteit, geeft aanleiding om het corpus te rekenen onder *feminist rewriting*; de centralisering van het vrouwelijke perspectief en toekenning van emotionele soevereiniteit zorgt voor een nieuw perspectief op de geschiedenis. De vraag rest hoe zij omgingen met de emotionaliteit van de vorstinnen. Hoe wordt emotionele soevereiniteit vormgegeven in de vorstinnengeschiedenissen *Maria van Bourgondiën*, *Johanna Gray* en *Cleopatra van Syriën*?

1.1 De geboorte van de emotionele soeverein

Als we terugkijken naar de opkomst van de emotionele soeverein, dan is het lastig om één beginpunt te bepalen. Er zijn immers geen harde criteria waarmee kan worden gemeten of een personage aan deze kwalificatie voldoet. In het Nederlandse theater biedt het werk van Jan de Marre (1696-1763) een eerste aanknopingspunt. Zijn verbeelding van Jacoba van Beieren als een gevoelige dame die exclameert tot ze erbij flauwvalt (Van Marion 2011, 54) voldoet in ieder geval aan het geschetste beeld van de emotionele soeverein. Dit sentimentalisme is daarnaast niet eigen aan het personage van de vorst. Aan het begin van *Het feest der Liefde* (1741) van de Marre zien we eenzelfde hooggevoeligheid, maar ditmaal bij een herderin genaamd Caliste. Dit ‘hardersspel’ herinnert aan de band tussen het excessief emotionele sentimentalisme en het pastoralisme. Het sentimentalisme valt onder preromantiek, en de (pre)romantiek staat bol van de pastorale invloeden (Honings & Jensen 2019, 101). Daarnaast wijst de muzikale aard van dit toneelwerk ook op een complementaire verklaring voor de toegenomen emotionaliteit³: Caliste’s zoetgevooisde cadans en wisselende toonvallen zullen haar emoties temeer hebben bekrachtigd.

Toch kan de geboorte van de emotionele soeverein nog wel het best begrepen worden als een eeuwenlange cultuurhistorische ontwikkeling die ook buiten het theater plaatsvond. Om die ontwikkeling te begrijpen, moeten we de emotiegeschiedenis raadplegen. Emotiegeschiedenis is een interdisciplinair onderzoeksveld dat zich bezighoudt met de ervaring, beschrijving en uitdrukking van emoties in verschillende tijdsperiodes en culturen. In *The Navigation of Feeling: a Framework for the History of Emotions* (2001) zoekt historicus en cultureel antropoloog William Reddy de oorsprong van dit onderzoeksveld in de laatste decennia van de twintigste eeuw, waarin een ontwikkeling in de studie van emotie zich in meerdere domeinen voltrok (Reddy 2001, ix-x). Historici en literaire critici ontdekten dat emoties ook hun eigen geschiedenis kennen. Als emoties een betekenisvolle geschiedenis hebben, dan betekent dit ook dat zij meer zijn dan een biologische constante. De aanname waarmee de emotiehistoricus opereert is dan ook de veronderstelling dat emotionele beleving en expressie ‘gesitueerd’ zijn. Emotionaliteit in de brede zin is dus afhankelijk van tijd en plaats. Emoties hebben niet alleen historische ontwikkelingen beïnvloed en vice versa, maar

³ De popularisatie van opera in de achttiende eeuw kan ook hebben bijgedragen aan de toegenomen interesse in en waardering van intensieve emotionele expressie.

emoties *zijn* ook een historische ontwikkeling.

In *The History of Emotions* (2015) onderscheidt emotiehistoricus Rob Boddice vier centrale claims van het onderzoeksveld (Boddice 2015, 5):

1. Emoties veranderen met de tijd en zijn daarmee een historisch onderzoeksobject.
2. Emoties zijn niet slechts het resultaat van historische omstandigheden maar zijn actieve oorzaken van gebeurtenissen en verrijken historiografische theorieën over causatie.
3. Emoties liggen in het centrum van de mensengeschiedenis. De mens wordt daarbij gezien als een bioculturele entiteit, gekarakteriseerd als een *worlded*⁴ lichaam, in een wereld met andere *worlded* lichamen.
4. Emoties liggen in het centrum van de geschiedenis van moraliteit, omdat het steeds onwaarschijnlijker wordt dat menselijke deugd, moraliteit of ethiek begrepen kan worden zonder een analyse van historische emotionele context.

Deze scriptie is geïnteresseerd in het emotionele landschap van de achttiende-eeuwse Republiek. Dat landschap is veelzijdig, beschouwt het geëmotioneerde lichaam als een fysiologisch-morele entiteit en is het resultaat van historische en internationale invloeden. Tijdens de Verlichting was een centraal discussiepunt een dichotomie die zijn oorsprong in de klassieke oudheid vond: rede en emotie. Aan de ene kant was er de klassieke, ook stoïcijnse gedachte dat emotionaliteit hoofdzakelijk een zwakte vormde. Het classicisme benadrukte het belang van beheersing, waaronder beheersing van de emoties. Aan de andere kant zien we de opkomst van het sentimentalistische idee dat emotionaliteit gelijkstelde aan oprechtheid en hoogstaande ethische principes. Desondanks sluiten deze twee ogenschijnlijke tegenpolen elkaar niet uit: classicistische treurspelen bevatten regelmatig sentimentalistische elementen.⁵ De emotiegeschiedenis kan ons helpen begrijpen hoe twee tegenstrijdige ideeën, emotionaliteit als een zwakte en emotionaliteit als een kracht, naast elkaar konden bestaan en zelfs met elkaar in dialoog konden treden.

Het idee dat emotionaliteit een zwakte kon vormen voor de soeverein ligt in het verlengde van het idee dat rede en emotie een binaire oppositie zijn (Reddy 2001, 154-155). Deze tweedeling werd juist tijdens de achttiende eeuw aangesterkt omdat verlichte denkers het primaat legden bij de menselijke rede: het denkvermogen zou de mens onderscheiden van het dier. Verlichtingsdenkers boden weliswaar een vernieuwd perspectief op de relatie tussen rede en emotie maar dit blijkt gevestigd op een classicistisch idee, zoals menig cultuurhistoricus bekend met de Stoa kan beamen. Zo zou het dierlijk wezen ook geen emoties ervaren, althans niet in de menselijke zin, omdat emotie tegenover rede staat, en het dier ook niet over het redeneringsvermogen beschikt (Konstan 2015, 175).

Al tijdens de renaissance schoot de heropleving van dit idee wortel. Samenhangend

⁴ De term '*worlded*' duidt op de vorming en ervaring van menselijke lichamen in de context van de historische omgeving.

⁵ In *his casibus* valt het te bemerken dat de werken Van Merken, Moens en De Lannoy (deels) beantwoorden aan het classicistische model voor treurspelen en dat deze drie auteurs ook inspiratie putten uit classicistische auteurs als Vondel. In de uitwerking zijn het classicistische treurspelen die elementen van sentimentalistisch discours bevatten; zie 1.2 en 2 voor nadere toelichting.

met het renaissance-classicisme was de popularisatie van het neostoïcisme in de jaren 1580, waarbij de nadruk lag op het ideaal dat een wijs individu zich niet door zijn hartstochten laat meeslepen (Porteman & Smits-Veldt 2016, 99). Het menselijke gevoelsleven stond in de zestiende, en de zeventiende, eeuw in het middelpunt van de belangstelling (Konst 1993, 1).

Nog interessanter voor onze casussen is de doorwerking van het classicisme in Nederlands theater. In het renaissancetheater speelde Hendrik Laurensz. Spiegel (1549-1612), leider van rederijkerskamer De Eglantier, een pioniersrol in de introductie van stoïsch gedachtegoed (Smits-Veldt 1991, 68). Dit gedachtegoed diende ter morele lering; het Amsterdamse publiek moest worden opgevoed tot mondigheid en verantwoordelijkheid in de samenleving. De vier kardinale deugden vormden hierbij het uitgangspunt: wijsheid, rechtvaardigheid, matigheid en moed. De Senecaanse levensfilosofie werd in een christelijk jasje gestoken en kwam zo opnieuw tot leven. Deze ontwikkeling was niet beperkt tot de Republiek.

Het ‘emotietheater’ was niet slechts een product van filosofische discoursen maar was ook gemodelleerd naar meta-dramatische verhandelingen. Een fundamenteel principe voor acteurs was dat zij hun emoties volledig moest belichamen. De Romeinse dichter Horatius sprak immers ooit: ‘Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi’ (‘Als jij me wil laten huilen, helaas / jij moet eerst zelf aangedaan zijn’) (Ars poetica, v. 102)⁶. Klassieke auteurs als Horatius boden een voorbeeld en inspiratiebron voor het Nederlands theater (Smits-Veldt, 1991, 51-59). De bekendste filosoof als het aankomt op de vormgeving en functie van treurspelen was Aristoteles, die het genre in zijn *Poetica* (ca. 335 v. Chr.) ontleedde (Silverentand 2018, 7).

Ethicus-didactus Samuel Coster bood met zijn *De tragoediae constitutione* (over de samenstelling van de tragedie) (1611) een vertaling en interpretatie van Aristoteles’ *Poetica* (Smits-Veldt, 1986, 74). Hij bouwde hierop voort met zijn eigen inzichten. Een kritische voetnoot bij verwijzingen naar klassieke auteurs als Horatius en Aristoteles is dat dit vaak een selectief proces was, waarbij de *auctoritas* van de klassieken werd gebruikt voor ideologische doeleinden. Het doel van dramaturgen als Coster was dan ook niet zozeer imitatie maar emulatie, of zelfs geïnspireerde inventie.

De inzichten van Coster droegen bij aan een toegenomen aandacht voor de emotionele belevingen van personages. Daarbij was tijdgenoot Daniël Heinsius (1580-1655) een bron van inspiratie. In zijn treurspel *Auriacus* (1602) is de handeling ondergeschikt aan de in de personen levende emoties (Smits-Veldt 1986, 74). Met deze typering geeft renaissancist Mieke Smits-Veldt duiding aan een fenomeen dat ook in deze studie uitgebreid aan het licht zal komen: emoties werden in het theater vaak beschouwd als zelfstandig handelende actoren. Senecaanse voorschriften zijn bepalend voor de uitdrukking van deze emoties, die ook wel als de fysieke manifestatie van de emoties kan worden begrepen. Senecaans theater was gericht op het innerlijk conflict tussen emotie en rede, en waarschuwde voor de gevaren van onbeheerste emotie (Konstan 2015, 177).

. In zijn *Tragoediae* wijkt Coster af van Seneca door een meer Aristosteliaanse visie te poneren op het doel van de nabootsing van menselijk handelen (Smits-Veldt 1986, 75). Het

⁶ De *Ars Poetica* van Horatius is in verscheidene bronnen overgeleverd. Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van (Golden 1995, 10).

doel van de tragedie, aldus Coster, was het bereiken van *katharsis*; de hartstochten op het toneel moesten emoties opwekken bij het publiek en deze zo zuiveren. Het ging daarbij niet om het uitbannen van emoties maar om het bereiken van een redelijk evenwicht van emoties. Hiermee week hij ook af van de populaire Scaligeriaanse⁷ stelling dat het doel van de tragedie was morele lessen te leren. Als dramaturg zou Coster zich voegen naar de classicistische dramatheorie (Smits-Veldt 1986, 76), en zo bijdragen aan de ontwikkeling van het neoclassicistisch theater.

Classicistische voorschriften waren tot diep in de achttiende eeuw bepalend voor de vormgeving van toneelspelen. Enkele van de grootste voorbeelden uit de theatergeschiedenis – denk aan Joost van den Vondel, Jan Vos en Pieter Corneliszoon Hooft⁸ – hanteerden het classicistische model. Deze voorschriften hadden met name betrekking op de vormgeving van het toneelstuk, maar auteurs modelleerden hun personages ook naar klassieke voorbeelden (Konst 1993, 56). Vrouwelijke personages dolven in het proces vaak het onderspit. Zo zijn de vrouwenrollen van Vondel ook wel onderverdeeld in drie basistypes: de martelares, het slachtoffer en de verleidster (Porteman & Smits-Veldt 2016, 537). Wellicht is de slachtofferrol daarbij nog wel het meest aanwezig want Vondel beschouwde passieve, vrouwelijke personages als slachtoffers van hun eigen emoties. Actieve verleidsters konden daarentegen geenszins schuld ontkennen. Het neoclassicisme bedeelde vaak een passieve rol aan het vrouwelijke personage toe.

In de achttiende eeuw kreeg deze stroming nog scherper vorm in het Frans-classicisme, in Nederland hoofdzakelijk vertegenwoordigd door het genootschap *Nil Volentibus Arduum* (1669) (Johannes & Leemans 2017, 47). In lijn met humanisten als Heinsius en Vossius namen Frans-classicisten de Aristoteliaanse dramatheorie als uitgangspunt (Smits-Veldt 1991, 105). Het genootschap ontwikkelde zich tot een kritische institutie, met geprononceerde opvattingen over goed en slecht theater (Smits-Veldt 1991, 119). Dit Frans-classicistisch theater is een duidelijk model voor de vorstinnengeschiedenis: het nieuwe toneel concentreerde zich op de psychologische ontleding van de zielenroerselen van nobele hoofdpersonen (Porteman & Smits-Veldt 2016, 693). De intense emoties op het toneel betrokken het publiek en hielpen de moraliserende functie van het spel.

Frans-classicistische spelen grepen terug op klassieke voorbeelden in plaats van recentere voorbeelden en hanteerden een strak keurslijf van wetmatigheid en rationalisme (Johannes & Leemans 2017, 325). Destijds stuitte dit al op kritiek: de stroming maakte van de authentieke kunst imitatief maakwerk. Inderdaad hanteert de stroming een haast wetenschappelijk perspectief op de creatie van kunst, wat later in schril contrast zou staan met het romantische paradigma van authenticiteit als de kern van ware kunst.

Voordat we terugvallen op het vastgeroeste beeld van klassieken en modernen, het achttiende-eeuwse theater als een polemiektussen stoïcijnse imitatie en emotionele vrijgevochtenheid, is het verstandig om een kritische blik te werpen op de totstandkoming van

⁷ Het vroegste stadium van Nederlands renaissancetoneel wordt ook wel gekenschetst als ‘Scaligeriaans-Senecaans’ theater, duidend op een vereniging van Senecaanse inzichten met die van humanist Julius Caesar Scaliger (1484-1558). Voor meer over Scaligeriaans theater, zie (Smits-Veldt 1991, 52-54).

⁸ ‘Het classicistische model’ is tot op zekere hoogte een koepelterm. Classicistische auteurs konden dan ook sterk verschillen onderling. Zie bijvoorbeeld (Smits-Veldt 1991, 89-103) waarin wordt ingegaan op het conflict tussen de Grieks-klassieke Vondel en de Scaligeriaans-Senecaanse Vos.

de historiografie van het vroegmodern Nederlands theater. Historici als Konst, Smits-Veldt en Porteman schrijven vanuit de veronderstelling dat Amsterdamse literatuur bepalend, en soms zelf representatief, is voor Nederlandse literatuur. Bovendien worden selecte auteurs opgehemeld tot representanten van de periode waarin zij actief waren – deze individuele benadering van geschiedschrijving is ook buiten ons vakgebied alomtegenwoordig – terwijl populair theater als ondergeschikt wordt beschouwd. Deze tendensen zijn een erfenis van de negentiende eeuw, waarin een zoektocht naar de aard van onze vaderlandse literatuur van wal stak. Dit is echter een paradigma dat, zoals ieder paradigma, zijn eigen valkuilen kent.

Wat maakt de neostoïcijnen en Frans-classicisten tot dé dominante krachten in het vroegmodern Nederlands theater? Is de waardering van literaire critici eeuwen na dato relevant voor de waardering destijds? Het ligt uiteraard ver buiten het bereik van dit onderzoek om een bijgestelde voorstelling van de contemporaine waardering en populariteit van literair gedachtegoed te presenteren. De bekende, Amsterdamse conceptualisering is onderbouwd met aanzienlijke argumenten. Zo vonden auteurs als Vondel, Vos en Hooft gretig aftrek bij het publiek en stonden zij bekend als begaafde auteurs met de nodige kennis van de klassieken. Ook de gemiddelde burger zou de *poeta doctus* in een hoger echelon hebben geplaatst dan de komedieschrijver. Wat wel belangrijk is, is dat de classicistische geschiedschrijving geen ondiscutabele waarheid is maar een perspectief, gebaseerd op overwegend mannelijk auteurs. Dit onderzoek verkent een ander perspectief, gebaseerd op vrouwelijke auteurs.

Dat perspectief bouwde voort op het classicisme maar ontleende ook veel aan andere stromingen. Een belangrijke literaire stroming die bijdroeg aan de totstandkoming van teksten als *Maria van Bourgondiën* was de preromantiek. De preromantiek (1740-1780) was een reactie op het classicisme, waarbij gevoeligheid in plaats van rationalisme het uitgangspunt vormde. In de preromantiek ontstond onder andere het romantische idee dat emoties fundamenteel zijn om de wereld te begrijpen (Honings & Jensen 2019, 102). Emoties waren dus geen gevaar meer maar hoofdzakelijk een positieve karakterkwaliteit. Dit bereikte zijn hoogtepunt met de verwante stroming van het sentimentalisme, dat zich kenmerkte door emotioneel exces. Dit exces was het resultaat van een eenvoudige logica: des te emotioneler, des te beter (Reddy 2001, 164). Het sentimentalisme was onder andere een stroming in de kunst, de muziek en de dans. Voor theaterteksten is het vooral relevant dat het een stroming was in de literatuur en het theater. In literatuur ging excessieve emotionaliteit vaak gepaard met typografische indicaties, denk aan uitroeptekens en afbreekstreepjes⁹ (Meijer 1998, 38-39), en in het theater met beeldende lichaamsbewegingen.

Het sentimentalisme had een relatief korte levensloop. De theatrale sentimentalist maakte plaats voor de authentieke romanticus, en het sentimentalisme werd veelal afgedaan als kunstmatig en histrionisch (Leemans & Johannes 2019, 384). Tegenwoordig wordt het sentimentalisme als onderdeel van de verlichting beschouwd, ook wel als ‘de gevoelige Verlichting’ (Honings & Jensen 2019, 101) Het was voor de sentimentalist niet de rede maar de gevoeligheid die de mens kenmerkte. Hoewel het Nederlands sentimentalisme een eigen karakter kent, werd de stroming aanvankelijk populair door Franse, Duitse en Engelse

⁹ Dit soort typografische eigenheden zou ik omschrijven als emotionele markeerders. Deze markeerders zijn geen emotieven in de enge zin (zie 2.2) maar markeren wel emotieve uitingen in de tekst.

vertalingen (Meijer 1998, 110). In Nederland werd het sentimentalisme belichaamd door dichter en filosoof Rhijnvis Feith (1753-1824). Zijn briefroman *Julia* (1783) kondigde de komst van het Nederlands sentimentalisme aan. De kern van het sentimentalisme bestond uit een overdrijving van romantische gevoelens, die zich uitte in overgevoeligheid.

Beschrijvingen van het sentimentalisme duiden de periode vaak in termen van buitenissigheid. De sentimentalist zelf zou zijn uitingen echter waarschijnlijk niet beschrijven als een vorm van overmaat, maar als de expressie van een overweldigende gevoelswereld.

Willen we recht doen aan het sentimentalisme, dan moeten we de gevoelswereld van de sentimentalist betreden. De emotionele belevingen van de sentimentalist, of het sentimentalistische personage, zijn kortom te beschrijven als intens. Zijn uitingen waren voor hem, of haar, dan ook geen theater, maar manieren om uitdrukking te geven aan die intensiteit. Net zoals bij romantici was de sentimentalist een hooggevoelig individu. Sentimentalistische teksten zijn manieren om deze gevoeligheid te uiten, te verkennen en te verklaren. Deze ‘sentimentalistische functie’ is ook aanwezig in de vorstinnengeschiedenis, zoals de openingsscène van *Johanna Gray* laat zien.

We keren terug naar het theater. *Johanna Gray* is van start gegaan. Koningin Gray beweent het lot van haar echtgenoot, Gilfort, en haar hartsvriendin, Charlotte. Haar eigen dood is een zekerheid maar niet haar grootste bron van verdriet. Net als Maria van Bourgondië is de koningin van Engeland jong en heeft zij haar titel met weersin opgelegd gekregen. Net als Maria bevindt zij zich in tragische omstandigheden die haar door iemand anders zijn toegedaan. Ze is sympathiek, moreel hoogstaand en standvastig, en sentimentalistisch in haar omgang met haar emoties. Auteur Petronella Moens mag dan wel nergens expliciet aanstippen dat haar treurspel sentimentalistisch is maar het vertoont wel kenmerken van het sentimentalisme. Dat dezelfde materie enkele jaren al werd behandeld in een toneelwerk van Feith, het schoolvoorbeeld van sentimentalisme, wijst op een diepere verwevenheid van de vorstinnengeschiedenis met sentimentalistisch gedachtegoed.¹⁰

Dit onderzoek valt dus te beschouwen als een studie naar het genre van de vorstinnengeschiedenis binnen het onderzoeksveld van de emotiegeschiedenis, door de lens van het sentimentalisme. De reden dat de methodologie van dit onderzoek nadrukkelijk gericht is op sentimentalistische invloeden, ondanks de pertinente aanwezigheid van het (neo)classicisme, is dat de classicistische vormgeving van theater en de *dramatis personae* al uitgebreid voor het academische voetlicht is gebracht. Het sentimentalistische theater, al helemaal in de Nederlandse traditie, is echter onderbelicht. Vreemd is dit niet want de aanwezigheid van het sentimentalisme is, mijns inziens, minder expliciet en niet aan de orde gekomen in contemporaine verhandelingen. De theorie die dit onderzoek zal bekrachtigen is dat het sentimentalistisch discours wel aanwezig is en een spanningsveld creëert met het classicistische discours.

Een uitdaging die dit onderzoeksveld met zich meebrengt is dat de emotiegeschiedenis een breed scala aan benaderingen en (tegenstrijdige) definities behelst. Het werk van Reddy biedt in grote lijnen een overzicht van deze perspectieven en is daarmee een standaardwerk in het veld. *The Navigation of feeling* is echter overwegend theoretisch van aard, en minder gericht op literair-historische toepassing van emotietheorie. *The Theatre of Emotions: The*

¹⁰ Zie (Feith 1787).

Succes of Spanish Drama in the Low Countries (1612-1672) (2022) van zeventiende-eeuws-theaterhistoricus Tim Vergeer biedt een concrete toepassing van emotioneel-historische inzichten op Nederlandse theaterteksten. Gericht op de adaptatie van zeventiende-eeuwse Spaanse komedies verschilt het corpus van het proefschrift van Vergeer aanzienlijk van de (laat) achttiende-eeuwse tragedies in deze scriptie. *The Theatre of Emotions* bevat echter wel de meest uitgebreide methode en methodologie voor het onderzoek naar vroegmodern Nederlands theater in het kader van emotiegeschiedenis, en veel van de invloeden die Vergeer bespreekt hebben hun doorwerking in het achttiende-eeuwse theater. Het sentimentalisme was echter een nieuw fenomeen, aan de eeuw van de Verlichting eigen.¹¹

1.2 Het sentimentalisme als een discours

Als we het corpus willen begrijpen als sentimentalistisch, dan stuiten we op een methodologisch probleem; de auteurs waren geen sentimentalisten en hun treurspelen bevatten hoogstens kenmerken van het sentimentalisme. Het is niet zozeer in het belang van deze scriptie om de onderzochte treurspelen te scharen onder de noemer van het sentimentalisme. De sentimentalistische aard van het corpus is namelijk een secundaire zaak; van primair belang is het emotionele discours van de teksten. Met de term ‘emotioneel discours’ doel ik op het taalgebruik dat de tekst gebruikt om emoties te beschrijven en te begrijpen.¹² Sentimentalisme definieer ik dan ook hoofdzakelijk als een emotioneel discours. De behandelde treurspelen mogen dan wel niet *qualitate qua* sentimentalistisch zijn maar ze kunnen wel sporen van sentimentalistisch discours bevatten. Dat discours kan ook wel gezien worden als een (impliciet) stelsel van regels en verwachtingen.

Deze definitie van sentimentalisme hangt nauw samen met wat Reddy beschrijft als een ‘emotional regime’: een normatieve verzameling van emoties (Reddy 2001, 124-125). Dit emotioneel regime wordt aangehouden door het politieke regime om de emotionele omgangsvormen in een samenleving te reguleren. In relatie tot mijn eerdere typering van het emotioneel discours kan het emotionele regime ook wel als het dominante discours gezien worden. Vergeer stelt dat het emotionele regime in de zeventiende eeuw bestond uit een westers narratief van emotionele beheersing en, bij wijze van extensie, het neostoïcijnse regime (Vergeer 2022, 28). Trekken we dit door naar de achttiende eeuw, dan blijft dit gelden, hoewel de term ‘classicistisch’ accurater is dan ‘neostoïcijns’. Als het classicisme het dominante discours was dan kan het sentimentalisme als een counterdiscours gezien worden.

Reddy typeert het sentimentalisme als een *emotional refuge*: een vorm van vrije emotionele omgang buiten familiale relaties, ambtsfuncties en status (Reddy 2001, 94). Het probleem met deze typering in het kader van het theater is dat de term ‘toevluchtsoord’ impliceert dat er geen (bewuste) interactie met het politieke regime plaatsvindt. Daarom beschouw ik het als wat Vergeer noemt *emotional rebellion*: intentioneel handelen tegen het emotionele regime (2022, 312). Vergeer gebruikt deze term als een literair, extreem alternatief voor Reddy’s term *emotional refuge*. Een belangrijk verschil is dat, hoewel een *emotional refuge* een regime onbedoeld kan bedreigen, een *emotional rebellion* dit bewust doet. Het

¹¹ Geheel nieuw is geen enkel cultuurhistorische stroming: het sentimentalisme haalde bijvoorbeeld inspiratie uit arcadische literatuur.

¹² De term ‘emotioneel discours’ is de studie van emoties niet vreemd, hoewel een definitie vaak ontbreekt. Zie bijvoorbeeld (Boddice & Smith 2020, 4.2), (Lutz & Lughod 1990, 1) en (Frevert 2014, 26).

sentimentalisme kan beschouwd worden als een bewust verzet tegen het dominante classicistische discours. Deze daad van verzet wordt belichaamd door de soevereine vorstin.

We bevinden ons in het paleis van Cleopatra Thea. De koningin benadert eenzaam het graf van haar vermoorde vader en laat zich uit over de wreedheid van het noodlot. Net als Maria van Bourgondië en Johanna Gray ontmoeten wij Cleopatra dus wanneer zij wordt getroffen door tragische omstandigheden, en haar leiderschap op de proef wordt gesteld. Waar besteedt de emotiehistoricus aandacht aan? Hij kijkt uiteraard naar de woorden die Cleopatra gebruikt gedurende haar weeklacht. Wanneer zij zichzelf beschrijft als '[v]ermoeid en afgepynd door door zo veel zielsbenouwen' dan kan hij hierin zowel een fysieke als een geestelijke dimensie van emotionele ervaring observeren. Ziet hij haar knielen voor de tombe van haar wijlen vader, dan herkent hij hierin een emotioneel beladen symbool van respectbetuiging. Hoort hij haar in het besluit van haar monoloog zichzelf de dood toewensen, dan begrijpt hij dat het spel hiermee sympathie voor de protagonist opwekt. De gedegen emotiehistoricus beschikt namelijk over de nodige verbeeldingskracht¹³: wat zou het publiek voelen gedurende het spel? Zou het publiek de reacties van de personages kunnen begrijpen, en is dit begrip ook een vorm van rechtvaardiging? Het zijn speculatieve vragen waarvan de antwoorden een concrete onderbouwing vereist.

Hierom vervlecht deze scriptie de perspectieven van verschillend emotiehistorici tot een omvattend analysemodel. Dit verlangt om te beginnen een emotioneel begrippenapparaat. Eén essentieel begrip, emotioneel discours, is al kortstondig behandeld, maar de wijze waarop dit discours geanalyseerd dient te worden, nodigt verder onderzoek. Het volstaat voor nu om te stellen dat discours meerdere facetten behelst. 'Taalgebruik' blijft bij de analyse van (theater)teksten uiteraard het primaire element, maar blijkt bij nader inzien een vereenvoudiging.

Zo moet er om te beginnen onderscheid gemaakt worden tussen de uitspraken van de personages en de taal die de tekst, of auteur, gebruikt om de personages en hun handelingen te beschrijven. In deze scriptie wordt de term 'de tekst' boven 'de auteur' verkozen om de oorsprong van de bestudeerde taal te duiden. Dit autonome tekstbeeld hangt samen met de focus die in de analyse wordt gelegd op discours. Het is niet de auteur maar de tekst die emoties beschrijft, uitdrukt en evalueert, en het object van studie vormt. Desondanks blijft de auteur van belang in de slotsom. Als producent van de tekst worden de auteur en zijn denkbeelden immers geïnformeerd door de maatschappij en de omstandigheden waarin de literaire productie plaatsvond. Daarbij is het vrouwelijk auteurschap achter de teksten verre van een bijzaak.

Daarnaast heeft discours zowel een referentiële als een creatieve functie. In andere woorden, discours beschrijft én creëert de realiteit. Dit onderscheid is belangrijk als we het sentimentalisme beschouwen als een discursieve lens waardoor gebeurtenissen en de wereld gevormd worden. Dit zal ook in de analyse blijken; een belangrijke component van sentimentalistisch discours is de relatie tot het lichaam, en de wijze waarop het menselijk lichaam wordt geconstitueerd. Het discours beschrijft lichamelijke ervaringen maar creëert

¹³ Een noodzakelijk nadeel van deze imaginatieve visie op historiografie ('historical imagination') is de subjectieve, potentieel anachronistische blik van de onderzoeker. Desondanks blijft het gebruik van emotie als vorm van begrip fundamenteel voor de studie van emoties. Voor meer over historische verbeelding, zie (Boddice 2015, 14-16).

deze ervaringen ook tot op zekere hoogte. Lichamelijke ervaring wordt bijvoorbeeld als evenredig aan emotionele ervaring beschouwd. Het lichaam is daarom een getuigenis van moraliteit, omdat emotionaliteit dit ook is. In Engeland, de geboorteplaats van het sentimentalisme, werd ook wel onderscheid gemaakt tussen *sentiment* (verfijnd gevoel) en *sentiment*¹⁴/*sentimental/sensibility* (morele en esthetische reacties) (Van Sant 1993, 5). Een Nederlandse analogie kan gemaakt worden met de termen *gevoel* en *aandoening* (Meijer 1998, 161-164). Vooral belangrijk is dus dat de term discours een paradigma impliceert, en dat het lichaam, en de relatie tussen geestelijke en lichamelijke ervaring, een belangrijk onderdeel is van het sentimentalistische paradigma.

De wijze waarop de teksten worden bestudeerd, plaatst deze studie in het veld van emotiegeschiedenis. Een fundamentele aanname achter het onderzoek is dan ook dat emotionele uitingen niet biologisch maar cultureel van aard zijn. In dat opzicht is het logisch dat deze uitingen diachroon veranderen: er vindt met de tijd een verschuiving plaats in de manier waarop emoties geuit worden en de daarmee samenhangende evaluatie van deze uitingen. Deze scriptie is echter gebaseerd op een beperkt corpus van drie teksten waarin gelijksoortige discoursen voorkomen, met daarbij een verschil van slechts vijftien jaar tussen de jongste en de oudste tekst. De keuze voor dit beperkte corpus maakt een diepgaande analyse voor de respectievelijke teksten mogelijk, evenals een vergelijking van de teksten onderling. Het nadeel van deze keuze is dat het diachrone perspectief naar de achtergrond dreigt te verdwijnen. Inzichten uit de secundaire literatuur helpen om dit probleem te remediëren, maar deze scriptie blijft vooralsnog hoogstens representatief voor de Republiek in de laatste decennia van de achttiende eeuw. Het is daarbij de hoop dat toekomstig onderzoek hierop een aanvulling kan vormen, om een vollediger beeld te krijgen van de ontwikkeling van dit fenomeen in de vroegmoderne tijd.

De teksten mogen dan wel representatief zijn voor deze periode, de betreffende vorstinnen zijn dat allesbehalve. Jane Grey, Maria van Bourgondië en Cleopatra Thea waren ook destijds slechts namen in geschiedeniswerken. De behandeling van deze historische figuren komt wel overeen, zoals als blijkt in het eerste bedrijf: de vorstin bevindt zich na het plotselinge overlijden van de koning in een chaotische, tragische situatie en wordt geconfronteerd met verantwoordelijkheden waar zij niet adequaat op is voorbereid. Er kan hier een zeker topos van beproeving geobserveerd worden, dat een impuls vormt voor intensieve emotionaliteit. Tot slot lijken de teksten een sentimentalistisch discours te delen, dat met name door de vorstinnen wordt gehanteerd.

Zijn deze spelen dan te beschouwen als een normatief model voor de omgang met emoties? Dat lijkt misschien een vergezochte hypothese, gezien de vorstelijke status van de personages. De term ‘emotionele soevereiniteit’ hoeft echter niet slechts betrekking te hebben op vorsten en vorstinnen, maar kan ook duiden op het primaat van een individu op diens eigen emoties en het vermogen om diens emoties te reguleren. Er is dus een verschil tussen soevereiniteit als vorstelijke status en soevereiniteit als psychologisch concept. De toeschouwers mochten dan wel een vorstelijke status ontberen maar dat betekende niet dat zij zich niet konden herkennen in de emoties van de vorstinnen en de aard van de situaties

¹⁴ De term *sentiment* kon dus voor de ervaring en de lichamelijke reactie gebruikt worden. In het Nederlandse discours geldt dit evenwel.

waarmee zij geconfronteerd werden. Ze konden zo, bijvoorbeeld, de relatie tussen emotionaliteit en moraliteit leren begrijpen, en leren handelen op basis van dit begrip; de emotionele en de didactische functie van de tekst waren met elkaar verbonden.

De inleiding van deze scriptie is al ingegaan op de historische context en de onderzoeksvelden waarin het onderzoek plaatsvindt. Hoewel al is vastgesteld dat deze scriptie werkt vanuit een emotioneel-historische discoursanalyse, verdient de concrete toepassing van deze analyse verder aandacht. Daarnaast zijn een genuanceerder begrip van de term ‘emotie’ en verwante begrippen en de interactie tussen emotie en de politieke context van de personages nodig om dit theoretisch kader te voltooien. Met een uitgebreidere theoretische onderbouwing dan andere onderzoeken in de Nederlandse context, hoop ik dat deze scriptie een aanleiding biedt om de Nederlandse theater- en literatuurgeschiedenis te benaderen vanuit de diverse inzichten van dit internationale onderzoeksterrein.

2. Emoties in beweging: de emotiegeschiedenis als onderzoeksmodel

E motio – beweging naar buiten. De Latijnse oorsprong van de term ‘emotie’ verraaft hoe emoties vanouds worden begrepen (Boddice 2015, 16). Emoties worden met dit begrip namelijk niet getypeerd op basis van interne beleving maar de expressie van emoties vormt het uitgangspunt, de wijze waarop emoties ‘naar buiten bewegen’. Het idee van emotie als expressie vormt een goed startpunt om de emotiegeschiedenis te verkennen. We hebben immers zelden toegang tot egodocumenten of ander materiaal waarin historische individuen hun eigen gemoedsbewegingen beschrijven, en dan rest nog de vraag in hoeverre deze beschrijvingen betrouwbaar zijn, en te vertalen naar huidig begrip bovendien. Wat we met meer rigorisiteit kunnen onderzoeken, al helemaal in de theatergeschiedenis, is de wijze waarop men uitdrukking gaf aan emoties.

Kernbegrip in dit kader is ‘beweging’, of ‘verandering’. Ervaring en expressie worden namelijk begrepen in termen van verandering. De Académie Française definieerde sentiment als ‘alle bewegingen van de ziel’ (Dejean 1997, 87). Emotie definieer ik vervolgens als de lichamelijke bewegingen van sentiment. Deze visie van emoties als lichamelijke verandering kent historisch precedent binnen de psychologie: de lichamelijke veranderingen die ontstaan naar aanleiding van interne belevingen worden ook wel gedefinieerd als de emotie (Boddice 2015, 23-24). Daarom geldt in dit onderzoek de vuistregel: emotie is expressie.¹⁵

2.1 Emoties als vertaling

Waar wordt exact uitdrukking aan gegeven, als emotie expressie is? De term ‘directe vertaling’ is het sleutelbegrip waarmee ik de relatie tussen de twee (hoofd)componenten van emotie, expressie en beleving, kenmerk. Emotionele expressie is een vertaling van emotionele beleving (Reddy 2001, 82). Die vertaling is gesitueerd; ze is afhankelijk van tijd en plaats. Culturele normen en waarden bepalen hoe men uiting geeft aan emoties, ofwel sentiment vertaalt (Rosenwein 2010, 9). Dit is een proces dat veelal onbewust plaatsvindt; men staat

¹⁵ Met deze definitie wordt dit onderzoek ook afgezet tegen de geschiedenis van beleving, die zich eerder richt op de ervaring zelf dan de expressie van de ervaring. De geschiedenis van beleving heeft als onderzoeksveld met soortgelijke uitdagingen als de geschiedenis van emoties te kampen. Zie (Boddice & Smith 2020, 22-26).

zelden stil bij de manier waarop diens emotionele expressie beantwoordt aan de cultuur. Hoewel cultuur dus leidend is, ontkent de theorie niet dat veel vormen van emotionele expressie een biologisch substraat hebben. Lachen en huilen zijn twee voorbeelden van biologische reacties op interne belevingen, die hoogstens worden bijgesteld door culturele richtlijnen. Daarnaast ontkent de theorie niet dat zelfs emotionele beleving door cultuur kan worden beïnvloed. Denk hierbij aan (sub)culturen waarin wordt geloofd dat pijn een zuiverende werking kan hebben of het stoïcijnse concept van woede als een persoonlijk falen. De scheidslijn tussen cultuur en biologie is ook hier allesbehalve eenduidig.

In de praktijk is de theorie van Reddy geregeld nog complexer dan hij hem in eerste instantie formuleert. Er kunnen namelijk drie stadia¹⁶ onderscheiden worden: pre-cognitief, cognitief en expressief. Met pre-cognitief refereer ik aan affect. Hiermee wordt bedoeld op 'emotionele' impulsen die ons handelen beïnvloeden vóór wij hier ons bewust van zijn. Er zijn drie eenheden van het overkoepelende begrip 'emotie' te onderscheiden, drie bewegingen, waarvan de derde het voornaamste onderzoeksobject vormt:

1. Affect: pre-cognitieve emotionele impulsen die bewuste ervaring voorafgaan.
2. Sentiment: emotionele ervaring, zonder dat er noodzakelijk uiting aan wordt gegeven.
3. Expressie: de uitdrukking van emotionele ervaring.

Het onderscheid tussen affect en sentiment is geïnspireerd op Seneca's onderscheid tussen reacties die in de enge zin geen emoties zijn maar de eerste voorgangers van emoties (*principia proludentia adfectibus*) en sentimenten (*adfectus*) (Konstan 2015, 174). Mijn concept van sentimenten komt dus overeen met wat Seneca bestempelt als *adfectus*. Affect, daarentegen, komt eerder overeen met de *principia produlentia*. Dit onderzoek raakt zo aan het veelzijdige onderzoeksveld van *affect theory*. Belangrijk voor nu is dat de vertaaltheorie, zoals deze is besproken, wordt toegepast op de vertaling van sentiment (bewuste ervaring) naar expressie (emotie).

De vertaaltheorie biedt methodologische houvast bij de studie van emoties in theater maar verschilt aanzienlijk van de eerder geïntroduceerde theorie van het sentimentalisme. Het sentimentalisme spreekt niet in termen van cultuur en biologie maar beschouwt emoties wel als natuurlijk, oftewel biologisch. De gemene deler van het sentimentalisme en de vertaaltheorie is dat beide een discursieve lens kennen. Het sentimentalisme is een voorbeeld van een emotioneel discours en de vertaaltheorie is een manier om emotionele discourses te analyseren. De theorie van emotionele expressie als vertaling is dus een secundaire theorie. Hiermee bedoel ik te zeggen dat deze theorie toegepast kan worden om het sentimentalisme te begrijpen.

Het kernprobleem van de sentimentalist, beschouwd vanuit de vertaaltheorie, is dat de vertaalslag tussen sentiment en expressie nooit volledig gemaakt kan worden. Het exces dat sentimentalisme kenmerkt, kan opgevat worden als een poging om desondanks zo getrouw mogelijk zijn emoties te vertalen. Hier denk ik dat de uit de psychologie ontleende termen

¹⁶ Deze stadia hoeven niet alle drie te worden doorlopen. Ik gebruik de term vooral om aan te geven dat een stadium niet bereikt kan worden zonder dat de voorgaande stadia bereikt zijn: er is geen (gemeende) expressie zonder beleving, en geen beleving zonder pre-cognitieve impulsen.

Innenwelt en *Umwelt* een waardevolle toevoeging bieden.¹⁷ Deze termen zijn niet zozeer substituten voor ‘beleving’ en ‘expressie’ respectievelijk maar duiden wel op een contrast tussen de wereld zoals deze beleefd wordt en de wereld zoals deze buiten de beleving bestaat. Het was aan de sentimentalist om zo getrouw mogelijk zijn *Innenwelt* te vertalen zodat hij zich zo authentiek mogelijk in de *Umwelt* kon begeven.

Dit staat in schril contrast met de traditionele typering van het sentimentalisme door historiografieën, die het kenmerken als een stroming van emotioneel exces. Het probleem met de term ‘exces’ is dat het sentimentalisme zo wordt gedefinieerd in relatie tot een normatief discours; ‘exces’ bestaat niet zonder een bestaand idee over een ‘correcte’ mate van emotionaliteit. Liever hanteer ik een begrippenapparaat dat het sentimentalisme vanuit een neutrale positie beschouwt. Wel valt het op dat het sentimentalisme intensiever en extensiever uiting geeft aan emoties dan dat andere emotionele discourses dit doen. Een beter alternatief voor de term ‘exces’ is mijns inziens de term ‘het sublieme’. Deze term wordt vaak beschreven als onbeschrijfbaar en ervaren als te groots om accuraat door taal weergegeven te worden (Honings & Jensen 2019, 102). De sentimentalistische gevoelswereld is subliem en kan hierom nooit volledig in taal worden omgezet.

Het doel van de vertaaltheorie in dit onderzoek is niet het ‘terugvertalen’ van expressie naar beleving. Het doel is vast te stellen dat emotionele expressie een gelaagd cultureel construct is, en daarmee ook een object voor culturele analyse. Deze scriptie benadert de emotiegeschiedenis vanuit een literair-historisch oogpunt omdat het hoofdzakelijk gericht is op theatertekst. Toch blijft de performatieve aard van de tekst, die bestemd was voor opvoering, van belang bij de analyse ervan. Als we aandacht willen hebben voor de maatschappelijke omgang met emoties dan is het noodzakelijk om in overweging te nemen dat de tekst in kwestie niet bestemd was voor een stilzwijgende, individuele lezing, maar voor belichaamde voordracht en een collectieve beleving. Waarschijnlijk zal het publiek hebben geëmpathiseerd met de personages en deze empathie ook tot uitdrukking hebben gebracht. Zeker is dat de opvoering nog emotioneel complexer zou zijn geweest dan de tekst ons doet geloven.

Theaterteksten bevatten regelmatig etsen en gravures waarop scènes worden afgebeeld. We kunnen ervan uitgaan dat deze afbeeldingen een instructieve functie hadden voor de acteurs en dat zij deze uitgebeeld hebben op het toneel. Deze etsen en andere afbeeldingen bij de tekst reken ik onder de tekst in brede zin. Dat de opvoering de facto niet volledig overeengestemd zal hebben met de tekst is een gegeven dat helaas slechts beperkt onderzocht kan worden, en buiten dit onderzoek valt. De tekst geeft echter wel voldoende aanleiding om te speculeren over de lichamelijke vertaling ervan.

¹⁷ Deze begrippen worden in de psychologie geassocieerd met Lacan, die ze had ontleend aan de bioloog Jakob von Uexküll. Zie (Lacan 1966, 78, 774). Tegenwoordig zijn de termen gebruikelijk om het onderscheid tussen de interne belevingswereld en de externe wereld te duiden.

2.2 Emoties in tekst

‘Neen! Ik ondervinde het, er is nog geen taal voor ’t gevoel – of moesten de traanen – [...] zij komen mijn flauwe woorden te hulp en alles wordt uitdrukking!’ (Feith 1789, 64-65).

Met deze woorden stort de smoorverliefde Eduard zijn ziel uit in een brief aan zijn geliefde Julia. Al eeuwenlang worstelen auteurs met de relatie tussen taal en emotie, en ook tegenwoordig buigen filosofen, psychologen, historici en antropologen zich nog over dit vraagstuk. De prachtige woorden van Feiths gekwelde protagonist raken aan de twee dominante, concurrerende visies op de relatie tussen taal als emoties: taal als beschrijving tegenover taal als handeling; de taal dient het gevoel of het gevoel dient de taal.

Het zijn twee verschillende perspectieven die elkaar niet uit hoeven te sluiten (Bamberg 1997, 309). De eerste, gangbare theorie stelt dat taal emoties reflecteert dan wel representeert. We beschrijven met behulp van taal dus het ervaren. De tweede theorie beschouwt emotie als een modaliteit van taal. Oftewel, taal kan ‘emotief’ gedaan worden. De Engelse term *emotive*, vrij vertaald als emotief, wordt gehanteerd om de emotie als taalhandeling te typeren (Reddy 2001, 128). De emotief is een taalhandeling die een exploratief en zelf-altererend effect heeft op het gedachtemateriaal van emotie. Met deze definitie doelt Reddy op het feit dat emotionele expressie helpt om de emotionele ervaring te verkennen en te reguleren, en de wereld kan veranderen.

Deze scriptie is hoofdzakelijk geïnteresseerd in één verschijningsvorm van taal: tekst. De teksten hanteren een beschrijvende visie op taal, maar personages zullen ook uitingen doen die als emotief beschouwd kunnen worden. De hamvraag is voor nu hoe we de emotie uit de tekst kunnen halen of, indien dit een reductief perspectief blijkt, hoe we de emotionele dimensie van de tekst kunnen isoleren. Drie tekstueel-analytische pijlers helpen om emotionele uitingen in de tekst te onderscheiden:

1. De taal die gebruikt wordt om emoties en emotionele ervaringen te beschrijven, waaronder connotaties, epitheta, adjectieven, metaforen, ironie, grammatica etc.¹⁸
2. De manieren waarop uitdrukking wordt gegeven aan emoties in de tekst. Te denken valt aan uitspraken van personages, lichaamstaal (geïndiceerd door toneelaanwijzingen of etsen) en handelingen van personages.
3. De (impliciete) valuaties van emoties.

Dit model vormt een handreiking bij de studie van de teksten in kwestie. Bij de analyses zelf zal blijken dat het emotioneel discours van de tekst niet altijd helder aan de hand van deze drie punten te categoriseren valt. De gemene deler van de drie blijft de taal van de teksten. Hierbij moet echter wel een aanzienlijke, poststructuralistische kanttekening geplaatst worden. Als we kijken naar de taal die de tekst gebruikt om emoties te beschrijven, moeten we namelijk ook oog hebben voor de taal die de tekst *niet* gebruikt.

Het gaat daarbij niet zozeer om alternatieve woordkeuzes die door de tekst buiten beschouwing worden gelaten – een analyse met die invalshoek zou onproductief en ondoenlijk zijn – maar wel om stiltes in de tekst. Als een personage bijvoorbeeld stilzwijgend reageert op een tragisch tijding dan hoeft dat niet te betekenen dat die stilte emotioneel

¹⁸ Zie ook Rosenwein (2010).

neutraal is. Als de tekst ruimschoots aandacht besteedt aan de kwellingen van de protagonist maar de belevingswereld van de antagonist buiten beschouwing laat, dan betekent dit niet dat er niets over de belevingswereld van de antagonist te bemerken valt. En hoewel alternatieve woordkeuzes dus niet per se in overweging moeten worden genomen, kunnen alternatieve beschrijvingen van gelijksoortige scenario's wel inzicht bieden. Denk bijvoorbeeld aan verschillende beschrijvingen van sterfgevallen in de tekst. Een vergelijking van die beschrijvingen kan noodzakelijk blijken om het emotionele discours van de tekst te omvatten.

Bij historisch onderzoek naar taalgebruik doet zich echter een probleem voor dat mediëviste Barbara Rosenwein aankaart in 'Problems and Methods in the History of Emotions' (2010). Zo vraagt Rosenwein: 'Hoe kunnen historici weten of de woorden die ze lezen duiden op emoties?' (Rosenwein 2010, 14). Daarnaast kunnen we ons afvragen of, als deze woorden inderdaad op emoties duiden, de destijds gangbare betekenis(sen) ook te achterhalen zijn. Voor de historicus dreigt hier een valkuil: de concepten die we gebruiken om ervaringen te beschrijven is namelijk formatief voor de betekenis van de ervaring (Boddice & Smith 2020, 15). Dit betekent dat ons huidige taalgebruik ervoor kan zorgen dat het historisch taalgebruik wordt 'overschreven'. Een mooi voorbeeld in de Nederlandse context is het woord 'hartstochten' dat, toen het oorspronkelijk in de tweede helft van de zestiende eeuw werd geformuleerd, eerder verwees naar wat wij tegenwoordig als 'emoties' zouden bestempelen (Konst 1993, 1). Het is daarom belangrijk dat we denken vanuit de historische terminologie. Literair historica Annemieke Meijer heeft de weg in dit geval deels bereid met een glossarium van Nederlands sentimentalistisch discours (Meijer 1998, 160-175).

2.3 Emoties in (politieke) context

Context is niet slechts noodzakelijk om emoties te begrijpen; emoties zijn het product van context. Dit geldt voor zowel de context op het podium als de context daarbuiten. De culturele, 'abiologische' visie op emotie rust namelijk op de saillante vraag wat cultuur precies is. Reddy definieert cultuur als 'a set of overlearned cognitive habits.' (Reddy 2001, 43). Emoties ziet hij als een onderdeel van deze set cognitieve gebruiken. Het is deze 'antropologie van emoties' die de basis vormt voor de wijze waarop deze scriptie cultuur benadert. Essentieel daarbij is dat er variabelen zijn die van invloed kunnen zijn op emoties, die ook wel met de Bourdieuaanse term *habitus* begrepen kunnen worden: schema's van gedachte, actie en perceptie die individuele en collectieve (emotionele) gebruiken vormen (Scheer 2012, 201). In andere woorden, emoties zijn geleerd en contextueel. Binnen de besproken teksten is het vooral belangrijk om te kijken naar sociale en morele dan wel religieuze factoren die van invloed zijn op de ervaringen en gedragingen van de personages. Eén sociale factor steekt boven het maaiveld uit: de protagonisten in kwestie zijn allen vorstinnen. Zij hadden in deze positie dus hun eigen kader wat betreft emotionele regulering, waarbij het voorstelbaar is dat zij veelal geacht werden hun emoties te beheersen voor het grotere belang.

De vorige paragraaf bood een overzicht van aandachtspunten voor de tekstuele analyse. Zoals gesteld, is het probleem met dit analysemodel dat er mogelijk overlap kan ontstaan. Zijn talige uitingen namelijk niet een voorbeeld van manieren waarop emoties in de tekst worden geuit, en liggen de valuaties van emoties niet besloten in deze uitingen?

Terminologie uit de antropologische hoek kan hier uitkomst bieden. Een drietal begrippen is nodig om het model te voltooien (Reddy 2001, 43):

1. Emotionele concepties.
2. Emotionele lexicons (zie ook 2.2).
3. Emotionele gebruiken.¹⁹

Deze drie begrippen duiden op het onderscheid tussen idee, taal en praktijk. Teruggaande op de onderzoeksvraag, kunnen er drie vragen gesteld worden over de emotionaliteit van vorstinnen:

1. Hoe werd er gedacht over de emoties van vorstinnen?
2. Welke taal werd er gebruikt voor de emoties van vorstinnen?
3. Welke gebruiken hanteerden vorstinnen om hun emoties te reguleren en te uiten?

Een belangrijke reden waarom dit onderzoek een waardevolle toevoeging biedt aan de emotiegeschiedenis, is de unieke ‘emotionele situering’ van de vorstelijke status van de personages in kwestie. Zoals eerder besproken, moesten vorstinnen omgaan met unieke uitdagingen en verwachtingen. Om te begrijpen hoe ze dit konden doen, gaat dit onderzoek ook in op de aard van hun vorstelijke status. Een belangrijke vraag daarbij is in hoeverre de vorstelijke status van de vorstinnen als inherent aan hen wordt beschouwd. Ofwel, is er een onderscheid tussen de vorstin en de persoon die deze positie bekleedt?

Dit theoretisch kader besluit daarom met een korte studie naar de relatie tussen de vorst en zijn/haar status. De theorie van de *body politic* zoals geformuleerd door filosoof Thomas Hobbes (1588-1679) in zijn werk *Leviathan* (1651) helpt met het beantwoorden van deze vraag. Hobbes gebruikt twee begrippen om het bovenstaande onderscheid te karakteriseren: de *body natural* en de *body politic* (Skinner 2018, 365-366). De *body natural* duidt op de vorst als biologisch, sterfelijk persoon. De *body politic*, daarentegen, duidt op de vorst als een representatie van de staat. In het kader van dit onderzoek is het vooral belangrijk dat het mogelijk is om de twee *bodies* in de tekst te observeren. Er zijn momenten waarop de vorstinnen zich naar hun rol schikken, maar ook momenten waarop hun handelen los lijkt te staan van deze rol. Het is ook mogelijk dat deze twee rollen met elkaar verweven zijn. Afwijkend van de theorie zoals in origine door Hobbes geformuleerd gebruik ik de term *body natural* om te verwijzen naar de vorstin als persoon wanneer zijn niet vanuit haar vorstelijke status handelt. Een voorzichtige herinterpretatie van de *body politic* kan zo de politieke dimensie van deze teksten aan het licht brengen.

In de praktijk van zowel de historische realiteit als de vertoning van deze realiteit op het toneel behelst de *body politic* twee soorten macht: formele en informele macht (Campbell Orr 2004, 7-12). Formele macht, ook wel autoriteit, werd meestal alleen aan de vorstin toegekend wanneer zij als regentes optrad. Het betreft de macht die officieel verbonden is aan de vorstelijke status. Hierbij kan bijvoorbeeld worden gedacht aan het uitvaardigen van wetten en het benoemen van ambtenaren, afhankelijk van de staat in kwestie. Informele macht is afhankelijk van kwaliteiten als persoonlijkheid, ambitie en sociale

¹⁹ Emotiehistorici gebruiken de term ‘emotional practices’ om emoties te definiëren als een vorm van praktisch engagement met de wereld. Zie (Scheer 2012).

vaardigheden. Het gaat bij informele macht om het uitoefenen van invloed buiten de officiële wegen. Dat betekent niet dat informele macht niet deels afhankelijk was van de structuur van de staat en gerechtshoven. Informele en formele macht kunnen gekoppeld worden aan de *body natural* en de *body politic* respectievelijk; de vorstin was enerzijds een vrouw met persoonlijke, belichaamde verlangens en ambities en anderzijds een politiek, symbolisch en ‘eeuwig’ figuur dat dienstbaar was aan haar onderdanen (Vergeer 2022, 367). In de analyse van de toneelspelen zal blijken dat informele macht en interpersoonlijke relaties een belangrijke rol spelen in de uitkomst van het treurspel. De machtsuitoefening van vorstinnen was een gecompliceerde kwestie – hetzelfde geldt voor hun gevoelswereld.

3. De gefolterde vorstin: emotionaliteit in *Maria van Bourgondiën* (1774)

De geschiedschrijving schetst een diffuus beeld van Maria van Bourgondië (1457-1482) (Haemers 2025). Haar noodlottig verkorte bewind (1477-1482) en de gekleurdheid van contemporaine én postume kronieken hebben bijgedragen aan een gemythologiseerd beeld van de vorstin der Nederlanden, als de maagd die de wrede aanvallen van de Franse koning weerstond. Mediëvist Jelle Haemers spreekt van een ‘haast sacrale Maria-symboliek’ (Haemers 2025, 95) wanneer hij het heeft over de herinnering aan de vorstin. Haar vrouwelijkheid was onlosmakelijk verbonden met haar mythologie.

In de vaderlandse geschiedenis wordt zij nog wel het meest herinnerd vanwege de ondertekening van het *Groot Privilege* (1477), die haar heeft vereeuwigd als een voorvechter voor het vaderlands belang (Blockmans 2014). Het is een geromantiseerd beeld dat niet altijd met de realiteit strookt, maar dit populaire narratief blijkt belangrijker voor de weergave van de hertogin in het treurspel dan de onderliggende werkelijkheid. Het gaat in *Maria van Bourgondiën* namelijk niet om de geschiedenis zoals zij was, maar om de geschiedenis zoals Van Merken haar begreep en wilde verkondigen aan het publiek.

Het is geen volledige fictie die Van Merken voorschotelt, wanneer zij de hertogin als bewaarder van de Lage Landen presenteert. De jonge heerseres moest plotsklaps het regime van haar vader op zich nemen na zijn overlijden in Lotharingen, waarop de Franse koning Lodewijk XI zijn kans schoon zag en Bourgondië en de Nederlanden binnenviel (Haemers 2025, 95). Ondanks fervente tegenstand van de vorstin, slaagde Lodewijk erin Bourgondië te bezetten. Toch bleef zij de naam ‘Van Bourgondië’ dragen: een betekenisvol symbool van verzet. Dat zij de oorlog met Frankrijk, interne strubbelingen aan het hof en opstanden van de onderdanen wist te doorstaan, toont aan dat zij over het nodige doorzettingsvermogen beschikte. Dat zij als een moederfiguur werd beschouwd, alsmede een schakelfiguur tussen haar vader en haar zoon, toont aan dat zij nog altijd een vrouw in het politieke strijdveld was (Haemers 2025, 96). Haar huwelijk met Maximiliaan I van Oostenrijk was een noodzakelijkheid om de bloedlijn voort te zetten, en creëerde een link tussen de Bourgondische en Habsburgse dynastieën.

Helaas stond de hertogin, die met reden wordt herinnerd als een tragisch figuur, geen gelukkig einde te wachten. De vijftientwintigjarige vorstin ging na een noodlottige val van haar paard in maart 1482 ter ziele (Haemers 2025, 102). Zelfs op haar sterfbed ontkwam zij niet aan haar positie; gunstelingen en onderdanen bezochten haar om verzoeken af te smeken.

Haar erfenis ging over op de Habsburgse dynastie. Maria van Bourgondië zou worden herdacht als een betrokken heerseres, die ondanks een woelig begin zorg bleef dragen voor het staatsbestel en de verdediging der Nederlanden. Gedurende haar regering kreeg zij te kampen met zich ophopende problemen die zij uiteindelijk niet de baas wist te worden. De precieze verklaring waarom zij dit vermogen ontbeerde, zou het object worden van een eeuwenlange discussie. Het is exact die discussie waar Van Merken invulling aan geeft.

De vorstinnengeschiedenis bekleedt een prominente plaats in het oeuvre van Van Merken (Van Marion 2024, 1). In de tweedelige bundel *Toneelpoëzy* (1774-1786) verhaalt zij naast Maria van Bourgondië ook over de geschiedenis van de fictieve Louize d'Arlac, gravin van Vlaanderen. De twee spelen getuigen van een rode draad: in de toneelspelen van Van Merken maken we vaak gebeurtenissen mee door de ogen van een vrome, standvastige heldin. Vroegmodern letterkundige Olga Van Marion verdeelt de heldinnen van Van Merken in drie types: de historische vorstin, het personage dat is ontsproten aan de dichterlijke fantasie en tot dan toe onbekend vrouwen uit de schaduwen van de kronieken (Van Marion 2024, 1). In haar befaamde heldinnenbrieven zien we dat Van Merken uit een rijke bibliotheek van historische kennis put om het vrouwelijke perspectief te verkennen, met alle pathos van dien.²⁰ Zo droeg Van Merken haar steentje bij aan het sociaal-filosofische project van de Verlichting.

Welk beeld heeft Lucretia van Merken bij Van Bourgondië? Zag zij de vorstin inderdaad als een godvrezende heldin? Het voorbericht van de tragedie geeft een radicaal andere voorstelling:

De rampen, welken Maria van Bourgondiën, na het overlyden van haaren Vader, Hertog Karel den Stouten, troffen, vertoonen een aakelig tafreel van de onheilen aan welken ongelukkigen weezen zyn blootgesteld, wanneer belang, heerschzucht en geweld zich vereënigen om hen van hunne bezittingen te berooven
(Van Merken 1774, voorbericht).

De agens in deze beschrijving is niet Maria van Bourgondië, maar het zijn de rampen die handelen, door haar te treffen. Het voorbericht geeft al een eerste voorbode van het belang dat *agency*, ofwel handelingsvermogen, zal hebben in dit treurspel. Over het algemeen is het toekennen van *agency* aan de vorstin een positieve zaak; het erkent dat zij het vermogen had om haar eigen keuzes te maken en te handelen naar haar eigen behoefte. In het bovenstaande citaat is het ontkennen van *agency* echter een retorisch middel om een positief beeld te schetsen van de hertogin. Ze draagt geen verantwoordelijkheid voor de teloorgang van het rijk maar is wel het slachtoffer van de rampen.

In het verdere verloop van het voorbericht maakt Van Merken duidelijk dat zij het spel schreef ‘*ten nutte van weduwen en weezen, en ter bescherming van verdrukten en verdrevenen*’. De remonstrantse onderstreept haar edelmoedige gevoelens door zich te beroepen op ‘*de Beschermers der weduwen, de Vader der weezen, en de Redder der verdrukten onschuld*’. Ook de goddelijke voorbestemming heeft een vaste plaats in de verhalen van Van Merken. Haar treurspelen getuigen van een voortdurende worsteling met het noodlot. Dit thema vormde een verbinding met de realiteit van Van Merkens eigen situatie, waarin zowel

²⁰ Voor een uitgebreide studie over Van Merkens adaptatie van dit klassieke genre, zie (Van Marion, 2005).

de sterfelijkheid van haar familieleden als die van haarzelf aanleiding gaven tot nog wel haar meest bekende werk: het leerdicht *Het nut der tegenspoeden* (1762) (Van Logchem, 2014).

3.1 Het gespleten lichaam van de vorstin

De Maria van Bourgondië die wij in de tekst leren kennen wekt in eerste instantie de welbekende indruk van de overweldigde dame in nood. De exclamatieve ô's en ah's van de hertogin, en de herhaaldelijke aanmaningen van haar moeder en raadsheren om zich te bedaren, doen de naam van de vorstin der Nederlanden weinig eer aan. Het rijk lijkt haast onder haar emoties te bezwijken tot haar moeder, Margareta van Jork, uitroept: 'In 's Hemels naam, Prinses! Bedwing uw droefenis / Toon thans de fierheid die uw Stamhuis eigen is. (Van Merken 1774, 55). Vervangen wij het woord 'fierheid' hier door 'zelfbeheersing', dan klinkt in deze woorden een bevestiging van het traditionele model van vorstendom. De visie op emotionaliteit die *Maria van Bourgondië* presenteert is echter niet zo eenduidig als dit citaat doet lijken. Om die visie te verkennen, beginnen we bij de traumatische aanvang van het spel.

We bevinden ons in Maria's paleis in Gent, het Prinsenhof. Maria en Margareta proberen in dialoog tot een oplossing te komen. Aanvankelijk zoekt Maria vooral troost bij haar lotgenoot:

ô Dierbaar voorwerp van myn' Vaders laatste trouw,
Wien ik als Moeder beide en Hartvriendin beschouw!
Hoe is ons heilryk lot verkeerd in weinig dagen! (Van Merken 1774, 1)

Het belang van vrouwelijke solidariteit krijg in de loop van het verhaal vorm als band tussen de enige twee vrouwen, Maria en Margareta. Margareta stelt de hertogin in staat om buiten haar politieke rol onverlet uiting te geven aan haar emoties en biedt zowel advies als troost aan haar dochter. Wanneer zij het over hun wijlen vader en echtgenoot hebben, wiens teloorgang te wijten viel aan een list van de Franse koning Lodewyk, klinkt er meer afstand; het is vooral de term 'Vader' die het publiek eraan herinnert dat er ook een persoonlijke band met de hertogin was. Ontredderd komt het tweetal uiteindelijk tot de conclusie dat Maria, uit landsbelang, met de zoon van de Franse koning zou moeten trouwen. Het is een conclusie die Maria geenszins aanstaat, blijkens uitspraken als 'Rampzalig uitzicht! ach! Ik huwen aan een kind' (Van Merken 1774, 2). Toch schrijft zij op eigen initiatief een brief met een huwelijksaanzoek aan de Franse koning. Wanneer hij weigert, lijkt voor Maria en Margareta het einde nabij (Van Merken 1774, 2-3).

Tot overmaat van ramp bestormt vervolgens de tweede antagonist, de krijgslustige hertog van Gelder, Adolf van Egmond, het narratief, nadat hij zich uit de gevangenis heeft ontrouwen. Hij lijkt het volk ervan te overtuigen dat alleen hij de Franse tirannie het hoofd kan bieden. Maria is ontsteld maar toont ook voor het eerst felheid en bevestigt hiermee haar eigen positie:

Waar wil dit eindlyk heen? Moedwillige onderzaaten!
Ontziet ge uw Hertogin, noch 't hoog gezag der Staaten?
Verdwaalde Gentenaars! Hoe dwaas zyt gy beraên!
Die keuz' zal my en u op bloed en traanen staan. (Van Merken 1774, 5)

De motieven ‘bloed’ en ‘traanen’ verwijzen in de tekst naar de fysieke en emotionele dimensies van leed. Het is geen wonder dat het eerste steevast wordt gekoppeld aan de bloedlustige Adolf, die vastberaden lijkt zijn wil met wapengeweld door te voeren. Woorden als ‘wreed’, ‘woede’ en ‘woest’ kleuren zijn rol in het narratief donkerrood. De hertog zelf gebruikt weinig emotiewoorden en van de emotiewoorden die hij gebruikt, valt de aard ervan te betwijfelen. Zijn ‘teedre liefde’ (Van Merken 1774, 14) voor de hertogin wordt bijvoorbeeld uiteindelijk onmaskerd als heerszuchtige vleierij.

Deze onoprechtheid speelt een diepere rol: *Maria van Bourgondië* stelt oprechtheid gelijk aan gerechtigheid. Maria van Bourgondië heeft het juridisch én goddelijk recht om haar positie te bekleden en is oprecht in haar haar emoties. Adolf ambieert op een ongerechte manier haar troon te usurperen en veinst zijn emoties, met uitzondering van zijn onrechtvaardige haat. Hierin valt een parallel te herkennen met de sentimentalistische poëtica, die oprechtheid gelijkstelt aan morele hoogwaardigheid; gerechtigheid is een dimensie van moraliteit (Meijer 1998, 102). Dit idee is niet vreemd, want ook morele rechtvaardigheid is een gevoel, voortkomend uit een politiek-emotioneel raamwerk (Boddice 2015, 192). De emotivist stelt dat moraliteit slechts uitingen van gevoelens zijn maar voor de sentimentalist is dit precies omgedraaid: gevoelens zijn uitingen van moraliteit.

Het dramatische crescendo van het eerste bedrijf bouwt verder op wanneer Adolf, heer van Ravestein – niet te verwarren met Adolf van Egmond – verkondigt dat raadsheren Himbercourt en Hugonet door Adolf zijn geketend. De hertogin maakt haar leed kenbaar met een theatrale uitspraak: ‘Hun beider ramp valt me als een donderslag op ’t hart.’ (Van Merken 1774, 7). Het hart fungeert in het treurspel als een metaforische bron en bergplaats van lief en leed. Deze ‘language of the heart’ is een vast onderdeel van sentimentalistisch discours (Van Sant 1993, 11).

Om dit soort anatomische metaforen te begrijpen helpt het om in termen van *embodiment*, of belichaming te spreken (Boddice 2015, 20). Emoties lijken zowel een immateriële als materiële oorsprong te kennen. Aan de ene kant wordt er regelmatig gesproken over de ziel als de immateriële vindplaats van emoties en worden emoties gezien als zelfstandige entiteiten die hun drager overvallen of zelfs beheersen. Aan de andere kant worden emoties wel degelijk fysiek ervaren; het hart moge dan wel als metafoor fungeren maar deze metafoor is gebaseerd op een belichaamde ervaring. Deze tweezijdigheid wijst op de verwevenheid van geestelijke en fysieke ervaringen.

Dan klinkt de apotheose, een pathetisch monoloog van de hertogin waarin ze zich lijkt te onttrekken aan haar pogingen om zich van het lot te ontworstelen. In deze monoloog zien wij de twee lichamen van de vorstin, en beide zijn verloren:

Waar zal ’t in ’t einde heen?
ô Vaderlijk paleis, getuige myner traanen!
Leed ooit Vorstinne in u zo veel door onderdaanen?
Ach! kon myn Vader, thans in wenschelyker lucht
’t Verdelgen van zyn Land en onzen Ramp ontvlucht,
Den Raad nog als voorheen op zyne stem doen beeven,
Nooit wierd zo groot een smaad zyn Dochter toegedreven.

Nu is 't ontzag hier uit; nu hoont men zonder vrees
's Ryks Erfgenaame, een maagd, eene ouderlooze wees. (Van Merken 1774, 7-8)

Deze passage vormt nog wel het meest pregnante voorbeeld van de wanhoop waar het voorbericht op zinspeelde. Nergens anders *fashiont* Maria van Bourgondië zich zo sterk als een onschuldige wees, gekneveld in de gouden kooi van het koningsambt.²¹ Haar kreet 'ô Vaderlijk paleis, getuige myner traanen!' richt zich tot deze kooi als zijnde een entiteit die patrilineair, of zelfs patriarchaal, van aard is, en attendeert op haar *body politic* als hertogin. Haar tranen, een fysiologische en geestelijke vorm van *embodiment*, herinneren aan haar *body natural*. Hierin schuilt een vereniging van het lichaam zoals dit door Hobbes werd besproken en het lichaam zoals besproken in (emotionele) *embodiment*; de *body natural* laat zich kennen in fysieke *embodiment*.

De regel die hierop volgt – 'Leed ooit Vorstinne in u zo veel door onderdaanen?' – versmelt deze twee lichamen dan tot één lichaam, in het leed van de vorstin. Het perspectief van de hertogin biedt weinig hoop. Ze gedenkt vooral de competentie van haar vader en zijn vermogen om anderen te inspireren, en ontkent zichzelf bij wijze van implicatie dit vermogen. De tweezijdigheid die in dit onderzoek aan haar wordt toegeschreven ziet zij zelf als een 'driezijdigheid': 's Ryks Erfgenaame, een maagd, eene ouderlooze wees.' Ze beschouwt zichzelf in eerste instantie vanuit haar politieke rol maar daarnaast ook vanuit haar vrouwelijkheid én vanuit haar relatie tot haar vader.

De emotionele ontwikkeling die Maria van Bourgondië doormaakt, valt ook wel te typeren als een reconciliatie tussen haar twee lichamen. Hoewel reconciliatie vaak wordt gezien als een *interpersoonlijk* proces, is het in dit geval nog wel het best te kenmerken als *intrapersoonlijk*; Maria van Bourgondië moet het in zichzelf vinden om tot verzoening tussen haar twee lichamen te komen. De subtekstuele tragedie die in de verhaallijn rondwaart is haar onvermogen om tot deze verzoening te komen. Verzoening impliceert vergeving, en wie is de schuldige partij in dit geval? De gereformeerde Van Merken zou waarschijnlijk 'het lotgeval' antwoorden. Veel van haar teksten worstelen met deze onmogelijkheid, en komen tot de conclusie dat dit enkel val te remediëren door te vertrouwen op God.

3.2 Moraliteit als brug tussen emotie en rede

Desondanks eist de tekst dat Van Bourgondië op handelen overgaat. De 'gramschap' en 'verbittring' (Van Merken 1774, 8) van de hertog van Egmond, die het huwelijksaanzoek van Maria van Bourgondië heeft ontdekt, vormen nu de primaire motor achter het verhaal. Op dit punt in het verhaalverloop bevestigt de tekst het emotionele discours dat we kennen uit het classicistisch theater: Maria van Bourgondië wordt geboden haar smart te smoren (Van Merken 1774, 9) terwijl het denkvermogen van Adolf van Egmond door zijn woede overreden zou zijn (Van Merken 1774, 10). De eerste confrontatie tussen het tweetal eindigt, ironisch genoeg, met Adolf die zegt haar 'in bedaarder staat' te willen weerzien (Van Merken 1774, 14). De prinses is aangeslagen maar zij heeft hier goede reden voor. Adolf bood aan Hugonet en Himbercourt, tevens vrienden van vader Karel, uit de gevangenis te ontslaan indien Maria

²¹ De tekst ondersteunt de lezing van de vorstin als slavin van de monarchie elders nog explicieter: 'Ik zwyg dat ik hem nooit aanschouwde; wy, Vorstinnen / Zyn, daar 't het staatsheil geld, slechts prachtige slavinnen; (Van Merken 1774, 15)

zijn aanbod zou accepteren. Zij neemt hem dit niet in dank af en maakt haar motieven kenbaar:

ô Neen. Myn teder hart, hoe sterk tot hen genegen,
Wil hen niet redden dan langs schuldellooze wegen;
En hun grootmoedigheid, die al uw magt trotseert,
Hoopt op geen uitkomst die hun landgravinne onteërt. (Van Merken 1774, 13)

Opmerkelijk hier is de agency die aan de emoties van Maria wordt toegekend. Zij handelt niet op basis van haar gevoelens maar haar gevoelens handelen uit zichzelf. Vanuit Reddy's terminologie kan ook gesteld worden dat de emoties als emotieven fungeren: de emoties *zijn* de handelingen. Deze handelingen zijn verbonden met moraliteit; de hertogin heeft het onvermogen om immoreel te handelen omdat haar hart de onwil heeft dit te doen.

Daarop volgt de redenering dat het gevangen duo zou instemmen met haar keuze ('Hun grootmoedigheid...'). De grens tussen emotie en rede wordt in deze passage overbrugd door moraliteit. Zien we dit viertal regels als het besluitvormingsproces van de vorstin, dan vormen de eerste twee regels de emotionele kant van de besluitvorming, en de laatste twee regels de rationele component. Deze passage biedt zo een inkijkje in een belangrijk aspect van deze scriptie. Moraliteit is, in de context van de achttiende-eeuwse Republiek, absoluut. Emotie en rede zijn twee verstrengelde wegen die tot een moreel oordeel leiden. Deze observatie sluit aan op literair discours over Nederlands sentimentalisme in de late achttiende eeuw (Meijer 1998, 32). Moraliteit komt in deze passage niet zozeer voort uit Bijbelse kennis maar uit belichaamde intuïtie, waar weliswaar op een beredeneerde manier mee om moet worden gegaan.

Waarin schuilt dan het verschil tussen goedaardige figuren als de hertogin en haar raadsheren en kwaadaardige figuren als de krijgsheer en zijn achterban? Ondanks de belangrijke rol die list en verraad in de tragedie spelen, suggereert de tekst dat ook hier voorbestemming de belangrijkste rol speelt: 'Hun ziel is niet gevormd tot heillooze euveldaaden', zegt de vorstin over haar raadsleden (Van Merken 1774, 23). De ziel dient als de bron van morele intuïtie en lijkt per definitie niet veranderlijk. Het is echter de vraag in hoeverre wij de ziel hier moeten lezen als het christelijke, immateriële, onsterfelijke aspect van het menselijk wezen. Een alternatieve lezing interpreteert de ziel in deze context namelijk als een metafoor voor het karakter van het personage, in overeenstemming met de interpretatie van het hart. Deze alternatieve lezing zou een goede verklaring bieden waarom de tekst tegen het einde sympathie opwekt voor de antagonist; het karakter is veranderlijker dan de ziel. Toch lijkt het mij verstandiger in deze context uit te gaan van de christelijke aard van deze tekst, en de ziel te zien als de immateriële tegenhanger van het materiële hart.

Het voortdurende conflict tussen goed en kwaad, belichaamd in de zielen van de betrokken partijen, en het onmiskenbare verlicht-christelijke paradigma doen vermoeden dat de tekst een onwrikbare visie op moraliteit propageert. Dat betekent echter niet dat de morele logica van de tekst emoties absoluut categoriseert op basis van (on)wenselijkheid. Het spreekt boekdelen dat de woede van Adolf regelmatig wordt verbonden aan het woord 'tomeloos'. Deze term impliceert niet dat de woede van de antagonist an sich immoreel is, maar het is de tomeloosheid van zijn woede die het probleem vormt. Bovendien veroordeelt de tekst eerder

het beoogde doel van de handeling dan de handeling zelf. Zo schoffeert de hertogin jegens haar opponent: ‘Ontmenschte, die alléén op bloed en traanen aast!’ (Van Merken 1774, 28). Leed, fysiek en geestelijk, is het doel van de graaf, niet het middel.

3.3 Onverenigbare ethiek

De emoties van de hertogin blijven niet beperkt tot liefde, leed en medeleven, zoals uit haar uitspatting tegen de hertog Van Egmond blijkt. Haar woede bereikt het kookpunt in het vierde toneel van het vierde bedrijf (Van Merken 1774, 56-61), Adolf probeert de hertogin om zijn vinger te winden maar zij ontsteekt in woede. De avances van de hertog blijken al gauw theater, wanneer hij reageert dat hij haar weigering aan Margareta en Ravenstein wijt, die een felle haat in hem opwekken (Van Merken 1774, 57). Wederom zorgt zijn temperament ervoor dat Adolf de controle over zichzelf verliest. De furie van de verontwaardigde Maria doet niet voor die van hem onder.

De tekst moedigt ons echter aan om de personages niet te beoordelen op hun emoties, maar om in plaats daarvan te kijken naar de oorzaken en het doel van de emoties. Het helpt hier om de emoties van de personages als instrumentele emotieven te beschouwen. Met de toevoeging van de term ‘instrumentele’ leg ik de nadruk op de doelgerichtheid van de emoties, en de term ‘emotieven’ wordt gebruikt om emoties als handelingen te beschouwen.²² Adolf handelt uit wraak en heerszucht: hij hoopt met zijn uitbarstingen de hand van Maria en de troon te winnen, en zich te wreken. Voor de hertogin ligt dit anders. Zij handelt uit medeleven met haar gevangen raadsheren en zorg voor het staatsheil: zij hoopt Himbercourt en Hugononet te bewaren, en het koninkrijk te behouden. Ze illustreert dit met een aanschouwelijke metafoor: ‘U [Adolf], die dit trouwgewaad, in weêrwil van myn traanen / Bevekte met het bloed van waardige onderdaanen?’ (Van Merken 1774, 56).

Hoe emotioneel deze uitspraak ook is, de motieven van de hertogin zijn rationele overwegingen. Al zou het huwelijk voortgezet worden, dan zou dit alsnog bevlekt zijn met de tranen van de vorstin en het bloed van haar onderdanen. Van Bourgondiës overtuigingen kennen dan wel juridische redenen – zij maakt meermaals duidelijk dat alleen een wettelijk verkregen rechtspositie rechtvaardig kan zijn – maar dat wordt hier in de argumentatie verzwegen. In plaats daarvan beroept de hertogin zich op emotie, leed in het bijzonder. Het zijn niet de politieke omstandigheden die hen doet handelen maar hun emoties, die op hun beurt zijn veroorzaakt door de omstandigheden.

We moeten echter niet te sterk afwijken van de wijze waarop de tekst emoties beschouwt. De term ‘instrumentele emotieven’ helpt met het verklaren van het handelen van de personages maar de term ‘instrumenteel’ impliceert, ten onrechte, dat zij hun emoties met een bewust doel voor ogen ervaren. Voor Maria van Bourgondië gaat deze verklaring geenszins op; de tekst belicht haar voortdurende worsteling met haar emoties en haar pogingen om deze te navigeren. Wat we wel kunnen concluderen, is dat zij handelt op basis van haar emoties, dat deze emoties gerechtvaardigd zijn en dat deze rechtvaardiging is te herkennen in het (impliciete) doel van haar emoties. Zij ontsteek dus alleen in toorn wanneer

²² Reddy’s concept van emoties bevatte al een impliciete doelgerichtheid in de vorm van de communicatieve functie van emotieven (Reddy 2001, 128). Het verschil is dat de instrumentele emotief vanuit een doel ontstaat en vanuit dit doel beschouwd moet worden.

daar een goede reden voor is. Nog preciezer gesteld, is het alsof haar emoties namens haar reageren, en alsof zij het instrument van haar emoties is. Het mindere aan deze lezing is dat deze een ontkenning van haar agency vormt.

Nog sterker geldt dit voor Adolf van Egmond. De tekst expliciteert meerdere keren dat hij zichzelf verliest in zijn emoties. Woede is voor hem als een ziekte die zijn handelen beheerst. Een bijzondere rol is weggelegd voor zijn performatieve emoties, ofwel de zogezegde liefde die hij voor zijn 'Marie' ervaart. Hij lijkt tot het einde overtuigd van en geconfronteerd door zijn affectie jegens de prinses. Het ene moment vraag hij haar hand, uit zowel eigen- als staatsbelang, en het andere moment lijkt hij haar om te willen brengen. De scherpzinnige hertogin ziet echter door hem heen: onder zijn wispelturige temperament schuilen enkel kwade bedoelingen. Performatieve emotieven zijn het tegenovergestelde van instrumentele emotieven, zoals die hierboven zijn uitgewerkt. Instrumentele emotieven zijn oprecht en maken hun drager tot een instrument om een onbewust doel te bereiken.²³ Performatieve emotieven zijn, zoals de naam suggereert, geveinsd en worden bewust door hun drager gebruikt om een doel te bereiken.

Deze sociaal-performatieve functie van emoties lijkt in het toneelspel louter door de antagonist gebruikt te worden, en daaruit blijkt welk waardeoordeel de tekst eraan koppelt. Dat brengt ons terug bij het sentimentalisme. De stroming die werd afgewezen op basis van haar gekunsteldheid zag emoties ironisch gezien juist als dé meest authentieke uiting van menselijkheid. In zekere zin is de instrumentele emotief een kenmerk van het volwaardig sentimentalisme. Wat is immers een intensievere uiting van emoties dan het zich laten beheersen door emoties? De vatbaarheid die Maria van Bourgondië toont voor emoties kan worden gezien als de gevoeligheid die zo wordt gewaardeerd door sentimentalisten. Door deze gevoeligheid blinkt zij uit in haar morele waardigheid. Hierin schuilt dus het sentimentalistische discours van de tekst.

Het belang van gevoeligheid is een morele les die Van Merken het publiek onmiskenbaar mee wil geven. Wat opvalt is dat Van Bourgondiës morele intuïtie ook voortkomt uit haar politieke soevereiniteit. Dat haar politieke positie haar is toegekend, in plaats van gekozen, maakt niet minder dat zij moet beantwoorden aan het morele kader van een vorstin. Haar bewustzijn van deze realiteit en haar demonstraties dat zij inderdaad het vermogen heeft hieraan te conformeren, tonen aan dat zij haar rol machtig is. De vorstin is geen koudbloedige stoïcijn. Dit blijkt onder andere uit haar alleenspraak:

Wyt dees Vorstin dien haat dien ik u toedraag niet
Die haat is uit myn deugd, die nimmer dwang ontziet,
Uw min, waarvan ik my het voorwerp schaam te wezen
Uw wrede bloeddorst, door myn smeeken niet verzacht.
Waardoor myn Vrienden voor myne oogen zyn geslagt;
De dolle woede-zelf, waarmeê ge u zweert te wreeken.
Zyn zo veel vlammen die myn' haat op u ontsteeken.

²³ Een definiëring van instrumentele emotieven als 'emotieven die gebruikt kunnen worden met een bewust doel voor ogen' is uiteraard ook voorstelbaar. De tegenovergestelde definitie die dit onderzoek hanteert ('emotieven die personages gebruiken met een onbewust doel voor ogen') blijkt echter beter toepasbaar op de casus in kwestie.

Geloof my, dat myn harte, eer in uwe trouwe,
In 't aaklig sterflot met myn vrienden deelen zou. (Van Merken 1774, 57)

De haast sacrale woede van de vorstin is tegelijkertijd persoonlijk en onpersoonlijk. Maria van Bourgondië spreekt niet in algemeenheden: het lot van haar vrienden en de persoonlijke gerichtheid van Adolf op de vorstin – merk ook op dat zij in de derde regel direct zijn objectificatie bekritiseert – wekken de indruk dat wij dit als hoofdzakelijk interpersoonlijk geschil moeten opvatten. Zouden wij de eerste twee regels niet meenemen in de analyse, dan zouden we onverhoopt op deze conclusie uitkomen. De kritische lezer of toeschouwer moet echter, conform de eerdere lezingen, de emoties als zelfstandige actoren beschouwen, voortkomend uit de ziel. Waarom anders zouden wij de vorstin haar emoties niet moeten verwijten? We zouden het de vorstin eerder moeten verwijten als zij niet in woede ontstak, want dat zou betekenen dat zij de deugd ontbeert.²⁴

De personificatie van haar deugd – mogen wij de deugd opvatten als de bergplaats van emoties? – laat zien dat de tekst de deugd als een handelend personage beschouwt. Dit personage is reactief en gaat in tegen de dwang waarmee Adolf het narratief naar zijn hand probeert te zetten. Zijn liefde voor de prinses, zijn instrumentele moordlust en zijn wrok zijn manifestaties van deze dwangmatigheid. De hertogin haar eerste pogingen om zijn woede te sussen waren emotionele pleidooien. Nu zij inziet dat deze niet effectief zijn, treedt zij feller in haar politieke rol. Zelfs haar eigen leven acht zij van ondergeschikt belang aan morele gerechtigheid, zoals blijkt uit de slotregel.

Dit soort monologen zijn van groot belang voor de didactische functie van de tragedie. Literatuurwetenschapper Manfred Pfister onderscheidt conventionele en gemotiveerde monologen in *The Theory and Analysis of Drama* (1988) (133-134). Tijdens conventionele monologen deelt een personage zijn gedachten met het publiek. Een gemotiveerde monoloog bevat een reden waarom het personages zijn gedachten deelt. Als wij deze passage interpreteren als een monoloog van de hertogin, dan valt deze duidelijk in de tweede categorie; de alleenspraak is gemotiveerd als reflectiemoment op het handelen van de antagonist, en het toekomstig handelen van de protagonist.

De interpretatie van de toespraak van de hertogin als een gemotiveerde monoloog vergt echter een aanzienlijk bijschrift: zij staat namelijk niet eenzaam op het toneel. Haar toespraak is onderdeel van een dialoog met de Adolf, die vervolgens ingaat op haar woorden. Hij doet dit geheel in eigen stijl:

Gy zaagt den uitslag van uw spoorloze onderwinding.
Aanvaard myn gunst, en keer toch eens uit uw verblinding.
Gy werkt uw' eigen ramp terwyl gy my trotseert.
De ervaarnis-zelf heeft u dit tot uw smart geleerd. (Van Merken 1774, 58)

Hoe gemotiveerd de woorden van Adolf ook zijn, ze bieden geen weerlegging van de argumenten van de vorstin. Eerder probeert hij het standpunt te ontkrachten dat de vorstin zich niet aan hem over moet geven. Voor een groot deel spreken de twee medespelers langs

²⁴ Deze contextuele valuatie van woede staat in oppositie tot de Senecaanse visie, die woede altijd als onacceptabel beschouwde (zie Konstan 2015, 178).

elkaar heen. Maria stelt dat zij vanwege haar morele overtuigingen en politieke verantwoordelijkheid niet aan hem kan toegeven, en Adolf refuteert dat haar handelingen zinloos zijn ('spoorloze onderwinding') en dat zij verblind is door haar standvastigheid, dan wel adviseurs. Een mooi contrast is te herkennen tussen 'De ervaarnis-zelf' in deze reactie van Adolf en 'de dolle woede-zelf' in de eerdere toespraak van Maria. Waar de hertogin zich bekommert om wat juist is, lijkt Adolf enkel gericht op wat reëel is. Deze dyade beschouw ik als de oppositie tussen het idealisme en pragmatisme.

Deze onopgeloste oppositie en het symptomatische langs-elkaar-heen-spreken zijn voor mij de reden om de eerdere woorden van de vorstin als een monoloog op te vatten. Pfister stelt dat de gemotiveerde monoloog gebaseerd is op de communicatieve voorwaarden van het interne communicatiesysteem van de tragedie (Pfister 1988, 133-134). Oftewel, de gemotiveerde monoloog, in tegenstelling tot de conventionele monoloog, is niet slechts een vorm van communicatie tussen spreker en publiek, maar heeft ook een plaats in de onderlinge communicatie van de actoren in het spel. Vooral belangrijk is dat dit soort monologen vaak wijzen op een onwil of onvermogen van het personage om in een dialoog te engageren. Maria van Bourgondië heeft in zekere zin het onvermogen om in een dialoog met Adolf van Egmond te engageren, omdat zij zich op tegenovergestelde ethische kaders baseren. Adolf weigert om met haar overtuigingen te engageren, of is zich niet bewust van dit fundamentele onderscheid, en Maria kan niet op zijn argumenten ingaan omdat zij haar morele principes belangrijker acht. Tenzij een van deze personages zou toegeven aan het andere, of een compromis gevonden zou worden, kan dit probleem dus niet opgelost worden. De onderliggende tragedie is dat een uitkomst nooit bereikt zal worden.

De pogingen om de kriegsheer het licht te doen zien, komen niet slechts van Maria. Margareta schiet haar te hulp en probeert de antagonist over te halen bij wijze van emotionele interventie: 't Ontzet u dat een maagd zo fier uw woede tart. / 'k Speur, in uw weêrwil zelfs, de ontroering van uw hart.' (Van Merken 1774, 59). Ondanks de absolute visie van de tekst op moraliteit en de fundamentele rol die de ziel speelt in emotionele navigatie, blijkt wederom dat de mens niet binair als goed-slecht kan worden ingekaderd. Dit is niet verwonderlijk, gezien de belangrijke rol die de vrije wil in de verhaalloop speelt. De tekst beschouwt Adolf dan ook niet als een instrument van het kwaad, maar als een figuur dat misleid wordt door zijn eigen emoties; zijn grootste *hamartia*²⁵ is zijn onvermogen om zijn emoties te navigeren. De interventie van Margareta kan ook wel als zijn laatste kans worden gezien om dit gebrek te overkomen. Verwoed probeert zij hem tot inkeer te laten komen:

Gy waande door geweld haar ziel tot u te neigen,
Doch 't glansryk licht der deugd, haar Vorstlyk stamhuis eigen,
Spreid schooner luister door de wolken van 't verdriet,
En zwicht voor 't loeijen van een' fellen staatsstorm niet.
[...]
Zy draagt, hoe fel een heir van rampen haar bestryd',
Zich moedig in haar leed, omdat ze onschuldig lyd. (Van Merken 1774, 59)

²⁵ De term '*hamartia*' is normaliter gereserveerd voor protagonist, maar is hier toepasselijk om de overkoepelende tekortkoming van de hertog van Gelder te duiden.

De woorden van Margareta zijn direct en persoonlijk tot Adolf gericht ('Gy'). Margareta van Jork benadrukt meerdere keren dat de deugdzaamheid en karaktertrekken van haar dochter afkomstig zijn van de dynastie.²⁶ Zij biedt zo een argument voor het behoud van de dynastie.

Naast belichaamde metaforen maakt de tekst gebruik van natuurlijke metaforen, zoals hier gezien in 'wolken van 't verdriet' en 'een' fellen staatsstorm'. In deze passage creëert de tekst zo een impliciete associatie tussen de natuur en de monarchie, waarin een rechtvaardiging van de tweede schuilgaat; de monarchie wordt door monarchisten veelal gepropageerd als de natuurlijke staatsvorm. In *Maria van Bourgondië* zijn zowel het gevoel als de vorstelijke status onderdeel van de natuurlijke orde.

Ook *fashiont* Margareta haar dochter hier als beschermvrouwe omdat zij haar onderdanen voor de storm behoedt. Toch blijft deze framing indirect: zoals ook in voorgaande passages is de handelende partij in de bovenstaande niet het personage maar het ervarene, in dit geval 't glansryk licht der deugd'. Tot slot verdient de laatste regel de aandacht. Onschuldig leed is de oorsprong van moed. Zo legt de tekst wederom een verband tussen emotie en rechtvaardigheid, die ook in het slot van het spel parten zal spelen. De reactie van Adolf is minder eloquent maar even duidelijk: 'Zie toe; ik heb getoond dat niets my kan weêrstreven / En zou, te fel geterfd... (Van Merken 1774, 59).

3.4 Het klooster als emotioneel toevluchtsoord

Ten gevolge van hun rigide overtuigingen lijken Maria van Bourgondië en Adolf van Egmond niet van koers te kunnen wijzigen. Adolf lijkt vastbesloten om zijn heerszucht te bevredigen, koste wat het kost. Maria van Bourgondië lijkt te bezwijken onder haar eigen gevoeligheid en idealisme, en dan in het bijzonder de spanning tussen haar idealistische visie en de werkelijkheid zoals die zich ontvouwt. Ze verzoekt haar emoties om haar leven te beëindigen:

ô Droefste dag van al de doodelyke dagen
Die ik aanschouwde sints myn Vader 't leven liet!
Maak door myn' dood een eind' van al myn zielsverdriet! (Van Merken 1774, 63)

Suïcidaliteit als consequentie van overgevoeligheid is een topos dat vooral uit de romantiek bekend is maar ook gedurende het sentimentalisme al opkwam.²⁷ Er lijkt geen concreet onderscheid te zijn tussen het sentimentalistische doodsverlangen in het bovenstaande citaat en suicidaliteit zoals bekend in het romantische discours, hoewel concrete pogingen tot suïcide afwezig zijn in het corpus. Beide komen voort uit *Weltschmerz*: de idealistische Van Bourgondië gaat gebukt onder de discrepantie tussen haar morele overtuigingen en het gebrek aan morele gerechtigheid in het narratief. Ook is het doodsverlangen in beide gevallen een symptoom van deugdzaamheid, hoewel de daad zelf wordt afgekeurd. Dit verlangen is namelijk een consequentie van overgevoeligheid, zielsverdriet in dit geval.

²⁶ Vgl. ook 'Toon thans de fierheid die uw stamhuis eigen is.' (Van Merken 1774, 55) zoals besproken aan het begin van paragraaf 3.1. Margareta fungeert in het narratief als een verkondiger van de politieke dimensie van moraliteit.

²⁷ Een voorbeeld van het preromantische concept van suicide als het gevolg van melancholisch exces is te vinden in Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* (1759), pagina 420. Het gebruik van dit topos binnen het sentimentalisme blijkt helaas een onderbelicht studiegebied, ten dele vanwege de kortstondige duur van het sentimentalisme en de preromantiek, in tegenstelling tot de romantiek.

Haar dodelijke overgevoeligheid manifesteert zich niet slechts in geestelijk leed maar ook in fysiek leed. Met verwijzingen naar haar hart maakte de hertogin al duidelijk dat zij deze geestelijke pijn lichamelijk ervaart. De tekst maakt dit duidelijk middels toneelaanwijzingen. De meest beeldende is nog wel te vinden aan het begin van het eerste toneel van het vierde bedrijf: *‘MARIA, bezweken in een’ armstoel, omringd van Staatsjuffrouwen, die haar trachten te doen bekomen.’* (Van Merken 1774, 59). In eerdere analyses ontnamen emoties de agency van de hertogin door namens haar te handelen. Hier doen ze dat nog duidelijker door haar handelingsvermogen letterlijk te ontnemen; zij is zo fysiek overmeesterd door emoties dat zij niet in staat is om actie te ondernemen. Ze is daarom afhankelijk van anderen om haar emoties te reguleren. Nog persoonlijker wordt het wanneer zij, eenmaal bijgekomen, haar hartsvriendin bij de hand grijpt en met haar hoofd op haar borst valt (Van Merken 1774, 59-60). Deze acties symboliseren zo zowel haar verlammende gevoeligheid als haar emotionele afhankelijkheid. Dit zijn louter tekstuele aanwijzingen: de uitvoering zou nog uitgebreider belichaamd zijn geweest.

Maria van Bourgondië vecht dus twee strijden die zij beide lijkt te verliezen: een fysieke oorlog met de hertog van Gelder en een innerlijk conflict met haar hooggevoeligheid. Om de resolutie van dit innerlijke conflict te begrijpen, helpt het om eerst de uitkomst van de fysieke oorlog te bestuderen. Het grootste deel van het treurspel bouwen de rampen voor Maria op en lijkt de overwinning van Adolf met de dag zekerder. Belangrijk voor de karakterontwikkeling van Adolf is zijn monoloog tijdens het zevende toneel van het vierde bedrijf. Hij lijkt bijna overtuigd te worden door de deugdzaamheid van Maria. Zoals Margareta eerder al te kennen gaf, is hij niet kwaadaardig. Als dit zijn moment van inkeer is, komt het echter te laat. Adolf lijkt een verloren zaak omdat hij zichzelf zo beschouwt:

Waar ben ik! Welk een moed! haar fiere deugdbetrachting
Dwingt me, in myn’ weêrwil-zelv’, tot eene eerbiedige achting.
Doch schoon zyn my byna verwon door haar geween,
Ik ben te ver gegaan om thans te rug te treên. (Van Merken 1774, 63).

In het vervolg van zijn monoloog geeft hij de schuld aan zijn vader en eist hij dat Maria op zijn minst leert te veinzen hem te minnen. De belangrijkste boosdoener blijft echter hetzelfde:

ô Drift, waardoor myn ziel zo hevig word gedreven!
Ik moog u voor ’s volks oog den naam van liefde geven;
Myn hart, het welk zich-zelf uw’ waaren aart belyd,
Weet dat gy zelfbelang en zucht tot heerschen zyt. (Van Merken 1774, 64)

Uiteindelijk is Adolf zich er dus toch van bewust dat hij uit foute motieven handelt. Hij is zelfs tot de realisatie gekomen dat zijn zogenoemde liefde enkel heerszucht was – een besef dat hij eerder in de tekst niet leek te hebben – en dat zijn emoties, in tegenstelling tot die van de hertogin, enkel theater waren. Net als het hart van de vorstin is zijn hart ook een zelfstandige actor, begiftigd met morele intuïtie. Nu zijn hart een duidelijk oordeel velt, ziet de hertog het als de enige oplossing om zich bewust tot het kwaad te keren; het doek valt definitief. Dit lijkt dan toch de laatste, fatale keuze die hij maakt. Het narratief en de hertogin boden hem meerdere mogelijkheden om zichzelf te verlossen van zijn daden. Dat zijn hart

hem ondanks alles tegensprak, doet blijken dat zijn morele intuïtie nooit helemaal verloren is gegaan. De tekst lijkt de mens (letterlijk) te beschouwen als goedhartig maar ook in staat om slechte keuzes te maken.

De hertogin ontsnapt naar een klooster. Het klooster is een *emotional refuge*: Maria waant zich vrij van de emoties en politieke troebelingen die haar al het hele treurspel hebben achtervolgd. De heilige ruimte is een toevluchtsoord waarin zij vrij is haar hart te luchten:

ô Zalig oord, waar 't hart, aan 's Hemels dienst geheiligd
Voor staatszorg, zielsverdriet en rampen is beveiligd!
Gewyd verblyf der rust, 't welk, hoe ook 't onheil woed'
Een weinig aêmtogt schenkt aan myn beklemd gemoed!
Mogt, mogt uwe eenzaamheid my tot een schuilplaats strekken,
Om my aan Gelders drift en wreeden dwang te onttrekken!
Ach! mogt myn Moeder, wier gevaar myn ziel beschreit,
Ook delen nevens my in uwe veiligheid! (Van Merken 1774, 67)

Het klooster is een transcendentale ruimte in het treurspel. Met frases als 'waar 't hart, aan 's Hemels dienst geheiligd', 'Een weinig aêmtogt schenkt' en 'een schuilplaats strekken' suggereert Maria dat de ruimte zelf het vermogen heeft om te handelen, en zo ook haar emoties tot rust te brengen. Haar emoties mochten haar dan wel beheersen maar de godsdienst overstijgt de menselijke emotie. In het klooster zien we het summum van een les die Van Merken haar lezers en toeschouwers haar hele leven heeft bijgebracht: waar geloof is de ultieme oplossing. De moraal van de tekst wordt zo concreet gemaakt in deze specifieke ruimte. In abstractere zin biedt het geloof een ruimte om aan zorgen te ontkomen.

Architectonische historici bestuderen deze functie van ruimte al langere tijd. Zo stelt historica Jane Hamlett dat de ruimtelijke, fysieke wereld een belangrijke dimensie van emotionele ervaring vertegenwoordigt (Hamlett 2015, 121). De emotionele functies van ruimte zijn niet zo binair als Reddy doet vermoeden: er is geen heldere tegenstelling tussen emotioneel orthodoxe ruimtes en emotionele toevluchtsoorden (Boddice 2015, 171). Toevluchtsoorden worden vooral gekenmerkt door de afwezigheid van personen die meekijken. Boddice lijkt met deze definitie te doelen op de afwezigheid van autoritaire, normatieve invloeden, maar in het klooster van de hertogin is een ander idee van toepassing. Het gaat namelijk niet zo zeer om de afwezigheid van autoriteit, maar om de afwezigheid van negatieve sentimenten en gedachtes. De *emotional refuge* biedt Maria van Bourgondië een ademtucht en een schuilplaats voor haar antagonist. Binnen het verhaal biedt de ruimte aan de hertogin een mogelijkheid om zich te herpakken.

Helaas heeft Adolf al besloten iedere notie van moraliteit los te laten. Eerder verweet Maria hem al dat hij zelfs het 'allerheiligste' in zijn boosheid niet ontzag (Van Merken 1774, 61) en nu levert de hertog van Gelder het bewijs. Hij valt het klooster binnen en eist haar op (Van Merken 1774, 68-69). Het antwoord van de hertogin blijft onveranderd, al helemaal nu zij is omgeven door de schreiende schimmen van de reeds geëxecuteerde Himercourt en Hugonet en haar onschuldige onderdanen (Van Merken 1774, 69).

Het tweede toneel van het vijfde bedrijf is de enige scène uit het corpus die vergezeld gaat van een gravure (Van Merken 1774, voorblad). De afbeelding van Vinkes staat op het

voorblad van de scriptie, en laat de confrontatie tussen Maria en Adolf zien, met abt Guido tussen het tweetal in. De gravure toont een scène van verstoorde rust. Adolf is woedend en schreeuwt tegen Maria en de abt, terwijl zijn soldaten op de achtergrond het klooster binnenstormen en de monniken omverlopen. Maria grijpt Guido bij de hand en zoekt bescherming bij hem, terwijl zij haar hoofd verlaagt. Adolf staat recht overeind, is bewapend en wijst weg van het klooster. Guido duwt de woedende hertog van Gelder weg, en gaat voor de hertogin staan. Op de achtergrond zien we twee staatsjuffrouwen met opgestoken handen, of zelfs moeder Margareta, in discussie met elkaar. De dynamiek toont een confrontatie tussen onschuld en razernij, waarbij de abt als bemiddelaar fungeert.

Het komt tot een wapengemeen tot Nicolaas van Anjou, de graaf van Campobasse, hen onderbreekt met het nieuws dat enkele edelen, ondersteund door het volk, tegen hem in opstand zijn gekomen (Van Merken 1774, 73). Dan wordt Adolf overvallen door ‘onverdraagbare spyt’ en voelt Maria zich bevestigd in haar geloof. Adolf blijft echter bereid zijn eerdere besluit door te voeren, tot de ontsteltenis van de ontredderde Maria (Van Merken 1774, 76). Ze vindt troost bij moeder Margareta tot het verlossende woord klinkt, van niemand anders dan Ravenstein: ‘De magt van Gelder ligt door ’s Hemels hulp verplet’ (Van Merken 1774, 77). Met het einde van de heerschappij van Adolf komt ook een einde aan de melancholie van Maria.

Het laatste toneel toont ons Adolf die, in een parallel met de eerdere toestand van Maria, ineengezakt in een stoel ligt (Van Merken 1774, 80). Een vreedzaam einde staat hem niet te wachten, want ‘’k Voel dat het zelfbelang, bestierder myner daaden, / Op d’oever van het graf myn rust door wroeging stoort.’ (Van Merken 1774, 81). De hertog van Gelder heeft zo niet alleen zijn fysieke strijd tegen de hertogin van Bourgondië verloren, maar ook zijn innerlijke strijd tegen zijn zelfbelang, dat aangeduid wordt als de ‘bestierder myner daaden’. In het slot van het spel zijn de rollen omgedraaid, wanneer hij weent: ‘ô Guido! Berg me, ach! berg me, in schaduw van ’t altaar!’ (Van Merken 1774, 81)

Adolf smeekt de hertogin nog een laatste keer om vergeving, waarop zij afwijzend reageert: ‘Ach! wilde een hooger die vergeeven!’ (Van Merken 1774, 82). Ze biedt hem hulp maar suggereert dat dit hoogstens beperkt zou helpen. Ze keert terug naar het hof en haar rechtmatige echtgenoot, Maximiliaan. De graaf van Saint Paul beëindigt het spel met de moraal: ‘Schoon de Allerhoogste magt een wyl het onrecht duld, / Zy loon in ’t eind de deugd, en straft der boozen schuld.’ (Van Merken 1774, 82)

3.5 Conclusie

Maria van Bourgondiën (1774) is een treurspel waarin emoties worden opgevat als manifestaties van moraliteit. Emoties zijn zelfstandig handelende actoren, die voortkomen uit bepaalde motieven en gerelateerde doelen beogen. Specifieke emoties worden niet per definitie als negatief beoordeeld, maar de tekst moedigt de lezer aan emoties te beoordelen op basis van hun (impliciete) motieven en doelen. De personages in het treurspel zijn de bronnen en dragers van deze emoties. De oorsprong van emoties is het lichaam – het materiële hart en de immateriële ziel – en het emotionele conflict dat de personages moet navigeren, kan nog wel het best gezien worden als een onderhandeling met deze emoties.

De term ‘onderhandeling’ geeft aan dat dit geen eenzijdig conflict is. De

twee kanten van het conflict kunnen gecategoriseerd worden aan de hand van de classicistische poëtica en sentimentalistische poëtica. De classicistische poëtica getuigt van de stoïcijnse overtuiging dat emoties beheerst moeten worden. In de geschiedenis van de hertogin blijkt dit uit de momenten waarop haar agency wordt ontnomen door emotionele overweldiging, culminerend in het moment waarin zij de dood als de enige oplossing ziet voor haar zielsverdriet. Een belangrijk middel voor de hertogin om emotionele overweldiging te navigeren is te relateren aan de *body politic*. Haar *body natural*, fysieke lichaam, was zeer vatbaar voor emoties, maar zij liet ook blijken dat zij in staan was te handelen vanuit haar *body politic*, waarin haar verantwoordelijkheid als vorstin zwaarder weegt dan haar verdriet. In de praktijk bleken deze lichamen vaker dan niet met elkaar verweven. Daarnaast bood het klooster een *emotional refuge* voor de hertogin, waarin zielsverdriet en andere troebelingen werden gestild door de godsdienst.

De hertog Adolf van Egmond is een negatief exemplum van wat er gebeurt als een individu er niet in slaagt diens emoties te beheersen. Voortdurend spreekt hij over zijn woede en heerszucht als sentimenten die hem beheersen en zijn handelen sturen, tot hij zich uiteindelijk volledig aan zijn emoties overgeeft. Dat zijn strijd met zijn eigen woede als een conflict wordt gepresenteerd en zijn hart zijn woede tegenspreekt, laat zien dat de tekst hem niet als verloren beschouwt, en getuigt van een humaan optimisme. Ondanks hulp van anderen bleek Adolfs conflict, net als Maria's conflict, in de kern een intrapersoonlijk probleem. Zijn distantiëring van moraliteit werd hem uiteindelijk fataal.

Wie de emotionaliteit in *Maria van Bourgondiën* zou typeren als een pleidooi voor zelfbeheersing, zou de tekst echter ernstig tekortdoen. De tekst van de tragedie bevat namelijk een positieve, sentimentalistische valuatie van gevoeligheid. Gevoeligheid, hoewel dodelijk *in extremis*, wordt als een positieve kwaliteit gezien indien deze gevoeligheid voortkomt uit empathie en rechtvaardigheid; motieven en doelen zijn belangrijker dan de emotie zelf. Gevoeligheid is een uiting van moraliteit, net als dat gevoelens dit in het algemeen zijn. Zelfbeheersing wordt ook als een positieve kwaliteit gezien, zolang zij niet verzandt in apathie. Belangrijk is dat zelfbeheersing gevoeligheid niet uitsluit: gevoelens en rationele overwegingen vormen twee onmisbare componenten van het besluitvormingsproces.

De subtekstuele dialoog kan worden begrepen tegen de achtergrond van de achttiende-eeuwse impliciete polemiek tussen het classicisme en het sentimentalisme. Als culturele tekst, oftewel een tekst die fungeert als spiegel voor de cultuur waarin deze werd geproduceerd, geeft *Maria van Bourgondiën* blijk van een toegenomen interesse in de studie van emoties ten tijde van de Verlichting, en brengt zij verschillende perspectieven met elkaar in debat om tot een gedeelde conclusie te komen. In plaats van te neigen naar de extreme uiteinden zoekt de tragedie een middenweg, waarin beide perspectieven vertegenwoordigd zijn.

Met deze subtekstuele dialoog in het achterhoofd zal de scriptie vervolgen met een onderzoek naar *Johanna Gray* van Petronella Moens. De volgende analyses zullen beperkte redundantie bevatten met *Maria van Bourgondiën*. Dit is een consequentie van de opzet van het onderzoek: de teksten zijn gekozen omdat ze vergelijkbare emotionele discoursen hanteren. Het zal vooral belangwekkend blijken op welke manieren de gemoedsbewegingen van koningin Gray verschillen van die van de hertogin.

4. De verloren vorstin: emotionaliteit in *Johanna Gray* (1789)

De geschiedenis van Jane Grey (1537-1554) is nog wel de kortste vorstinnengeschiedenis. Met reden wordt zij herinnerd als de ‘Nine Days’ Queen’: haar opgedrongen bewind duurde slechts negen dagen, waarna zij werd vervangen door Mary I en opgesloten in de Tower of London (Ives 2009, 2). Minder dan een jaar later werd ze geëxecuteerd. Ze was nog geen achttien jaar (Ives 2009, 36). Enkele momenten eerder had ze vanuit haar torenkamer gezien hoe haar echtgenoot, Guildford, op het schavot zijn laatste adem uitblies. Haar mistroostige exclamatie ‘Oh Guildford, Guildford!’ zou nog eeuwen in de coulissen echoën.

Grey wordt in de literatuur veelal verbeeld als een protestantse martelares, en een slachtoffer van katholieke dwingelandij. Als adellijke dochter genoot ze een strenge, humanistische opvoeding, en werd liefde voor de academische wereld haar met de paplepel ingegoten (Ives 2009, 51, 65). In 1553 trouwde ze met Guildford Dudley. Toen koning Eduard VI in 1553 stierf moest zij, tegen haar wil in, de kroon op zich nemen. Een andere kandidaat, Eduards halfzus Mary, was katholiek en daarmee een bedreiging voor de Anglicaanse Kerk (Ives 2009, 155). Het plot om Jane Grey te installeren als waarborging voor het protestantisme viel in het water nadat de Geheime Raad op 19 juli plotseling Mary tot koningin uitriep (Ives 2009, 214).

Opstanden en complotten om Mary te ondermijnen leidden ertoe dat Grey als een bedreiging werd gezien, waarop haar doodsvonnis op last van hoogverraad zou volgen. Door velen werd zij gezien als ‘the puppet queen’ die zelf weinig zeggenschap over haar positie had. Het was een cru noodlot: hoewel Jane Grey de titel van koningin had gedragen, bleek zij uiteindelijk slechts een pion in het politieke schaakspel.

Protestantse auteurs herkenden in *The Nine Days’ Queen* een symbool van protestantse standvastigheid en het onrecht dat de protestanten door katholieken was aangedaan. De vroegste adaptatie *Iohanna Grey, of gemartelde onnoselheyt* [onschuld] (1648) van Joachim Oudaan is een voorbode van een traditie die met Moens zou besluiten. Verhalen als die van Grey waren uitstekend om in te zetten voor het maatschappelijk belang, en dat paste perfect in het straatje van Moens (Hagen 2014). Bovendien zou de terdoodbrenging van de jonge vorstin de verbeeldingskracht van de bevlogen Moens aangewakkerd hebben; zij had de zelfmoord van de Egyptische koningin Cleopatra en de executie van landsadvocaat Oldebarnevelt al met kleurrijke slotmonologen tot leven gebracht (Anoniem, z.j.). Moens leek bijzonder gepassioneerd als het aankwam op de onrechtvaardige dood van belangrijke historische figuren, en liet dit dan ook merken in *Johanna Gray*. In haar eigen tijd zou deze scherpzinnige bevlogenheid haar de ambivalente bijnaam ‘Pietje Potentaat’ opleveren (Hagen 2014).

Moens was in haar tijd al gerenommeerd en toonde zich geen eenzaam auteur. Ze sloot zich in 1783 als honorair lid aan bij het Rotterdamse kunstgenootschap ‘Studium scientiarum genitrix’ (Vlijt is de moeder van alle kunsten) (Van Gemert 1997, 743). De uitgave *Johanna Gray* begint dan ook met een dankbetuiging aan het genootschap, geschreven in samenwerking met Adriana van Overstraten in een gedeelde bundel met treurspel *Dolsey en Amelia*. Ondanks haar slechtziendheid was Moens sociaal actief binnen meerdere netwerken en begon zij zelfs een politiek tijdschrift: *Vriendin van ’t Vaderland* (1798-1799) (Hagen 2014). Hiermee luidde zij een tijdperk in van politiek engagement en emancipatoire

beweging. Postuum zou zij onterecht worden afgeschilderd als een vrome, brave dichteres – een beeld waaraan onderzoekers recent het nodige hebben moeten bijstellen. Godsvruchtig was Moens inderdaad maar haar braafheid valt te betwijfelen. Dat blijkt ook uit *Johanna Gray*.

4.1 Ziel en hart in dialoog

Het beginpunt van *Johanna Gray* laat zien in welk aspect van haar personage de tekst geïnteresseerd is. Het spel vangt namelijk aan in een van haar torenkamers, nadat haar troon is geïsurpeerd door Mary. De tekst blijkt eerder geïnteresseerd in haar gemoedsbewegingen en gedachtes gedurende haar gevangenschap dan de politieke omwenteling waarin dit gevangenschap ingebed was. Eigenlijk is dit dus ook geen vorstinnengeschiedenis in de enge zin maar een geschiedenis van het naleven van een voormalig vorstin. De ‘Personaadjen’ na het voorblad geven echter wel een gericht beeld van Gray: zij wordt aangemerkt als ‘Ontthronde Koningin’. De titel van koningin wordt haar niet ontkend.

In de centrale relatie, of een van de centrale relaties, in *Johanna Gray* valt een parallel te herkennen met *Maria van Bourgondiën*. Er is namelijk een emotioneel intieme relatie tussen protagonist Johanna en haar boezemvriendin, Charlotte. Charlotte lijkt een uitvinding van Moens te zijn aangezien zij ontbreekt in adaptaties van andere auteurs en een historische Charlotte in de omgeving van Gray ook ontbreekt. Dit roept de vraag op waarom Moens desondanks besloot haar toe te voegen, en welke rol in het narratief zij vervult. Moeder Francisca, hertogin van Suffolk, was namelijk een voor de hand liggende kandidaat voor de rol van boezemvriendin geweest, hoewel het de historische band tussen Gray en haar moeder aan warmte ontbrak.

Een beeldende monoloog van Charlotte begint de verhandeling van het spel (Moens 1789, A2). Wij ontmoeten haar eenzaam, zittend aan een tafel, voor een half afgebrande kaars. De afgebrande kaars wekt de indruk dat zij hier al enige tijd zit en haar ogen, gericht op het venster, tonen ons daar haar gedachtes elders zijn. Haar woorden bevestigen deze eerste indruk:

Is dit de scheemring reeds? o God! – wat lijdt dit hart!
Elk oogenblik vergroot mijn zielangst en mijn smart.
Vriendin! de Jongste nagt van uw onschuldig leeven
Verdwijnt: gij zult deez’ dag, de wraak ten offer, sneeven. (Moens 1789, 3)

Het emotionele discours van Charlotte toont overeenkomst met dat in *Maria van Bourgondiën*: het fysieke hart dat lijdt door geestelijk leed, het samenspel tussen hart en ziel, het belang van onschuld en de wraak als onrechtvaardig motief dat tot de dood leidt. Het geeft echter ook een indruk van thema’s die in *Johanna Gray* belangrijker blijken. Om te beginnen is er de tijd en de daarmee samenhangende vergankelijkheid. Onbelangrijk was dit in het treurspel van Van Merken niet; de uitkomst leerde ons immers dat deugd en ondeugd uiteindelijk altijd een passende uitkomst wacht. De vorstinnengeschiedenis van Gray benadrukt het belang van tijd echter met behulp van de temporaliteit van het handelingsverloop zelf. Zowel de dageraad als de opgebrande kaars is een teken van deze temporaliteit. Onderdeel van de tragedie is de korte duur tussen het vonnis en de executie, en

het gebrek aan tijd dat Gray en haar geliefde, vrienden en familie hebben om hun emoties te verwerken. Hoewel de gevoelswereld van Charlotte stil lijkt te staan, gesymboliseerd door de torenkamer, doet de wereld om haar heen dit niet.

Een tweede thema is het belang van het leed van naasten in het emotionele discours. Er is een reden dat de tragedie met Charlotte aanvangt: zij lijdt nog wel het meeste onder de dood van de koningin, meer dan de godsvruchtige Gray zelf. In het discours van *Maria van Bourgondië* waren de secundaire slachtoffers vooral abstractere begrippen: de staat en het volk - zelfs haar moeder leek zich nog meer om het staatsheil te bekommeren dan om haar eigen dochter. In *Johanna Gray* zien we dit secundair leed uitvoeriger belichaamd in Charlotte. Hierin zien we ook een potentiële narratieve functie van haar personage: zij belichaamt het leed waarover de empathische, onzelfzuchtige Gray zich beklaagt.

Een ander motief in Van Bourgondië was de terugkeer van vermoorde personages in de vorm van schreiende schimmen. Ook dit motief van onschuld, in dit geval geen gewetenswroeging, dat zich voor personages manifesteert, doet zich voor in de monoloog van Charlotte, wanneer zij het moordschavot voor haar ontroerde ziel ziet zweven (Moens 1789, A2). Zij herinnert zich geëmotioneerd de vorstin en haar kwaliteiten:

ô Dierbre Zielvriendin! wier zachtheid elk bekoort.
Ontaarte wreedheid! die de onnoozle deugd vermoordt!
Nooit klopte een eedler hart in menschenlijken boezem;
Ik ken haar' groote Ziel; in onze levensbloezem
Had reine vriendschap ons voor de eeuwigheid geboeid.
Ja, veege schoone! ach ja! 'k ben met u opgegroeid!
Met U sterft al mijn' vreugd: ik wijd mijn kwijnend leven... (Moens 1789, 3-4)

Gray is een exemplaar van deugd en de uitstortingen van Charlotte zijn bewijsvoering daarvoor. Als instrumentele emotief is het de 'ontaarte wreedheid' die handelt tegen de de 'onnoozle deugd'; dit tweetal begrippen vormt de fundamentele oppositie in het narratief. De termen 'ontaarte' en 'onnoozle' zijn daarbij betekenisvolle toevoegingen. Het begrip 'ontaarte', hier te lezen als 'immorele', duidt erop dat de wreedheid van de natuurlijke staat afwijkt, en impliceert dus het bestaan van een natuurlijke staat van moraliteit. Onschuld, de 'onnoozle deugd', kan gezien worden als handelen conform deze natuurlijke staat. Wederom is er een (sentimentalistische) gelijkstelling tussen morele rechtvaardigheid en natuurlijkheid. Een belangrijke vraag is of het narratief negatief beladen emoties als woede als inherent negatief beschouwt of eerder een contextuele visie hanteert. De toevoeging van 'ontaarte' geeft een indicatie van de tweede hypothese, maar geen bevestiging.

De monoloog van Charlotte wordt dan afgekapd door een bezoek van Henry Gage, de bevelhebber van de toren, en Thomas Cranmer, de tevens gevangene aartsbisschop van Canterbury, die is gekomen om Gray nog een laatste keer te spreken. Het zijn echter niet Gage en Cranmer die hebben gehandeld om haar dit recht toe te kennen. Net als Charlotte, zijn zij het instrument van hun emoties. Zo verklaart Cranmer:

Mijn komst is ongevraagd.
Mijn ziel, die om het lot der jeugdige onschuld klaagt,

Vergeet haar eigen leed; en 't vriendlijk mededoogen
Had Gages hart van zelfs tot tederheid bewoogen (Moens 1789, 5)

Observeerden wij in eerdere analyses instrumentele emotieven als emotieven die hun dragers tot handelen aanzetten, dan bevat de bovenstaande passage nog wel het meest extreme voorbeeld, waarbij de instrumentele functie ironisch genoeg haast lijkt te zijn verdwenen. De instrumenten ofwel de lichamen van de "draggers", Cranmer en Gage, handelen namelijk helemaal niet maar bestaan slechts in relatie tot hun emoties. Een passendere term hier zou kunnen zijn 'agerende emoties'; de lichamen verdwijnen volledig uit de handeling. Concepten als *embodiment* en *body-mind connection* zijn hier dus niet meer van toepassing. Waar het lichaam eerder een spreekbuis voor emoties was - in deze scriptie wordt dit spreken gedefinieerd als de emotie zelf - zijn het nu direct de emoties die spreken. Een sprekender voorbeeld van het historiografische idee dat emoties als zelfstandige handelende actoren zijn te beschouwen, is lastig voorstelbaar.

Emoties zijn empathische actoren, die haast zelf emoties lijken te dragen.²⁸ De ziel klaagt over het lot van Gray en valt hier duidelijk te lezen als een bron van morele hoogstand, met een eigen agency en geheugen. Weer valt de emotionele reikwijdte van Gray's noodlot op, die zelfs Cranmers ziel zijn eigen naderende einde doet vergeten. Het is vervolgens niet Cranmer die in discussie gaat met Gage, maar de ziel, of het mededogen van de ziel, treedt in dialoog met het hart van Gage. Emoties, niet personages, bewegen de handelingsloop. Uiteraard kan gezegd worden dat deze woorden niet letterlijk moeten worden gelezen en dat de personages in metaforen spreken, maar metaforen, in hun alomtegenwoordigheid, reflecteren onderliggende gedachtepatronen.

Charlotte verdrinkt haast in haar tranen en hoort dan Johanna ontwaken; 'geen doodsangst stoort haar rust' (Moens 1789, 5). Charlotte beantwoordt aan het stereotype van de overweldigde sentimentalist. Gray, hoewel overweldigd sentimentalistisch enkele momenten later, betoont zich uiterst vroom: 'Bedaar; 't behaagde God dit alles dus te schikken! / Weerstreeft hem niet door zulk een hoopeloozen rouw. / Zijn min bedoelde ons heil.' (Moens 1789, 6)

Charlotte is echter getroffen door het zwarte sentimentalisme dat zich ook in het voorgaande treurspel voordeed. Toch is haar doodsverlangen niet louter escapistisch van aard maar heeft deze ook logische motivaties:

Mijn Engel! neen, gij zult alleen het licht niet derven!
Neen, 'k overleef u niet; ik moet, ik kan meê sterven!
Kom, dat de moordbijl op Charlottes hals ook woed'!
Welaan, de Koningin eischt slechts onschuldig bloed.
Zij kan haar wraak zoo wel in 't mijne als 't uwe koelen.
'k Vlieg naar 't Paleis, ach! zo ze ooit vriendschap mogt gevoelen,
Dan schenk' zij op mijn bede aan mij alleen den dood;

²⁸ Dit is een discutabele stelling omdat, tenminste in dit bovenstaande citaat, de ziel en het hart bronnen van emoties zijn, en geen emoties an sich. Desondanks is de betekenis van dit soort begrippen vrij flexibel in de tekst.

Vlieg dan in de armen van uw' dierbren Echtgenoot!
Leef voor uw Gilfort! 'k ga! (Moens 1789, 6)

In eerste instantie maakt Charlotte kenbaar dat zij haar boezemvriendin niet wil overleven, maar haar motieven zijn niet beperkt tot dat verlangen. Koningin Maria - een vernederlandsing van Mary, zoals Gilfort een vernederlandsing van Guildfort was – zou enkel onschuldig bloed verlangen, om haar wraakzucht te stillen. Charlotte hoopt daarom dat hun vriendschap haar kan overtuigen om Johanna te sparen, waarop zij weer met haar echtgenoot herenigd zou zijn. Wanneer ze zich los wil rukken uit de armen van haar vriendin, houdt Johanna echter vast. De koningin geeft geen gerichte weerlegging van haar argumenten maar vraagt, in een uiterst sentimentele reactie, om medelijden. Haar hart hijgt en klopt – fysieke manifestaties van haar leed (Moens 1789, 6). Haar veronachtzaming van de argumenten van Charlotte lijkt erop te wijzen dat de tekst ons aanmoedigt deze argumenten eerder als een rechtvaardiging van haar suïcidaliteit te beschouwen dan als redelijke motieven. Johanna's grootste zorg blijft het lot van haar echtgenoot.

Toneelaanwijzingen maken duidelijk dat het nu vooral Johanna is die zich niet raad weet met haar emoties: zij valt in Charlotte's armen, wordt door Cranmer naar een stoel geleid, en leunt 'in de treurigste houding' tegen Lucia's boezem. Cranmer bedaart haar zonder iets te verwijten. Johanna beurt op, nadat hij stelt dat zij in het hiernamaals verenigd zal zijn met haar geliefde, en haar vrienden voort zullen strijden (Moens 1789, 8). Haar angst lijkt nu echt volledig uitgebannen: 'De stille kalmte streelt mijn ziel: ik vrees niet meêr: / Neen; 'k vind mijn beste vriend in God mijn' Opperheer!' (Moens 1789, 7). Het soelaas van Cranmer creëert een vriendschap tussen het tweetal.

Zij houdt deze berusting vast tot het nieuws komt dat het schavot al bereid is voor haar echtgenoot, waarop zij zich huilend in de armen van haar vriendin stort (Moens 1789, 11). Charlotte moedigt haar aan om zich een deugdzaam echtgenote te betonen en haar 'besten vriend' (Moens 1789, 12) bij te staan. Toch besluit Johanna het bij bidden te laten, opdat Gilfort zijn echtgenote niet in deze staat zou zien. Gage zou dit aan Gilfort uitleggen (Moens 1789, 16).

4.2 Met moeder, moord en macht

We maken een sprong in de tijd. Het treurspel toont ons de samenkomsten van meerdere personages, waaronder die van Gilfort en zijn broers, Robbert en Eduard. De tekst toont interesse in de gemoedsbewegingen en motieven van de personages. Hoewel zijn broers aan Gilfort argumenten bieden om aan het schavot te ontkomen, blijft hij vastberaden. Zijn gebrek aan schuld bij de coup en mogelijke clementie van koningin Maria veranderen niets aan het lot van zijn echtgenote, en zijn overstijgende verlangen om haar te weerzien. Hij neemt geëmotioneerd en overweldigd afscheid van de anderen. De laatste keer dat we Gilfort te zien krijgen, wordt hij naar het schavot gesleept (Moens 1789, 32). Tot dusverre schildert de tekst een duidelijk beeld van de koningin, als een wraaklustige tiran. Is de oppositie tussen Johanna en Maria inderdaad een tegenstelling van goed en kwaad? Of geeft de tekst, net als *Maria van Bourgondiën*, een genuanceerder beeld van de koningin?

Koningin Maria blijkt verre van een symbool van katholieke haat. Terwijl zij door Stephanus Zardiner, de bisschop van Winchester, naar een stoel wordt geleid, spreekt zij: 'Hoe

dikwijls worden wij door 't schijngeluk misleid!' / Wat baart de hoogste rang? Niets, dan rampzaligheid!' (Moens 1789, 40). Zoals Maria van Bourgondië zichzelf omschreef als een prachtige slavin, voelt Maria zich geketend aan haar eigen positie. Het lot van Johanna lijkt zelfs buiten haar macht te vallen:

Zoo minzaam, zoo opregt; zoo jong! Een drom van zorgen,
Verschrikte mij dees' nacht: 'k zag hijgend naar den morgen!
Ach! zoo ik in mijn Nicht eens waarlijk de onschuld straff'
Dan vindt mijn heil, mijn rust, op haar schavot een graf. (Moens 1789, 41)

Het is een vreemd scenario: de soevereine Maria, die het eindoordeel over de terechtstelling van Gray zou vellen, klaagt even machteloos als haar slachtoffer. Wraakzucht lijkt geen motief. Haar naasten wijzen haar ook op haar vermogen om de uitkomst naar haar hand te zetten. De werkelijke aanstichter is de begeesterde bisschop Zardiner, die haar angst inboezemt. Hij zegt dat het volk haar, 'met de ijslijke onweêrswolk', tegenstand zou bieden zolang Johanna leeft. Het hart van Gray zelf zou naar de regalia verlangen (Moens 1789, 43). Maria is nog niet overtuigd van hun vermogen om tegenstand te bieden en van de noodzaak Johanna te executeren. Zardiner is stellig: 'De Godsdienst eischt haar' dood!'.

Zardiner voorspelt een gruwelijke toekomst, waarin niet slechts de koningin het leven zou laten, maar Rome en zijn priesters zelf zouden ten prooi vallen aan de hel en al haar woede. Het wereldbeeld van Zardiner is rotsvast: de Kerk dwaalt nooit van het rechte pad af en iedereen die de Kerk tegensprekt, of zelfs betwijfelt, rekent zich onder de ketters 'in Satans magt' (Moens 1789, 36).

Johanna Gray is geboeid door secundaire slachtoffers van onrechtvaardig leed. Maria kan indirect ook tot deze groep gerekend worden: zij is een slachtoffer van haar eigen positie en de autoriteit van de Rooms-katholieke Kerk. De naasten van Gilfort behoren ook tot deze categorie. Dit geldt nog wel het meest voor Eduard, die zijn eigen dood boven die van zijn broer verkiest (Moens 1789, 30). Opvallend in vergelijking met het vorige treurspel is dat gender een mindere rol lijkt te spelen in verband met emotionaliteit. Alle vrouwen mogen dan wel emotioneel zijn maar dit geldt zeker ook voor bepaalde mannen. Toch is de uitblinker een vrouw, de hertogin van Suffolk, oftewel de moeder van Gray. Zij 'vliegt wanhoopende' naar haar dochter:

Genaê, Vorstin! dit hart
Bezwijkt. Ontferming! schenk mijn dierbre telg het leeven!
Of doe met haar ook een rampzaalge moeder sneeven;
Vermoord mij even wreed, daar 'k schreiend voor u kniel!
De wanhoop groeit en gloeit in mijn geschokte ziel. (Moens 1789, 43)

Suïcidaliteit lijkt onontkoombaar in de vorstinnengeschiedenis. Het doodsverlangen van personages lijkt vooral voort te komen uit een onwil om met hun zielsverdriet te leven of een onwil om verder te leven zonder een geliefde. In het bovenstaande is het vooral de tweede oorzaak, hoewel de twee vaak samengaan. Dit gaan samen met een derde motief, dat tevens bij Eduard aanwezig was: het verlangen naar zelfopoffering om de geliefde te redden..

De alomtegenwoordigheid van deze vorm van suïcidaliteit geeft aanleiding om hier te

spreeken van een topos. Naar mijn opvatting ligt dit in het verlengde van het bekende fenomeen dat wordt aangeduid als ‘love-suicide’ in de letterkunde, en gedefinieerd als gevallen waar een romantische partner, of beide partners, zelfmoord plegen (Knox 2024, 2). De oorzaak van deze sterfgevallen was, zowel in medische als literaire context, ongeremde passie (Knox 2024, 4). Het huidige onderzoek naar de topos van gepassioneerde zelfmoord is voornamelijk gericht op romantische passie, terwijl de verklaring voor de casuïstiek, hoewel hoofdzakelijk voortkomend uit passie, dieper reikt.

Zelfopoffering uit naastenliefde is een idee dat naar de Bijbel is te herleiden; Christus vormt nog wel het meest aanzienlijke precedent. Een casus als de bovenstaande kan ook wel gerelateerd worden aan het theologische begrip plaatsvervanging, ook wel substitutie, dat erop duidt dat Christus zijn eigen leven offerde voor de mensheid. In de Rooms-katholieke traditie is martelaarschap daarnaast een symbool van volledige toewijding aan het geloof. Een protestantse tekst als *Johanna Gray* kan lastig vanuit een Rooms-Katholieke traditie gelezen worden maar het is plausibel dat dit oorspronkelijk katholieke fenomeen ook in de cultuur van de protestantse Republiek zijn doorwerking had.²⁹ Waar het vooral om gaat is dat het idee van zelfopoffering uit naastenliefden allang bekend was, tenminste in de westerse wereld.

Gepassioneerde zelfopoffering, en emotionaliteit in het algemeen, in vorstinnengeschiedenissen bevindt zich op een kruispunt tussen religie en politiek. Dit is bij een eerste lezing al duidelijk: naast emotionele beweegredenen, zijn de voornaamste motieven van personages religieus en politiek van aard, en beroepen zij zich vaak op God en het koningsrecht. Het koningsrecht, en rechtvaardigheid in bredere zin, zijn tevens gevestigd op religieuze ethiek. In *Maria van Bourgondiën* ontstond er een botsing tussen het religieus idealisme van de hertogin en het amoreel pragmatisme van de antagonist. De botsing in *Johanna Gray* is reformatorisch. In tegenstelling tot de voorgaande casus lijkt er hier echter een brug tussen de twee ethische kaders te ontstaan: moederliefde. Wanneer de hertogin van Suffolk zich uitstort over haar moederliefde voor haar ‘schuldloze Engel’, raakt Maria in conflict: ô Kende gij mijn’ smart! / Ontwijk mij; ach mevrouw, ‘k heb ook een teder hart. / Maar kan ik? (Moens 1789, 45).

4.3 Politieke theologie in *Johanna Gray*

Het conflict bestaat uit Maria’s emotionele verlangen om Johanna te sparen (mijn’ smart!) en haar onvermogen de vorstin vrij te spreken (Maar kan ik?). Uit alle vorstinnengeschiedenissen in kwestie, zet *Johanna Gray* nog wel de grootste vraagtekens bij vorstelijke soevereiniteit. Maria voelt zich genoodzaakt te gehoorzamen aan haar positie en Johanna heeft geen zeggenschap over haar uitkomst. De twijfels van de katholieke koningin suggereren echter wel dat er ruimte voor spel is. Deze ruimte wordt echter weggekaapt door Zardiner die, als gezant van het Kerkelijk belang, symbool lijkt te staan voor de Rooms-katholieke Kerk:

Waarlijk groot! een Koningin stort traanen,
Wen zich ’t getergde regt, op muitende onderdaanen,

²⁹ Dit idee is bijvoorbeeld onderzocht in (Exalto 2005).

Tot nut van 't Rijk, en de eer van de Kerk en Godsdienst wreekt. (Moens 1789, 4)

De grote fout van Zardiner is dat hij de Kerk als onbetwistbare morele autoriteit verkiest boven de emoties van de betrokken personages. Hij beroept zich op het recht als abstract begrip, maar dit recht komt voort uit de Kerk. Het rijk, de Kerk en de godsdienst zijn instituten waar de koningin dienstbaar aan is, en zij geeft zich daar dan ook aan over: 'God eischt dat ik haar straff' (Moens 1789, 45).

De rol van politieke context in de regulering en waardering van emotionaliteit is complexer dan het theoretisch kader deed vermoeden. De *body politic* is hier weliswaar sterk aanwezig: Maria voelt zich gedwongen te handelen naar haar *body politic* en in weerzin van haar *body natural*. Het treurspel begrijpt de koningin, zowel in Maria als in Johanna, eerder als een persoon die (symbolisch) de rol van koningin vervult dan als een autonoom, soeverein individu dat het koningsrecht is toegekend. In de woorden van de koningin: 'Mijn Kroon is de oorzaak van zoo veel smart en rouw!' (Moens 1789, 48).

Hier vereist de tekst dat we de definitie van soevereiniteit compliceren. Tot dusverre heeft dit onderzoek gewerkt met een vereenvoudigde definitie van 'de soeverein' als iemand die een soevereine positie bekleedt, specifiek de positie van vorstin. Dit is hoe soevereiniteit in de strikt politieke-juridische zin wordt gedefinieerd: een soeverein is iemand die wetten kan maken en terugtrekken (Korsten 2006, 12). Aanvankelijk bood deze werkdefinitie genoeg ruimte voor analyse omdat de hoofdzaak de emotionaliteit van de soeverein bleef, en de interactie tussen emotionaliteit en de soevereine status. Wat bleek, uit *Maria van Bourgondië* maar vooral uit *Johanna Gray*, is dat soevereiniteit een breed scala aan aspecten behelst. Zo moet de wetgevende en -terugtrekkende macht ergens door worden gefundeerd of gerechtvaardigd (Korsten 2006, 12). In *Johanna Gray* wordt deze fundering en rechtvaardiging gedeeld door het staatsbelang en de Kerk. Maar soevereiniteit impliceert ook vrijheid, en vrijheid, zoals dit treurspel ons leert, is een complex begrip. Wie is de daadwerkelijke soeverein namelijk, als we luisteren naar de woorden van Maria – of zelfs de twee Maria's, als we terugdenken aan de eerste casus – de vorstin, of de kroon? En hoe zit het met Maria, wier soevereiniteit werd ontnomen zonder enige inspraak van haar kant?

Professor literatuur, cultuur en wet Frans-Willem Korsten definieert soevereiniteit als 'Soeverein is dat lichaam (of onderdeel daarvan) dat onschendbaarheid claimt of bewaart teneinde zichzelf – met al wat het bevat – in relatieve autonomie te kunnen realiseren (Korsten 2006, 12-13). Deze definitie provoceert de discussie tot op welke hoogte relatieve autonomie nog als autonomie kan worden geïnterpreteerd, en in hoeverre soevereiniteit afhankelijk kan zijn van funderende instituties zonder gehoorzaam te worden aan deze instituties.³⁰ Korsten maakt bewust de keuze om de term 'onafhankelijkheid' buiten deze definitie te laten omdat soevereiniteit enkel betekenisvol is in termen van relaties. Onschendbaarheid bestaat zo ook enkel in relatie tot andere lichamen. Dit biedt volgens Korsten een verklaring waarom soevereine lichamen hun soevereiniteit bewijzen door andere

³⁰ Dit zijn vragen die Korsten uitvoerig behandelt in *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*. Zie bijvoorbeeld zijn bespreking van de paradoxen van soevereiniteit (Korsten 2006, 113-117). De eerste paradox stelt dat de soeverein altijd ondergeschikt is aan een ander lichaam of hiermee concurreert. De tweede paradox stelt dat de soeverein tegelijkertijd binnen en buiten de juridische orde valt.

lichamen te schenden. Dit komt overeen met *Johanna Gray*: de schending van het lichaam van Gray bevestigt de soevereiniteit van het lichaam van Maria.

De bovenstaande bespreking van soevereiniteit en de eerder besproken theorie van de twee lichamen helpen om te nuanceren hoe soevereiniteit wordt voorgesteld in vorstinnengeschiedenissen. Er ontbreekt echter een belangrijke dimensie: religie. Eerder stelde ik al dat emotionaliteit in dit treurspel zich bevindt op een kruispunt tussen religie en politiek. Dat kruispunt staat centraal in het studiegebied *political theology*.

Politieke theologie is een term die duidt op een vorm van ondervraging ('questioning') wanneer religie niet langer een dominante verklaring biedt. De term baseert zich op een crisis in religie, zoals de reformatie (Hamill & Lupton 2012, 1). Dit onderzoeksgebied sluit bij uitstek goed aan op *Johanna Gray* omdat dit treurspel reformatorisch discours in dialoog brengt met politiek discours omtrent vorstelijke soevereiniteit. Er zijn twee concurrerende machtswezens die Grays soevereiniteit bedreigen: de Kerk en de staat. De tekst beziet de Kerk als een politiek-religieus instituut. In mijn analyse van dit stuk valueert het treurspel emotie positief door het in te bedden in het protestantse discours in de tekst, en door het af te zetten tegen het katholiek-politieke discours.

Het eerste deel van deze tweeledige stelling zegt dat de tekst impliciet emotionaliteit associeert met protestantisme. Nog preciezer gesteld: de tekst associeert protestantisme met empathie. Het zijn namelijk de protestantse personages die hun leven bieden om dat van anderen te sparen – Charlotte, Eduard en de hertogin - en het is de protestantse martelares, Johanna zelf, die zich eerder zorgen maakt om het effect dat haar overlijden op anderen zal hebben, dan het overlijden zelf.

Empathie is niet afwezig bij de katholieke personages; koningin Maria raakt bijna overtuigd door de tranen van Johanna's moeder. Het probleem ontstaat bij de Rooms-Katholieke Kerk, vertegenwoordigd door Zardiner, die vasthoudt aan een apathisch dogma. Zardiner beroept zich op autoriteiten als de Kerk en het staatsbestuur, en rept geen woord over het leed van Johanna (Moens 1789, 42). Waar het protestantisme uitgaat van persoonlijke moraliteit, geuit met emotie, gehoorzaamt het katholicisme aan een autoritair oordeel. Een kritiekpunt dat het sentimentalisme in de late Verlichting ontving, was dat de nadruk op sentiment de godsdienst in de weg zou staan (Meijer 1998, 135-136). Voor de hand liggende replek was dat het sentimentalisme, vanuit zijn sociale dimensie, de naastenliefde bevorderde. In mijn lezing van *Johanna Gray* is deze naastenliefde een verbindende factor tussen het sentimentalisme en het protestantisme, en is het gebrek aan naastenliefde, voortkomend uit autoritair dogma, het verweten falen van het katholicisme.

Dit alles brengt mij tot een conclusie die de relatie tussen emotionaliteit en soevereiniteit in *Johanna Gray* karakteriseert. Soevereiniteit in *Johanna Gray* is eerder een functie van de staat dan een persoonlijk kenmerk, en de soevereiniteit van een individu is uiterst fragiel; dit blijkt uit Johanna's onvermogen om haar soevereiniteit te behouden en Maria's afhankelijkheid van, of zelfs gehoorzaamheid aan, politieke instituten, de Kerk en de staat. Deze stelling is gebaseerd op de observatie dat de Rooms-Katholieke Kerk in de tekst voornamelijk als een *politiek* instituut moet worden begrepen. De Kerk is geen vertegenwoordiging van het christelijke belang of de *communis opinio* – niet verwonderlijk: de tragedie is een tekst van een protestantse auteur over een protestantse martelares – maar

een gezaghebbende, machthebbende instantie die door middel van politiek gelegitimeerd geweld haar wil doorvoert en de lichamelijke autonomie van haar subjecten schendt. Deze eenwording van religieuze en politieke macht, en de historische context van de reformatie, is een vorm van politieke theologie.

De tekst bekritiseert dit machtswezen door het te contrasteren met een sentimenteel-protestants discours. De term ‘sentimenteel-protestants’ duidt hier niet op enige gelijkstelling van het sentimentalisme en het protestantisme, noch op significante overlap tussen de cultuurhistorische stroming en de religieuze denominatie. De reden dat ik deze twee begrippen toch samenbreng, is dat moraliteit in de tekst wordt vertegenwoordigd door sentimentalistisch discours en protestants, antikatholiek discours. Moraliteit, zoals eerder vastgesteld, is de bron van emotionaliteit. In de tekst is het de Kerk die deze emotionaliteit verwaarloost in haar besluitvorming. De enige emotie die stevast voorkomt in de woorden van Zardiner is angst, voor het verval van de Kerk en het rijk. Er is zo een oppositionele dynamiek tussen de horizontale naastenliefde van het sentimentalisme en het verticale oordeel van de Kerk.

4.4 De sentimentalistische schommeling

Wanneer de terechtstelling van Johanna definitief is, geeft Zardiner een slotakkoord: ‘Ze ontwijkt ’t gevloekt geloof; kon haar die raad bekooren, / Dan hadt gij troost; maar nu is ze eindeloos verloren.’ (Moens 1789, 46). In ruil daarvoor bejegt de hertogin hem als huichelaar. Ze knielt dan voor de koningin:

Neen! ‘k moet nog deez jongste beê verwerven!
Kom, laat me, op ’t moordschavot met Johanna sterven
Gij waart reeds lang te wreed; word nu door weldoen groot;
Kom, eindig mijn verdriet! Vorstin! schenk mij den dood.
Ge ontroert: gij vindt vermaak in mijn rampzalig lijden; (Moens 1789, 46)

Het antwoord van de koningin is helder: ‘Neen, leef, Bedroefde!’. Teruggaande op de eerdere topos van de gepassioneerde zelfopoffering, zien we ook een aanvullend motief: afwijzing, of correctie. Toen Charlotte zichzelf voor Johanna wilde opofferen, gebood de vorstin haar te leven. Toen Eduard zich voor Gilfort aanbood, gaf zijn broer een resolute afwijzing. En nu de hertogin haar leven wil beëindigen, wijst de koningin haar af. Helemaal vergelijkbaar zijn deze scenario’s niet; de hertogin heeft geen hoop dat zij met haar eigen dood haar dochter kan redden. Toch lijkt de tekst deze drie scenario’s op moreel vlak gelijk te stellen. De reden daarvoor blijft het (sentimentalistische) idee dat emotionaliteit een uiting is van moraliteit, en dus ook een bepaald moreel kader impliceert. Daartegenover staat wel dat de tekst waarschuwt voor onbeheerste emotie, in de vorm van deze correcties.

De plot van *Johanna Gray* is niet rechtlijnig, in de zin dat het pad naar de uitkomst lijkt te meanderen door de zelfopofferingen van de personages en de twijfels van de koningin, onder de gemene deler van het sentiment. Dit is typisch voor de sentimentalistische literatuur, die ook wel wordt gekenmerkt als ‘virtue in distress’ (Meijer 1998, 36). Hoewel dit thema niet exclusief is voor het sentimentalisme is de manier waarop sentimentalistische literatuur hiermee omgaat wel zeer karakteristiek: de nadruk wordt gelegd op de gemoedsbewegingen,

en niet de omstandigheden. Het gaat in het sentimentalisme namelijk niet om morele handelingen maar om morele analyse en moreel onderscheid. Hiervoor gebruikten auteurs het mechanisme van 'sudden reversal': een plotselinge omzwaai in het plot, die heftige emoties zou oproepen.

De dood van Gilfort veroorzaakt haast de dood van zijn echtgenote. Ze valt flauw in de armen van haar hartsvriendin, die zich laat meevoeren door emotie:

Zij sterft! mijn Engel, ach! ontsluit eens nog uwe oogen!
Ontfang mijn' jongsten kusch... Ontfermend Alvermoogen!
Beschouw mijn bittren angst; mijn stervende vriendin
Zweeft, met haar' echtgenoot, den ruimen hemel in...
Hier sterft mijn aardsch geluk!.. (Moens 1789, 50)

Liefde komt in *Johanna Gray* in vele vormen, die niet aan elkaar onder lijken te doen: christelijke liefde, romantische liefde, familiale liefde en platonische liefde. Uitingen van deze liefde zijn niet slechts verbaal maar vinden ook plaats in lichamelijke interactie, hier in de 'jongsten kusch' van Charlotte. Lichamelijke reacties zijn manifestaties van sentiment en kunnen gezien worden als semiotische middelen, die lichaam en ziel verenigen. De definitie van emotie als expressie doet dus tekort aan emotie in sentimentalistisch discours, omdat het onderscheid tussen beleving en expressie, hoewel aanwezig, als irrelevant wordt beschouwd. Een diepere interpretatie die ik specifiek aan interpersoonlijke lichamelijke interacties geef, zoals omhelzingen en zoenen, is dat deze een soortgelijke verenigende functie hebben. Ze symboliseren een lichamelijke, en daarmee ook geestelijke, gedeelde ervaring, en leggen des te meer nadruk op de sociale dimensie van het sentimentalisme. Ook sluit de fascinatie met aanraking in dit treurspel aan op een wetenschappelijk idee: aanraking werd gezien als het centrale zintuig, dat alle anderen zintuigen zou bevatten (Van Sant 1993, 91).

Het leven van Johanna eindigt echter niet in de armen van Charlotte maar op het schavot. Johanna raakt in gesprek met hofprediker Teckingham. Hier biedt het narratief een uitgelezen kans voor Johanna om te reflecteren op haar geloofsovertuigingen. Teckingham beweent, net als Maria, het lot van de vorstin, maar zij weigert haar overtuigingen te verloochenen voor het katholicisme (Moens 1789, 53). Johanna schaart zich expliciet onder de calvinisten:

Gij weet het, Teckingham, 'k haat alle Godsdienst-twisten
'k Belijd al stervend nog de leer der Calvinisten
De zuivre waarheid streelde al vroeg mijn teedre ziel
Ach! dat uw zorg, uw trouw, mij niet meer lastig viel
Mijn troost, mijn blijdschap, is Gods eeuwig menschenliefde
Die aan 't bebloede kruis mijn' Goëls boezem griede.
Reeds voert de blijde hoop mijn' geest in 't Vaderland.
Der hemel vriendschap, waar geen haat aan rust verbant. (Moens 1789, 54)

Johanna bewaart afstand tot het religieuze conflict in de tekst, en houdt zich vooral bezig met haar eigen geloofsovertuiging. De calvinistische leer omtrent predestinatie en goddelijke genade kan een verklaring bieden waarom zij haar uitkomst zo gewillig accepteert. Hoewel de

tekst eerder antikatholiek narratief propageerde, of tenminste zeer kritisch is op de katholieke Kerk, pleit Johanna voor individuele vrijheid van geloofsbelijdenis. Teckingham vertelt haar dat haar echtgenoot met eenzelfde vertrouwen op God de dood tegemoetkwam. Alles wat Johanna nu nog verlangt, is hem te weerzien. Ook Teckingham ziet de redeloosheid van de situatie in: 'Ach! had de Koningin maar uwe stem gehoord, / o Smeekende Natuur! hoe zal 't berouw haar knaagen; / Gij sterft, daar Englands Raad u dwong de kroon te dragen.' (Moens 1789, 55)

Het is een uitspraak die een uitgesproken kritiek van de tekst accentueert: de enige die de dood van Johanna niet als onrechtvaardig beschouwt, is degene die blindelings vertrouwt op het oordeel van de Kerk, en zich apathisch tegenover haar emoties betoont. Wanneer een hofmeier verhaalt hoe de 'Christen-deugd' en 'Godvrucht' van Gilfort de boventoon voerden, en hoe zijn laatste woorden een uitgesproken verlangen naar Johanna uitspraken, onderstreept dit de onrechtvaardigheid van het hele gebeuren (Moens 1789, 58). De religieuze achtergrond van deze geschiedenis is niet de enige verklaring voor de predominante rol die het geloof speelt: religiositeit is typisch voor Nederlands sentimentalisme, en vormt een kader voor thema's als liefde en vriendschap (Meijer 1998, 112).

Voordat de geschiedenis van Gray tot een einde komt, in zoverre deze ooit tot een einde is gekomen, neemt zij afscheid van haar overige geliefden (Moens 1789, 60). Dit begint met een bitterzoete, lichamelijke dialoog met haar haar moeder, die zichzelf de dood van Johanna verwijt. Johanna ontkent de schuld van haar moeder en is tevreden met het vooruitzicht naar haar echtgenote (Moens 1789, 60-61). Johanna vindt een oplossing voor haar moeders zielsverdriet in Charlotte, die na de executie soelaas zal kunnen bieden (Moens 1789, 62). De hertogin lijkt hier tevreden mee, hoewel ze nog steeds de dood van haar dochter zal betreuren (Moens 1789, 63). Dit blijkt echter schijn want enkele momenten later, wanneer Johanna op het punt staat meegenomen te worden, eist de hertogin geëxecuteerd te worden, '*in eene soort van razernij*' (Moens 1789, 64). Ook jeugdvriendin Charlotte verliest dan toch de controle over zichzelf en valt overstelpt neer op een stoel, waarna zij meent gestorven te zijn (Moens 1789, 64). Waar Gray eerder ontsnapte aan het dodelijk zielsverdriet, bezwijkt Charlotte definitief. Johanna neemt snikkend afscheid:

Neen, de ijslijk koude nacht
Des doods bedekt haar jeugd. – Ik kusch uw koude wangen.
'k Sluit uw gebroken oog, - hoe zal uw ziel verlangen
Naar mij, welaan ik volg! (Moens 1789, 64)

De sentimentalistische plot kenmerkt zich weliswaar door reversals maar hier, in handen van Moens, is het haast beter om te spreken van een cyclus. De overtuigingen en emoties van personages schommelen voortdurend, van liefdevolle acceptatie naar overweldigend zielsverdriet, en terug. Deze plotselinge schommelingen zijn niet slechts emotionele veranderingen maar veroorzaken ook veranderingen bij andere personages en beproeven hun moraliteit. De geschiedenis van Charlotte is nog wel het meest opvallende voorbeeld van deze onvoorspelbaarheid. Gedurende het verhaalverloop kwam haar zwartgalligheid voort uit liefde voor Johanna, en ten dele ook uit afhankelijkheid; met geen ander personage bleek zij zo emotioneel intiem. In haar laatste momenten bood het narratief echter een uitweg, in de

vorm van een nog niet verkende band met de hertogin. Maar vervolgens, tijdens de voorlaatste beproeving, wordt het definitief te veel voor haar.

Als we de kracht van het sentimentalisme in één type scène willen vangen dan ligt de sterfscène nog wel het meest voor de hand. Om te beginnen heeft deze scène een esthetische en empathische functie: hoe zou de dood van Charlotte, laat staan die van Gray, het publiek hebben betoverd en geëmotioneerd? De jonge jeugdvriendin, omringd en omhelsd door geliefden, toegesproken door degene die zij het meest liefhad? Haar geestelijk leed was de directe oorzaak van haar fysieke dood. Een zuiverdere voorstelling van oprechte emotie is ondenkbaar. Daarin zien we ook de morele functie; Charlotte bleef tot het einde gedreven door moraliteit. Het overlijden van Charlotte en Johanna is bitterzoet, ook wel te beschrijven als een ‘redemptive death’ (Todd 1986, 4): de dood verlost het tragische personage van zielsverdriet. Uiteraard zit er ook een waarschuwing voor bovenmatig sentiment in zulke scènes. Desondanks voert het sentimentalistisch discours hier de boventoon.

Kort hierop volgt het moment suprême: de executie van Johanna Gray. De terdoodbrenging was te gewelddadig om op het toneel te verbeelden. Het postume oordeel over de vorstin is nog altijd even feilloos. Hoewel de tragedie nog enige tijd doorgaat over de gemoederen en gedachtes van de nabestaanden, besluit de analyse met een eenzaam monoloog van de jonge graaf van Penbroek, echtgenoot van Charlotte. Hij reflecteert op het heengaan van het tweetal:

Mijn Gade! Hoeveel smart moest uwe zuster lijden?
‘k Zag haar door foltrend leed in ’t uur des doods bestrijden.
Hoe droevig weende die bewoogen sterveling,
Schoon zij met Englen-moed het doodsbevel ontving!
Charlotte, toenge uit d’angst naar zaalger oorden snelde,
Toen uw Vriendin u aan haar beevend hart nog knelde,
Toen in uw stervend oog een vriendelijke lach,
Door heeten traanen blonk, toen waande ik ook deez’ dag,
Den jongsten van mijn ramp en jammerzalig leeven.
o Fijn, o Sterk gevoel! nog deedt mij ’t denkbeeld beeven:
Deeze aard was in mijn oog een pijnbank van de deugd;
Waar haat en wraakzucht woën, op onschuld, liefde en vreugd. (Moens 1789, 72)

Penbroek is een sentimentalist pur sang, die in het narratief fungeert als geëmotioneerd getuige van het overlijden van Gray, zijn emoties als getuigenis van haar deugdzaamheid. Het sentimentalistische discours is er een van contrasten: ‘foltrend leed’ staat tegenover ‘Englend-moed’, ‘stervend oog’ tegenover ‘vriendelijke lach’ en ‘haat en wraakzucht’ tegenover ‘onschuld, liefde en vreugd’. Deze contrastwerking staat ook wel bekend als een romantisch procédé: alleen door contrast kan de complexiteit en schoonheid van het menselijk leven begrepen worden.

Het fijne, sterke gevoel van de sentimentalist verwerft hem diep inzicht in deze complexiteit, maar maakt hem ook kwetsbaar voor de schaduwkant. In de trant van de zwarte romantiek kan hier ook wel gesproken worden van een zwart sentimentalisme. Uit de woorden van Penbroek spreekt naast een afkeer ook een fascinatie met de dood en de

onredelijkheid van het menselijk bestaan, en het contrast tussen het exemplaire karakter van de lotgenotes en hun gruwelijke uitkomst. In het zwarte sentimentalisme is de dood een bevrijding van de aarde, de ‘pijnbank van de deugd’. Dit motief van bevrijding gaat in de vorstinnengeschiedenis gepaard met een vertrouwen in de goddelijke bestemming.

4.5 Conclusie

Johanna Gray is een vorstinnengeschiedenis die de handelingen van emoties centraal stelt. Emoties bewegen zich door lichaam en ziel, en zijn te beschouwen als morele actoren, die het vermogen hebben hun dragers te overweldigen. Zij worden aangesterkt door het belang van temporaliteit in het treurspel: de personages hebben niet voldoende tijd om hun emoties te verwerken, en zijn daarom sterker vatbaar voor hun emoties. De protagonist Johanna Gray betoont zich zeer gevoelig, en dan met name tegenover het leed van haar naasten. Desondanks blijft zij standvastig en godvruchtig tot het einde. Het onderliggende conflict in de tekst is niet een conflict tussen Gray en koningin Maria, maar tussen Gray en de Rooms-Katholieke Kerk, vertegenwoordigd door Zardiner, en vooral tussen de koningin en haar emoties. Zij weet deze conflicten te overwinnen door tot het einde haar geloof te belijden.

Koningin Maria wordt eerst afgeschilderd als een tiran maar blijkt een slachtoffer van haar eigen positie. Deze vorstinnengeschiedenis vertelt het verhaal van een tweetal vorstinnen die, ondanks hun soevereiniteit, machteloos blijken. De moeder van Gray, een secundair slachtoffer, weet de koningin te ontroeren, maar de koningin kan niet toegeven aan haar emotionele behoefte om Gray te redden.. Haar soevereiniteit blijkt een relatieve soevereiniteit, die zij enkel kan behouden door de soevereiniteit van Gray te schenden.

In *Johanna Gray* is er sprake van een politieke theologie; er is een conflict tussen de Kerk als politiek instituut en de vorstin als soeverein lichaam. Waar de tekst protestantisme associeert met het sentimentalisme, kenmerkt het dogma van de Kerk zich als apathisch en onpersoonlijk. Dit dogma staat in schril contrast met de belevingswereld van de personages, waarin gevoelens en lichamelijke reacties zorgen voor emotionele verbintenis.

Zelfopoffering is een terugkerend motief dat zowel uit rationele als emotionele overwegingen voortkomt. Wanneer Gray overlijdt, komt haar hartsvriendin Charlotte ook te overlijden, waaruit zowel haar overweldigende, morele gevoeligheid blijkt, als het gevaar van onbeheerste emotie. De reflecties van de graaf van Penbroek op de dood van de vorstin schetsen een contrasterend beeld tussen de schoonheid van de verfijnde gevoelswereld en de wreedheid van het aardse bestaan, kenmerkend voor het zwarte sentimentalisme. Dit zwarte sentimentalisme keert terug in *Cleopatra van Syriën*.

5. De getergde vorstin: emotionaliteit in *Cleopatra van Syriën* (1776)

Uit alle vorstinnennamen die de menselijke geschiedenis rijk is, is er geen zo gewichtig als Cleopatra. Minder bekend dan de naam zelf is de hoeveelheid Cleopatra's die de ptolemeïsche dynastie kende: zeven, waarvan de laatste wordt herinnerd als dé Cleopatra. 'Dé Cleopatra' is echter niet de enige wier geschiedenis het vertellen waard is en daar is Juliana Cornelia Lannoy zich zeer bewust van, want zij duikt de geschiedenis in van Cleopatra Thea, de derde. De Lannoy gaat expliciet het historische debat aan, zoals zij in haar voorrede bespreekt:

Sommige Geschiedschryvers hebben, uit hoofde van de gelykheid van naam, deze Princessen voor de zelfde Persoon genomen: doch men gelieve te weten dat we een geslachtlyst van de oude tyden in 't heiligdom der Zanggodinnen hebben, volgens welke men in gemoede verplicht is ons te gelooven, zonder de moeite te nemen van in die duistere geschiedenissen te dringen. Wat myne Cleopatra betreft, ik hoop dat men haar wat beminnelyk zal vinden; ik heb ten minsten niets gespaard om belang voor haar in te boezemen. (De Lannoy 1776, 4-5)

Cleopatra van Syriën is een vorstinnengeschiedenis in optima forma. De Lannoy bedt het werk in in de geschiedkundige traditie en beschouwt haar eigen rol in het proces als die van een historica. Ze maakt niet expliciet waarom het precies de derde Cleopatra is die haar interesse wekt, maar wel dat Romeinse spanningen een belangrijke rol zullen spelen. De typering van Cleopatra als 'Weduwe van Alexander Ballez, Koning van Syriën' laat zien op welk deel van haar geschiedenis De Lannoy zich zal richten.

Cleopatra Thea (ca. 164- 121 v. Chr.) was de koningin-gemalin van drie koningen achtereenvolgens: Alexander Balas, Demetrius II Nicanor en Antiochus VII Sidetes (Dodson & Hilton 2004, 268). Op haar twaalfde werd zij uitgehuwd aan Balas, koning van het Seleucidenvolk, om een alliantie tussen hem en haar vader, Ptolemeus VI, te smeden (Lendering 2020). Cleopatra baarde één zoon, Antiochus Dionysus, voordat haar vader het huwelijk zou ontbinden. Alexander overleed in 145 v. Chr. na een veldslag tegen de vader van Cleopatra en Demetrius II, die daarop met Cleopatra zou trouwen. In vergelijking met Maria van Bourgondië en Johanna Gray is er weinig informatie beschikbaar over het leven van Cleopatra Thea, waardoor De Lannoy des te meer ruimte had om hier zelf invulling aan te geven.

De vorstin was in goede handen: Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782) wordt tot op de dag van vandaag geroemd om haar dichtkunsten en vooruitstrevende idealen. De Lannoy's kracht was niet alleen haar aanleg als schrijver maar ook haar zelfverzekerdheid en assertiviteit; ze wordt herinnerd om haar gedichten en treurspelen en om haar sociale vrijgevochtenheid. Zo brak zij in haar debuut, het befaamde *Aan myn geest*, een lans voor het vrouwelijk auteurschap en ging zij het gevecht aan met het huishoudelijke juk dat vrouwen werd opgedrongen (Van Boxel 2014). Na een heuglijke receptie was de top van de Helicon echter nog niet bereikt: de tragedies *Leo de Groote* (1767), *De belegering van Haerlem* (1770) en onze *Cleopatra, koningin van Syriën* (1776) bevestigden haar vermogen om zich ook een hoger genre eigen te maken. In eigen stijl versterkte De Lannoy de vrouwelijke stemmen in het stuk, waarin uiteraard ook een stukje sociale kritiek verscholen zat. Toch is het jammer dat juist haar laatste treurspel, de vorstinnengeschiedenis *Cleopatra van Syriën*, beduidend

minder acclamatie ontving dan de voorgaande spelen.³¹

Geen literatuurhistoricus waagt het De Lannoy een sentimentalist te noemen. Over het algemeen schreef zij juist volgens Frans-classicistische conventies, waarmee zij liet merken dat zij de tragedie machtig was. Dit hield zij vast in *Cleopatra*; zij maakt in haar voorbericht een vergelijking met *Merope* (1743) van Voltaire, een neoclassicistisch treurspel. Wel benadrukt zij dat ‘*wat het beloop, de gedachten, en de geheele behandeling betreft, die hebben niets gemeen*’ (De Lannoy 1776, 3). Er zijn overeenkomsten in de gebeurtenissen op het toneel maar, zoals De Lannoy aanstipt, ‘*zulks geschied door geheel verschillende weegen, en levert dus ook geheel andere gesteldtenissen uit*’ (De Lannoy 1776, 3). Toch valt het classicistische fundament van het treurspel niet te ontkennen.

De analyse van emotionele soevereiniteit in *Cleopatra* lijkt dus een onbegonnen experiment: deze scriptie gaat op zoek naar sentimentalisme in een Frans-classicistisch treurspel van een classicistische auteur die zich, ten dele, baseerde op een neoclassicistisch treurspel. Desondanks zijn sporen van sentimentalistisch discours wel aanwezig. Het idee dat sentimentalisme kan voorkomen in een classicistische toneeltekst, ligt in het verlengde van het idee dat deze twee culturele stromingen elkaar niet uitsluiten. Dit onderzoek berust dan ook op de veronderstelling dat culturele stromingen niet geheel los van elkaar bestaan. De term ‘stroming’ is daarbij bijzonder passend. Cultuur is namelijk eerder een rivier dan een huis; culturele invloeden zijn geen afzonderlijke bakstenen maar veranderlijke stromingen die met elkaar vermengd kunnen raken, ook zonder dat we ons ervan bewust van zijn. *Cleopatra* bevond zich te midden van deze stromingen.

5.1 Graven, goden en gedeelde gemoederen

Het toneel verbeeld een Zaal met zwart behangen en flauw verlicht; in het verschiet ziet men een marmeren Tombe. (De Lannoy 1776, 1)

Ruimte speelt een belangrijke rol in de vertegenwoordiging en regulering van zielsverdriet. Dit was al merkbaar tijdens de analyse van het klooster als sacrale ruimte in *Maria van Bourgondiën*. Het theater biedt als medium de mogelijkheid om emotionele dimensies zichtbaar te maken in ruimtelijke dimensies, waarbij zaken als kleur, verlichting en diepte onmisbare factoren zijn. In zekere zin maakt het publiek nog voor zij ook maar één woord gesproken heeft al kennis met de vorstin. Het zwarte behang wijst op haar treurnis, de flauwe verlichting op haar gedempte gemoed en de marmeren tombe op de oorzaak van haar verdriet. De emotionele betekenis van de ruimte blijkt vervolgens ook uit de eerste woorden van *Cleopatra*, die langzaam toetreedt:

Verblyfplaats van den schrik, de wanhoop en den dood,
Maar dierbaar in het oog den treurigste Echtgenoot!
Vermoeid en afgepynd door zo veel zielsbenouwen
Komt u Cleopatra nog eens haar smart ontvouwen:

³¹ Vooraan de gebruikte editie (De Lannoy 1776) is een anonieme opdracht ‘op het treurspel *Cleopatra*’ bijgevoegd. Deze opdracht staat in het teken van de goden in het treurspel en de auteur meent *grosso modo* honderd goden te hebben geteld, allen van het mannelijke geslacht. De auteur bespot het gebruik van de goden en *Cleopatra*’s exclamaties; hij zag in de tekst en op het toneel weinig terug van alle tijd en goddelijke hulp die De Lannoy tijdens het schrijfproces had gehad.

ô Wanden! die zo vaak myn klagten hebt herhaald,
Ontfangt myn laats vaarwel; myn noodlot is bepaald. (De Lannoy 1776, 1)

De grafruimte weerspiegelt en herbergt de emoties van de vorstin. Net als het klooster is deze ruimte te kenmerken als een emotioneel toevluchtsoord, hetzij op een andere manier. In het bijzijn van haar wijlen echtgenoot en omringd door wanden voelt Cleopatra zich vrij om haar hart te luchten – een nodige verlossing gezien haar fysieke [vermoeid en afgepynd] en emotionele [zielsbenouwen] leed. Ook waant ze zich vrij van politieke zorgen; ze maakt kenbaar dat zij haar rustplaats hier zoekt, omdat ze onder het gewelf geen dwang te vreezen heeft (De Lannoy 1776, 1). Zelfs haar eigen graf is een *emotional refuge*: ‘Als ons geen hoop meer streelt, geen troost meer overschiet, / Dat ons het graf voor ’t minst dan nog een toevlucht biedt.’ (De Lannoy 1776, 4).

De dageraad arriveert vervolgens. Net als in *Johanna Gray* wordt de dageraad geïnterpreteerd als een teken van onrechtvaardigheid, in het kader van temporaliteit. Waar Charlotte in *Johanna Gray* het naderende einde van haar vriendin zag, ziet Cleopatra hierin de onrechtvaardigheid van het vroegtijdige overlijden van haar echtgenoot. Hij zou immers nooit meer het daglicht zien. Dit soort passages zijn te lezen als tekenend voor de aard van het treurspel. Ze tonen namelijk aan dat de protagonist in conflict is met het natuurlijke verloop, dat in de tragedie uitloopt op een noodlottige toestand.

Cleopatra had, in haar eigen visie, aan dit noodlot kunnen ontkomen met de geboorte van haar zoon, waarin ze de beeltenis van het echtgenoot herkent. Toch doofde ook dit vlammetje al gauw, door zijn sterven. Het eerste toneel klinkt als ouverture even droevig als de eerste tonelen van de vorige casussen: Cleopatra is verloren en vastberaden haar geliefden te vergezellen in het hiernamaals. De doodswens van Cleopatra vraagt om een narratieve interventie.

Gelukkig staat de vorstin er niet alleen voor. Maria van Bourgondië heeft haar moeder aan haar zijde, Johanna Gray haar beste vriendin en Cleopatra haar geliefde hofdame, Nitocris. De vrouwelijke metgezel, als we dit personage zo kunnen noemen, heeft twee functies ten opzichte van de vorstin: ze biedt advies en ze biedt soelaas. Nitocris staat garant voor de tweede. Zo stelt zij: ‘Voelt reeds het wreed gewigt van al uw ongeneugt. / Denk dat ‘er Goden zyn, beschermers van de deugd.’ (De Lannoy 1776, 3)

Dit soort personages zijn niet slechts een conventie van de vorstinnengeschiedenis maar ook een reflectie van de wijze waarop men in de achttiende-eeuw dacht over vriendschappen tussen personen van hetzelfde geslacht. Homosociale relaties stonden meer emotionele intimiteit toe dan heterosociale relaties omdat ze minder beperkt waren door sociale beperkingen (Rosenberg 1975, 7). Heterosociale relaties gingen gepaard, of konden gepaard gaan, met romantische dan wel seksuele affectie. Romantische affectie tussen vrouwen was gecompliceerd, en werd vaak getolereerd op voorwaarde dat deze niet overging op seksuele affectie (Faderman 1981, 19). De relaties tussen de vorstinnen en hun metgezellen zijn niet romantisch maar ze zijn wel aanmerkelijk intiemer dan (niet-familiale) relaties met de mannelijke personages. Ik suggereer dat dit onder andere kwam omdat de niet-familiale affectie van Margareta, Charlotte en Nitocris als romantische affectie opgevat zou kunnen worden indien deze van een mannelijk personage zou komen.

Nitocris herinnert Cleopatra aan de bescherming van de goden. Net als in de vorige

casussen zien we het motief van vertrouwen op God, in een pre-christelijke context. Goddelijk vertrouwen is een manier om emoties te bedaren, omdat het hoop biedt op een positieve uitkomst. Uit deze vorm van culturele toe-eigening – het substitueren van God door klassieke goden, zonder dit noodzakelijk te contextualiseren – spreekt een idee van historische continuïteit. De saillante vraag is in hoeverre de tekst aandacht heeft voor contemporaine moraliteit. De christelijk-didactische functie van de vorstinnengeschiedenis blijft immers pertinent aanwezig.

De narratieve functie van de goden – moeten wij deze beschouwen als wezenlijke actoren of instrumenten van fictie? – lijkt gelijk aan die van het lot in de vorige treurspelen. Ze bieden hoop op een rechtvaardige uitkomst:

Nicanor, zo men ooit de Goden kan behaagen,
Door onderworpenheid aan hun geduchte slagen,
Geen sterveling misschien had, tot dit oogenblik,
Op hunne liefde en hulp zo groot een recht als ik (De Lannoy 1776, 4)

De goden hebben dus een dubbelrol: ze veroorzaken de wisselvalligheden van het lot en zorgen ervoor dat iedereen zijn verdiende loon krijgt. De morele visie van de tekst volgt een lijn die ook het christendom kent: morele standvastigheid in tijden van leed wordt beloond, zij het in het hiernamaals.

Er is echter wel een belangrijk onderscheid tussen Cleopatra's goden en de God die wij in de vorige treurspelen leerden kennen: de goden zijn gemotiveerd door emotie en niet louter door moraliteit. In de eerdere analyses viel een wisselwerking op tussen motivatie en emoties: emoties motiveren en motivaties emotioneren. Het is de vraag of de motivaties van de goden reële krachten zijn, of dat zij eerder constructen van Cleopatra zijn in haar zoektocht naar een verklaring voor het lotgeval. Zij adresseert de goden: 'k Was Moeder! groote Goôn! door welk een' toorn beziel, / Hebt ge in een oogenblik zo veel geluks vernield (De Lannoy 1776, 4). Uiteraard handelen de goden niet direct, maar door de moordenaar van het schouwspel, koning Demetrius (De Lannoy 1776, 5).

Zoals de schuld voor de moord in *Johanna Gray* bij de Kerk werd gelegd, vertegenwoordigd door Zardiner, legt *Cleopatra van Syriën* de schuld voor de moord van haar zoon bij Rome, vertegenwoordigd door gezant Nicanor. De gezant deelt haar verdriet, maar probeert haar ook tot rust te laten komen (De Lannoy 1776, 5-6). Cleopatra is onverminderd geëmotioneerd, maar ziet hier ook voldoende reden voor. Een afgezant van de Sabeërs presenteert het hoofd van Balas, waarop zij reageert met een 'verheffing van droefheid' (De Lannoy 1776, 6). Zij voelt zich nu genoodzaakt om aan de naderende koning Demetrius te ontkomen. Ze verwijt Nicanor dat hij een 'slaaf van een' Tyran' is, en ziet voor zichzelf geen reden meer om te leven. Nicanor verklaart dat hij gedwongen was te gehoorzamen aan Demetrius maar zweert nu zijn loyaliteit aan de vorstin (De Lannoy 1776, 8). Met hem en genoot Metellus staat Rome aan haar kant (De Lannoy 1776, 9).

5.2 Persoonlijk, interpersoonlijk en politiek conflict

Toch is dit niet de omzwaai waar Nicanor op gehoopt had; Cleopatra blijft gepreoccupeerd met het lot van haar geliefden. Dan openbaart Nicanor dat haar zoon nog in leven is (De Lannoy 1776, 11). Dit helpt wel: het is niet het staatsheil maar familiaal belang dat Cleopatra beweegt. Net als de plots van de vorige treurspelen wordt de plot van *Cleopatra* gedreven door *sudden reversals* die het doel dienen voortdurend emoties op te roepen bij het publiek. Het spel zelf is ook wel als een literair experiment te zien; de tekst experimenteert met verschillende emotionerende omstandigheden om het karakter van de personages onder de loep te nemen. Cleopatra trekt lering uit de overleving van haar zoon: de goden zijn toch niet gevoelloos (De Lannoy 1776, 12).

In vergelijking met de vorige spelen heeft deze vorstinnengeschiedenis nadrukkelijk oog voor de politieke onderhandelingen. Dit kan verklaard worden door de historiografische insteek: het schouwspel is een tragedie én een geschiedkundig werk. Deze geschiedenis wordt vanuit het perspectief van de emoties verteld. Daarbij wordt gebruik gemaakt van bekende motieven als emotionele toevlucht, agerende emoties en ‘bloed en traanen’ (De Lannoy 1776, 25). Dit soort veelvoorkomende begrippen helpen om een beeld te vormen van gangbare ideeën over emoties; emoties zijn actoren met die een reëel effect op de geest, het lichaam en de wereld hebben en treurspelen als *Cleopatra van Syrië* instrueren het publiek hoe hiermee om te gaan.

De vorstin zelf ontbreekt langere tijd op het toneel, wanneer de Romeinen aan het woord zijn. Hoewel niemand op emotioneel vlak voor de vorstin onderdoet, zijn haar medespelers niet vies van exclamaties en belichaamde beeldspraak. Zo zegt Nicanor bij de intrede van een mysterieuze gevangene, die zoon Antiochus blijkt te zijn: ‘Mijn boezem klopt, ô Goôn! wie stelt my in mijn hoede?’ (De Lannoy 1776, 27). De zoon van Cleopatra is de wanhoop nabij: ‘Waar leid men my? Helaas! hoe is myn ziel te moede! / ô Wanden! ô Paleis! door zo veel ramps vermaad,’ (De Lannoy 1776, 27). Hij benadrukt daarmee de emotionele significantie van het paleis als toevluchtsoord en de wanden als afscheiding van de instabiele buitenwereld. Wij leren hem kennen als een aangedaan individu, net als zijn moeder. Hier geeft de tekst een indicatie van de wijze waarop identiteit wordt gezien.

Identiteit is een hoofdthema in *Cleopatra*. Dit geldt nog wel het sterkst voor de vorstin zelf. Haar identiteit wordt gekenschetst in relaties: tot haar echtgenoot, tot haar zoon en uiteindelijk ook tot haar volk. ‘Kom, ’t volk beklagt myn lot, Nitocris, hy erkenn’ / Dat ik myn’ Ega minde, en dat ik Moeder ben. (De Lannoy 1776, 33). Aan deze drieledige identiteit zijn verlangens gekoppeld. Net als in de vorige treurspelen kan de vorstin echter geen (volledige) vervulling geven aan die verlangens. Dit leidt tot *emotional suffering*: een acuut conflict tussen emotionele doelen (Reddy 2001, 118-120); er is een conflict tussen de emotionele verlangens van Cleopatra en haar sociale rol als vorstin. Cleopatra wil zich met haar gezin herenigen maar moet haar heerschappij prioriteren.

In de vorstinnengeschiedenis wordt interpersoonlijk conflict, dat uiteindelijk *emotional suffering* als uitkomst heeft, gepresenteerd als een sentimenteel verschil, ofwel een verschil in de harten van de personen: ‘Neen, Wreeden, zal myn ziel zich op uw hulp verlaaten, / Verdelgt, verfoeit voor ’t minst dat ik moet haaten. / Een hart daarāan verknocht verscheelt te veel van myn’ (De Lannoy 1776, 32). De ziel en het hart zijn centrale elementen

in het discours van de casussen en kunnen vrijwel als synoniem beschouwd worden, buiten hun connotaties. Deze twee termen zijn sleuteltermen van de gevoelige Verlichting.

De Verlichting had een nieuw concept van en taal voor het hart nodig, en putte voor deze nieuwe taal uit de fysiologie (Dejean 1997, 79). In *Ancients against Moderns. Culture and the Making of a Fin de Siècle* verkent professor Romaanse talen Joan Dejean de ontwikkeling van dit concept en deze taal in de vroegmoderne tijd (78-124). Het hart was als metafoor het centrum van de nieuwe emotietaal. Als we de vorstinnengeschiedenis als onderdeel van deze ontwikkeling beschouwen, dan speelt de natuur een onmiskenbare rol in de wisselwerking met het hart. Het menselijk lichaam is immers natuurlijk en het sentimentalisme is, zoals eerder bleek, gevestigd op een claim van natuurlijkheid. *Cleopatra, koningin van Syriën*, heeft nog wel het meest oog voor het belang van de natuur, hoewel dit niet altijd expliciet benoemd wordt.

5.3 De gevoelige natuur en het natuurlijke gevoel

De betekenis van de term ‘natuur’ is instabiel in *Cleopatra van Syriën*; soms verwijst het woord naar de fysieke wereld buiten de menselijke creatie en soms verwijst het naar de gevoelswereld. De gemene deler van deze twee betekenissen is dat ze grotendeels buiten de menselijke invloed vallen. De mens heeft beperkte invloed over de natuur en beperkte invloed over de emoties die hij ervaart. Dit biedt een verklaring voor het gebruik van weersmetaforen om de menselijke gevoelswereld te begrijpen. Zoals de mens rekening moet houden met het (onvoorspelbare) weer, moet hij zich ook onderwerpen aan de grillen van zijn gevoeligheid. Dat betekent niet dat hij een slaaf is van deze grillen maar wel dat hij deze niet kan voorkomen, en ermee om moet leren gaan.

Op dezelfde manier kan het noodlot niet worden voorkomen. De tragedie, het gevoel en het natuur kennen alle drie een natuurlijk verloop. In *Cleopatra* ligt de natuur in de invloedssfeer van de goden, zoals God in de christelijke context de natuur beïnvloedt. Dit blijkt uit uitspraken als: ‘Ach! moest Natuur op nieuw die gunst aan de Aard bewyzen! / Voor wien, gerechte Goôn! voor wien doet gy ’t verryzen? (De Lannoy 1776, 2) en ‘ô Goden! ô Natuur!’ (De Lannoy 1776, 11). De toeschouwer wordt voortdurend herinnerd aan de metafysische dimensie van het spel.

Bovenal is de natuur, net als het gevoel, een bron van moraliteit. Dat de natuur en het gevoel tot hoogstaande ethische kaders leiden, betekent ook dat dit twee bronnen van autoriteit zijn; er kan een beroep op het natuur en het gevoel gedaan worden om morele claims te maken. De tekst vereenzelvigd gevoel en de natuur soms zelfs. Zo herinnert Antiochus zijn terugkeer naar zijn moeder vanuit de band tussen het tweetal:

Wat uitzicht! welk een hoop! een Troon word my bereid,
Natuur, in al haar liefde, in al haar tederheid,
Natuur verwachtte my; ik dacht naar ’t uur te spoeden,
Waarïn zy al myn leed op ’t heugchlykst zou vergoeden.
Ik zou haar wederzien, een Moeder zo geliefd!
Ik nader, maar helaas! hoe word myn hart doorgriefd? (De Lannoy 1776, 35)

De natuur is in deze passage een metoniem voor de natuurlijke, familiale band tussen moeder en zoon. Antiochus beschouwt zijn moeder vooral vanuit de kwaliteiten die zij hem te bieden

heeft: liefde, tederheid en zorg. Zijn verheugde stemming tuimelt wanneer blijkt dat veldheer Tryphon hem naar de kroon steekt. Tryphon schendt op die manier de band tussen moeder en zoon, en gaat daarmee tegen de natuur in. Zoals Cleopatra haar zoon boven alles verkoos, is zij ook de prioriteit van haar zoon: ‘Natuur is in myn oog nog waarder dan de Kroon.’ (De Lannoy 1776, 37).

Het is echter de vraag in hoeverre het mogelijk is tegen de natuur in te gaan. Zoals het gevoel als handelende instantie autoriteit met zich meebrengt en de personages tot op zekere hoogte gebiedt te handelen, dwingt de natuur hen ook te gehoorzamen. Dit wordt duidelijk gemaakt wanneer Cleopatra reflecteert op haar keuze om met de tiran Demetrius te trouwen om haar zoon te redden. Hoewel zij haar keuze later zou berouwen, wordt duidelijk waarom zij deze in eerste instantie maakte: ‘Natuur vervoerde mij: kon ik Natuur weêrstaan?’ (De Lannoy 1776, 69). De natuur is hier wederom een metoniem voor de band tussen dochter en zoon maar ook een metafoor voor het gevoel dat deze band bij Cleopatra opbrengt. Dat zij haar vermogen om deze natuur te weerstaan bevraagt en uiteindelijk de juiste keuze maakt om haar keuze ongedaan te maken, en zo inderdaad de natuur weerstaat, laat zien dat we de natuur niet louter als positief moeten beschouwen. Soms is het aan de mens om diens eigen natuur te overstijgen voor het grotere belang.

5.4 De vorstinnengeschiedenis als affectieve economie

De rol die het huwelijk in het verhaal speelt, zorgt voor een betekenisvolle parallel met *Maria van Bourgondiën*. Van Bourgondië kreeg ook spijt van haar huwelijksaanzoek aan de Franse Maximiliaan en voelde zich later gedwongen om in het huwelijksbootje te stappen met Adolf van Egmond. Zij weigerde echter vanwege het leed dat haar en haar onderdanen was aangedaan door de antagonist. Cleopatra worstelt voortdurend met de vraag of zij uit staatsbelang met Demetrius moet trouwen. Huwelijksdwang was een politieke realiteit voor vorstinnen destijds, en treurspelen als *Maria van Bourgondiën* en *Cleopatra* benaderen dit fenomeen vanuit de emoties van de slachtoffers. *Johanna Gray* staat daartegenover als getuigenis van het belang van ware liefde in het huwelijk, tot aan de dood toe. Emotionele belangen worden als ondergeschikt aan politieke belangen gezien, en de tekst keurt dit af.

Als we de vorstinnengeschiedenis vanuit de emotiegeschiedenis beschouwen, dan is de politieke dimensie dus van onmiskenbaar belang. Over het algemeen zijn emoties in de tekst in twee sferen onder te verdelen: de privésfeer en de publieke sfeer. Emoties in de privésfeer zijn beperkt tot het persoonlijke leven. Een uitdaging voor de vorstin is dat deze ‘privé-emoties’ de publieke sfeer binnensijpelen. Emoties in de publieke sfeer circuleren tussen personen en hebben een verbindende dan wel ontbindende functie. Effecttheoreticus Sara Ahmed gebruikt de term ‘*affective economy*’ als een raamwerk om te beschrijven hoe emoties dingen doen en individuen in lijn brengen met gemeenschappen, of lichamelijke ruimte in lijn brengen met sociale ruimte, door de intensiteit van verbinding (Ahmed 2004, 119). Ahmed is niet zozeer geïnteresseerd in de werking van emoties binnen de psychologie van het individu maar in de werking tussen het individu en het collectief; emoties betreffen personen zonder noodzakelijk in personen te zitten. Ahmeds beschrijving toont overeenkomsten met de instrumentele emotieven die ik eerder observeerde in de treurspelen. Een cruciaal verschil is echter dat ik de instrumentele emotief in deze teksten als een sturende instantie beschrijf terwijl emoties in de *affective economy* als valuta tussen personen

circuleren.

De term helpt bijvoorbeeld om natievorming te verklaren: emoties verenigen personen tot nationale gemeenschappen. Dit was in *Maria van Bourgondiën* nog wel het meest sterk zichtbaar, in de onderdanen die onderdeel waren van de affectieve economie in het spel; ze ervoeren (monolitisch) emoties in relatie tot het handelen van de *dramatis personae* en waren emotioneel verbonden aan de soeverein als nationaal symbool. Dit blijkt uit uitingen van hun liefde voor de vorstin. Ahmed beschrijft de ‘plakkerige’ affectieve relaties tussen tekenen, figuren en objecten (Ahmed 2004, 120). Symbolen voor de natie – Ahmed analyseert de betekenis van de nationale vlag als gemeenschapsvormer – zijn dragers voor emoties en daarmee pijlers van de affectieve economie.

Mijn claim met betrekking tot de affectieve economieën van vorstinnengeschiedenissen is de volgende: de vorstinnengeschiedenis kan gelezen worden als een affectieve economie waarin het vorstinnenlichaam het centrale affectieve object is. Het vorstelijke lichaam – zie hier ook een parallel met de theorie van Hobbes – heeft een affectieve werking op het volk en verenigt het volk zodoende. Tevens verbinden de emoties van het vorstinnenlichaam de naasten van de vorstin; dit werd het duidelijkst in *Johanna Gray*, waarin de geliefde, familie en vrienden van Gray samengebracht werden door het gedeelde leed dat zij ervoeren door haar terechtstelling. Ook in Cleopatra is deze affectieve rol aanwezig, hoewel subtieler. Zij spreekt tegen Demetrius:

Met recht verdenkt gy my; ik ben het, ik, Barbaar
Die tot uw' ondergang noch vlyt noch poging spaar;
Die uw rampzalig volk verwek tot mededoogen.
En ben ik in myn hoop, myn wenschen niet bedroogen.
Haast stilt dat zelfde Volk myn traanen door uw' val.
Haast zal ik wreekers zien die 't ondersteunen zal. (De Lannoy 1776, 44)

De affectieve band tussen Cleopatra en haar volk is hier tweerichtingsverkeer: zij wekt mededogen bij hen op en zij stillen haar tranen. Affect verbindt niet alleen het volk tot een geheel maar verbindt ook het volk aan zijn vorst, waarbij de vorst deze verbinding opwekt door affect op te wekken bij het volk. De betekenis van ‘affect’ wijkt hier enigszins af van de betekenis van affect die in het theoretisch kader werd geformuleerd; Ahmed lijkt met ‘affect’ vooral te doelen op het vermogen van emoties om andere te beïnvloeden, waarmee ze voortbouwt op Freuds beschrijving van affectieve impulsen die in het onderbewustzijn verbonden raken aan andere ideeën (Ahmed 2004, 119-120).

Deze verbindende werking van emotie is de lijm die het politieke narratief van de vorstinnengeschiedenis samenhoudt. De *exitus felix* van het spel is dan ook afhankelijk van de behoudenis van haar soevereine lichaam. Cleopatra wijst ten langen leste Demetrius af, met het oog op haar ‘de menselykheid’ en ‘de deugd’ in haar ziel (De Lannoy 1776, 89). Het publiek leert zo dat standvastige deugdzzaamheid zelfs de meest wanhopige situaties kan redden:

Maar gy, dien ik in 't einde eens veilig mag aanschouwen,
Welk oogenblik, myn Zoon, na zo veel zielsbenouwen!

Gy leeft, en 't is uw deugd, myn Vrinden, 't is uw moed,
Uw liefde, ô dapper Volk, die ons verwinnen doet! (De Lannoy 1776, 89)

De vorstinnengeschiedenis moraliseert over het belang van deugdzaamheid tegenover tirannie en hoe de rechtmatige soeverein zich kenmerkt door het steevast handelen uit morele overwegingen. *Cleopatra van Syriën* is een helder voorbeeld van een neoclassicistisch treurspel. De stijl van de toneeltekst is verheven en alexandrijns, en het spel is dramatisch zonder sensationeel te worden. De protagonist is nobel en een moreel exemplum, doch niet feilloos. Ze is echter niet slechts moreel maar ook gevoelig; ze is moreel door haar gevoeligheid en gevoelig door haar moraliteit. Het is deze gevoeligheid die de rechtmatige vorstin kenmerkt, als het soevereine lichaam dat het lichaam van de natie bijeenhoudt. De relatie tussen de vorstin en haar volk is wederzijds en emotioneel van aard; soevereiniteit is gezeteld op emotionaliteit.

5.5 Conclusie

Met *Cleopatra van Syriën* presenteert Juliana Cornelia de Lannoy een vorstinnengeschiedenis over Cleopatra Thea, waarmee zij teruggrijpt op een minder bekend voorbeeld dan de andere tragedies, maar niet een minder intrigerend voorbeeld. Cleopatra's familiegeschiedenis is doordrenkt van politieke intrige en familiale tragedie, die haar vanaf het begin van het spel achtervolgen. De Lannoy beschouwt zichzelf nadrukkelijk als historica en benut de beperkte informatie over Cleopatra Thea als creatieve ruimte. Het resultaat is een expliciet Frans-classicistisch treurspel dat klassieke dramaturgie vermengt met ideeën uit de gevoelige Verlichting, en op die wijze de relatie tussen vrouwelijke soevereiniteit en emotionaliteit onderzoekt.

Cleopatra benut de fysieke ruimte van het toneel om de gemoedstoestand van de protagonist te weerspiegelen. Net als in de andere treurspelen, wekken het leed en verlies van de koningin sympathie op, en tonen ze emotionele diepgang. Afwijkend van de andere spelen is het niet God die bepalend is voor de uitkomst maar zijn er meerdere goden in het spel. Deze vorm van culturele substituering is betekenisvol voor de weergave van emoties in de tekst omdat de goden zelf ook bij wijlen gemotiveerd zijn emoties. Het is de vraag in hoeverre wij deze goden moeten opvatten als onafhankelijk actoren en in hoeverre zij ficties zijn van Cleopatra's hand, in haar zoektocht naar motivatie. Emoties motiveren en motivaties emotioneren; deze dubbele relatie vormt de verbinding tussen emoties en politieke motivaties in het treurspel.

In overeenkomst met de rest van het corpus wordt de vorstin vergezeld door een vrouwelijke metgezel, in dit geval de vrouwelijke hofdame Nitocris. Deze vrouwelijke verbondenheid kan gezien worden in het kader van vroegmoderne homosocialiteit: in homosociale relaties golden minder sociale restricties en was er dus meer ruimte voor emotionele intimiteit. Dramaturgisch is het een handige conventie omdat de vorstin zo een tegenspeler heeft, die tevens gebruikt kan worden om sympathie op te wekken voor de vorstin.

Daarnaast deelt *Cleopatra* ook een associatie tussen gevoeligheid en natuurlijkheid met de andere tragedies, hoewel deze associatie in deze tekst nóg duidelijker aanwezig is. Moeder Cleopatra en zoon Antiochus verwijzen naar elkaar als 'Natuur', wat opgevat kan

worden als een metoniem voor de natuurlijke band tussen het tweetal. Natuur en het gevoel zijn twee verwante bronnen van moraliteit en daarmee ook bronnen van autoriteit.

Gevoeligheid wordt als natuurlijk gezien en de natuur wordt als gevoelig beschouwd. Zoals het lastig, en vaak onredelijk, is om het gevoel te weerstaan, is het ook lastig om de natuur te weerstaan; het moreel hoogstaand personage is in zekere zin een slaaf van zijn morele overtuigingen.

Emotie is in alle treurspelen naast een individuele ervaring ook een sociaal fenomeen. De term ‘affectieve economie’ helpt om dit fenomeen te begrijpen. Het vorstinnenlichaam is een affectief symbool van nationale eenheid, dat het volk met de vorstin verbindt. Het kan ook wel gezegd worden dat Cleopatra’s uitingen van gevoeligheid haar volk met haar verenigen. Die band is wederzijds want de liefde van het volk verbindt Cleopatra ook aan hen. Als we de vorstinnengeschiedenis dus als affectieve economie beschouwen dan is het vorstinnenlichaam de spil van deze economie, en is de emotie een verbindende en legitimerende kracht.

6. Besluit: de vorstinnengeschiedenis als emotioneel-discursieve ruimte

De drie vorstinnengeschiedenissen *Maria van Bourgondiën*, *Johanna Gray* en *Cleopatra van Syriën* komen onderling meer overeen dan ze verschillen. De laat achttiende-eeuwse treurspelen verhalen over een gepijnigde vorstin die ondanks diepgeworteld zielsverdriet zorg moet dragen voor het staatsbestel. Deze scriptie gebruikt de term ‘emotionele soevereiniteit’ om duiding te geven aan het fenomeen van de geëmotioneerde vorstin en te analyseren hoe deze soevereiniteit vorm krijgt. ‘Emotie’ en ‘soevereiniteit’ zijn twee begrippen waarachter bibliotheken van cultuurhistorische ontwikkeling schuilgaan. De betekenis van de term ‘emotie’ is niet slechts aan verandering onderhevig maar ook menselijke ideeën over de oorsprong, functie en betekenis van emotie veranderen met de tijd - de verandering in de semantiek van het woord ‘emotie’ is geen volledige weerspiegeling van deze veranderende gedachtepatronen. Emotie wordt in dit onderzoek gezien als een verandering, een beweging, van sentiment naar uitdrukking. ‘Emotie’ is echter geen eenzame term: het woord bevindt zich te midden van een semantisch veld, waarnaar ook wel verwezen wordt als ‘de taal van het hart’.

The Pure Language of the Heart van Annemieke Meijer ziet ons denken over emotie in de vroegmoderne tijd dan ook als een talige ontwikkeling met het hart als middelpunt. Het genre van het sentimentalisme is de manifestatie, of reflectie, van deze ontwikkeling. In *Ancients against Moderns* beschouwt Joan Dejean deze ontwikkeling als een volledige herschrijving van de taal van emoties. Deze scriptie haalt inspiratie uit het werk van Meijer en Dejean en bestudeert vanuit een discoursanalyse de betekenis van emotie in de vorstinnengeschiedenis. Emotionele discourses beschrijven en creëren de betekenis van emoties in de tragedies en gaan impliciet in dialoog met elkaar. In het corpus worden twee discourses onderscheiden: een neoclassicistisch discours van emotionele beheersing en het primaat van de rede, en een sentimentalistisch discours van gevoeligheid als teken van morele verfijndheid. Deze scriptie gaat verder in de opvatting van het sentimentalisme dan Meijer door te stellen dat het sentimentalisme niet hoofdzakelijk een afgebakend genre is maar een wijze van denken over en uiting geven aan; een werk hoeft niet sentimentalistisch te zijn om sentimentalisme te bevatten.

Soevereiniteit is minder uitvoerig besproken dan emotionaliteit omdat de soevereiniteit van de vorstinnen als een gegeven wordt beschouwd: zij zijn, of waren, allen vorstin. De vraag is veeleer hoe zij deze positie konden handhaven ondanks hun emotionaliteit. Het antwoord op die vraag is dat zij dit konden doen *dankzij* hun emotionaliteit, omdat emotionaliteit wordt gezien als een uiting van morele verfijndheid. Tegelijkertijd laat de politieke context zien dat hun soevereiniteit allesbehalve vanzelfsprekend is. In de strikte zin is de soeverein iemand die wetten kan maken en terugtrekken. Wetgeving speelt echter geen enkele rol in de tragedies; het gaat de teksten eerder om de onderhandeling van de vorstin met haar machtspositie.

Het corpus is geïnteresseerd in de complicatie van soevereiniteit, en de discrepantie tussen de soevereine status en de realiteit van soevereiniteit. Soevereiniteit wordt vooral als een status gezien die wordt toegekend, door anderen maar ook door het wettelijk recht. Die

status wordt in de treurspelen ondervraagd en in gevaar gebracht. De vorstin vocht twee ‘oorlogen’: de oorlog tegen haar politieke tegenstanders en een oorlog tegen haar wanhoop en verdriet. Om haar soevereiniteit te handhaven, moest zij deze strijden aanhouden.

De handhaving van soevereiniteit kan niet los worden gezien van het menselijk lichaam. Soevereiniteit wordt bevestigd en ontnomen door de schending van lichamelijke autonomie. Het lichaam speelt op meer dan één manier een belangrijke rol in de vorstinnengeschiedenis: het is een symbool van soevereiniteit en een emotioneel subject, ofwel onderhevig aan emoties. Dit zijn de twee lichamen van de vorstin.

De ondermijning van de soevereiniteit van de vorstinnen brengt fysieke en geestelijke consequenties voor het lichaam van de vorstin met zich mee. In het lichaam van de vorstin zien we dus een vereniging van gedachtes over soevereiniteit en gedachtes over emotionaliteit. Het lichaam van de vorstin is te kenmerken als een emotioneel strijdveld. De strijd die de vorstin aan moest gaan, is omgaan met haar geconflieeerde emoties zonder onder deze te bezwijken of zich door deze te laten beheersen. Dit is een (neo)classicistisch, ook wel (neo)stoïcijns, idee: emoties moesten beheerst worden, al helemaal op momenten van besluitvorming.

En toch is het gevoel niet de vijand van de vorstin. Sterker nog, haar gevoeligheid is regelmatig haar grootste kracht. Gevoeligheid is te zien als een morele gids die haar helpt in haar besluitvorming. Rede is dan wel noodzakelijk maar niet overstijgend; het belang van de rede mag nooit ten koste gaan van wat moreel juist is, des te meer omdat morele overwegingen een onmisbaar onderdeel van de rede uitmaken. De vorstin moest onderhandelen met haar gevoel en rede, en zo verstandig mogelijk omgaan met omstandigheden zonder in te boeten aan deugdzaamheid. In deze aanwezigheid van zowel het neoclassicistische idee van beheersing als het sentimentalistische idee van morele fijngevoeligheid is een subtekstuele discussie te herkennen, in het kader van het verlichte debat over emotie en rede.

De vorstinnengeschiedenis typeer ik als een emotioneel-discursieve ruimte. Met ‘ruimte’ doel ik op het toneel als fysieke plaats en vooral op de figuurlijke ruimte die de vorstinnengeschiedenis bood voor het voeren van het emotionele debat. Het begrippenpaar ‘emotioneel-discursief’ duidt op de aanwezigheid van emotionele discoursen in deze ruimte, die in confrontatie en in dialoog met elkaar treden. Het middelpunt van deze emotioneel-discursieve ruimte is het lichaam van de vorstin. Binnen het corpus krijgt deze ruimte op drie vergelijkbare manieren gestalte.

Het vorstinnenlichaam als geëmotioneerde getuigenis van moraliteit

De zoektocht naar emotie in de vorstinnengeschiedenis wordt in deze scriptie gedefinieerd als een zoektocht naar de expressie van sentiment. Sentiment wordt uitgedrukt door middel van uitspraken en door middel van lichaamstaal, samengenomen als de taal in de tekst. De emotietaal van de teksten laat zien hoe er over de emoties van vorstinnen gedacht werd en hoe zij met deze emoties om moesten gaan. Het is daarbij belangrijk dat discours zowel refereert als creëert. De taal van de tekst beschrijft en vormt emoties, en het geëmotioneerde lichaam.

Belangrijk is daarbij de mate van agency die aan emoties wordt toegekend. Soms verwijst de vorstin naar haar emoties als iets dat zij bezit. Vaker lijkt het echter alsof de

emoties de vorstin bezitten, in plaats van andersom. Dit heeft ook betrekking op andere personages, waaronder antagonisten. Emoties worden in de vorstinnengeschiedenis regelmatig beschreven als zelfstandig handelende actoren. Smits-Veldt omschreef emoties in het renaissancetheater als ‘in de personen levend’. Dit is een treffende beschrijving die ook op de vorstinnengeschiedenis van toepassing is, maar dan nog krachtiger geformuleerd kan worden als ‘de personen sturend’. De scriptie gebruikt hiervoor de term ‘instrumentele emotieven’. In *Johanna Gray* stonden emoties soms helemaal los van de personen in wie zij leefden. In *Cleopatra van Syrië* waren zelfs de goden niet vrij van emotie. Emoties motiveren en zijn gemotiveerd, en oefenen macht uit. De vorstinnengeschiedenis is ook wel een historiografie verteld vanuit het perspectief van de emotie.

Valuaties van deze emoties zijn niet geheel absoluut noch geheel contextueel. Uitingen van liefde en empathie zijn voorbeelden van emotionele uitingen die altijd als positief worden beschouwd, zelfs al zijn deze uitingen gericht tot moreel verwerpelijke personages. Haat en woede zijn over het algemeen negatief, tenzij deze voortkomen uit naastenliefde en een moreel hoogstaand rechtvaardigheidsgevoel. Het gaat bij de evaluatie van emoties vooral om de motivaties en de doelen van de emoties. Emoties komen namelijk voort uit moraliteit. Doorgaans zijn de morele overwegingen van personages in de kern positief maar niet altijd. Daarnaast kunnen ook positieve morele overwegingen tot fatale hooggevoeligheid leiden. Hierom was het aan de vorstin om haar emoties te navigeren en te beheersen. Het vermogen om dit te doen bewijst haar competentie als soeverein.

Zoals hierboven is vastgesteld, heeft gevoeligheid lichamelijke consequenties. De vorstin uit haar gevoelens niet slechts lichamen maar deze gevoelens uiten zichzelf ook, in het fysieke leed dat de vorstin ervaart. Deze consequenties kunnen in zoverre doorvoeren dat ze fataal worden; dit overkwam Charlotte, de zielsvriendin van Johanna Gray. Lichaam en geest zijn sterk verweven; ernstig fysiek leed kan gepaard gaan met doodsverlangen, en vice versa. In *Johanna Gray* werd dit doodsverlangen ook wel verkent als een behoefte aan zelfopoffering: verschillende personages bieden hun eigen leven aan in de hoop dat van een ander te redden. Het is de vraag of dit een reële overweging is, of eerder een manier om dit doodsverlangen te rechtvaardigen.

De *body-mind connection* tussen geestelijke en fysieke ervaring wordt gereflecteerd in het taalgebruik van de personages; zij maken verwijzingen naar het hart en de ziel als de bronnen en bergplaatsen van moraliteit en emotie, en naar bloed en tranen als respectievelijk de fysieke en geestelijke dimensie van leed. Dit leed kan niet los worden gezien van zijn morele oorsprong. Dit is waar ik op doel wanneer ik naar het vorstinnenlichaam verwijs als een fysiologisch-morele entiteit; lichamen uiting *is* morele uiting.

Dit idee van lichamelijke getuigenis wordt gecompliceerd in het lichaam van de vorstin omdat het lichaam fungeert als een symbool voor de natie, dat het volk door middel van affect aan zich verbindt. De theorie van de *body politic* van Hobbes en de theorie van *the affective economy* van Ahmed verklaren samen de symbolische functie van het vorstinnenlichaam. Emoties zijn naast een individuele ervaring ook een sociaal-politiek middel dat individuen aan elkaar verbindt. Deze verenigende functie hangt samen met de *body politic* die het vorstinnenlichaam als een symbolisch lichaam beschouwt en de *body natural* die het als een emotioneel lichaam beschouwt. Het lichaam van de vorstin is gespleten

door persoonlijke en politieke belangen, en een fysieke getuigenis van sentimenteel leed. Lucretia Wilhelmina van Merken, Petronella Moens en Juliana Cornelia de Lannoy brachten met hun tragedies niet alleen de ambivalente positie van de vorstin onder de aandacht, maar droegen ook bij aan een nieuw laat-achttiende-eeuws perspectief op emotionaliteit, dat met sentimentalistische ideeën voortbouwde op een neoclassicistisch raamwerk.

De vorstinnengeschiedenis als genre

Net als ieder ander genre is de vorstinnengeschiedenis geen monoliet maar wel gekenmerkt door conventies. Van Merken schreef in het belang van de onderdrukten, Moens schreef om het protestantse belang te behartigen en De Lannoy om een nieuw vorstin te belichten. In opzet is *Cleopatra van Syriën* nog wel het meest een geschiedwerk: De Lannoy beschouwt haar rol in het proces als die van een geschiedschrijver. Toch zijn de overeenkomsten saillant dan de verschillen. De vorstinnengeschiedenissen volgen de traditie van neoclassicistische treurspelen die wordt gekenmerkt door narratieve conventies en een moreel kader, en verkennen de relatie tussen vrouwelijke soevereiniteit en emotionele gevoeligheid.

De eerste tonelen van de treurspelen komen in zoverre overeen dat er te spreken valt van een topos: de vorstin is haar mannelijke medeheersers verloren en de wanhoop nabij. In eerste instantie waant zij zich dan ook verloren, en vereist zij de nodige aanmoediging om tot rust te komen. Hier zien we een classicistisch, stoïcijns, thema: emoties moeten onder controle worden gebracht. Dit gebeurt in de vorstinnengeschiedenissen met behulp van een emotioneel intieme relatie met een vrouwelijk personage dat de emoties van de vorstin deelt: respectievelijk moeder Margareta, hartsvriendin Charlotte en hofdame Nitocris.

De vorstinnengeschiedenis hield de toeschouwers op het puntje van hun stoel. Dit gebeurde door de presentatie van voortdurende emotionele schommelingen, van een onoverkomelijk noodlot naar een mogelijke uitvlucht, en terug. Deze *sudden reversals* zijn een sentimentalistisch procédé waarmee moreel onderscheid tussen personages kon worden aangebracht; uit de omgang van personages met de schommelingen blijkt hun morele karakter. Die omgang is emotioneel van aard, waarbij emotie een uiting van moraliteit vormt. Het was aan de vorstin om naar haar emoties te luisteren zonder te bezwijken.

Deze scriptie is gericht op de vorstin, gezien de focus op emotionele soevereiniteit. De vorstin kan echter niet los gezien worden van haar relaties: soevereiniteit is namelijk afhankelijk van relaties. In *Johanna Gray* zagen we een tweede vorstin, de Rooms-Katholieke Maria. Waar de antagonisten in *Maria van Bourgondiën* en *Cleopatra van Syriën*, Adolf en Demetrius, tiranniek waren, bleek Maria dat opmerkelijk genoeg niet te zijn. Zij wordt in plaats daarvan gepresenteerd als afhankelijk van de Kerk en de staat. Dit is een thema dat de drie vorstinnengeschiedenissen delen: vrouwelijke soevereiniteit is fragiel en afhankelijk, en moet keer op keer bevestigd worden door informele macht. Als geschiedkundige werken zijn ze kritisch op het historische machtswezen en de wankelende positie van machthebbende vrouwen in dit wezen.

In *Johanna Gray* zijn de invloeden van de concurrerende monarchie zo prominent dat er gesproken kan worden van politieke theologie; de tragedie bekritiseert niet slechts realiteit van vrouwelijke soevereiniteit, maar ook het katholieke dogma en de machtsstructuur van de Kerk. In *Maria van Bourgondiën* en *Johanna Gray* zien we vergelijkbare spanningen tussen

persoonlijke emoties en politieke macht, maar vooral in het tweezijdige lichaam van de vorstin. Emotionaliteit bevestigt en conflicteert zo vrouwelijke macht.

De vroegmoderne emotiegeschiedenis in toekomstperspectief

De vorstinnengeschiedenis is een discussieterrein voor het achttiende-eeuwse debat over emotie en rede, waarbij de tekst het classicisme met het sentimentalisme in discussie brengt, en daarnaast de wezenlijkheid van vrouwelijke soevereiniteit kritisch ondervraagt. Dat maakt het genre tot een uniek voorbeeld van emotiegeschiedenis. Het is vervolgens aan de emotiehistoricus om te vragen hoe het emotionele discours van deze teksten kan worden gekenmerkt, gecontextualiseerd en verklaard. Deze scriptie kijkt met name naar taalgebruik, motieven, thema's en topoi, en zoekt een verklaring in twee conflicterende literairhistorische stromingen. Dat hiermee een onderbouwd argument gevormd wordt om emotionele soevereiniteit te verklaren, betekent niet dat er geen andere argumenten mogelijk zijn. Zoals de vorstinnengeschiedenis een perspectief op de geschiedschrijving is, is dit onderzoek een perspectief op de vorstinnengeschiedenis.

Het onderzoek vindt plaats vanuit een fluïde visie op de cultuurgeschiedenis. In die visie zijn stromingen niet helder afgebakend, kan kruisbestuiving plaatsvinden en kunnen teksten en andere culturele producten verscheidene culturele stromingen bevatten. Eerder maakte ik gebruik van de metafoor van cultuur als een rivier, waarin verschillende stromingen actief zijn. Daarnaast definieert deze scriptie cultuurhistorische invloeden als vormen van discours, waarmee de nadruk op het talige aspect wordt gelegd. Termen als *emotional regime*, *emotional refuge* en *emotional rebellion* beschrijven emotionele discourses als politieke processen, waarbij er één dominant discours geldt, en teksten worden getypeerd in relatie tot dat discours. De term 'emotioneel landschap', daarentegen, benadrukt de veelzijdigheid, natuurlijkheid en bewerkbaarheid van discourses.

De taal die wij gebruiken om emotiegeschiedenis te beschrijven, brengt dus betekenisvolle connotaties met zich mee. Zoals moderne concepten formatief kunnen zijn voor de betekenis van historische emoties, zijn de termen die wij gebruiken voor de emotiegeschiedenis dit ook. De term 'discours' is bij uitstek geschikt voor literatuurgeschiedenis, waarbij taal het voornaamste onderzoeksobject vormt. Deze invalshoek sluit aan bij het sentimentalisme, dat wordt begrepen als een ontwikkeling in de taal die gebruikt wordt om emotionele ervaring en expressie te beschrijven, en te creëren. Wanneer we de emotiegeschiedenis vanuit taal benaderen, wordt des te meer duidelijk dat begrippen onze interpretatie sturen.

Dit raakt aan mijn kritiek op een bredere historiografische tendens om de emotiegeschiedenis van een bepaalde periode te trachten te bepalen, en vanuit een dominante invloed te denken, vertegenwoordigd door een select aantal auteurs. Vroegmodern theater wordt gezien neoclassicistisch omdat 'de grote namen' het neoclassicistische model volgden en gewaardeerd werden door literaire critici. Dit trek ik in twijfel, net als historiografische beschrijving van het sentimentalisme als een kortstondig fenomeen. Het sentimentalisme werd de romantiek, en ook de *anciens* moesten het uiteindelijk afweten. De doorwrochte cultuurhistoricus ziet echter geen stroming verloren gaan en herkent in ons hedendaags taalgebruik sporen van het sentimentalisme, die wij met hart en ziel gebruiken om onze eigen

gevoelswereld te beschrijven. De vorstinnengeschiedenis is een bewijs dat cultuurhistorische ontwikkelingen niet in eenvoudige termen te vangen zijn, en dat teksten meer zijn dan exponenten van dominante invloeden.

Deze scriptie begon met de openingsscène van *Maria van Bourgondiën*. De vorstin der Nederlanden was allang een naam uit de verre vaderlandsgeschiedenis, een middeleeuwse hertogin die de verlichte toeschouwers probeerde mee te nemen in een archaïsche wereld. We leren veel over die wereld: de politieke omstandigheden, de belangen van de betrokken partijen en de uitkomst van het noodlottige figuur. Vooral leren wij over haar gevoelswereld. De gevoelswereld, hoe veranderlijk en verschillend ook, is een wereld die iedere mens deelt, waarmee historische afstanden overbrugd kunnen worden. De geschiedenis wordt zo begrijpelijk gemaakt door de emoties op het toneel. De treurspelen van Van Merken, Moens en De Lannoy benaderen de geschiedschrijving vanuit een vertrouwd, menselijk perspectief: emoties brengen de vorstinnengeschiedenis tot leven.

Bibliografie

Primaire literatuur

- Adam Smith. (1759). *The theory of moral sentiments*. Londen: A. Millar. Ex. British Library, sign. T141578.
- Jan de Marre (1741). *Het feest der liefde*. Amsterdam: Izaak Duim. Ex. Nationalbibliotheek Wien, sign 161542-A.
- Jan de Marre (1736). *Jacoba van Beieren, gravin van Holland en Zeeland*. Amsterdam: Izaak Duim. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, sign. 1087 E 14:3.
- Joachim Oudaan. (1648). *Iohanna Grey, of gemartelde onnoselheyt*. Rotterdam: Bastiaen Wagens. Ex. Universitaire Bibliotheek Utrecht, sign. Moltzer 6 D5.
- Juliana Cornelia de Lannoy. (1776). *Cleopatra, koningin van Syriën*. Amsterdam: Izaak Duim. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, sign. 1093 D2.
- Lucretia Wilhelmina van Merken. (1762). *Het nut der tegenspoeden, brieven, en andere gedichten*. Amsterdam: Pieter Meijer. Ex. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, sign. KW 1129 E 101.
- Lucretia Wilhelmina van Merken (1786). 'Louize d'Arlac.' In: Nicolaas Simon van Winter & Lucretia Wilhelmina van Merken. *Toneelpoëzy. Tweede deel*. Amsterdam: Pieter Johannes Uylenbroek. Ex. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, sign. OTM: OG 63-115
- Lucretia Wilhelmina van Merken. (1774). *Maria van Bourgondiën, gravinne van Holland*. Amsterdam: Pieter Meijer. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, sign. 1093 E.61.
- Petronella Moens (1789). *Johanna Gray*. Haarlem: Adriaan Loosjes. Ex. Universiteitsbibliotheek Leiden, signatuur 1270 C1.
- Rhijnvis Feith (1787). *Brieven over verscheidene onderwerpen. Deel 3*. Amsterdam: Johannes Allart. Ex. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, sign. 115 C 28.
- Rhijnvis Feith (1783). *Julia*. (2e dr.) Leiden: C. van Hoogeveen. Ex. Universiteit Leiden, sign. 20671 D 52.

Secundaire literatuur

- Ahmed, S. (2004). 'Affective Economies.' *Social Tekst* 22 (2). (pp. 117-139). Durham: Duke University Press.
- Anoniem. (z.j.). 'Petronella Moens. De blinde schrijfster.' *Literatuurgeschiedenis.org*. Geraadpleegd op 20 augustus 2025, van <https://www.literatuurgeschiedenis.org/schrijvers/petronella-moens>

- Bamberg, M. (1997). 'Language, concepts and emotions: the role of language in the construction of emotion.' *Language Sciences* 19 (4). Amsterdam: Elsevier.
- Blockmans, W.P. (2014). 'Maria van Bourgondië (1457-1482).' In: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Geraadpleegd op 24 februari 2025, van <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Maria%20van%20Bourgondie>
- Blom, F. (hoofred.). (z.j.). *Onstage. Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the present*. Universiteit van Amsterdam. Geraadpleegd op 15 augustus 2025, van <https://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>
- Boddice, R. (2015). 'Historians and Emotions.' *The History of Emotions*. (pp. 8-40). Manchester: Manchester University Press.
- Boddice, R. & Smith, M. (2020). *Emotion, sense, experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boxel, van, T. (2014). 'Lannoy, Juliana Cornelia de (1738-1782). *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Geraadpleegd op 30 juli 2025, van <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Lannoy>
- Campbell Orr, C. (ed.) (2004). *Queenship in Europe 1660-1815*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deen, F. & Huysman, I. (2025). *Moeder des vaderlands* (2e. dr.). Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact.
- Dejean, J. (1996). *Ancients against moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: Chicago University Press.
- Dodson & Hilton. (2004). *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*. Londen: Thames & Hudson.
- Exalto, J. (2005). *Gereformeerd in de Lage Landen. De religieuze exempeltraditie in vroegmoderne Nederland*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Faderman, L. (1981). *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to Present*. New York: William Morrow and Company Inc.
- Frevert, U. (2014). 'Contexts of Emotion: Nations, Social Classes, Gender.' (2014). Frevert et al. *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000*. Oxford: OUP Oxford. (pp. 24- 31). Geraadpleegd op 27 juli 2025, van <https://research.ebsco.com/c/5ntpxs/search/details/gjxscgjjbr?db=e000xww>
- Gemert, van, L. (1997). 'De blinde verlichte. Petronella Moens.' In: Schenkeveld-van der Dussen et al. *Met en zonder lauwerkrans Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar*. (pp. 742-754). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Golden, L. (1995). 'Ars Poetica.' Hardison, O.B. & Golden, L. *Horace for Students. The 'Ars Poetica' and its tradition.* (pp. 7 -23). Gainesville: University Press of Florida.
- Hagen, E. (2014). 'Moens, Petronella.' *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Geraadpleegd op 24 februari 2025, van <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/PetronellaMoens>
- Hamill, G. & Lupton, J.R. (2012). 'Introduction.' Hamill, G. & Lupton, J.R. (red.) *Political Theology and Early Modernity.* (pp. 1-20). Chicago: University of Chicago Press
- Hamlett, J. (2015). 'Space and emotional experience in Victorian and Edwardian English public school dormitories.' In: Olsen, S. (ed.) *Childhood, Youth and Emotions in Modern History.* Londen: Palgrave Macmillan.
- Ives, E. (2009). *Lady Jane Grey: A Tudor Mystery.* Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Johannes, G. & Leemans, I. (2017). *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek.* Amsterdam: Bert Bakker.
- Knox, I. (2024). 'Faithful men and false women: Love-suicide in early modern English popular print.' *Gender & History.* Hoboken: John Wiley & Sons Ltd. Geraadpleegd op 11 augustus 2025, van <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1468-0424.12805>
- Konstan, D. (2015). 'Senecan Emotions.' *The Cambridge Companion to Seneca.* (pp. 174-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- Konst, J.W.H. (1993). *Woedende wraakhierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw.* Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Korsten, F.W. (2006). *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit.* Hilversum: Uitgeverij Verloren.
- Lacan, J. (1966). *Écrits.* (Vertaald door B. Fink.). (1966). New York/Londen: W.W. Norton & Company.
- Lendering, J. (2020). 'Cleopatra Thea'. *Livius.org.* Geraadpleegd op 5 augustus 2025, van <https://www.livius.org/articles/person/cleopatra-thea/>

- Logchem, E. van (2014). Merken, Lucretia Wilhelmina van. (1721-1789). In: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Geraadpleegd op 24 februari 2025, van: <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/merken>.
- Lutz, C.A. & Abu-Lughod, L. (1990). 'Introduction: emotion, discourse and the politics of everyday life.' *Language and the Politics of Emotion*. (pp. 1-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Marion, van. O. (2024). 'Geschiedenis herschreven. Lucretia van Merkens nieuwe toneelheldinnen.' In: Caers et al. (red.) *Trouw aan de tekst. Historische letterkunde in de praktijk*. (pp. 239-246). Hilversum: Verloren.
- Marion, van. O. (2005). *Heldinnenbrieven. Ovidius' Heroides in Nederland*. Nijmegen: Vantilt.
- Meijer, A. (1998). *The Pure Language of the Heart. Sentimentalism in the Netherlands 1775-1800*. Amsterdam/Atlanta: Brill Publishers.
- Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porteman, K. & Smits-Veldt, M.B. (2016). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Reddy, W. (2001). *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rohr, Z.E. & Benz, L. (2016). *Queenship, Gender and Reputation in the Medieval and Early Modern West, 1060-1600*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Rosenberg, C.S. (1975). 'The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America.' *Signs* 1 (1). (pp.1-29). Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenwein, B. (2010). 'Problems and Methods in the History of Emotions.' *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions*. Geraadpleegd op 23-7-2025, van <https://alioshabielenberg.com/wp-content/uploads/2020/06/Rosenwein-2010-Problems-and-Methods-in-the-History-of-Emotions.pdf>
- Sant, A.J. van, (1993). *Eighteenth-century sensibility and the novel. The senses in social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scheer, M. (2012). 'Are emotions a kind of practice? (and is that what makes them have a history?) A Bordieuan approach to understanding emotion.' In: *History and theory* 51. (pp. 193-220). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Silverentand, P. (2018). *Ars poetica*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.

Skinner, Q. (2018). *From Humanism to Hobbes: Studies in Rhetoric and Politics*.
Cambridge: Cambridge University Press.

Smits-Veldt, M.B. (1991). *Het Nederlandse renaissance-toneel*. Utrecht: HES Uitgevers.

Smits-Veldt, M.B. (1986). *Samuel Coster, ethicus-didacticus*.
Groningen: Wolters- Noordhoff/Forsten.

Todd, J. (1984). *Sensibility. An Introduction*. Londen: Routledge.