

# **‘Inconsequent of inconsistent? Over de interpretatie van Bredero's Moortje en Hoofts Ariadne’**

**Ton van Strien**

## **bron**

Ton van Strien, ‘Inconsequent of inconsistent? Over de interpretatie van Bredero's Moortje en Hoofts Ariadne.’ In: W. Abrahamse et al. (red.), *Kort tijd-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam, 1996, p. 73-78.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/stri011inco01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/stri011inco01_01/colofon.htm)

© 2001 dbnl / Ton van Strien



## *Inconsequent of inconsistent? Over de interpretatie van Bredero's Moortje en Hoofds Ariadne.* \*

**Ton van Strien**

### *Inleiding*

‘Het zeggen gaat voor het zien’. Dat kan het motto geweest zijn van de moderne toneelschrijvers in Amsterdam aan het begin van de zeventiende eeuw. Zoals we allemaal van Mieke Smits-Veldt hebben geleerd, gold welsprekendheid voor hen als hét middel om het publiek te beïnvloeden. <sup>1</sup> De uitgebeelde gebeurtenissen lijken in sommige drama's weinig meer dan een kapstok voor leerzame discoursen vol treffende sententiën. Eenheid van handeling, consistente karakterontwikkeling: het deed er allemaal veel minder toe.

Hedendaagse lezers van deze stukken (kijken is er nu eenmaal zelden bij) kunnen dan ook in de war raken. Wat een bepaalde toneelfiguur zegt, heeft soms niets te maken met wat hij doet, en aan een losse scène kunnen beschouwingen verbonden worden die, gezien het verband, nogal buiten de orde lijken. In een analyse van de lofdichten op Bredero's *Moortje* heeft Schenkeveld-van der Dussen laten zien dat het publiek van toen daar vermoedelijk geen moeite mee had. <sup>2</sup> In die lofdichten zien we namelijk evenmin aandacht voor het geheel. Moortje zou voorbeelden geven van ‘gulle en standvaste min’, ‘trouwe knechten raad’ en - een sterk staaltje, gezien de context - van het optreden van een vader ‘die zijn kind niet verlaat in 't uiterst van zijn nood’. En dat terwijl de betrokken personages bij nader toezien allemaal even botte opportunisten zijn. Ritsart is allerminst ‘standvast’; de knecht geeft goede raad, maar slaat die zelf in de wind, en de vader is alleen bezorgd oom zijn geld en zijn reputatie. De lofdichters reageerden kennelijk puur ad hoc op de voorstelling: een verliefde jongen is een Trouwe Minnaar, een wijs woord is een Wijs Woord, een bezorgde vader is een Bezorgde Vader. Zo verloopt ook de analyse van Terentius' *Eunuchus* door J. Bourlier in Bredero's Franse bron: over een eventuele betekenis van het drama als geheel geen woord.

Het heeft dan ook geen zin, aldus Schenkeveld, een stuk als *Moortje* te willen interpreteren als ‘eenheid’. <sup>3</sup> Het kan wel: het is immers mogelijk om het spel te zien als een cynische zedenspiegel, waarin ‘niemand is die goed doet, allen uit eigenbelang handelen en ieder normbesef verloren hebben’. <sup>4</sup> Maar dat klinkt al te twintigste-eeuws

\* Ik dank Lia van Gemert voor het lezen van een eerste versie van dit artikel. Dat ik uitgerkend deze gelegenheid aangrijp om met Mieke Smits in debat te gaan, mag wel een voorbeeld heten van de gevreesde philologorum rabies, maar het is alles ‘om beter’, hoop ik.

1 Ik noem slechts Smits-Veldt 1986 en 1991.

2 Schenkeveld-van der Dussen 1985.

3 Schenkeveld-van der Dussen 1985, p. 231: ‘Het heeft [...] bij deze stukken geen zin om naar een consistente auteursvisie te vragen’.

4 Schenkeveld-van der Dussen 1985, p. 227.

en op de kijkers van toen kwam het heel anders over. Als historici kunnen we ons beter aan hun interpretatie houden.

In deze bijdrage wil ik hier toch een vraagteken bij zetten. Ik denk niet dat met de reacties van Bredero's tijdgenoten het laatste woord gezegd is, en hoe dan ook is het goed mogelijk om *Moortje* als (bont ingekleurde) illustratie van één gedachte te zien, zonder dat van Bredero een twintigste-eeuws cynicus gemaakt moet worden. Vervolgens breng ik Hoofts *Ariadne* ter sprake. Het spel wordt door Smits-Veldt tot tweemaal toe aangehaald als typisch voorbeeld van het 'inconsistente' vroeg-renaissancetoneel.<sup>5</sup> Ik denk dat Hooft, net als Bredero, nu juist heeft laten zien dat hij tot meer in staat was dan velen van zijn tijdgenoten. *Ariadne* is een spel vol lotswisselingen en de personages én de kijkers weten gedurende de handeling niet wat ze ervan moeten denken. Maar bij dat alles heeft Hooft de samenhang in het oog gehouden.

## ***Moortje***

Wat zegt Bredero zelf over *Moortje*? De 'leeringen' die hij uit zijn spel afleidt aan het slot van de 'Inhoudt' zijn, net als die van de lofdichters, gekoppeld aan het optreden van afzonderlijke personages.<sup>6</sup> Hij geeft niet een interpretatie van het stuk als geheel. Maar volgens mij zit er toch wel degelijk een lijn in zijn opmerkingen: Ritsart en Writsart zijn jongelui die heel mooi kunnen vertellen hoe het hoort, maar door de liefde tot 'breineloze dulheid' zijn vervallen. Kackerlack is een vleier, die door zijn gedrag toont dat niemand zijn mooie praatjes moet geloven. Moy-ael is een valse hoer, die het altijd zo weet te draaien dat zij haar zin en haar geld krijgt. Roemert is een belachelijke opschepper. De knecht Koenraad met zijn tegenstrijdige adviezen wordt niet genoemd, maar hij past prima in het rijtje: ook niet iemand om staat op te maken.

Kortom: al ziet men de lui, men kent ze daarom niet. Ofwel: elk spiegele hem zelve. Ofwel: een gewaarschuwd man telt voor twee. De moraal is misschien niet in één formule samen te vatten, maar komt uit het geheel toch duidelijk genoeg naar voren. En van twintigste-eeuws cynisme is geen sprake. Het gaat in *Moortje* niet wezenlijk anders dan in de *Spaanschen Brabander* of de *Klucht van de Koe*. Ook daar speelt een booswicht met mooie praatjes de hoofdrol, en ook daar wordt 'de ondeugd beloond'. Maar niet heus, want iedereen weet hoe het met booswichten afloopt. De kruik gaat zolang te water tot ze barst ...

Die laatste gedachte hoort er natuurlijk bij. In de *Klucht van de Koe* wordt ze ook, in regel één al, door de gauwdief zelf uitgesproken - een subtiele hint van Bredero dat we bij alle 'ware woorden' die volgen toch nooit moeten vergeten wie ze zegt. Ook in *Moortje* kunnen de deugnieten fraai filosoferen. Hun optreden staat daarmee in schril contrast. Maar dat maakt ze niet tot inconsistente personages, maar juist overtuigend als onbetrouwbare types, met wie het niet goed zal aflopen. Het stuk loopt ook niet goed af. Anders dan Schenkeveld-van der Dussen zie ik geen (al of niet cynisch) happy end.<sup>7</sup> Het slot is niet gelukkig, maar 'komisch'.

5 Smits-Veldt 1991, p. 45 en 47-48.

6 Bredero 1984, p. 122.

7 Schenkeveld-van der Dussen 1985, p. 227: 'De onschuld is slachtoffer al wordt dat verbloemd met het cynische zogenaamd gelukkig einde voor de arme Katryntje.'

Dat wil zeggen: de ‘Heeren’ in de zaal lachen de personages op het toneel uit, én hebben iets geleerd over zichzelf en over de wereld. Roemert zal worden geplukt. Als die kaal is, komt Ritsert aan de beurt. Reddeloos; van zijn ‘trouwe knecht’ heeft hij niets te verwachten. En dat op het huwelijk van Writsert met Katryntje geen zegen rust, is duidelijk. Dat komt ervan als burgers hun plicht verzaken.

Het is allemaal wel zielig voor Katryntje, die er niets aan kan doen. Dat geeft het stuk voor ons iets wrangs. Maar Bredero interesseert zich niet voor Katryntje, net zo min als voor Negra, ‘de Moris’. Die hebben nauwelijks tekst, en aan het slot zijn ze alweer uit het oog verdwenen. Het gaat Bredero om het aan de kaak stellen van de breineloze dulheid van Ritsert en Writsert, niet om de objecten waarop die wordt uitgeleefd. Dat maakt *Moortje* (anders dan de *Spaanschen Brabander*, tussen twee haakjes) in wezen banaal. Maar in zijn opzet is hij geslaagd. ‘O vaerdige aerdigheid!’ - om met de uitgever van de kluchten te spreken - ‘onder dexsel van so soete en vermakelijke kluchten de versnoode werelt te ontleden, hebbende alleen het ooghe op het gemeene beste, niet anders soeckende dan allomme de verbeteringe der velen bedorvene zeden...’<sup>8</sup> Het is begrijpelijk dat predikanten en andere moralisten bezwaar hadden tegen dit soort ‘leerzame vermaak’, want het leerzame ligt er niet al te dik bovenop. Maar het is er wel, en niet in geïsoleerde lessen - die komen uit de mond van onwaardige individuen - maar in de hele vertoning. Ik waag de veronderstelling dat Bredero de lofdichten van zijn vrienden met verbazing gelezen heeft. Hoe zou de voorstelling eigenlijk geweest zijn? Zeiden de acteurs ook hier alleen maar hun lesjes op?<sup>9</sup>

## *Ariadne*

De samenhang van *Ariadne*<sup>10</sup> wordt, aldus Smits-Veldt, ondermijnd door twee factoren. Niet alleen heten de omslagen in de gemoedsgesteldheid van de titelheldin zich ‘te ontrekken aan moderne psychologische verklaring’, er worden ook allerlei leringen uit het vertoonde afgeleid die elkaar tegenspreken:

Zo wordt Ariadne, die zich ondanks de raadgevingen van haar voedster in een redeloze passie voor Theseus heeft gestort, eerst voorgesteld als een op lust gerichte prinses van een ‘dartel’ hof [...]. Als zij na haar heimelijke vlucht met Theseus door haar geliefde wordt verlaten, lijkt dit dus een voorbeeld van ‘straf na zonde’. Dit wordt bevestigd door Ariadnes bittere klachten, die helemaal niet stroken met de waarschuwingen van het koor dat men tegenspoed in lijdzaamheid moet verdragen. Aan het slot van de geschiedenis wordt Ariadne echter beschouwd als een onschuldig lijdend slachtoffer, over wie de goden zich ontfermen. Als Bacchus haar tot vrouw neemt, demonstreert dit volgens het koor hoe God alle kwaad laat gebeuren ‘om beter’.<sup>11</sup>

8 Bredero 1971, p. 56.

9 Vgl. de bekende passage in *Moortje* over de rederijkers en de Engelse acteurs, vs. 1453-1461.

10 Ik prefereer deze titel boven het foutieve *Theseus en Ariadne* of het omslachtige [*Theseus en*] *Ariadne*.

11 Smits-Veldt 1991, p. 45.

Dat lijkt mij toch niet het hele verhaal. Wat het eerste punt betreft: psychologie in de moderne betekenis is inderdaad nauwelijks aan de orde in renaissance-drama, en zeker niet in *Ariadne*, waar goden en toverij over de zielen heersen. Maar juist daarom kun je de karakters niet inconsistent noemen. Theseus en Ariadne zijn onderworpen aan hogere machten en gedragen zich navenant: ze vergeten hun beloften, ze zijn zichzelf niet meer. Theseus wordt betoverd door een boze heks,<sup>12</sup> Ariadne door een god: het komt op hetzelfde neer. Het is misschien niet erg geloofwaardig, maar het klopt wel, binnen het stuk. Wat betreft punt twee, de (vermeende) inconsistentie van de morele lessen in *Ariadne*: het is waar dat het choor ad hoc op de vertoonde gebeurtenissen reageert. Maar dat vloeit voort uit zijn rol: die van '(ideale) betrokken toeschouwer'.<sup>13</sup> Die maakt een leerproces door. Pas aan het slot is alles duidelijk: al het kwaad is geschied 'om beter'. Die les past op het hele spel en is niet los aan de slotscène vastgeplakt. Laat ik kort aangeven hoe ik het zie.

Is Ariadne bij haar eerste optreden niet meer dan een verwend prinsesje? Kazemier heeft het ontkend en volgens mij zit daar veel in.<sup>14</sup> Het is waar, de komst van Theseus heeft haar het hoofd op hol gebracht. Maar redeloos is haar passie allerminst. Theseus is als een held ingehaald, door haar broer, door haar vader; zijn plannen worden toegejuicht. Terecht bedenkt Ariadne (vs. 354): 'Ten is geen ondeucht, treck tot ware deugd te voelen'.<sup>15</sup> Haar voedster reageert geschokt (vs. 405): 'Een wufte vreemdeling hebdi tot lief vercoren?' Het antwoord - 'Maer die te boven gaet al Cretaes ingeboren' - kan op dat moment niemand tegenspreken.

Intussen lijkt zij, door het initiatief in de liefde te nemen, over de schreef te gaan. Haar uitval (vs. 417: 'ik mag net zoveel als een man') doet, hoe sympathiek ook, gelet op de toenmalige conventies, aan zelfbedrog denken. Men zal de voedster gelijk hebben gegeven: Ariadne is met blindheid geslagen (vs. 428-430). Ook het Choor ziet hetzo<sup>16</sup> en is diep bezorgd dat het huis van de Zon niet ook nog eens in *Ariadne* wordt gestraft. Het voorspelde ongeluk blijft niet uit: Theseus blijkt precies zo iemand als waar zij voor gewaarschuwd is.

Maar toch. Is het ook haar verdiende ongeluk? Dat blijkt nergens uit. Ariadnes klachten zijn volkomen gerechtvaardigd. Voor de liefde heeft ze haar plicht als prinses vergeten. Maar door de liefde heeft ze toch Theseus weten te redden. Wat was haar fout? Geen andere dan dat zij, precies zoals ze zelf zegt als ze zich na een kort moment van vertwijfeling tot haar godin keert, de liefde boven alles gesteld heeft.<sup>17</sup> En dat is geen fout, zeker niet in de ogen van Venus, maar de andere goden rekenen het haar ook niet aan. Het enige wat telt is haar redding van Theseus. Venus verschijnt dan ook meteen op haar gebed, en ze is zo ontroerd dat ze niet alleen Ariadnes deugd

12 Kazemier 1974, i.h.b. p. 239.

13 Vgl. Van Gemert 1990, p. 190: 'Hooft gebruikt (het choor o.m.) om stemmingen waartoe het verhaal aanleiding geeft over te brengen op de zaal'. Dat impliceert dat het choor tijdens de gebeurtenissen de diepere zin ervan niet inziet. Zijn reacties zijn op zich wel juist, maar toch ook 'kortzichtig'.

14 Kazemier 1974, p. 242 e.v.

15 Ik citeer naar de editie-De Witte (Hooft 1971).

16 In dit opzicht overtuigt Kazemier (1974, p. 243) niet, vgl. al Van Gemert 1990, p. 274.

17 Vgl. vs. 1272-1273: 'Aenschout eens wat jck lij, omdat jck alte hooch [= bovenmate hoog] // U Godtheit heb geset.' Ariadne bedoelt uiteraard niet te zeggen dat zij Venus heeft overschat; vgl. WNT II, 65 (al te).

en trouw beloont met een veel beter lief, maar ook haar hele wrok tegen het huis van de Zon laat varen.

Achter dit alles zit 'de grote Godt', die álle kwaad 'om beter' laat geschieden. Inderdaad, hij

heeft Ariadne verblind, maar niet om haar te verderven, maar om haar de liefde van een god te doen verwerven, en om een eind te maken aan een lange vete. Ariadnes blindheid betrof niet het wezenlijke (de liefde), maar de schijn (de conventies); en het kwaad dat volgde was dan ook alleen maar schijn. Het Choor, dat de hele geschiedenis in spanning gevolgd heeft, ziet het - met het publiek - tenslotte in.

Het is Hooft ten voeten uit. In *Granida* zien we het nog eens: een prinses die uit liefde de conventies van zich afschudt, in blind én gerechtvaardigd vertrouwen op de goede afloop. Want wie deugdzaam is, heeft niets te vrezen. En liefde is geen ondeugd.

### **Conclusie**

Met het voorgaande heb ik uiteraard niets willen zeggen over de opzet en de werking van het vroeg-renaissancetoneel in het algemeen. Wel vraag ik me af of het verstandig is om van ‘inconsistentie’, wat nu dreigt te gebeuren, een soort periodekenmerk te maken. Jan Vos, Asselijn, ze tilden er ook niet zwaar aan of wisten het gevaar niet te vermijden.<sup>18</sup> En trouwens, ook voor de makers van de meeste tv-serieproducten geldt dat het belangrijker is van tijd tot tijd de aandacht te trekken dan om het verhaal in alle onderdelen te laten kloppen. Een publiek dat valt op seks en geweld krijgt seks en geweld; een publiek dat viel op discoursen en leringen kreeg discoursen en leringen. En niet iedere auteur is (was) in staat of ziet (zag) de noodzaak dat alles in een samenhangend geheel te integreren.

Maar goede schrijvers zijn er ook altijd geweest en van Hooft en Bredero valt te verwachten dat ze verder keken dan hun neus lang was. Onhistorisch lijkt mij die benadering niet. Ik denk aan de bewondering die juist zij in het geleerde Leiden oogstten. Als ergens het belang van Horatius' simplex et unum werd onderkend, dan was het toch wel daar. Zou Bredero in 1616 zo enthousiast begroet zijn in die kringen, als zijn meest recente en ambitieuze stuk volgens de daar geldende normen mislukt had moeten heten? Enfin, dit is niet meer dan een retorische vraag. In elk geval hoop ik te hebben aangetoond dat het zoeken naar een consistente auteursvisie niet per se tot mislukken is gedoemd, en tot een, ook historisch gezien, plausibele interpretatie kan leiden.

18 Over Vos, vgl. Smits-Veldt 1991, p. 94: ‘losse lessen, gepaard aan inconsequente karaktertekening’. Over Asselijn: Duits (1991) bestrijdt de opvatting van Meijer Drees (1989) dat in *Mas Anjello* een ‘dubbele visie’ op de volksopstand wordt gepresenteerd. Toch kan ik mij niet goed voorstellen dat Anjello en de door hem geleide opstand aanvankelijk niet de sympathie van het publiek wonnen. Anjello's val is meer het gevolg van zijn plotselinge gekte (na een nog redelijk verstandig optreden als rechter, vs. 2078-2119, een scène die trouwens veel van een set piece heeft) dan een demonstratie van de gedachte dat het recht altijd triomfeert. Mijns inziens is het Asselijn eenvoudig niet goed gelukt in *Mas Anjello* een duidelijke visie over te brengen.



## ***Bibliografie***

- G.A. Bredero, *Kluchten*. Ed. J. Daan. Culemborg 1971.
- G.A. Bredero, *Moortje*. Ed. P. Minderaa en C.A. Zaalberg. Leiden 1984.
- H. Duits, '[Bespreking van] M.E. Meijer Drees, *De treurspelen van Thomas Asselijn (ca. 1620-1701)*. Utrecht, 1989'. In: *De nieuwe taalgids* 84 (1991), 360-366.
- E.M.P. van Gemert, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625*. Diss. Utrecht. Deventer 1990.
- P.C. Hooft, *Theseus en Ariadne*. Ed. A.J.J. de Witte. Zutphen, [1971].
- G. Kazemier, 'De "(Theseus en) Ariadne" van P.C. Hooft in historisch perspectief'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 90 (1974), 230-249.
- M.E. Meijer Drees, *De treurspelen van Thomas Asselijn (ca. 1620-1701)*. Diss. Utrecht. Utrecht, 1989.
- M.A. Schenkeveld-van der Dussen, 'Moraal en karakter. Lezingen van Moortje'. In: *Nieuwe taalgids* 78 (1985), 224-234.
- M.B. Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*. Diss. Amsterdam. Groningen, 1986.
- M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel*. Utrecht, 1991.