

# Over het probleem van de invloed van Vondel op de drama's van Andreas Gryphius

door

Lieven RENS

De eerste studies over de invloed van Vondel op Gryphius, die van Kollewijn<sup>1</sup> en van Paul Stachel<sup>2</sup>, werden volgens de positivistische methode ondernomen. Deze geleerden beschouwden de elementen van overeenkomst al te gemakkelijk als tekens van afhankelijkheid van de jongere dichter ten opzichte van de oudere. Ze hielden er onvoldoende rekening mee, dat tal van die overeenkomsten gewoon konden voortvloeien uit strekkingen van de tijd of uit trekken die het genre inherent waren. Hun invloedsbegrip was te mechanisch, te causaal. Toch dient toegegeven dat Kollewijn noch Stachel blind waren gebleven voor de zelfstandigheid van de Duitse dichter.

In 1928-29 liet Willi Flemming een nieuwe studie<sup>3</sup> over het probleem verschijnen, waarbij hij een gans andere, fenomenologische methode toepaste. Vooreerst maakte hij duidelijk, dat Vondels invloed geenszins daarop neerkwam, dat Gryphius zijn voorbeeld zou hebben geplagieerd of bepaalde elementen uit diens werk slaafs zou hebben overgenomen. Toch stelde Flemming vast, dat er vooral in de eerste drama's van Gryphius tal van „Nachklänge”, zoals hij het noemde, uit Vondels werk aanwezig waren, en tevens, dat de Duitser op bepaalde ideeën van Vondel op een heel persoonlijke wijze had voortgebouwd. Flemming beperkte er zich niet toe, overeenkomsten aan te wijzen, maar legde even goed de nadruk op de verschillen, op de wijze waarop Gryphius van gedachtegoed dat hij bij de Nederlander had kunnen vinden, iets had gemaakt dat helemaal in zijn eigen dramatische en ideologische wereld was geïntegreerd.

1. R. A. Kollewijn, *Über den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, diss. Leipzig, Amersfoort-Heilbronn 1881.

2. Paul Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*, Palaestra 46, Berlijn 1907.

3. Willi Flemming, *Vondels Einfluss auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius* in *Neophilologus* 13 (1928), blzz. 266-280, en 14 (1929), blzz. 107-120 en 184-196.

Flemming erkende in de eerste plaats een sterke technische invloed. Hij wijt het aan Nederlandse voorbeelden, inzonderheid aan dat van Vondel, dat de Duitser voor zijn treurspel de alexandrijn gebruikte, het stuk in vijf bedrijven onderverdeelde, de tonen gelijkaardig articuleerde, de reien behield en gedeeltelijk hun vorm overnam. Belangrijk is in dit verband de vertaling die Gryphius van Vondels *Gebroeders* heeft gemaakt, jaren voordat hijzelf zijn eerste tragedie schreef. Die vertaling volgt de oorspronkelijke tekst op de voet, tot in versificatie en woordenschat <sup>4</sup> toe. En toch blijkt er ook al uit, dat Gryphius kritisch stond tegenover bepaalde dramaturgische opvattingen van zijn leermeester. Zo laat hij zijn versie beginnen met een verschijning van de geest van Saul, die de proloog spreekt. Iets dergelijks is natuurlijk in *Gebroeders* niet te vinden. Want juist in dit stuk had Vondel zich verregaand losgemaakt van Seneca en veeleer de *Elektra* van Sofokles als voorbeeld genomen <sup>5</sup>. Die wending heeft Gryphius klaarblijkelijk niet begrepen, hij heeft ze in ieder geval niet meegemaakt. Flemming zegt trouwens zeer terecht dat, indien Vondels stuk de Duitser helemaal bevredigd had, deze later niet nog een eigen dramatisering van het thema der Gibeonieten zou hebben ondernomen <sup>6</sup>.

Theodoor Weevers heeft, op Flemming voortbouwend, diens bevindingen gecorrigeerd en aangevuld met een eigen bijdrage <sup>7</sup> waarin de invloed van Vondels verstechniek concreet wordt aangetoond. Maar tevens wijst de Londense literairhistoricus erop, dat de uitdrukkingen en ideeën die Gryphius overneemt, bij deze een veel barokker gestalte krijgen, en dat het ritme er essentieel anders is. In ons verband is de vergelijking van belang, die Weevers gemaakt heeft tussen *Gebroeders* en de Duitse bewerking van Heidenreich uit 1660 <sup>8</sup>. Hier wordt alles wat Vondel door boden of toeschouwers laat verhalen, direct op de planken uitgebeeld. Daardoor wordt de fijne, evenwichtige opbouw van Vondels spel natuurlijk verstoord. Maar het geheel wordt tevens een bewogen, sensationeel kijkstuk. En dit zijn ook de meeste drama's van

4. Enkele voorbeelden wat dit laatste betreft : blickt (blijkt), Heisch (eis), schittert (schittert), umkaufen (omkopen), Läger (leger), Statsucht (staetzucht), Hals-herr (halsheer). Sommige van die batavismen zijn Gryphius ook later nog bijgebleven.

5. Zie W. A. P. Smit, *Van Pascha tot Noah I*, Zwolle 1956, blzz. 265 en 297-301.

6. Zie Flemming, *a.w.*, blz. 194.

7. Theodoor Weevers, *Vondel's Influence on German Literature in The Modern Language Review* 32 (1937), blzz. 1-23. In herwerkte vorm overgenomen in *Poetry of the Netherlands in its European Context 1170-1930*, Londen 1960 (verder *Poetry* genoemd). Over de verhouding Vondel-Gryphius in dit laatste werk vooral blzz. 124-139.

8. Weevers, *Poetry*, blz. 137.

Gryphius : in *Papinianus* bvb. wordt, vóór de ogen van het publiek, Geta neergestoken, het hart van Laetus uitgerukt, het hoofd van Papinianus' zoon binnengebracht, de martelaar zelf terechtgesteld. Het is duidelijk, dat dit niets meer gemeen heeft met Vondels geest, maar wel verwantschap vertoont met echt barokke Nederlandse stukken als *Aran en Titus* of *Medea* van Jan Vos.

Afgezien van de *Gebroeders*-vertaling heeft Flemming, tot wie we nu terugkeren, aandacht geschonken aan *Leo Armenius*, van 1646, aan *Catharina von Georgien*, van 1647, aan *Carolus Stuartus*, waarvan de eerste versie in 1650 geschreven werd, en aan *Papinianus*, van 1659. Voor de laatste twee aanvaardt hij weinig of geen invloed. Ook voor de eerste twee stukken wijdt hij een heel kritisch onderzoek aan de opvattingen van Kollewijn en Stachel. Toch komt hij tot de bevinding dat én het ene én het andere op sommige punten van Vondel afhankelijk zijn. In *Gysbreght van Aemstel* komt een scène voor waar Badeloch, na de Rei der Edelingen, aan Gysbreght verhaalt, hoe Machtelt van Velzen haar in een droom is verschenen, haar gewaarschuwd heeft dat de stad zal tegronde gaan, en haar op het hart heeft gedrukt, bisschop Gozewijn en Klaris van Velzen te redden. Dit gebeurt op een ogenblik waarop de Amsterdammers overtuigd zijn, dat de vijand afgetrokken is, maar onmiddellijk nadien komt de noodlotsboodschap de juistheid van de omineuze droom bevestigen. Welnu, een totaal analoge scene is in *Leo Armenius* te vinden. Deze Oost-Romeinse keizer heeft in de kerstnacht het hoofd van een samenzwering, zijn rivaal Michael Balbus, ontmaskerd en in de kerker geworpen. Op aandringen van zijn vrouw Theodosia heeft hij evenwel de terechtstelling tot na het feest uitgesteld. Dit uitstel is hem noodlottig geworden, want Balbus wordt bevrijd en Leo door de samenzweerders vermoord. Vóór het laatste bedrijf komt er nu ook een reizang waarin het kerstekindje verheerlijkt wordt, en wel met motieven die in de Rei der Edelingen terug te vinden zijn. Onmiddellijk na die reizang verschijnt Theodosia, die nog niet weet wat er gebeurd is, maar eveneens een waarschuwende droom heeft gehad. Het verhaal van die droom wordt weer door de ongelukstijding gevolgd. Flemming erkent hier volmondig Vondels invloed<sup>9</sup>. Hij gaat zelfs nog verder. Hij toont aan, hoe Theodosia tal van trekken aan de Badeloch-figuur te danken heeft, en evenals deze een model van zelfverloochenende, doodsverachtende liefde en trouw is geworden<sup>10</sup>. Zulk een liefde, meent Flemming, kon geen onwaardige worden toegedragen, en dat heeft

9. Flemming, *a.w.*, blzz. 109-110.

10. Flemming, *a.w.*, blz. 110.

zijn weerslag gehad op de uitbeelding van de Leo-figuur<sup>11</sup>. De historische Leo was een tyran. Gryphius' Leo daarentegen heeft heel wat menselijke trekken gekregen, die aan Gysbreght herinneren, zoals zijn tederheid voor zijn vrouw, zijn diepe vroomheid, zijn tegenzin, tot bloedige daden gedwongen te zijn<sup>12</sup>.

Flemming acht ook *Catharina von Georgien* afhankelijk van Vondel, en wel van twee stukken, *Maeghden* en *Maria Stuart*. Uit het tweede bedrijf van *Maria Stuart* komt een reeks contrasterende scènes, die tweemaal, zij het enigszins gevarieerd, in het Duitse stuk verschijnt; ook de afscheidsscènes van beide martelaressen zijn onderling verwant<sup>13</sup>. *Maeghden* anderzijds is, zoals men weet, in ruime mate gewijd aan de liefde welke Attila voor zijn slachtoffer Ursul opvat en die de oorlogszuchtige tyran tot een getormenteerd menselijk minnaar maakt. Flemming meent dat deze liefde voorbeeld is geweest voor de analoge liefde die, in het Duitse stuk, de tyran Chach Abas voor de martelares Catharina koestert. Ondanks soms grondige verschillen zijn ook de karakters van Abas en Catharina op die van Attila en Ursul geïnspireerd. Tenslotte vertonen beide stukken een zeker parallelisme in hun bouw<sup>14</sup>.

Op grond van het door de positivisten verzamelde en door Flemming kritisch geschifte materiaal, aanvaardt de Duitse literaire geschiedschrijving Vondels invloed op de treurspelen van Gryphius als vaststaand<sup>15</sup>. Daarbij komt nog, dat ook een van Gryphius' blijspelen, het Scherzspiel *Gelibte Dornrose*, in ruime mate afhankelijk is van *Leeuwendalers*<sup>16</sup>. Kollewijn<sup>17</sup> wees erop, dat het Duitse spel zijn naam aan de naam van Vondels figuur

11. Flemming, *a.w.*, blz. 111.

12. Deze interpretatie kan geldig blijven, ook wanneer we rekening houden met de typische trekken van de tyran uit het barokke Duitse treurspel, trekken waarop Walter Benjamin wel voor het eerst heeft gewezen (in zijn *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlijn 1928; opgenomen in *Gesammelte Schriften* I, Frankfurt a.M. 1955). Die tyran is inderdaad een besluiteloze twijfelaar, een passieve melancholicus; hij is dat op grond van de wanverhouding tussen de bijna goddelijke macht waarmee hij bekleed is, en het feit dat hij toch maar een vergankelijk, afhankelijk schepsel is. Zie dienaangaande bvb. Herbert Heckmann, *Elemente des Trauerspiels*, Darmstadt 1959, blzz. 94-101.

13. Zie Flemming, *a.w.*, blzz. 116-120.

14. Zie voor dit alles Flemming, *a.w.*, blzz. 112-115.

15. Zo zegt bvb. Heinz Haerten: „Vondel hat den deutschen Geist bestimmt. Auf den größten Dramatiker des deutschen Barock war er von entscheidendem Einfluß” (*Vondel und der deutsche Barock*, Nijmegen 1934, blz. 90).

16. De poging van Egbert Krispyn, in zijn artikel *Vondel's „Leeuwendalers” as a Source of Gryphius' „Horribilicribrifax” and „Gelibte Dornrose”* in *Neophilologus* 46 (1962), blzz. 134-143, om ook *Horribilicribrifax* van *Leeuwendalers* afhankelijk te maken, dient wel als mislukt te worden beschouwd.

17. R. A. Kollewijn, *Gryphius' Dornrose und Vondels Leeuwendalers* in *Archiv f. Lit. Gesch.* 9 (1880), blzz. 56-63.

Hageroos ontleent, en dat een twistscène tussen twee boeren over een hond en een haan, voor een groot gedeelte woordelijke imitatie is van de twist tussen Warner en Govert in het tweede bedrijf van Vondels landspel. E. Mannack bevestigde nog in 1964 Kolléwijns bevindingen<sup>18</sup>. Twee van de belangrijkste motieven waarop *Gelibte Dornrose* gebouwd is, komen eveneens in het Nederlandse stuk voor: ten eerste het Aminta-motief van de minnaar die eerst afgewezen wordt, maar meer geluk heeft, nadat hij een aanslag op de eer van de geliefde heeft verijdeld; ten tweede het Romeo en Julia-motief. Uit het geheel van al deze gegevens blijkt de weerslag van *Leeuwendalers* zonneklaar.

En toch is er een bevoegd barokkenner, de Deen Erik Lunding, welke het aandurft, die invloed van Vondel op Gryphius radicaal te loochenen. Op deze thesis werd zelfs in de meest recente publicaties over ons onderwerp<sup>19</sup> nog niet ingegaan, zoals Edward Verhofstadt terecht heeft aangestipt<sup>20</sup>. Lunding heeft zijn revolutionaire opvatting voor het eerst geformuleerd in zijn boek *Das schlesische Kunstdrama*<sup>21</sup>. Uit een recent artikel gewijd aan Gryphius' blijspel<sup>22</sup> blijkt dat de Deense geleerde nog steeds aan zijn stelling vasthoudt. Ze werd vooral in het eerste werk telkens in scherpe bewoordingen uitgedrukt: „Vondel (ist) in Wirklichkeit für die Kunst- und Geisteswelt Gryphius' ohne jede Bedeutung”<sup>23</sup> en „die... Bemerkungen über Gryphius' Abhängigkeit von Vondel haben völlig ihr Daseinsrecht verloren.”<sup>24</sup>. Hoe verantwoordt Lunding deze opvattingen? We citeren uit zijn laatste opstel: „Es wäre möglich, noch aus den beiden letzten Dezennien eine ganze Reihe von Abhandlungen zu zitieren, die nach mehr oder weniger altmodisch positivistischen Richtlinien Einzelzüge der Gryphischen Dramen aus Vondel ableiten. Es muss in Fortsetzung dieses Aufsatzes einer anderen Abhandlung vorbehalten sein, den

18. E. Mannack, *Andreas Gryphius' Lustspiele – Ihre Herkunft, ihre Motive und ihre Entwicklung* in *Euphorion* 58 (1964), blzz. 1-40.

19. Behalve de reeds vermelde van Weevers, Krispyn en Mannack zijn dit C. K. Pott, *Holland-German Literary Relations in the 17th Century: Vondel and Gryphius* in *The Journal of English and Germanic Philology* 47 (1948), blzz. 127-138, en J. van Dam, *Der Einfluss der niederländischen Literatur auf die deutsche in Deutsche Philologie im Aufriss*, 26. Lieferung, Sp. 419-438, Berlin 1960.

20. Edward Verhofstadt, *Daniel Casper von Lohenstein: untergehende Wertwelt und ästhetischer Illusionismus*, Brugge 1964, blz. 244.

21. Erik Lunding, *Das schlesische Kunstdrama. Eine Darstellung und Deutung*, Kopenhagen 1940 (verder *Kunstdrama* genoemd), vooral blzz. 44-51.

22. Erik Lunding, *Assimilierung und Eigenschöpfung in den Lustspielen des Andreas Gryphius in Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*, hrsg. v. Albert Fuchs und Helmut Motekat, Hans Heinrich Borchardt zum 75. Geburtstag, München 1962, blzz. 80-96 (verder *Lustspiele* genoemd).

23. Lunding, *Kunstdrama*, blz. 44.

24. Lunding, *Kunstdrama*, blzz. 50-51.

Gegenbeweis anzutreten, nämlich te zeigen, in welchem Grade een eiserne Bestand an überlieferten Bildern, sententiae, topoi u.Ä.m. die höhere dramatische Barockkunst im Germanischen bestimmt. Hinzukommt, dass es schwierig sein dürfte, einen dramatischen Komplex namhaft te machen, der eine grössere innere Einheitlichkeit aufzeigt als das auf das Aristotelisch-humanistische Kunstschema gebrachte Märtyrerspiel. Da sich Spiel und Gegenspiel in gebundener Marschroute bewegen und sich in vorgeschriebenen Kontrastscenen wie etwa Versuchungs- und Glorifizierungsscenen begegnen, wäre es überall in der europäischen Literatur möglich, in positivistischer Sicht Späteres aus Früherem abzuleiten. Wo die vereinhelichenden gattungs- und stilbedingenden Kräfte, Märtyrerkunst und Senecanachfolge, aussetzen, klafft eine Kluft zwischen den Stil- und Strukturformen des Gryphius und denen des grossen Holländers, dessen Kunst sich nur zum Teil mit dem Begriff Barock einfangen lässt"<sup>25</sup>.

Lunding erkent dus zelf dat hij zijn thesis nog niet bewezen heeft. Anders gezegd, hij beseft zelf dat zijn uiteenzettingen in *Das schlesische Kunstdrama* onvoldoende bewijskracht hebben. De beloofde studie waarin hij zijn stellingen zou staven, is intussen bij ons weten nog niet verschenen. Toch kunnen we zijn algemene opvatting al kort bespreken. Inderdaad is er „ein eiserne Bestand an überlieferten Bildern, sententiae, topoi u.Ä.m.”; maar dat neemt niet weg dat het toch ook in de 17e eeuw mogelijk was, bijzondere formuleringen te vinden en beelden te scheppen en dat deze konden worden overgenomen en zelfs herhaaldelijk gebruikt. Weevers heeft dat met concrete voorbeelden aangetoond<sup>26</sup>. Wat de interne uniformiteit van het martelaarsspel betreft, betwijfelen we of die wel zo absoluut is als Lunding het voorstelt. Wanneer we bvb. Vondels martelaarsspelen, nl. *Palamedes*, de Gozewijn-episodes uit *Gysbreght van Aemstel*, *Maeghden*, *Peter en Pauwels*, *Maria Stuart* en eventueel *Joseph in Dothan* onderling vergelijken, dan treffen we heel wat bepaalde overeenkomsten aan, waarvan de „genealogie” kan worden vastgelegd<sup>27</sup>. Deze blijken echter veeleer aan bewuste of onbewuste zelfimitatie te wijten, dan aan de interne uniformiteit van het genre. Wel vindt men ook telkens trekken die het genre min of meer eigen zijn: het dualisme tussen goed en kwaad, de intrige, het complot, eventueel het proces dat tegen de martelaar wordt op touw gezet, de pogingen hem te verleiden of tot compromis aan te zetten, zijn afwijzen van die pogingen,

25. Lunding, *Lustspiele*, blzz. 93-94.

26. Zie Weevers, *Poetry*, blzz. 129-130.

27. We verwijzen daarvoor naar de behandeling van de stukken in kwestie in W. A. P. Smit, *a.w.*

zijn aanvaarden van de dood, zijn verlosserschap, zijn lijden als postfiguratie van Christus' lijden, zijn zelfrechtvaardiging, zijn verheerlijking. Maar hoe varieert Vondel die elementen in zijn verschillende martelaarsspelen, zodat hij telkens weer gans andere realisaties bekomt ! Indien die variatie bij één dichter al zo groot is, dan zal ze uiteraard binnen het genre nog veel aanzienlijker zijn. In ieder geval dunkt het ons duidelijk dat Lunding de „innere Einheitlichkeit" van het genre fel overdrijft. Daarentegen heeft hij de neiging, feiten die, in detail, technische of materiële invloed aantonen, te minimaliseren of te negeren.

Hoe tracht hij bijvoorbeeld concreet Flemmings conclusies inzake *Leo Armenius* en *Catharina von Georgien* te weerleggen ? De verwantschap tussen het eerste en *Gysbreght van Aemstel* wijst hij af op grond van een algemene karakteristiek van ieder stuk. Het Duitse noemt hij „ein kosmisches Spiel von der menschlichen Lebensangst", het Nederlandse „ein episierendes, mythisch-patriotisches Drama" <sup>28</sup>. De droomverschijning aanvaardt hij niet als invloedsbewijs. Daarvoor is ze een „im Kunstdrama des siebzehnten Jahrhunderts... viel zu beliebtes Requisit" <sup>29</sup>. Op de verwantschap tussen de figuur van Badeloch en die van Theodosia gaat hij eenvoudig niet in. Zeer consistent kunnen we Lundings argumentatie dus niet noemen : ze beperkt zich in hoofdzaak tot algemene beweringen, die fel afsteken bij het zakelijk en concrete detailonderzoek dat Flemming heeft verricht.

Het is waar dat de droomverschijning een algemeen Senecaans requisiet is ; maar neemt dat daarom weg dat een bepaalde droomverschijning bij Gryphius op een andere bepaalde droomverschijning bij Vondel geïnspireerd kan zijn, ja, blijkt te zijn ? Dat Badelochs droom voorbeeld is voor Theodosia's droom, en Badeloch zelf voor Theodosia, dat wordt door Lunding nergens concreet weerlegd. Wij achten Flemmings bewijsvoering nog steeds geldig.

In zijn kritiek inzake *Catharina von Georgien* gaat Lunding geen enkel argument van Flemming uit de weg. Er is parallellisme tussen een reeks scènes uit *Maria Stuart* en een reeks in het Duitse stuk ? Dat kan z.i. niet het minste bewijzen <sup>30</sup>. De verklaring zou liggen in de historische situatie, die door de kunstenaar met de eenvoudigste, meest voor de hand liggende middelen wordt opgesmukt. En er wordt vaag verwezen naar gelijkaardige effecten in Schillers *Maria Stuart*. Weer eens, Lunding raakt de gedetailleerde, kritische

28. Lunding, *Kunstdrama*, blz. 47. De jongste interpretatie nuanceert voor het Duitse stuk wel anders : zie Marian Szyrocki, *Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk*, Tübingen 1964, blzz. 83-85.

29. Lunding, *t.a.p.*

30. Lunding, *Kunstdrama*, blz. 46.

vergelijking van de scènes in kwestie niet aan. Om zijn bewering bewijskracht te verlenen, zou hij moeten aantonen, dat inderdaad de historische situaties rond Catharina en rond Maria Stuart zo gelijkaardig waren, dat ze a.h.w. niet anders konden worden gedramatiseerd. Of hij zou aan de hand van voldoende concrete voorbeelden uit martelaarsspelen moeten aantonen dat bewuste reeks scènes niet een vondst van Vondel, maar een aan het genre eigen, traditionele constructiekneep was. Bij ontstentenis van zulk een staving houden wij het andermaal bij Flemming.

Wat de eventuele invloed van *Maeghden* betreft, beklemtoont Lunding vooreerst dat het motief van Abas' liefde voor Catharina wel degelijk, zij het kort, in Gryphius' directe bron wordt aangestipt<sup>31</sup>. Maar zijn argumentatie berust vooral daarop dat beide stukken gewoon martelaarsspelen zijn met een obligaat liefdemotief. „Auch im Barock, grinnikt hij, war die Liebe so verbreitet, dass man nicht nach Holland zu fahren brauchte, um sie zu finden”<sup>32</sup>. Het is z.i. dan ook normaal, en bewijst geen beïnvloeding, dat de structuur van beide stukken overeenkomst vertoont: hoe zou het anders mogelijk zijn bij twee martelaarsspelen met ingevlochten liefdemotief? Noch deze retorische vraag, noch de boutade van zopas bewijzen iets. Waarom zou het niet mogelijk zijn, in martelaarsspelen een liefdemotief op twee of meer totaal verschillende wijzen in te vlechten? Waarom zouden de tyrannen noodzakelijk op een gelijkaardige manier door een veredelende liefde worden getroffen? Waarom zouden ze hun vertrouwelingen noodzakelijk gelijkaardige, en analoog gefundeerde opdrachten moeten meegeven? Daar is geen enkele reden toe. En indien Lunding een verklaring zou zoeken in vaste, traditionele figuren en structuren in het na-middeleeuwse martelaarsspel, dan zou hij het bestaan daarvan op basis van feitelijke gegevens moeten aantonen. Nog eens, hij doet het niet, hij tast Flemmings gewetensvolle vergelijking tussen de twee stukken niet aan. Het is goed, voor de overdrijvingen van de positivistische methode op zijn hoede te zijn. Maar men mag zich door zijn anti-positivisme toch niet laten verblinden voor bepaalde verifieerbare en geverifieerde feiten, ook al gaat het om de verhouding tussen twee dichters, waarvan de kunst- en geesteswereld inderdaad sterke verschillen vertoont.

Ons dunkt dat zelfs Flemming de materiële invloed van Vondel op de latere drama's van Gryphius ietwat onderschat. Weevers

31. Die bron is Saint-Lazare, *Histoires tragiques de nostre temps*. Ze is pas bekend sinds het werk van Z. Zygulski, *Andreas Gryphius' Catharina von Georgien nach ihrer französischen Quelle untersucht*, Lwow 1932. Flemming kon er dus in 1928-29 nog geen rekening mee houden.

32. Lunding, *Kunsidrama*, blzz. 46-47.



wijst er terecht op dat de openingsmonoloog van *Papinianus* heel wat structurele en zelfs enige ideële overeenkomst vertoont met die van *Palamedes*<sup>33</sup>. Ook bevat de reizang over het *beatus ille*-thema na het eerste bedrijf van het Duitse stuk woordelijke echo's uit de gelijkaardige reizang in het Nederlandse. Wij zijn zelfs geneigd, Stachel te volgen in zijn oordeel dat de Silezische dichter bij de uitbeelding van een compromisloos rechtvaardige in tal van trekken bij de *Palamedes*-figuur aansluit<sup>34</sup>. Voorzeker is *Papinianus* sterker in de verf gezet. Maar de karakters van beide seculiere martelaars voor het recht, de beweegredenen voor hun fiere strakheid, hun afwijzing van kansen tot vlucht en verweer komen vrij nauw overeen, al zijn uiteraard vele accenten anders gelegd. Wij zijn er in ieder geval van overtuigd, dat *Palamedes*, desnoods onbewust, *Gryphius* voor de geest heeft gestaan, toen hij zijn *Papinianus* concipieerde.

Flemming heeft ook gepoogd aan te tonen dat *Carolus Stuardus*, in tegenstelling met wat *Kollewijn* meende, weinig of niets verschuldigd is aan *Maria Stuart*<sup>35</sup>. Hij moet wel analogie tussen beide stukken vaststellen. Hij wijt ze echter niet aan directe invloed, maar aan de geestverwantschap tussen beide dichters op het stuk van hun vroomheid en hun politieke opvattingen. Wij geloven daarentegen, dat *Maria Stuart of Gemartelde Majesteit* wel degelijk invloed op *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus* heeft gehad. Vast staat dat *Gryphius* het Nederlandse stuk kende en dat het op *Catharina von Georgien* structureel had ingewerkt. Gaan we nu even de omstandigheden na, waarin *Gryphius* zijn *Carolus* schreef. *Karel I* van Engeland werd onthoofd in 1649. Op dat ogenblik was *Vondels* stuk drie jaar oud. Het bood het model van een gedeeltelijk religieus, gedeeltelijk politiek martelaarsspel, met een koninklijke figuur als hoofdpersoon, een Engelse, een *Stuart*, waarvan het lot tot de eigentijdse geschiedenis behoorde. Kan men zich voorstellen, dat het parallellisme van koningschap, nationaliteit, geslachtsnaam, lot aan de Duitse dichter onbemerkt zou zijn voorbijgegaan? Dit is zeker niet het geval geweest, te meer *Maria Stuart* zelf al in het perspectief van de strijd van *Karel I* tegen de puriteinen was opgevat, iets wat tijdgenoten natuurlijk scherp aanvoelden<sup>36</sup>. Is het dan niet waarschijnlijk, dat *Gryphius* juist mede door het Nederlandse stuk op de gedachte gekomen is om *Karel I* tot held van een politiek martelaarstuk te maken? Is het

33. Weevers, *Poetry*, blz. 138. Vgl. voor gedachtenverwantschap vooral *Palamedes*, vv. 115-138, en *Papinianus*, vv. 129-151a.

34. Stachel, *a.w.*, blz. 244.

35. Zie Fleming, *a.w.*, blzz. 184-189.

36. Vgl. Smit, *a.w.*, blzz. 415-416.

niet even waarschijnlijk dat, eens deze gedachte gevormd, Gryphius voortdurend, bewust of onbewust, het Nederlandse voorbeeld vóór ogen heeft gehad? O.i. kon het nauwelijks anders. Maar er is meer. *Maria Stuart* is helemaal rond de verheerlijking van de koningin opgezet, zozeer zelfs, dat het er aanzienlijk aan dramatische kracht bij inboette, en W. A. P. Smit het om zijn statisch karakter terecht een dieptepunt in Vondels dramatisch werk kan noemen<sup>37</sup>. Welnu, ook *Carolus Stuardus* is helemaal op de verheerlijking van de hoofdpersoon gericht, en daardoor, in tegenstelling met Gryphius' andere drama's, statisch geworden<sup>38</sup>. Albrecht Schöne heeft dit vastgesteld, buiten iedere samenhang met *Maria Stuart* om<sup>39</sup>. Maar dan gaat hij verklarend verder: „Im Sinne dessen aber, worum es Gryphius geht, erscheint Carolus weit- aus vollkommener und konsequenter: eine vom Menschlichen gereinigte, hochgesteigerte Figur von seltsam fremder archaischer Strenge und Starrheit. Denn ihr Bildungsgesetz verhindert die Ausweitung und Verflachung in eine „reiche, bunte Wirklichkeit“, ebenso wie ins Allgemeine, Gängige, Einfühlbare... presst sie... in jene unverrückbare Form, welche der Leidensbericht der Evangelisten prägte, und begabt sie so mit jener höchsten Beispielkraft, die nicht im Typischen, sondern im Ausserordentlichen liegt“<sup>40</sup>. Anders gezegd, we hebben het hier met een postfiguratie van het Lijden van Christus te doen. Wel bevreedend voor een stuk, waarvan Flemming het louter politieke, staatsdoctrinale karakter meende te moeten onderstrepen<sup>41</sup>. Maar dat bevreedende wordt heel begrijpelijk, wanneer we *Maria Stuart* als voorbeeld aannemen. Ook in dat stuk speelt het postfiguratie-element een grote

37. Smit, *a.w.*, blz. 444.

38. Het statische karakter van het Duitse stuk is moeilijk te verklaren uit de evolutie van Gryphius' dramatische opvattingen en practijk. Het statische karakter van *Maria Stuart* daarentegen wordt al aangekondigd in Vondels hieraan voorafgaande stuk *Peter en Pauwels*, waar de verheerlijking van de martelaren ook al een ruime plaats inneemt.

39. Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Palaestra 226, Göttingen 1958, blzz. 29-75, inz. blzz. 65-67.

40. Schöne, *t.a.p.*

41. Zie Flemming, *a.w.*, blz. 187. Anderzijds dient toch even te worden gewezen op het feit dat Karel I ook in *Εἰκὼν Βασιλική* /*Vel/Imago Regis Caroli* (Den Haag, Samuel Brown, 1649) als een christelijk martelaar wordt voorgesteld. De titelpagina is iconografisch zeer interessant: Karel treedt er op de wereld, heeft de schitterende, maar zware kroon der ijdelheid afgeworpen, vat de harde, maar lichte doornenkroon van de genade aan, en richt de blik op de verwachte, zalige en eeuwige kroon van de hemelse glorie. Op hetzelfde blad wordt de standvastigheid als een rots in zee uitgebeeld, alsook, als een met gewichten bezwaarde palm, de deugd die groeit onder de last. Hier spelen stoïsche en christelijke elementen in een wel heel barokke verbinding door elkaar. *Εἰκὼν Βασιλική* was één van Gryphius' bronnen. Kan het er toe bijgedragen hebben, dat Gryphius de Engelse koning als een christelijk martelaar voorstelde? Persoonlijk blijven we geloven, dat vooral *Maria Stuart* de Duitse dichter daartoe heeft aangezet.

rol, zoals W. A. P. Smit heeft aangetoond<sup>42</sup>. Maar hier is dat normaal, aangezien Vondel de Engelse koningin als een niet alleen politieke, maar vooral religieuze, katholieke martelares uitbeeldde. Wanneer we dan nog vaststellen, dat tal van postfiguratierekken in *Maria Stuart* en de eerste versie van *Carolus* parallel lopen<sup>43</sup>, dan wordt de afhankelijkheid van het Duitse stuk van het Nederlandse wel heel waarschijnlijk. De analogieën in de discussies over volkssouvereiniteit en koningschap bij Gods genade<sup>44</sup> hoeven, geïsoleerd en op zichzelf, niets te bewijzen. Daarover zijn we het met Flemming eens. Maar in samenhang met al het voorgaande kunnen ze de thesis van Vondels invloed alleen versterken.

Ons algemeen besluit luidt dus, dat Vondel wel degelijk een sterke invloed op Gryphius heeft uitgeoefend. De Duitser kende alle stukken van onze dichter, van *Palamedes* tot en met *Leeuwendalers*; hij liet zich door figuren, structurelementen en motieven eruit inspireren, én voor zijn vroegere, én voor zijn latere stukken; hij nam er beelden, sententiae, gedachten uit over en copieerde zelfs eenmaal een ganse scène. Hij leerde het handwerk als dramaturg door *Gebroeders* te vertalen, zijn constructietechniek en versificatie hebben aan het Nederlandse voorbeeld heel wat te danken.

Maar niet alleen verwerkte Gryphius die invloeden op een zeer persoonlijke, van sterke eigen creativiteit getuigende wijze, we mogen zelfs, Lunding nuancerend, zeggen dat zijn kunst- en

42. Zie Smit, *a.w.*, blzz. 438-439.

43. Beide martelaars worden uitdrukkelijk als zoenoffer voorgesteld. Beiden verkiezen een hemelse kroon boven een aardse. Beiden offeren zich bewust voor het algemeen welzijn van hun land. Beiden troosten op analoge manier hun vrienden en volgelingen. Beiden worden door vrouwen beweend. Bij beiden wordt de nadruk gelegd op de ontkleding. Bij beiden is het een orgelpunt, dat ze hun vijanden vergeven en innig voor hen bidden. Beiden dragen, bij hun dood, hun ziel aan de Schepper op. Ook de scènes welke de terechtstelling voorafgaan, vertonen verwante trekken. Tenslotte erkennen beide martelaars (dit dan buiten de postfiguratie) eigen fouten te moeten uitboeten. Kan men t.a.v. al deze punten nog met Flemming (*a.w.*, blz. 187) geloven dat het vergiffenismotief louter aan de vroomheid van beide dichters toe te schrijven is? Lunding zou ter verklaring van dit aanzienlijke parallellisme wellicht alleen de wetten van het genre inroepen. Maar dan zou hij dat bepaalde complex van postfiguratie-elementen ook elders moeten kunnen aantonen, buiten iedere mogelijke invloed van *Maria Stuart*.

De tweede versie (1663) van *Carolus Stuardus* wijkt fel van *Maria Stuart* af. Gryphius vult er inderdaad de postfiguratie aan, door Fairfax en zijn vrouw in de situatie van Pilatus en zijn vrouw te plaatsen en Poleh een Judas-rol toe te bedelen.

44. Flemming (*a.w.*, blz. 187) meent, dat Gryphius' staatsmansethos zelfstandig aan het woord is, waar de dichter de leer van de volkssouvereiniteit verwerpt en de koningsmoord veroordeelt. Alleszins waren dat Gryphius' ideeën; ze sluiten bij die van Schönborner aan en zijn in *Leo Armenius* terug te vinden, zoals Henri Plard het heeft aangetoond (*La sainteté du pouvoir royal dans le „Leo Armenius“ d'Andreas Gryphius (1616-1664) in Le pouvoir et le sacré, Annales du Centre d'Etude des Religions* 1, Brussel 1962, blzz. 159-178).

geesteswereld toch een gans andere dan die van Vondel was <sup>45</sup>. Vondel maakt zich van Seneca los en gaat nauwkeurig de aristotelisch-renaïssancistische voorschriften volgen inzake de drie eenheden, de functie van het bodeverhaal e.d.m. Gryphius blijft Seneca trouw, bekommert zich niet om de drie eenheden, brengt de sensationeelste en vreselijkste gebeurtenissen bewust op het toneel. Vondel, hoezeer hij in de geest van zijn tijd exemplarische uitbeelding van algemene waarheden brengt, vertrekt toch altijd uit de realiteit, uit de zinnelijke waarneming; zijn beelden blijven daarin wortelen. Bij Gryphius geen tekenen van zulk een contact met de realiteit; hij vertrekt vanuit de abstracte idee, en deduceert daaruit, illustratief, zijn beelden en voorstellingen. Vondels grondthema is de botsing tussen de goddelijke wil en de menselijke autonomie, die altijd in de bevestiging van de goddelijke wereldorde wordt opgelost. In die zin kan men hem contra-reformatorisch noemen. Gryphius blijft het lutheraanse dualisme tussen God en wereld trouw, al evolueert het bij hem naar een stoïcijns dualisme tussen wereld en deugd, waarbij deze laatste zich slechts door heldhaftige offerdood kan handhaven. Vondel streeft naar maat, naar harmonie, naar synthese. Gryphius wil bovenmatigheid, hij vermag de disharmonie, de antithese niet te overwinnen. Vondels vers, ofschoon vaak verheven en altijd regelmatig, ontwikkelt zich toch in natuurlijke periodes, steeds beheerst door zijn hoogsteigen tempo en ritme. Gryphius' taal pulseert mechanisch, stootsgewijs aangedreven; die opdrijving manifesteert zich ritmisch in anaphoren, herhalingen, opeenhopingen van woorden, ze manifesteert zich intensief door hyperbolen, „Zentnerworte”, uitroepen en kreten. Samengevat: wel mogen beide dichters barok genoemd worden. Maar Vondel is de vertegenwoordiger van een in de grond Zuidnederlandse, synthetische barok, sterk door renaïssancistische, zelfs classicistische elementen gekenmerkt. Gryphius daarentegen is de vertegenwoordiger van een Oostduitse, antithetische, getormenteerde barok, die na hem spoedig in extremen zal ontaarden.

45. We zijn er ons maar al te goed van bewust, dat de volgende confrontatie al te schematisch en vereenvoudigend is. Ze geeft ook niet weer, dat Vondel en Gryphius in bepaalde opzichten (hun vroomheid, hun ernst, hun zin voor grootheid, hun getekend-zijn door het lijden) beslist ook trekken van geestverwantschap vertoonden. Juist inzake de vergelijking van de kunst- en geesteswereld van beide dichters is het laatste woord nog lang niet gezegd.