

Philip Ford & Andrew Taylor (eds.), *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama (Supplementa Humanistica Lovaniensia XXXII)*. Leuven: Leuven University Press, 2013. 224 pp. ISBN: 9789058679260. € 49,50.

The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama is – zoals de meeste congresbundels – gevarieerd. De bundel bevat dertien bijdragen over vroeg vijftiende-eeuws tot laat zeventiende-eeuws Latijnsstalig drama uit heel West-Europa. Behalve één Franse bijdrage zijn ze allemaal in het Engels. De auteurs – meestal classicus of neolatijnist – onderzoeken twee dingen: de educatieve, politieke en religieuze doelstellingen van Neolatijnse toneelstukken en het gebruik van klassieke én eigentijdse voorbeelden. Bijdragen over de receptie van klassiek Griekse en Romeinse teksten overheersen. Neem bijvoorbeeld de bijdrage van Michiel Verweij over de Nederlandse toneelschrijver Cornelius Schoenaeus (1541-1611) of die van Elia Borza over Neolatijnse vertalingen van klassiek Griekse tragedies. Maar voor neerlandici is juist de receptie van eigentijds vernaculair toneel interessant. In deze recensie ligt daarom de nadruk op de bijdragen die wél ingaan op de receptie van contemporair Nederlandstalig-, Franstalig- of Engelstalig toneel.

Op het eerste gezicht zijn Neolatijnse- en Nederlandstalige toneelstukken compleet anders, stelt Jan Bloemendal in zijn bijdrage over toneelbewerkingen door humanisten en rederijkers. Ze verschillen qua taal, versmaat, opbouw (vijf bedrijven versus ‘*metascenes, divided by pauses (pausa’s) and (...) tableaux-vivants (toghens)*’ (p. 143)) en personages (levensecht versus allegorisch). Ook oorsprong en ontwikkeling, publiek, doelstellingen en gezindte lopen uiteen. Wel zijn er ‘scattered border crossings’ (p. 145): vertalingen en bewerkingen over en weer. Maar vanaf 1530 bestonden er nauwe banden tussen de universitair geschoolde Neolatijnse toneelschrijvers en de rederijkers. Dat leidde ertoe dat rederijkers en humanisten elkaars onderwerpen en thema’s gingen gebruiken. Bloemendal werkt twee van die onderwerpen uit, namelijk *Elckerlijc* en het Koning-Davidverhaal.

In 1539 bewerkten Christianus Ischyrius en Georgius Macropedius het sobere toneelstuk *Elckerlijc* (ca. 1496), dat oorspronkelijk in het Nederlands geschreven was. Macropedius gaf les aan de Latijnse school van Den Bosch, Ischyrius aan die van Maastricht. De twee humanistische docenten ‘verrijkten’ (*enriched*) het stuk met de

standaardopbouw in vijf bedrijven van de Romeinse komedie en de versmaat. Ook veranderden ze vrijwel alle allegorische personages in levensechte personages.

De koning-Davidstukken die Bloemendal bespreekt, laten zien dat rederijkers het bijbelse thema veel gemakkelijker actualiseerden en politiseerden dan humanisten. In Neolatijnse stukken gaat het heel sec om kennis van het Bijbelverhaal of algemene levenslessen. Rederijkers daarentegen stelden de personages vaak gelijk aan eigentijdse vorsten. Zo vergeleek Job van de Wael in de opdrachtbrief bij het *Schiedams Rood-Roosjens Spel, van David ende Goliath* (1619) Maurits met David en Van Oldenbarneveldt met Goliath, aldus Bloemendal. Dat laatste is trouwens onjuist: volgens de tekst heeft prins Maurits ‘als eenen tweeden David (...) de Spaensche Goliathen van onse Israelsche halsen gheweert’.

Ook de bijdrage van Jeanine de Landtsheer gaat over toneel uit de Nederlanden. Zij schrijft over de brief die Balthasar Moretus (1574-1641), een telg uit de Antwerpse drukkersfamilie Plantin-Moretus, in 1588 aan zijn oudere broer Melchior schreef. In deze Latijnse brief in versvorm beschreef Balthasar hoe de leerlingen van de Papschool in Antwerpen een Neolatijns toneelstuk over Catharina van Siena opvoerden. De auteur van deze tragedie was Lambertus Schenkelius (1547-na 1624). Interessant is dat Balthasar in zijn brief veel achtergrondinformatie over de dramaturgie geeft. Met veel rook wordt een brandstapel voorgesteld. Voor de onthoofdingen gebruiken ze kolen of pompoenen (*Imponunt caulem capiti*): ‘some kind of cabbage (or even a pumpkin), which was probably cut with eyes, nose and mouth, was put on the actor’s head [...] and as soon as the headsman had lowered his sword, the “body” was immediately covered with a coat’ (p. 90-91).

De Landtsheer gaat vooral in op de dramaturgie en dus niet op de receptie van de eigentijdse Nederlandstalige literatuur, al zou dat een problematische passage wel eens kunnen verduidelijken. Uit de brief blijkt namelijk dat Schenkelius zelf meespeelde in het stuk. De Landtsheer gaat er vanuit dat hij de rol speelde van de engel die het rad breekt. Tegen de personages die Catharina moesten radbraken, roept hij: ‘*Stupescite*’, wat De Landtsheer vertaalt als ‘Sta stil!’. Maar daarvoor moet *stupescere* (‘zich verwonderen’) wel gelezen worden als *stupere* of *torpere* (‘verstijven’) (p. 89-90). Zou Schenkelius met zijn *Stupescite* (‘Verwondert u!’) niet veel-

eer als 'vertoner' of 'spel-interne toeschouwer' (Hummelen, 1992) de vierde muur doorbreken en zo'n typisch Nederlandse *tableau vivant* aankondigen?

De bijdrage van Olivier Pédeflous richt zich op de doorwerking van Franse *moralités* of *soties* op het Parijse schooldrama uit de vroege zestiende eeuw. Vanwege het gelegenheidskarakter zijn slechts weinig van deze stukken overgeleverd. Een uitzondering is de postuum uitgegeven en vaak herdrukte bloemlezing *Dialogi* ('Gesprekken', 1530) van Ravisius Textor (oftewel Jean Tixier de Ravisy, ca. 1493-1522). Hierin staat onder andere het politiek geladen werk *Ecclesia* ('Kerk'). In deze *sotie* beklagt het allegorische personage 'Kerk' zich over hebzuchtige, onbekwame en decadente geestelijken.

Ook al grijpt het Neolatijnse schooldrama uit Parijs terug op de Romeinse komedies van Terentius (en in mindere mate Seneca's Latijnse tragedies), toch kan een deel van de kenmerken alleen verklaard worden door de stevig verankerde, middeleeuwse theatertraditie in het onderwijs. In Textors toneelstukken staan bijvoorbeeld veel opsommingen, zoals het Bijbelse *Ubi sunt*-thema. *Ubi sunt* betekent 'waar zijn ze gebleven?' Het thema betreft de vergankelijkheid van wereldse zaken en komt vaak voor in Franse *moralités*. Textors drama – met allegorische personages als Natuur, Dood en Algemeen nut – heeft ook veel weg van de volkstalige *sotie*, waarin allegorieën een grote rol spelen: 'Very often Textor's characters are archetypal entities deprived of individual features' (p. 37). Pédeflous concludeert: 'Most of Textor's plays are simply a medley of contemporaneous French drama and Terentian comedy'.

Het volgende voorbeeld is ontleend aan de Engelse letterkunde en wordt besproken door Howard Norland. De reformator John Foxe (1516/17-1587) ontvluchtte Engeland toen de katholieke koningin Maria I Stuart de troon besteeg in 1553. In ballingschap schreef hij de komedie *Christus triumphans* (1556). Net als de komedies van Plautus en Terentius kent ook de 'comœdia apocalyptica' van Foxe een *happy ending* in de vorm van een huwelijk: *Ecclesia* ('Kerk') trouwt met Christus. De 'evil characters' in het stuk gaan eveneens terug op de Romeinse komedie, maar óók op de eigentijdse moraliteiten en sommige cycli van mysteriespelen: 'Following in the tradition of the morality plays and some of the cycle drama, the image of evil is more to be mocked than feared, and the allegorical message remains more ideological than realistically embodied; most of the characters are functional shadows rather than full-bodied dra-

matic personae (p. 77).' Tenslotte geeft Norland een uitgebreide beschrijving van de inhoud van het drama van Foxe.

George Ruggles *Ignoramus* (1615) is een medley van klassiek Latijnse, Italiaanse, Engelse en Neolatijnse invloeden. De satirische verwijzingen in *Ignoramus* zijn zeer tijd- en plaatsgebonden. In haar bijdrage legt Cressida Ryan uit waaraan het stuk dan toch zijn langdurige succes dankt. Deels ligt dat aan de receptie van klassieke auteurs en de daaruit voortvloeiende 'comic tensions' (p. 162). De personages gaan heel verschillend om met de klassieke literatuur. Sommigen alluderen speels, anderen gebruiken alleen bekende zegswijzen (*sententiae*) of ze citeren foutief. Daardoor weet het publiek of de personages écht erudiet zijn, of onopgeleid, of alleen maar doen alsof. Ruggle speelt ook met de geleerdheid van zijn publiek: alleen erudiete toeschouwers begrijpen de betekenisvolle Latijnse namen en herkennen de klassieke citaten die hij opzettelijk iets wijzigde. De andere toeschouwers zijn als het personage Surda ('Dove kwartel'), dat dénkt dat ze geprezen wordt. Maar haar Latijn is niet goed genoeg en ze is 'doof' voor de allusies naar klassieken.

Ruggle 'managed to create a Neo-Latin comedy in the English manner' (p. 172), aldus Ryan. Met zijn macaronische verzen (afwisselend Latijnse en Engelstalige passages), irrelevante subplots en de receptie van Shakespeares *Much ado about nothing*, Jonsons *Bartholomew Fair* en de anonieme studentenkomedies *Club Law* en *Return from Parnassus*, week het af van het doorsnee universitaire Neolatijnse drama. Ook daarmee verzekerde Ruggle zijn succes: James I wilde geen Engelstalige stukken zien 'within a five-mile radius of Cambridge' – want die liepen altijd uit op relletjes. Door een 'English-style comedy' te schrijven, maar dan in het Latijn, was Ruggle de koning te slim af.

Uit de bijdragen van Bloemendal, Pédeflous, Norland en Ryan blijkt dat de Neolatijnse literatuur integraal deel uitmaakt van de vroeg moderne Nederlandse-, Franse- en Engelse letterkunde. De congresbundel vormt dan ook een pleidooi om over de grenzen van de eigen discipline heen te kijken. Dat betekent dat neolatijnisten zich niet langer mogen blind staren op de receptie van de klassieken, maar ook dat neerlandici echt niet meer om de Neolatijnse literatuur heen kunnen. En *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama* biedt neerlandici alle handvatten om de Neolatijnse teksten bij hun onderzoek te betrekken. De bundel is zeer toegankelijk voor niet-classici: Latijnse citaten worden vertaald of geparafraseerd en zijn dus goed te ge-

bruiken in eigen artikelen. Alleen jargon wordt niet altijd vertaald of uitgelegd, bijvoorbeeld: 'He practices the art of *contaminatio*, by picking a *hapax* and [...]' (p. 29).

Het wrekt zich wel dat de lezingen die in de congresbundel gepubliceerd zijn in 2007 gehouden werden. Voor de overeenkomsten tussen Neolatijs en Nederlandstalig toneel raad ik neerlandici daarom ook Bloemendals hoofdstuk in *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe* (2013) aan.¹ Dat is een stuk uitgebreider. Ook blijkt daar dat de literaire navolging van rederijersstukken door Nederlandse humanisten nog een stuk groter is. Zo bevatten Neolatijsse toneelstukken van Nederlandse bodem bij-

voorbeeld wel degelijk tableaux vivants, iets wat Bloemendal in de congresbundel nog kenmerkt als uitsluitend Nederlandstalig.

Verena Demoed

1 Jan Bloemendal, 'Neo-Latin Drama in the Low Countries'. In: Jan Bloemendal & Howard B. Norland (eds.), *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe* (*Drama and Theatre in Early Modern Europe* 3). Leiden: Brill, 2013, p. 293-364 (<http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/b9789004257467s006>).