

Kanttekeningen bij Hoofts *Theseus en Ariadne*

door

PROF. DR. LIEVEN RENS

In zijn eerste dramatische werken had Hooft duidelijk de bedoeling een klassieke tragedie te schrijven. En terecht wordt *Achilles en Polyxena* het eerste klassieke drama van onze letterkunde genoemd – al moet het die eretitel misschien delen met Duym's *Spiegel des Hoochmoets*. Toch verraden tal van trekken dat het hier om een eerste, onvolmaakte poging ging: de fragmentering van scènes, de veelvuldigheid van personages, het tekort aan beheerste organisatie, het bevreemdende laatste bedrijf, de novellistische inslag in de mythologische stof. Maar juist uit die relatieve mislukking moet Hooft veel geleerd hebben. Het klassieke karakter van zijn tweede drama, *Theseus en Ariadne*, kan al niet meer betwist worden: de inhoud is een- en enkelvoudig en houdt zich vrij strict aan de klassieke sage, het aantal scènes is beperkt volgens een functionele bouw, het aantal sprekende personages overtreft de drie per scène alleen in de apotheose, een bewuste wil tot strakke constructie maakt zich overal merkbaar. Even duidelijk is de navolging van Seneca. Het werk begint met een monoloog, de heldin wordt begeleid door haar voedster, er treedt een tovenares in op, er wordt een helse macht opgeroepen, die voert haar opdracht uit in de vorm van een droomverschijning, er daalt een god neer die aan *Hercules Oetaeus* herinnert, het komt tot een apotheose waarin de schuldeloze heldin verheerlijkt wordt, de sententies zijn kwistig over het stuk uitgestrooid.

Een rijpe, of geheel regelmatige tragedie, b.v. volgens de voorschriften van Scaliger, hebben we hier intussen nog niet. Het choor treedt in de bedrijven op en nooit ertussen; wel sluit het het spel af. 't Gerucht, een allegorische figuur, wordt vrij onfunctioneel opgeroepen. Met veel goede wil kan men van een relatieve eenheid van handeling spreken, maar de eenheid van tijd en die van plaats ontbreken totaal.

Zelfs de structuur vertoont nog een aantal zwakheden, waarin de auteur van de *Achilles en Polyxena* te herkennen valt. Hooft heeft ze, zoals gezegd, sterk vereenvoudigd, maar ze blijft lineair-

juxtapositorisch. Het gebeuren wordt nog altijd stap voor stap ontwikkeld. Er wordt weinig in uitgespaard, dat wat er aan toegevoegd wordt, als de Aegle-episode, is slecht in het geheel geïntegreerd.

Gaan we even, beknopt, de inhoud na. Bij zijn aankomst op Kreta houdt Theseus een monoloog, hij wordt begroet door Deucalion, ze begeven zich samen converserend op weg naar het paleis, de reizang overbrugt de tijd, Minos ontvangt Theseus, beluistert hem en stemt in met zijn plan (Eerste bedrijf). Ariadne belijdt in een monoloog haar verliefdheid, ze besluit zelf het initiatief te nemen, ze praat haar voedster om, de reizang geeft haar de tijd om de aangekondigde brief te schrijven, Theseus monologeert gewapend aan de ingang van het labyrint, Corcyne, de voedster, brengt hem het snoer en de brief van Ariadne, hij leest de brief en gaat het labyrint binnen (Tweede bedrijf). Monoloog van de zegevierende Theseus, Ariadne treedt hem met een lofzang tegemoet en leidt hem naar het paleis, het choor scheidt de tijd voor de verdere ontwikkeling en alludeert zelf op Ariadne's niet meer te verbergen liefde, Theseus zweert Ariadne trouw en overtuigt haar met hem te vluchten (Derde bedrijf). Nu krijgen we een verandering van plaats. Aegle, een nimf die Theseus' geliefde is geweest, maakt zich in een lied bekend, in een monoloog zet ze haar situatie uiteen en roemt ze op haar tovermacht, ze roept Alecto op uit de onderwereld en draagt haar op in de gedaante van Aegle zelf aan Theseus te verschijnen. Het koor geeft Alecto de gelegenheid de reis te ondernemen, ze vervult haar rol, Theseus laat zich onmiddellijk overtuigen en vertrekt zonder één aarzeling (Vierde bedrijf). Ariadne wordt wakker, vindt Theseus' plaats leeg, wekt Corcyne en stuurt haar op verkenning, de voedster komt net tijdig terug om Ariadne van de zelfmoord te weerhouden, Bachus hoort de klacht van de prinses, komt erop af, voelt zich door haar vertederd, Venus verschijnt en verklaart zich voldaan, Cupido treft Bachus met zijn pijl en de wijngod voert Ariadne als zijn gade naar de hemel. Gerucht en koor trekken de conclusie.

Men ziet het, deze structuur is bijna kunstloos in haar eenvoud. Ondanks de studie van Seneca blijft ze naïef in het ontbreken van echte verwickelingen. De figuren evolueren helemaal niet, ze illustreren het mythologische verhaal zonder meer, zonder veel verdieping. Nog altijd steekt het stuk vol overbodigheden: ik denk hier aan de dialoog met Deucalion, meer nog aan die plaatsen waar én het geven én het vervullen van een opdracht uitgebeeld wordt: in het tweede bedrijf de opdracht van Ariadne aan Corcyne, in het vierde de opdracht van Aegle aan Alecto. Het is opvallend hoe het koor telkens en telkens weer de functie krijgt de tijd te

overbruggen opdat een volgende scène mogelijk zou worden. Ten slotte zijn de herhalingen, die van formules dan, zo talrijk, dat ze de functioneel toegelaten mate overschrijden.

Ook in de ideële geslotenheid betekent *Theseus en Ariadne* een stap vooruit vergeleken met *Achilles en Polyxena*. Zonder de minste twijfel steekt dit laatstgenoemde stuk vol zingeving. De inhoud van de choorzangen is zo divers dat S. F. Witstein gemeend heeft te mogen spreken van een compendium van renaissancistische levenswijsheid. Maar de dubbele veelvuldigheid van het gebeuren en van die ideeën maakt het niet zo gemakkelijk om in het stuk een grondmotief te ontdekken; men heeft, m.i. ten onrechte, de strijd tussen liefde en eer voorop gesteld. De laatste onderzoekers, Drs. Van der Heijden en Mevr. Witstein, lijken het eens te worden over een gedachte als: te grote begeerte, te hoge aspiraties leiden naar de ondergang. Dat is de kerngedachte van het slotkoor, dat zou ook de gemene noemer voor het lot van Achilles en dat van Ajax kunnen zijn. Voor *Theseus en Ariadne* lijken de zaken gunstiger te liggen, ook al is een recent editeur, Dr. De Witte, blind gebleven voor het grondmotief. Andermaal verschaft het slotkoor ons uitsluitsel: in zijn aanhef zelf verkondigt het „om beter alle quaet / De grote Godt laet schieden”. En die gedachte wordt bevestigd door de onmiddellijk voorafgaande claus van 't Gerucht. Nu gaat het hier om een sonnet, dat wij ook uit Hoofts rijmkladboeken kennen. W. A. P. Smit heeft daarvan in 1947 voor mijn gevoel geheel overtuigend betoogd, dat het een emblematisch sonnet is, dus een sonnet bij een plaat. Die plaat stelde voor hoe de verlaten Ariadne op Naxos getroost wordt door Dionysos, en in de verte moet Theseus' schip nog te zien zijn geweest. De jonge Hooft interpreteerde dat beeld nu emblematisch in de zin „Om beter sij verloor een valsch en tijtlijk Lieff, / En creech een die haer mint, en eewich sal beminnen”. De oorspronkelijke context is blijkbaar die van een afgewezen minnaar, die bij het ontdekken van een nieuwe liefde gaat beseffen dat het zo het best is. In *Theseus en Ariadne* is dat inzicht, die les, ontdaan van het anecdotische van de aanleiding, en verheven tot een algemene waarheid.

Eigenlijk is het deze grondgedachte, die ervoor zorgt dat *Theseus en Ariadne* geen tragedie kon worden. Een tijdlang lijkt het in de richting van een tragedie met plus minus schuldeloze heldin te willen verlopen, zeker tot en met vers 1220. Dan verschijnt Bachus als deus ex machina, ook Venus en Cupido komen erbij, en de tragedie verandert in een oogwenk, dank zij een apotheose die aan opera doet denken, in een blij-einde-spel. Het is duidelijk dat de zingeving geen andere mogelijkheid openliet. Als emblematisch spel moest het stuk de tragische, meelijwekkende toestand van

Ariadne zo sterk mogelijk accentueren – en dat doet het met paroxystisch doodsverlangen – opdat de „om beter”-strekking des te sterker zou aankomen. De tragiek werd hier a.h.w. opgeroepen om ze te vernietigen. Het is trouwens duidelijk dat voor Hooft, zolang hij de wijsheid van zijn choor blijft delen, geen echte tragiek, geen in onze ogen echte tragedie mogelijk is. Tragiek is een leugen, een tekort aan inzicht in Gods plan. En de dichter die dit inziet, en die de taak heeft zijn publiek op een aangename en ontroerende wijze te beleren, kan natuurlijk niet de bedoeling hebben, de tragische waan aan dat publiek voor te houden.

Vanaf *Theseus en Ariadne* mag Hooft zijn drama's spel noemen of treurspel, een tragedie, die wij als volop tragisch kunnen aanvoelen, is er niet meer bij. Nergens kan hij het laten, op de zinvolheid van het godsbestuur te wijzen. In *Granida* lijkt het wel alsof hij een studie heeft willen maken van de onnaspeurbare, bedriegelijke, verwikkelde weg waarlangs de goden hopeloze toestanden herstellen en te goede keren. *Geeraerdt van Velsen* zou een echte (en mooie) tragedie zijn, zonder de profetie van de Vecht, die alle tragiek opheft, helemaal in de zin waarin dat in *Theseus en Ariadne* gebeurt. In dit laatste spel wordt de goede uitslag op de planken vertoond. In *Geeraerdt van Velsen* doet Hooft het anders: via voormelde voorspelling brengt hij de actuele realiteit waarin de toeschouwers leven, bij het spel te pas en aan de hand daarvan bewijst hij dat de rampen die over Velsen neerkwamen, in feite gebeurd waren voor het heil van Holland en Amsterdam. Dààr ligt zijn ware boodschap, hoezeer het stuk voor het overige nog een tendens tegen haat, wraak en tweedracht afficheert. Voor *Baeto* geldt iets gelijkaardigs. Daar is de tragiek nog duidelijker schijnbaar. Zeker, Baeto verliest Rycheldin, en zijn volk kent de pijn van de ballingschap. Maar én de dood van Rycheldin én de ballingschap krijgen een positief voorteken juist door het verschijnen van haar zalige geest en het toekomstvisioen dat ze ontvouwt. Dat kunnen de toeschouwers vanuit hun eigen situatie weer als waarheid herkennen, zonder dat het iets wegneemt van de klemmende waarschuwing tegen tweedracht en burgerkrijg.

Wanneer Hooft *Theseus en Ariadne* en *Granida* uitdrukkelijk „spel”, en dus niet „treurspel” noemt, heeft hij blijkbaar de bedoeling gehad, deze stukken als blij-einde-stukken aan te wijzen. Het is trouwens een feit dat het blij einde in beide, vóór de ogen van de toeschouwers, in een apotheotische scène voltrokken wordt. Toch moet Hooft in die tijd nog de opvatting toegedaan geweest zijn, dat het treurspel een exitus infelix vergde – zoals dat ook bij Duym in die jaren het geval was. *Geeraerdt van Velsen* en *Baeto* kon hij met een gerust gemoed weer „treurspel” noemen, ook al

ontbreekt daar voor ons het tragische. Ten eerste omdat het de renaissancist om de tragedie en niet om het tragische als zodanig te doen was. Ten tweede omdat de laatste, ontragische zingeving niet in het stuk, maar pas in het verlengde daarvan aan de dag trad. Tenslotte is het niet uitgesloten dat Hooft op dat ogenblik kennis had van de poetica van Scaliger, waarin deze, na eerst te hebben voorgehouden dat de tragedie een droef einde moet hebben, tenslotte vaststelt dat er wel degelijk blij eindigende tragedies bestaan, en het wezen van de tragedie misschien beter in het verschrikkelijke van het gebeuren op zichzelf wordt gezocht.

Intussen geloof ik niet dat de hele zin van *Theseus en Ariadne* is uitgeput met de idee „om beter”. Niet alleen weten we dat kunstwerken pluri-interpretabel zijn, maar daarenboven bevat het spel nog zoveel andere opmerkelijke motieven, dat het riskant lijkt daar zonder meer aan voorbij te gaan. Gaan wij weer uit van het oorspronkelijke embleem. De idee daarvan is belangrijk. Maar het beeld is het niet minder. En dat beeld is nu eenmaal dat van Ariadne die door Theseus in de steek gelaten wordt en over wie Bachus zich ontfermt. Wat heeft Hooft daaraan aangetrokken? In dit opzicht is het interessant het stuk niet op zichzelf te beschouwen, maar het in het geheel van Hoofts dramatisch oeuvre te plaatsen. En dan valt het onmiddellijk op dat de apotheose, als vergoddelijking, terugkomt, in de *Granida*. Men kan het belang van dat verschijnsel via een simpele verklaring minimaliseren: in *Theseus en Ariadne* werd dit structuurmotief door de stof zelf gegeven; het heeft Hooft zo aangesproken dat hij het procédé later in een soort zelfimitatie opnieuw heeft gebruikt. Uitgesloten is dat niet, maar het lijkt mij toch niet helemaal te passen bij het beeld van Hooft als inventief stukkenbouwer, dat bij een beschouwing van zijn oeuvre vanzelf naar voren komt. Veeleer mag men vermoeden dat er een diepere reden is geweest voor Hoofts voorkeur voor dit motief. Laten we het dus even analyseren. In *Theseus en Ariadne* wordt Ariadne door een sterfelijke, een menselijke minnaar in de steek gelaten; maar als compensatie wordt zij door een onsterfelijke, goddelijke minnaar uitverkoren en daardoor zelf tot godin gemaakt. In *Granida* hangt de voedster het verhaal op van een bijna geheel parallel gebeuren: op het punt een menselijke minnaar te krijgen, en daardoor niet helemaal bevredigd, wordt Granida zagezegd door een god naar de hemel gehaald en tot godin gemaakt. In *Theseus en Ariadne* is het meisje niet gelukkig omdat ze verlaten is, in *Granida* is ze niet gelukkig omdat ze voelt dat dit toch niet dé liefde wordt. En telkens blijkt de gelukkigmakende, blijkt dé liefde de liefde van een god en een vergodende liefde te zijn. Dit motief lijkt toch enige sleutelwaarde te hebben.

Keren we nu naar *Theseus en Ariadne* terug. Waarom heeft Theseus Ariadne verlaten? Omdat ook op hém een onsterfelijke geliefde, nl. Aegle, haar rechten liet gelden. De menselijke verbinding tussen Theseus en Ariadne loopt dus spaak, omdat beiden het aanbod, of de verzoeking, of de roeping van een goddelijke liefde hebben. In *Theseus en Ariadne* wordt dit motief geheel in het bovennatuurlijke opgelost: de prins keert onmiddellijk naar zijn godin terug, Ariadne wordt door haar god gehaald. *Granida* vindt een natuurlijke oplossing: de volmaakte liefde tussen mensen is in se goddelijk, goddelijk gewild en tevens vergodend, doordat ze hemelse zaligheid op aarde schenkt. De minnaars zoeken elk een goddelijke, een volmaakte geliefde, in *Granida* vinden ze die doordat elk de menselijke geliefde vergoddelijkt. Het motief kent in beide spelen ook nog een gelijkwaardige aanvulling: het koor van *Theseus en Ariadne* vermeldt vlak voor het einde dat koning Minos, ingelicht door het gerucht, overal de eredienst van zijn dochter invoert; ook in *Granida* voelt de koning zich vereerd doordat op zijn dochter de keuze van een god is gevallen. In deze wending naar een goddelijke geliefde willen we het tweede, misschien dieperliggende motief van *Theseus en Ariadne* zoeken. Later onderzoek zal moeten uitwijzen in hoever hier neo-platoonse stromingen aan het werk zijn, dan of we hier te maken hebben met een mythologische uitbeelding van de psychanalytische noties der vader- en der moederbinding, die dan op een partner buiten familieverband geprojecteerd wordt. Via de vergoddelijking huwt de jongen een moeder-, het meisje een vader-projectie.

Het is trouwens zo dat in Ariadne's ogen de liefde tot Theseus oorspronkelijk ook een goddelijke liefde was. Van bij het begin wordt het thema aangeslagen dat de heldenmoed en de offergeest waarvan de Atheense prins blijk geeft, niet mogelijk zijn zonder goddelijke afstamming. Minos zegt het in vers 305: „ghij toont aen u besluiten, / Dat ghij van t' hooch geslacht der Goden comt te spruiten”, Ariadne heeft het in vers 330 over „Het opdoen goddelijck van u hoochdragend wesen” en ze bevestigt in haar lofzang dat Theseus „vant geslacht / Der groote Goden goedich, / Is voortgebracht” (685-688). Zodra de prins haar echter verlaten heeft, wordt de idee van die goddelijkheid bij haar afgebroken:

Meineedige rabaut ! ghij sijt niet vant geslacht
Der goedertieren Goon ; maer ghij sijt voort gebracht
Int Noorden dick besneeut

en gevoed door tijgers en beren (1123-1128). Zo komen Theseus en Ariadne ongeveer gelijktijdig tot het inzicht dat zij hun liefde niet aan een goddelijk wezen hebben geschonken. Bij Theseus

gebeurde dit nog eerder, door de interventie van Alecto, die hem in de gedaante van Aegle verwijt „Dat ghij u lichte Min op sterfelijcke vrouwe, ... stellen gaet / En mij een veltgodin onwaerdelijck verlaet” (1050-1052), gevolgd door een drievoudige anafoor: Godinne. Er steekt zeker heel wat ironie in, dat Ariadne door haar later huwelijk met Bachus in feite een veel groter godin wordt dan Aegle, voor wie Theseus haar heeft versmaad.

De oplossing die Hooft later in *Granida* vindt, steunt o.m. op het onderscheid tussen liefde en min, dat in *Theseus en Ariadne* nog niet bewust wordt uitgewerkt. In het oudere stuk wordt alleen over Min gesproken. In *Granida* is min datgene wat op louter menselijk vlak, liefde datgene dat de mensen op goddelijk vlak verbindt. Misschien kan men zeggen dat tussen Theseus en Ariadne alleen van min sprake is geweest, dat wat hen met Aegle respectievelijk Bachus verbindt, liefde is. Blijft dan toch het onderscheid, dat in *Granida* die goddelijke liefde opeens tussen mensen mogelijk wordt.

Nog een ander motief brengt *Theseus en Ariadne* in verband met *Granida*: dat van de vrouw die uit eigen initiatief haar liefde verklaart en zich met verachting heenzet over de conventie, die haar dat verbiedt. Wanneer Ariadne in 377-378 beseft dat het haar niet past, zelf Theseus over haar liefde aan te spreken, reageert zij vrij feministisch:

Ach altewrede schaemt wat swaere slavernij,
 Legt ghij den vrouwen op ! en sijn wij niet soo vrij
 Gebooren als de mans ? Jae ; maer wij moeten duicken,
 Onder het juck van dees, en ander wreee gebruicken,
 Waer door dat onse lust strengelijck wert gesnoert (379-383)

In de stichomythie met Corcyne zet zij haar beslissing krachtig door:

- A. Ick sal hem weten doen wat dat ick lij van binnen.
- C. Tgebruick laet dat niet toe, noch oock de schaemte stuur.
- A. Onbillijck ist gebruick, ick vollich de natuur,
 Wij sijn soo vrij als sij. (414-417a)

Ik kan op dit ogenblik nog niet zeggen of Hooft dat motief ergens vandaan heeft, dan of het de weerslag is van een anecdotische ervaring in zijn eigen leven als minnaar.

Een klassiek probleem in *Theseus en Ariadne* wordt gevormd door het karakter van Theseus. Oorspronkelijk treedt hij zeker op als een goddelijke held, een verpersoonlijking van al wat eervol en edel is. Hij is dapper, trouw aan zijn woord, vaderlandslievend, bezielde door idealen over het koningschap, hoofs, oprecht, kracht-

dadig, zelfbewust en wilskrachtig op het randje van het machia-
vellistische. Bewust of onbewust heeft Hooft dat beeld toch ge-
tekend om het in de loop van het drama zelf te kunnen relativieren.
Men krijgt eerst de indruk dat het Theseus vooral om de trouw
aan het gegeven woord te doen is. In zijn rede tot Minos blijkt
ook wel dat hij het spel wil spelen: de Atheense gelofte wordt
niet zonder meer ongedaan gemaakt, hij wil haar voorwerp, de
Minotauros, uit de weg ruimen. Maar meteen gaat hij reeds verder:
mocht Minos met die plannen soms niet instemmen, dan zal Athene
zich niet verder gebonden achten (243-), op basis van de nood die
wetten breekt. Maar wie de gang van de mythe en vooral het spel
zelf kent, die spitst de oren, zodra hij Theseus over de trouw
aan het gegeven woord hoort spreken! Gaat het in dit stuk toch
juist om een woordbreuk, om een dubbele trouweloosheid. Theseus
bedriegt Minos door diens dochter te schaken. Hij heeft Aegle in
haar liefde bedrogen. Hij bedriegt ook Ariadne in de hare. Door
fijne compositorische toetsen handhaaft Hooft het hele stuk door
het verband tussen die punten. Corcyne zegt in 421 al: „Beloofst
hij u zijn Min, hij sal zijn woort niet houwen”, en breidt dit uit
over de trouweloosheid van de mannen als groep. De feiten geven
haar spoedig gelijk. En het bedrog van Minos wordt begeleid met
hetzelfde bevel tot Alcander om de schepen klaar te maken, als
het bedrog van Ariadne: zoals de vader verraden werd, zo ook de
dochter. Tussen 803- en 1087- is de parallel opvallend.

Als een tekortkoming in de karaktertekening van de Atheense
held wordt meestal beschouwd het platte egoïsme waarmee hij
Ariadne verlaat: „Beter elendich haar, als ick in tegenspoedt”
(1092). Het stuk zelf sluit trouwens een andere motivatie in, die
voor Theseus veel minder eerloos is. Hooft heeft nl. een duidelijke
band gelegd tussen Theseus' eed in 769- en Aegle's roemen op
haar kunst in 877-. Het komt daarop neer dat Theseus Ariadne
slechts dan ontrouw zal worden, wanneer de natuurwetten niet
meer gelden. Maar Aegle is nu juist in staat die natuurwetten
overhoop te zetten. Wanneer men rekening houdt met Aegle's
macht, is Theseus' eed geen leugen. Hij breekt hem inderdaad pas
op het ogenblik waarop de natuurwetten inderdaad niet meer
gelden. Men kan intussen betwijfelen of Hooft dat bewust en
consequent zo bedoeld heeft. Want Theseus' beslissing valt, nadat
hij een specifieke argumentatie van Aegle beluisterd heeft die
culmineert in de herinnering aan een vroegere eed. In feite is het
zo dat Theseus, door op Ariadne's liefde in te gaan, een eerste
trouweloosheid had begaan ten opzichte van Aegle. Door zijn
trouw aan zijn eerste liefde te herstellen, wordt hij trouweloos aan
de tweede. In het hernemen van die eerste trouw ligt voor de

Atheense held misschien een redeeming feature. Het is jammer dat Hooft het motief van die met elkaar in conflict liggende eden niet heeft uitgewerkt. Zo had hij de Aegle-figuur van in het begin in het spel kunnen integreren. Nu is het een zware fout in de constructie, wanneer dit belangrijke personage totaal uit de lucht komt vallen in het vierde bedrijf. Maar terug naar Theseus' beslissing: ik geloof niet dat men hem eigenlijk kan verwijten dat hij Ariadne verlaat. Want het is zeer de vraag of hij op dat ogenblik zedelijk vrij handelt. Ik zie het veeleer zo dat hij op dat ogenblik onder de invloed staat van de betovering, de beheksing, die Aegle op hem heeft losgelaten. Zoals men ziet een veelheid van motieven, die elkaar soms wel wat in de weg lopen.

Men kan zich afvragen of het hele Theseus-spel niet ook een relativiserende kritiek bevat op het renaissancistische eerberip. Het motief verschijnt sterk in de reizang van het derde bedrijf. Theseus heeft totnogtoe eervol geleefd en lof verdiend. Maar dankt hij de goden niet ten onrechte? Menig prins die loffelijk leefde, verloor die lof door langer in leven te blijven. We kunnen aan de ene kant een band vaststellen met de kritiek op het soms noodlottige eergevoel uit *Achilles en Polyxena*, aan de andere kant met de beroemde rei na het derde bedrijf van de *Geeraerd van Velsen*.

We hebben al verschillende malen herhaling van motieven in ons spel vastgesteld. Soms gaat men daaruit vermoedens afleiden ten opzichte van een beperkte inventiviteit bij de auteur. Dat mag wel zeker, waar het letterlijke herhalingen betreft die als formules, zelfs als clichés aandoen. Minos wordt aangesproken als rechtvaardig koning of prins in 174, 228, 241, 289; het epitheton verandert in voorzichtig in 188 en grootmoedig in 249. Ariadne heet overeenkomstig éénmaal grootmoedig in 618 en voorzichtig in 702. Maar het eerste epitheton is blijkbaar het meest geliefde. Theseus heet grootmoedig held in 682 en 863 (na volbrachte daad); voordien heette hij grootmoedig jongeling in 89, 181, 564- en grootmoedig prins in 70, 259, 522, 590, 697, 780. Van die letterlijke herhalingen hebben we er nog b.v. in costel offerhand in 592 en 700.

Dit mag er ons evenwel niet toe verleiden in iedere herhaling per se een bewijs van zwakheid te zien. Mij dunkt veeleer dat de herhaling in *Theseus en Ariadne* als een structurelement beschouwd moet worden, dat in verschillende omstandigheden wordt aangewend. Ik zinspeelde zoëven op het trouweloosheidsmotief, of het verband tussen Theseus' eed in 769- en Aegle's toverkrachten. Het zijn niet de enige voorbeelden. De rei in het tweede bedrijf bidt tot Venus en de Kuisheid (in wie we waarschijnlijk Diana moeten zien), dat zij hun wraak aan Minos' geslacht niet

zouden voortzetten via de liefde van Ariadne voor een vreemdeling; in 1269b- herhaalt Ariadne dat gebed, met een gans andere subjectieve betrokkenheid; en dan wordt het verhoord. In 361- acht Ariadne de verwarring in haar gemoed veel erger dan die van het labyrint zelf, en vergelijkt zij de liefde met het monster dat er huist; in haar brief aan Theseus (567-) werkt zij die idee verder uit. Een belangrijke plaats in het stuk bekleedt het eed-motief: in 619- zweert Theseus bij zijn leven nooit Ariadne's weldaad (met het kluwen) te zullen vergeten; in 769- volgt dan zijn nog veel pathetischer eed bij de natuurkrachten; de rei in het tweede bedrijf maakt gewag van een vreselijke gelofte van Venus bij de helse stroom; en in eigenaardig, contrasterend parallellisme met Theseus' eed van trouw staat later die van Bachus in 1340- (ook bij de helse stroom!). Die eed van Bachus heft a.h.w. zowel de vroegere van Theseus als de vroegere van Venus op. In de laatste twee bedrijven verdient het droom-motief onze aandacht. In Theseus' droom verschijnt hem Alecto in de gedaante van Aegle; onmiddellijk nadien schiet Ariadne wakker uit een akelige omineuze droom. Wanneer Bachus zich over haar ontfermd heeft, vraagt ze zich af of ze niet droomt, een idee die ook bij Theseus was gerezen toen hij Ariadne's brief gelezen had. Verwant met die droomonzekerheid is de idee van het verwarde brein in het begin van het tweede bedrijf bij Ariadne en later in 1324-. Het probleem van zijn en schijn speelt hier een mindere rol dan in *Granida*; toch wordt het motief aangeslagen. Het begint bij het choor in het eerste bedrijf; het houdt de vorsten voor dat zij in werkelijkheid moeten zijn datgene waarvoor zij willen doorgaan. In 602- spelen droom en werkelijkheid, zijn en schijn door elkaar bij Theseus. Wat droom lijkt, blijkt werkelijkheid – en hier krijgen we dan meteen het zoeken naar de eigen identiteit, zoals dat ook bij Daifilo in *Granida* aanwezig is. Het choor in het tweede bedrijf handelt over de schijnbaarheid in het wel en wee van de mensen, over hun gebrek-kig inzicht in de waarheid. Tenslotte wordt deze waan duidelijk uitgebeeld bij Ariadne, in de verzen 1169-, waar zij Naxos voor een eiland houdt waar God noch mens woont, terwijl zij juist daar Bachus zal ontmoeten. Men kan zich weer afvragen of Hooft niet wat de spot drijft met dat tekort aan inzicht bij de mens, of hij het niet wat ironisch uitwerkt, of zelfs burlesk in het vijfde bedrijf waar de goden dan zelf optreden. De goddelijke ernst die men zou verwachten, lijkt toch te ontbreken. Ja, men krijgt de indruk dat alles vertoond wordt met het knipoogje van wie weet, dat dit toch maar loutere fictie is.

Een zeer functionele herhaling hebben we in de klachten van 1220 en 1248-, waar Ariadne de dag van haar geboorte vervloekt.

De eerste klacht gaat het verschijnen en de monoloog van Bachus onmiddellijk vooraf, en niet zodra is die monoloog afgesloten, of we horen a.h.w. dezelfde klacht opnieuw. Deze passus doet misschien een probleem rijzen i.v.m. de behandeling van tijd en plaats. Men kan het zo zien dat het bijwonen van Ariadne's klacht door de toeschouwers gewoon even onderbroken wordt door een andere focusing van de aandacht, in een procédé dat filmisch kan lijken. De aandacht gaat dan naar Bachus, die zich eerst voorstelt, dan de gehoorde weelacht ter sprake brengt, waarna we terug naar Ariadne focussen, klaarblijkelijk op het ogenblik waarop nu ook Bachus helemaal de plaats heeft bereikt waar Ariadne zit. Doordat ze op dat ogenblik haar klacht bijna letterlijk herhaalt, ziet het er naar uit dat de vorige scène neerkwam op een heel korte retrograde in de tijd, en dat 1248 doodgewoon weer aanknoopt waar we in 1220 hadden opgehouden. Reeds de middeleeuwse roman en novelle kennen z'n soort flash-back, zodat de mogelijkheid niet helemaal uit te sluiten is, al kan men natuurlijk even goed een natuurlijk tijdsverloop aannemen. Iets gelijkaardigs treffen we ook aan in het begin van het vijfde bedrijf in *Granida*. Daar zien we eerst Daifilo op weg naar de beminde, dan beluisteren we de wachtende Granida, tenslotte verschijnt Daifilo effectief bij de prinses. Ook hier kunnen we eventueel denken aan pure gelijktijdigheid tussen Daifilo's aparte monoloog en Granida's afscheid van haar kostbaarheden. Maar andermaal is de natuurlijke successie niet uitgesloten.

Hooft vertrouwt het koor in *Theseus en Ariadne* verschillende functies toe. Het is niet zo als zou het zich, tussen de bedrijven, beperken tot auctoriele of algemene zingeving en commentaar bij het gebeuren. Ten eerste gebruikt Hooft het om tijd en plaats te overbruggen, wanneer hij het lastig heeft met de opeenvolging van de scènes. In het eerste bedrijf overbrugt het de gang naar het paleis van Minos, waar de dialoog met Deucalion al mee begonnen was. In het tweede bedrijf zorgt het voor een afstand tussen Ariadne's plannen smeden en de uitvoering van die plannen. In het derde bedrijf is het nog onontbeerlijker: het overbrugt de tijd tussen Ariadne's onthaal van de zegevierende Theseus en het beramen van beider vlucht. In het vierde bedrijf ligt het tussen Aegle's opdracht en de uitvoering daarvan door Alecto. Een ervaren en handig stukkenconstructeur had verschillende van deze scènes kunnen vermijden. Maar de jonge Hooft, in zijn naïviteit, neemt ze nu eenmaal alle op, en hij heeft dan ook de choorzang in het bedrijf nodig. Dat is trouwens het geval in zijn drie jeugdspelen. Pas met *Geeraerd van Velsen* heeft hij geleerd dat het anders mogelijk is.

Het leuke is nu, dat Hooft wel degelijk delen van de totale handeling heeft uitgespaard. Die delen worden niet vertoond, maar er wordt evenmin stilzwijgend over heen gegaan. Integendeel krijgt juist het choor de taak, ze te vermelden. In het tweede bedrijf verhaalt het hoe

t' arrichdenckendt hof mompelt geen ander dingen,
Als dat sij (Ariadne dus) heeft geleijt op Theseus hare min

(469-470). Het geeft ook een totnogtoe uitgebleven deel van de expositio, nl. hoe Ariadne's lotgevallen nog het gevolg zijn van een oud conflict tussen Venus en de Zon, waarbij de afstammelingen van deze laatste door een keten van perverse en noodlottige liefdes worden getroffen. Dit gegeven is onontbeerlijk, wil men het slot juist begrijpen. Het choor in het derde bedrijf verhaalt dan de reacties van Knossos op Theseus' heldendaad :

De schand' is doot van t' eedel huys,
...
Een wtgelaten vrolijkheit
Sich door het open hof verspreit,
En maeckt de gansche stadt baloorich.

De schoone Coninx dochter blij
Vint haer aen Theseus waerde zij,
Die haer sijn wedermin gaet togen ;
Waer door s' haer selven soo vergeet,
Dat sij haer niet te veijnsen weet,
Maer hangt gestadich aen sijn ooghen. (749-760)

In het vierde bedrijf geeft de reizang o.m. de reacties weer van het Kretenzische hof op de schaking :

Het anxstich hofgesin verslagen
Door t schielijck ongeval,
Doet al het lant van Creta wagen
Met ijsselijck geschal
Van crijslien overal,
De wackre roijers haer vercloecken
Om met galeijen snel te soecken,
D'ontschaekte maecht gevoert nae vreemde wal. (1025-1032)

Het vreemdste is, dat het choor na het vijfde bedrijf eerst totaal overbodige mededelingen doet : we hebben inderdaad in het spel zelf gezien, hoe Theseus Ariadne verlaten heeft en hoe Bachus zich over de prinses ontfermt ; we hebben dat nog eens door het Gerucht horen vertellen ; nu vertelt het choor dat het gerucht de

toedracht overal heeft rondgebazuind, en zet die toedracht nog eens uiteen... Maar de laatste woorden brengen toch nieuwe informatie :

Den Coning Minos wijs
Doet overal verclaren
Sijn grote dochters prijs,
En haer ten hemel varen,
En bidt, met grote schaeren,
Geknielt haer Godtheit an,
Voor nieu-gebouwd' altaren
Van haer en haren man. (1427-1434)

Deze praktijk van een choor dat leemten in de uitbeelding van de *res* verhalend opvult, zal Bredero in nog veel ruimere mate toepassen.