

DIE REI EN SY FUNKSIE BY VONDEL.

VERHANDELING AANGEBIED VIR VOLDOENING
AAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD VAN
MAGISTER ARTIUM.

VENTER, H.

APRIL, 1937.

INHOUDSOPGAVE.

INLEIDING.		
Hoofdstuk 1.	Die Griekse Koor.....	bl. 1.
Hoofdstuk 2.	"Pascha" (1812).....	bl. 21.
Hoofdstuk 3.	(a) "Hierusalem Verwoest" (1620).....	bl. 21.
	(b) "Palmeis" (1625).....	bl. 23.
Hoofdstuk 4.	Op die Grens van de Klassieke "Gyphrecht van Aemstel" (1627)....	bl. 29.
Hoofdstuk 5.	Die Griekse Periode.....	bl. 37.
	(a) "Gebroeders" (1640).....	bl. 37.
	(b) "Joseph in Dothan" (1641).....	bl. 39.
	(c) "Lucifer" (1652).....	bl. 42.

I N L E I D I N G.

Dis opvallend dat daar tot dusver nog so weinig geskryf is oor hierdie uiters belangrike aspek van VONDEL se dramatiek. Die meeste wat daar verskyn het is slegs sporadiese en geïsoleerde artikels in tydskrifte; of groot Vondelkenners, soos Prof. LEO. SIMONS, wy slegs 'n paar bladsye daaraan in sy "Vondels Dramatiek."

In 1910 het A.T.A. HEYTING 'n Bloemlesing saamgestel, wat hy uitgegee het onder die titel "De Reien van Vondel", en van 'n inleiding voorsien het, waarin hy die reie van VONDEL bespreek. Hierdie Inleiding is van baie afwisselende waarde: op sommige plekke vertoon hy verrassende diep insig in VONDEL se reie, maar oor die algemeen geneem gaan dit mank aan die gebrek dat dit 'n te eensydige verering is van die digter. Heeltemal tereg se HEYTING:

"Vondels reien hebben de veelstemmige koorklank en bovendien een dramatische-epies karakter. - Het drama is een synthese van epiek en lyrik, uit de verbinding der twee is het ontstaan." (bl. 1.) Ongelukkig, egter, veralgemeen hy hierdie uitspraak, en wil dit op al VONDEL se dramas toepas - wat onmoontlik is.

Ten tweede is HEYTING heeltemal onwetenskaplik in sy samestelling van die stof in die Inleiding: hy maak aanhalings van sekere skrywers sonder om eens die werk te noem waaruit hy dit maak, laatstaan nog die plek van publikasie, en die datum daarvan.

Hy plaas die reisange van VONDEL, in 'n sekere orde, heeltemal subjektief, natuurlik, en beweer dan (op bl. 9): "Dit is ook e orde, waarin ik de toneelspelen zou plaatsen. Doch met meer recht nog de reien, daar Vondel zich daar zo spoedig meester toont, dat er van gestadige ontwikkeling

niet zozeer sprake isk als dit het geval is bij de spelen zelf. " Hiermee kan ek my nie verenig nie, soos ek sal probeer aantoon: as ons VONDEL se dramas lees, merk ons dat "Pascha" alleenstaan, "Hierusalem Verwoest" en "Palamedes" 'n agteruitgang toon daarop (hoewel in "Palamedes" alweer 'n ontwikkeling te bespeur is, vergeleke by die voorafgaande.) "Gysbreght van Aemstel" neem 'n unieke plek in in VONDEL se ontwikkelingsgang, dit vorm die oorgang tussen twee stadia insy ontwikkeling tot die Griekse gedagte. Sy dramas hierna staan heeltemal apart van die voorafgaande, en vertoon onderling 'n groot ontwikkeling, hoewel dit meer esteties as tegnies is. Sonder dat ek bewus was van SIMONS se indeling van VONDEL se dramatiek kom ek tot dieselfde indeling aan sy ontwikkelingsgang ten opsigte van sy Reizange. Deeglik is hier sprake van 'n ontwikkeling - die teenoorgestelde waarvan HEYTING beweer.

Om VONDEL se reie goed te verstaan is dit veral nodig om hom te vergelyk met die Grieke, en hierom ag ek 'n behandeling van die Griekse koor, beskou in die kader van die Griekse tragedie en die ontwikkeling daarvan, noodsaaklik, Hierna kan ons VONDEL se reie en sy funksie behandel, in die volgorde soos hy gestadig ontwikkel tot die Griekse gedagte, waarop hy hom reeds in sy eerste drama aangewese betoon.

Onder die hoofstuk "Die Griekse Periode" behandel ek slegs drie dramas, nl, "Gebroeders", "Joseph in Dothan" en "Lucifer", omdat m.i. die hele ontwikkeling wat hy deurmaak in die laaste periode saamgevat kan word in die drie dramas, want, soos reeds gese, is die ontwikkeling hier nie soseer tegnies as esteties nie. VONDEL kom dus eerder tot vollere ontplooiing van sy vers en verstegniek, as wat hy tot diepere insig in die funksie van die reie kom in sy ontwikkelingsgang

na "Gysbregt van Aenstel".

Vir die teks gebruik ek deurgaans die uitgawe van die Wereldbiblioteek, "De Werken van Vondel", wat vanaf 1927 uitgegee word in tien dele. Verwysings i.v.m. die teks is dan ook geduring na hierdie uitgawe.

-----oooOooo-----

Hoofstuk 1.

DIE GRIEKSE KOOR.

In die drama van die Grieke neem die koor 'n uiters belangrike plek in. Hie alleen in die ontstaan en ontwikkelingsgeskiedenis van die Griekse drama is die koor van groot belang nie, maar ook, nadat die drama sy finale beslag gekry het in die werke van die drie groot tragici, SOPHOKLES, EURIPIDES en AESCHYLUS, bly die koor nog 'n entiteit wesenlike aan die drama.

Die koor was teweens noodsaaklik vir die volmaakte uitlewering van die idee, die motief van die drama.

Dis opvallend dat die koor 'n baie vernams plek inneem in die ontstaan van die Griekse drama, beide van die komedie, wat ontwikkel uit die COMOS, en die tragedie, wat sy ontstaan vind in die dithyrambus.

1)
KUIPER verdeel die Griekse liriek in twee dele nl.:

1. Monodies.

2. Chories.

Onder die monodiese liriek word verstaan die liedere wat met een stem gesing word. In die tyd van die Griekse geskiedenis, toe die persoon op die voorgrond gestaan het, het die persoonlikheid sig laat voel in hierdie bewoë en fel-bewoë liriek. Hierdie liriek word aangetref ongeveer die agste eeu voor Christus, en die vernaamste sanger in hierdie genre is ARCHILOCHUS, die Ionier. Ook in Aeolië openbaar sig die monodiese lied ongeveer vyftig jaar voordat ARCHILOCHUS Ionie laat trill het op die maat van sy lied.

Van groter belang as die Ioniese en Aeoliese lied, ook vir ons deel, is die Doriese liriek, want hierdie liriek uit sig in die koorsang. Die choriese liriek, onderskei sig van die monodiese hierin, dat die koorlied gesing is deur meer as een persoon, d.w.s. deur 'n koor. In die koorlied lê die roem van die lirici van die sesde en vyfde eeu voor Christus, nl. SIMONIDES, PINDARUS en BACCHYLIDES. Hulle is egter nie die eerste digters van die koorliedere nie: in Sparta vind ons die eerste beoefenaar van hierdie kunsoort nl. ALCMAN.

Veelmeer as die Ioniese en die Aeoliese liriek is die Doriese liriek gemeenskapskuns, en die trengende organisasie van die Spartaanse staat het dit bevorder. Dit spreek vanself dat ons van hierdie geharde en stuggeaarde krygsliede van Dorië nie dieselfde liriek moet en kan verwag, as van die fyn-besneerde Ionier en Aeolier nie. "Van die felheid van Archilochus, den hartstocht van Alcaeus, van Sappho's stille romantiek is hier geen spoor. Het Dorische lied is gansch en al verzekerdheid, omdat de Dorier zijn leven leed in het rustige bezef zijner plichten en het onwankelbaar vertrouwen op zijn rechten." ²⁾

Hierdie koorliriek is van sulke groot belang omdat dit die kern gee, en die kenmerkende eienaardigheid van die Attiese tragedie het sy ontstaan te danke aan die feestelikhede in verband met die verering van hierdie god, en ontleen trouens ook sy naam aan hierdie feestelikhede, soos ons straks sal aantoon.

Op die jaarlikse feeste wat gehou is ter ere van Dionusos is die dithyrambus gesing ter huldiging van die god. Die dithyrambus was 'n improvisionele lied en dans uitgevoer ter ere van die god van die wyn, deur 'n groep mans gekleed in bokvelle, met horings, ore kloutjies en sterte soos bokke. Dis 'n nabootsing van die kabouters ("spirtes") wat Dionusos vergesel, nl. die saters. As gevolg van die gewaad is die lede van die koor soms genoem Gpayoi, (bokke). In hierdie liedere word dan die sage van Dionusos verhaal.

In Attika ontstaan uit die Dionusiese diens 'n gebaarspel waarin 'n stryd tussen somer en winter uitgebeeld word, en so goue stryd of konflik intree het ons die beginsel van alle tragiese handeling, trouens alle dramatiese handeling. Op somming plekke het die dithyrambus 'n meer literere aspek aange-
neem, en 'n dramatiese element het ingetree, waardeur die drama ontstaan, wat die naamdra van satiriese of saterdrame. Nog later

toe die saterspel ontwikkel het, veral deur die toevoeging van 'n toneelspeler, het dit die naam gekry van Τραγῳδία (bokgesang). Die koor het egter nog saters gebly, en die handeling sonder waardigheid en elementer. Dit word beweer dat THESPIS van Icaria die eerste persoon was wat die koor laat voorafgaan het deur 'n proloog, en verhare ingevoer het. By het die toneelspeler ingevoer teenoor die koor, en van 'n masker voorsien. As dit op hierdie stadium kom, sien ons duidelik die tragedie van die Grieke in die aanvangstadium.

AESCHYLUS 9525 - 456 v. Chr.) was seker die eerste om weg te doen met die saters, en die spel te verhef tot die peil van literêre tuur. Gedurende die vyfde eeu voor Christus moes elke dramaturg van naam sy drie tragedies opvoer op die dramatiese feestelikhede en dit afsluit met 'n saterspel, "as a concession to the satyric origin of the performance".³⁾

Hoewel in resente tye manne soos Dr. EMIL REISCH van Wene en Prof. WILHELM SCHMIDT van Tübingen 'n afwykende opinie toegedaan is oor die punt hou FLICKINGER vol, dat die oorsprong van die tragedie gesoek moet word in die Peloponnesiese dithyrambus, dus in die oorsprong van die Griekse koor. "If there is one well-authenticated fact in the history of Greek drama, expressly stated in ancient notices and fully substantiated by the extant plays, it is that the tragedy arose from a choral performance, and only gradually acquired its historic features."⁴⁾

Dit moet bowendien nooit uit die oog verloor word, soos FLICKINGER tewens aantoon, dat die dithyrambus gewy was aan DIONYSOS, en aanvanklik aan hom behoort het nie. EURIPIDES noem Dionusos dan ook in sy "BACCHANALIA". M.a.w. hierdie dithyrambus, en daarmee gepaard die heel Griekse tragedie met sy koorsange, vloei dus voort uit hierdie godshuldiging.

Hierdie godshuldiging bly altyd die grondtoon van die Griekse klassieke tragedie, en, omdat hulle altyd die mens in konflik sien met die alles-beheersende Noodlot, spreek dit

vanself, dat ons in die eerste plak getref sal word deur die waardigheid daarvan. Die Griekse lewens- en wereldsbeskouing laat dus die aanvanklik-losse saterspel ontwikkel tot die waardige en hegeboonde tragedie. Tot hierdie verhewenheid en waardigheid, hierdie strengheid van die tragedie moes die koor bydra. Hy moes as 't ware die gedagte van die tragedie, die betekenis van die botsing laat insink by die toeskouers. Selfs in die vertalings waarvan ek my moes bedienen straal hierdie majestueuse grootheid deur; dit ontroer jou dit vervul jou, dit bring jou onder die indruk van die nietigheid van die mens.

'n Mens kan jou 'n indruk vorm van die verhewenheid as jy dink aan die Griekse teater en die spelers: omring deur trappe, wat sitplek bied vir etlike duisende toeskouers vind ons in die middel van die amfiteater die sirkel, die orchestra met die altaar van Dionusos in die middel daarvan, waarin die gemaskerde spelers beweeg, stadig en statig op hoë skoene, geneem cothurni, en die bedrywe telkens onderbreek word deur die gesang van vyftien waardige persone. Dit moes 'n geweldige indruk maak het op die gesag van die Griek.

Voor die einde van die eerste eeu voor Christus het die koor 'n litere instelling geword, 'n koor van vyftien manne het gehulle dans terwyl/formeel ritusliedere gesing het. In die vroegste tragedies bestaan die koor dan ook nog uit vyftien persone. In AESCHYLUS se "Smeleringe" was die koorsaamgestel uit vyftien dogters van Danaos, (d.i. tussen 500 en 490 v. Chr.) Dit mag 'n terugvalling wees op die oorspronklike getal, want daar bestaan geen twyfel dat die getal in 487 voor Christus twaalf was nie.

Op die toneel neem die koor 'n vaste plek in. In 'n semisirkel voor die orchestra, nadat die heraut die digter toegeroep het: "Bring die koor binne!", waar hulle op trappies staan, in drie rye van vyf, want die finale geal waaruit die koor bestaan het was vyftien. Selde neem die koor deel aan die handeling;; trouens, allerlei middele word deur die dramaturg aangewend om te verhoed dat die koor deelneem daaraan. As dit egter gebeur dat die koor deelneem aan die dialoog dan geskiet dit by monde

van die choryphaeus of koorleier. Die koorliedere sing die hele koor saam.

Aanvanklik het die koor die handeling gedra, was essensieël vir die doel van die tragedie, maar met die ontwikkeling van die tragedie word dit al meer en meer 'n beslommernis wat belemmerend ingewerk het op die handeling. Dit word 'n opsiering, 'n dekorasie, waarsonder die drama ewegoed kan klaarkom.

By AESCHULUS staan die koor altyd in baie nou verband met die handeling; die optrede van die koor is, veral in sy eerste ("Smekelinge") en sy laaste drama, ("Eumenides") die verhaal; die hele drama speel sig af om die koorhandeling. In laasgenoemde is die hele handeling die vervolging van Orestes deur die Furies of Eumenides. Die koor bestaan dan ook uit vyftien furies. In "Prometheus Gebode" neem die koor ook 'n aandeel in die handeling; hulle bejammer die god, wat deur Vulcanus aan die rots vasgeketting word soseer, dat hulle wens om saam met hom sy lot deur te maak.

By SOPHOKLES en EURIPEDES staan die koor oor die algemeen nie in so noue verband met die handeling as by AESCHULUS nie. Tog is daar merkwaardige uitsonderinge. By EURIPEDES se "Smekelinge" bestaan die koor uit vroue van Argos en hulle diensmeisies. Hierdie vroue is moeders van die sewe hoofde wat geval het in die aanval op Thebes. Hulle smak Theeus om die Thebeërs te dwing om die liggame uit te lewer om begrawe te word. Die kontak tussen die handeling en die koor is dus van uiters groot belang. feitlik nog groter as in AESCHULUS se drama.

In teenstelling hiermee bestaan daar tussen die koor en die handeling in EURIPEDES se "Phoeniciëse Maagde" slegs die geringste verband. Dit behandel dieselfde stof as AESCHULUS se "Sewen teen Thebes", maar, waar by AESCHULUS die koor bestaan uit Thebaanse meisies, wat persoonlik belang het by die handeling, bestaan EURIPEDES se koor uit Tiriese maagde op weg na Delphi. Hulle het geen belang by die handeling nie.

Die koor betoon gewoonlik simpatie met die hoofkarakter, en dit word dikwels versterk deur die koor dieselfde geslag en dieselfde ouderdom te laat he as die karakter. In die AESCHULUS se "Choefori" bestaan

die koor uit Trojaanse slavinne, wat bekend is met die toestand aan die hof, en Elektra se sug om wraak deel. Partykeer, eeter, vereis die handeling iets heeltemal verskillende. In AESCHYLUS se "Prometheus Gebode" sou die gebonds god die simpatie van manne verag het maar die vroulike medelye van die dogters van Oceanus raak hom dadelik.

Die dramaturg kon nie altyd motiewe vind, wat pas by die rol van die koor nie, dan is 'n tweede koor, wat 'n ander soort is as die eerste, ingevoer. In EURIPIDES se "Hippolytus" sing die held se geselle in die jag 'n kort ode voor die aankoms van die koor. In SENECA se "Agamemnon" is daar 'n koor van Muceense vroue, en een van Trojaanse gevangenes. In SENECA se "Hercules op die Berg Oeta" toon Dr. FRIES drie kore aan. Partykeer, om die gebruik van meer as een koor te verhoed sing die koor after die kerms wesensverskillend van wat hulle op die toneel gesing het. Ons vind egter, dat die dramaturge meestal net een koor gebruik in die Grieks-klassieke tragedie. As 'n ander koor nodig mag blyk dan gebruik hulle 'n sogenaamde "semi-koor", bestaande uit 'n deel van die "hoof"-koor.

Nie net by die dramatiese karakter van die koor moes die koorsange aanpas nie, maar dit moes ook in die nouste verband staan met die handeling van die drama. Dit is dan ook die geval in die beste klassieke drama. Dit is dan ook die geval in die beste klassieke dramas. In die dramas van die drie groot dramaturge vind ons ook dat die koorsang nie beide die funksies vervul nie: in EURIPIDES se "Elektra" tref ons aan dat, hoewel die koorsang skitterend aanpas by die koorself, dit weinig te doenhet met die handeling. Die dramaturg moet dit met geweld terugbring na die spel, deur te laat se: "Die heer van sulke vegsmanne het jy gedood, o, Clytaemnestra."

Soms het die dramaturg meer middele om hierdie tekortkominge te vergoed: in EURIPIDES se "Orestes" word Helena op Elektra se versoek agter die skerm verhoor, en, om 'n verrassing te voorkom word die koor verdeel, om die twee paleis, wat na die paleis lei, te bewaak. Dus - die koor neem deel aan die handeling, maar tog het die koor van vroue van Argos nie deel aan die gevaar wat Orestes en

en Elektra bedreig nie. Prof. Capos gaan over om te beweer: "In every play whose chorus has been criticized for the irrelevancy of its songs, whether the criticisms have been just or not, are found indications of direct participation in the action." 5)

In sy "Ars Poetica" se ARISTOTELES die teenoorgestelde: "The chorus ought to be regarded as one of the actors; it ought to be an integral part of the whole and take a share in the action..." 6) ARISTOTELES verkies die koor, soos dit deur SOPHOKLES aangewend word, bokand die van EURIPEDES: SOPHOKLES se koor het in betrekking gestaan tot die handeling, terwyl by EURIPEDES die koor die handeling beïnvloed het. Van SOPHOKLES se gebruik daarvan is afkomstig die moderne opvatting dat die koor slegs 'n ideale toeskouer is.

Dis onwederlegbaar, dat, van die begin van die tragedie af, die belang van die koor stadig aan gedaal het. Die agteruitgang word duidelik waargeneem veral met betrekking tot twee punte:

1. "The odes are no longer characterized by the elaborate strophic responsion which was seldom lacking in the choral songs of fifth-century tragedy in Athens". 7) D.w.s. die koorse beweging het nie meer die hele orchestra gevul nie, was nie meer so gebalanseerd nie, maar die koor het gesing en gedans, sonder om soveel te beweeg, of om soveel plek te vul.
2. Die koor en spelers is nie meer in fisiese kontak met mekaar gebring tot so 'n groot mate as in die vyfde eeu nie. Om die koor van die tragedie goed te verstaan al dit loen om dit te vergelyk met die van die komedie. Hierdie twee genres is wesenlik verskillend, daarom verskil die twee soorte kore ook in grondbeginsels: by die koor van die komedie is daar nie "the justification and utility which kept the chorus alive to the last days of ancient drama." 8) By die tragedie vervul dit 'n essensiële funksie wat nie deur enigiets anders vervang kan word nie. Die koor moet die uitingsmiddel wees van emosies wat slegs in liriek geuit kan word, en deur geen karakter op die toneel in woorde gestel kan word nie. Die funksie is wesenlike, integraal. Dit is nie die geval by die komedie nie.

Die koor was gedurig op die toneel teenwoordig; op sommige skrywers het dit teregend ingewerk, by.. op EURIPEDES, as gevolg van die

ingewikkeldheid van sy dramas. Maar, om hierdie moeilikheid te voorkom hi. dat hulle dinge sou se, wat die pelers nie moet weer nie, word hulle deur 'n eed gebind om nie te praat nie. So bv. is hulle in "Hippolytus" bewus van die gevaar waarin Hippolytus verkeer maar hy word voor hulle oë getoed, sonder dat hulle hom waarsku: hulle is deur 'n eed gebind.

Dit word ook nie toegelaat dat die koor die toneel verlaat nie, selfs al gebeur daar ook dinge waarby hulle teenwoordigheid vereis word; want, as hulle agter die skerm ingaan, sou die toneel vir 'n oomblik leeg wees, at baie ongewens is. Hulle sou dikwels ook hierdeur deelneem aan die kern van die handeling, wat nie in die Griekse tragedie toegelaat word nie. In AESCHYLUS se "Agamemnon" bv., sou die handeling heeltemal anders gewees het as die koor op Agamemnon se skreeue die paleis ingestorm het. In plaas daarvan begin hulle argumenteer oor wat die beste weg sal wees om te volg. Hierdie toneel kom uiters lomp en lagwekkend voor, op so 'n uiters dramatiese tydstop waar snelle aksie verwag word, maar die terwille van die "toneelwet". Voordat hulle dan kan besluit at hulle gaan doen word Clytemnestra met die lyke van Agamemnon en Cassandra vertoon. Ek haal hier die hele toneel aan:

"Agamemnon (Within): Woe's me! I'm stricken a mortal blow within!

Chorus 1: Hush! who is it that cries out "a blow" mortally wounded?

Agam.: Woe's me, again! struck with a second blow.

Ch. 2: To me it seems, from the cry of the king, that the deed hath been done.

Ch. 3: But let us in some way or other concert unfailing measures.

Ch. 4: I tell you what is my resolve, to summon the ownsmen hither to the palace for a rescue.

Ch. 5: But to me it seems best that we should, as quick as possible, burst in and detect the deed by the freshdripping sword.

Ch. 6: And I agreeing in such a opinion, vote that we do something - and high time it is that we dally not.

Ch. 7: We may see that plainly; for they are preluding as though displaying signs of tyranny over the city.

Ch. 8: Aye, for we are tardy; but they, trampling to the round the reputation of delay, are not slumbering in hand.

Ch. 9: I know no what play I have to tell you - 'tis the deer's part also to take counsel.

Ch. 10: I too am in the same case, since I am unable to raise the dead by my words.

Ch. 11: What! shall we prolong our lives thus submitting to these rulers that disgrace the house?

Ch. 12: Nay, 'tis beyond endurance; to die is better; for 'tis milder doom than tyranny.

Ch. 13: Shall we augur as though the king has perished on proofs drawn from outcries?

Cr. 14: We ought to speak of these things, having clear knowledge; for to guess is distinct from clear knowing.

Ch. 15: I am inclined on all accounts to recommend that we clearly learn how Atrides fares." 9

Dit is duidelik dat die redensering van die koor op so 'n fel-dramatiese moment net daarop gemant is om die tyd tussen die skreeue van die koning en die verskynning van Clyaemnestra in beslag te neem. Hulle temper terwylgedertyd die hewige beroering wat sou ontstaan het as gevolg van die doodscrete wat uitgestoot word. FRIEDTLANDER 10) meen dan ook dat die koor hier, nadat die doodscreu gehoor word, die Raad is van die volk van Argos.

Dit gebeur ook soms dat die koorsange meer epies as liries is, dat dit, tussen twee tonele, die eksposisie gee, bv. in AESCHYLUS: "Agamemnon", gee dit, nadat die wagt-er die toneel verlaat het, 'n eksposisie van die toestand, wat van belang is vir die drama.

Samevattend kan dus gesê word dat die koor van die klassieke tragedie die volgende funksies en eienskappe openbaar:

Dit vervul die rol van die ideale toeskouer.

Dit betoon simpatie met die held in baie gevalle en versag so sy lyde.

Dit intensifiseer die handeling, en neem soms deel daaraan, by monde van hulle leier.

Dit duidt die richting van die handeling aan, (d.w.s. zaad van die toekomstige roed gesaat).

Dit skematiseer die heersende toestande en die waarin die karakters verkeer met die aanvang van die drama.

Wat die reisange self betref, d.w.s. die intrinsieke skoonheid daarvan, spreek hulle in die eerste plek van waardigheid en verhevenheid. Een tweede besit hulle ook 'n groot positiese en artistieke skoonheid, selfs in die prose-vertellings, waarvan ek my moet bedien.

Die koor is dus teie nou verbonden met die tragedie, dit is onafskiedbaar van mekaar. "So inextricable is the chorus interwoven with the Greek drama, that its influence may be detected almost anywhere".)

LITERATUUR:

- 1) BOUTENS, KLOOS, e.a.: "Grieksche Lyriek in Niderlandsche Versen overgebracht, verzameld en aangeleid door W.E.J. Kuiper," (Amsterdam, 1923).
- 2) t.a.p. bl. 6
- 3) FLICKINGER: "The Greek Theater and its Drama", (University of Chicago Press) bl. 2.
- 4) Idem. bl. 4, 5 (ek onderstreep).
- 5) Aangehaal by FLICKINGER: t.a.p. bl. 144.
- 6) Aangehaal by FLICKINGER: t.a.p. bl. 144 (ek onderstreep).
- 7) FLICKINGER: t.a.p. bl. 148.
- 8) CORFORD: aangehaal by FLICKINGER: t.a.p. bl. 148 (ek onderstreep).
- 9) BUCKLEY: "The Tragedies of Aeschylus; literally translated" (London, 1876).
- 10) "Die griechische Tragödie und das Tragische"; (Die Antike, Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums" I, 1; I, 4; II, 2.)
- 11) FLICKINGER: t.a.p. bl. 161.

Hoofstuk 2.

P A S C H A (1612).

Kom ons nou by Vondel, en bepaal ons by die rei, en die se funksie in sy eerste drama, "Het Pascha ofte de verlossinge Israels wt Egijpten Tragicomedischer wijze een yeder tot leeringh op 't Toneel gestelt", tref dit ons dadelik hoedat Vondel in hierdie drama alreeds heel naby aan die Griekse opvatting van die rei staan. Vondel ken in hierdie tyd die klassieke nog nie; nogtans vertoon hy hom hier reeds as innerlik-verwant aan die Grieke; deur persoonlike, digterlike aanvoeling, skep hy die koor wat, soos ons sal aantoon, verskeie kenmerke van die Griekse koor openbaar.

Dit sou nie met sekerheid gesê kon word of die koor hier die hele tyd op die toneel gebly het nie; nêrens in die drama kry ons duiding dat dit tydens die bedrywe op die toneel is nie. Dit lyk my dus veilig om aan te neem dat die koor wel tydens die bedryf of die toneel gebly het: aan die end van elke bedryf word gesê dat die spelers die toneel verlaat, deur 'n aanduiding in hakies, aldus: (Binnen), waarna geen melding gemaak word dat die koor opkom nie. Opvallend is hier dat die koor telkens alleen is as die reisange gesing word.

Vondel toon hom ook hierin heel naby die Griekse gedagte met betrekking tot die koor, 'n eienskap wat sy koor in die paar volgende dramas verloor, nl. dat hy net een sogenoemde *Chor* "Choor" gebruik, wat dan ook slegs aan die end van die bedrywe optree. Hierdie "Choor" noem hy dan ook "de Leerlijcheyt ofte moralisatie van 't spel", dieselfde gedagte dus wat ons opgesluit vind in die moderne uitdrukking dat die koor die rol vervul van die ideale toeskouer, wat die indruk van die spel moet vertolk.

Maar ook in die bedrywe tree daar soms 'n rei of koor op, en, om voorsiening te maak hierin, gebruik Vondel twee "Reyen", t.w. "Den Reye der Egyptenaren" en "den Reye der Israeliten". Hierdie twee vervul dus dieselfde funksie as die sogenaamde "semi-kore" by die Grieke, 'n sub-koor, 'n koor wat ook deelneem aan die handeling. Vondel, die jonge dramaturg, het gevoel dat die Choor wat sal moraliseer, wat die strekking van die bedrywe moet aandui, onpartydig moet

staan, buite die spel. Hierdie Choor word 'n implement in die digter se hand.

Beskou ons die Choor vanuit die organiese verband waarin dit staan tot die drama, dan tref dit ons, met hoe 'n mate van sukses dit die rol vervul van ideale toeskouer. Die resange aan die end van die eerste vier "Dele" vorm 'n baie noue samehang tot die voorafgaande bedrywe.

Net soos in die eerste deel uitgebeeld word hoedat Israel gebuk gaan onder die juk van slawerny, Moyses geroep word om hulle te verlos, so besing die Choor die gedagte van suisternis en stormagtigheid voor lig en stilte:

"Als de Zee vast ongestuynich
Stormt, en worpt heur baren schuymich
Na den Hemel al verbaest,
Van den Noord-wind tStrant doorluyen,
Is de stilte eerst aldernaest."

Net so verlos God die Synes, as hulle in die diepste beproewing geplaas is. Die Choor verhaal dan hoedat God Moyses van Kleinsaf beskerm het, hom opgevoed het en nou tot redder beskik van sy volk in slawebande geknel. Die doel van die uitdrukking is om vir die verdruktes die verlossing soeter te laat smaak (vv. 643 - 8)

"Naar een bitter sausse schele,
Zal den honich onse kele
Smaken zoeter en belust.
En na 't lang gheduerich slaven
Licht den moeden zacht begraven
In den schoot van stille rust."

In die tweede deel word die aankoms van Moyses en Aaron by Pharao se hof uitgebeeld en hoedat Pharao hom verstok. Die Choor toon dan aan dat Pharao sal moet swig want die hemel stuur sy pyle op hom af. Dan verhaal die Choor die eerste nege plaes in Egipteland. Hierdie plaes kon nie op die toneel self afgespeel word nie, daarom is dit die enigste plek waar hulle vertoer kon word, as hulle moet gewys word. Dis waarskynlik dat, tydens die singe van die resang, beskilderde panele vertoon is, van die nege plaes. DIEREE gee ook in sy Vondeluitgawe afdrukke van sulke panele. M.I. egter is die beskrywing hier oorbodig. Maar ons moet hierin nog die jeugdige digter sien, die Rederyker wat hou van aanskoulikheid. Op grond hiervan kan ek my heeltemal vereenselwig met HEYTING as hy verklaar:

op den weligen rijkdom van syne reien, hij is nog wat te gretig van verlangen, hij toont nog niet geheel den soberen eenvoud en majesteit, de kristallen doorzichtigheid and krachtige geconcentreerdheid van later")

De Derde Deel vloei direk voort uit die tweede reisang, dit begin waar die Sang ophou. Dit toon Pharao, terneergeslaan; hy het geswig. Maar nogtans verhard hy hom as Moyses en Aaron voor hom verskyn. Die sang wat hierop volg is meer 'n voorafskaduwing van die volgende as nabetragting van die voorafgaande. Daar is in hierdie drama 'n voortdurende voortskeiding. Die digter staan selde stil by wat reeds plaasgewind het. Dit is vol dramatiese handeling. So ook tas hy in hierdie reisang reeds vorentoe. Hy besing hier die eerste Paasfees, as voorafskaduwing van die uittoeg wat gaan volg. Na die volgende bedryf is daar nie tyd hiervoor nie, want dan moet die volk reeds trek. Die laaste strofe van die reisang vloei dan ook in die volgende bedryf. Terwyl die Jode juig, is daar droefheid in Egipteland (vv. 1447 - 58):

"Twijs Jacob dus van vreuchden reyt
Den heldren witten dagh aanbreekt,
Die over Nylus golven sprayet
Het stralich licht van syn flambaal,
Die haest ontdekt hoe dees Comedi
Rijst et den bloedige Tragedi,
Van deltas schreyende Toneel,
Daar d'outst-geboren voor hun maghen
Opt bedde logghen kout en stijf,
En laten tgraf hun doode lijf,
Dies Isr'el wert vant jock ontslagen"

Pharao bekla g nou die dood van sy eersgeboerens en, op aandrang van "Rey van Egyptenaren" laat hy die volk trek. Hy kry egter weer berou daaroor, en hy agtervolg hulle. Hierdie daad word deur die Choor besing (vv. 1745 - 50):

"Die den Hemel darf bekrijghen
Sal wel voor een wijs opstijghen
Even als Neptunus vocht
Worp sijn baren in de locht,
Die van zelf in korter stonden
Weder vallen in d'afgronden....."

Vir Pharao word dus nog 'n keer toegelaat om in sy grootheid te spog. Maar hy word net daarom toegelaat, dat sy val des te groter kan wees:

"Hoe hij meerder opwaerts steegh
Hoe hy disper valt omleegh
Hoe hij meerder raesverkorselt
Hoe hij plaster valt vermorselt." (vv. 1767 - 70)
In.....

In die Vyfde Deel word dan deur Rama verhaal hoedat Pharao omgekome het in die Rooisee. Die reisang aan die end toon 'n eienaardigheid. Hoewel dit in verband staan met die drama, is dit nie die weergawe van 'n indruk oor die laaste bedryf nie, maar die digter praat hier onmiddellik met die toeskouers, deur middel van die Choor:

"S'hemels goetheyt voorhenen
Ons voorvaders heeft beschenen
Is hier op 't Toneel herspeelt,
En na 't leven afgebeeld." (vv. 2055 - 8)

En hy gaan voort om die streeking van die drama te verduidelik. Uit hierdie reisang blyk dit dadelik dat Vondel se drama, net soos die van die Grieke wortel in sy spesiale manier van godshuldiging. M.a.w. Vondel is hier die direkte voortsetter van die misteriespel. Die verlossing van Israel uit die Egiptiese diensbaarheid, is simbolies van die verlossing van die hele menslikheid van die juk van die sonde. Hierdie reisang is van baie groot belang vir die kennis van Vondel as dramaturg.

Wat ons tref in hierdie reise is in die eerste plek dat almal besonder lank is. Die digter het nog nie tot vastigheid gekom nie. Hy het nog nie geleer nie dat: "in der Beschränkung zeigt sich der Meister." Verder is die loorsange almal in die vorm van liedere, maar tog weinig lirie; hulle is veel meer epies, verhalend.

Van groot belang, egter, is dat hulle baie nou in verband staan met die drama, hulle is 'n onderdeel van die geheel, essensieel vir die uniformiteit van die drama. Hulle staan in nou verband beide met die aan hulle voorafgaande en daaropvolgende bedrywe.

Nog op drie ander plekke tree die rei op nl. in die Vierde Deel die "Rey der Egyptenaren", wat saam met Pharao treur om die baar-'n lirie se klag, 'n skitterende dramatiese greep. Hierdie optrede van die rei was heeltemal heelwaarskynlik sprekende, 'n dialoog tussen die man en vrou.

In teenstelling hiermee het ons, ook in die Vierde deel, die lofsang van die Israëliete. Van belang in hierdie reisang is in die eerste plek dat hier uitdruklik gesê word dat die lied gesing word. Die "Rey van Egyptenaren" het die vors oorgehaal om die Israëliete te laat trek, nou juig die "Reye der Israëlitien" daaroor.

Ten slotte sing die Israelietiese Rey nog 'n "Hymne of-te Lofsangh", terwyl hulle oor die toneel trek. Ok hierdie reising staan in die nouste verband met die dramatiese gebeure.

Ons sien dat Vondel in hierdie eersteling fyn en intuitief aanvoel die funksie wat die rei moet vervul. Hy betoon homself verwant aan die Grieke, en maak gebruik van 'n Choor wat dieselfde funksie vervul as die van die Grieke, sonder dat hy bekend is met die klassieke.

Nadat ons dus gesien het dat Vondel 'n Choor skep was verrassend naby die Grieke staan, beskou ons die reisinge vanuit 'n estetiese oogpunt, om hulle intrinsieke skoonheid:

Hierdie reisinge mis in die eerste plek die verhewe, majestueuse skoonheid, daardie eenvoud wat die volmaakte kenmerk, wat ons by die Griekse koorsange aantref. Soos Heyting aantoon in die aangehaalde sitaat (bll. 12 en 13) het ons hier die jeugdige digter wat mors in die weelde wat hy hier tot sy beskikking het. Ons het hier in die eerste instansie die jong Rederyker aan die woord, lief vir lang omskrywinge, in plaas van die direkte woord bv. vv. 1059 - 64:

"Nu dreyght hun den Aether wierich,
Al wræckgierich,
Met sijn kromme blixems Root,
Nu laet hy Egypten vallen
Van crystallen
Een diluvie in den schoot."

Die breedsprakigheid van die jong Rederyker tref ons telkens en telkens aan in die reisinge. Daarby is hy lief om te moraliseer, en ons tref dit byna in elke reising aan. So in v. 631 - 6, en 727 - 32; ook in die hele slot-koorsang.

As Rederyker plaas hy dikwels die byvoeglike naamwoord agter die selfstandige naamwoord, bv. : (v. 1385) "Phoebe stralen root"
{ v. 1674 } "Syn brant-offeren heylich"
(v. 1364) "Heur kromme hoornen naeck"

Die Rederyker is lief om klassiek mitologiese beelde te gebruik. Hiervan is daar talryke voorbeelde, vv. 1033 - 8:

"Nu houdt Phoebus sich ghescholen
In de Polen
En vertrest syn blonde hooft,
T'licht van synen gulden Waghen, Hy dry Dagen
Hunnen Horizont berooft."

Verder: v. 1434: "Int diepste van Thetidis kruycken."

v. 1450: "Wie over Nylus gelven spravet"

Die ritme, wat oor die algemaen goed beheers is stamel soms,
en ons vind verse soos v. 713 - 4:

"Op dat hy syn wtverkoren
In het landt Canaan leyt."

Die woord Canaan moet, om die metrum nie te verstoor nie, gelees word Ca-na-an, met die klemtoon op die tweede lettergreep, anders het ons hier drie onbeklemtoonde lettergrepe, of twee beklemtoonde lettergrepe, landt Ca-naan met die -naan as een lettergreep. Op dieselfde wyse val die klemtoon verkeerd in v. 717:

"En hem lieflijk met Wierocock...."

As dit nie gelees word soos aangedui nie, is daar 'n onvoltooide trogelese versvoet in die middel van die vers, nl. met, wat metries-technies nie reg is nie. Vondel het dus hier nog nie 'n volkome beheer oor die verstechniek nie.

Wat die ritme oor die algemeen betref wissel dit af om by die stemming te pas, wat vertolk word: nou juigend, d.w.s. kort verse met 'n lewendige ritme, in die reisange waarin die Israëliete juig, dan skerp afgemeet om die volk aan te spoor in die opmars-in die reisang in die vierde bedryf:

"Adieu Egypten-landt,
Adieu Rijcx-staf en Kroone
Die Nylus sandich strandt
Beheerscht door Pharaone." (vv. 1631 - 4)

Die jambiese versmaat pas skitterend aan by die ritme van die mars. Breër en swaarder golf sy vers as hy die eerste Paasfees beskryf, in die derde koorsang:

"Nu t'manen-schijnsel zich gaet ronden,
En met heur kromme hoornen naect
Vast eenen halven circkel maect,
Wert den Hebree van druc ontbonden." (vv. 1363 - 6)

Soms kry ons afwykende metriesse konstruksies wat pragtig aandoen en 'n insig in sy versmaat openbaar. Bv. v. 715:

"Op dat sy daer zonder smetten",

'n vers bestaande uit twee jambiese en twee trogelese voete, waardeur veral die suiwerheid beklemtoon moet word: "zonder smetten".

Nie alleen metries en ritmies nie, maar ook poëties vertoon die reisange van "Pascha" verrassende skoonhede. Reeds in hierdie eerste stelling slaan die digter 'n ferme akkoord. Fragtig is die aanhef van die eerste koorsang:

"Als de Zee vast onghestuylich
Stormt, en worpt heur baren schuylich
Na den Hemel al verbaest,
Als den Schipper hoort de buyen
Van den Noord-wind 't Strant doorluyen,
Is de stilte eerst aldermaest."

Veral plasties in hierdie strofe is die woord "doorluyen", waardeur die gehuil van die Noordewind uitgebeeld word.

Wat 'n wêreld van aksie lê daar nie opgesluit in die eerste strofe van die tweede Choorsang nie! Let veral op die laaste drie verse (1025 - 8) met die bytende rymwoorde:

"Steenen Pharao wilt swichten, (sal)
Want syn schichten
Haelt den Hemel w' den tros,
Pyramiden wacht u spitsen
Voor syn flitsen:
O daar gaen syn pijlen los!"

Word die droefheid en wanhoop wat daar in die geteisterde Egipteland heers nie skitterend uitgebeeld in die volgende verse nie! Die hele natuur is moedeloos. Slepend is die ritme:

"D'Eyck en schijnet nu den Elsen
Niet t'omhelsen,
D'Aerde droef en onbespreedt
Mist heur rancken en heur nêppen,
Mist heur knoppen
En heur green-geschildert kleedt." (vv. 1071 - 6.)

VERWEYD meen in die Darde Choorsang die Nederlander te hoor wat juig oor die oorwinning wat pas op Spanje behaal is; die toon word trouens deur die hele drama gehoor, soos VERWEY tewens ook aantoon. Vondel besing hier die vryheid: die voëltjie kan in sy kou net so vrolik wees as moontlik, maar hy verlang tog na sy vryheid, waar hy hom dan heeltemal kan uitleef - so ook 'n volk:

"O, zoete vryheid! wat een krooning
Dancet u den ghenen die verruct
Nu zoo vele eeuwen heeft ghedruct
T' slaefsch jock van een tyrannich Koningh;
Oft schoon t' wildt voghelken met lust
Int korfken tiereliert en fluytert
En inde traly twijl het tjuytert
Verdient tghekochte zoedt gherust,
T'zou liever inde taexkens schieten,
En klieven met syn vlercxkens locht
Den blauwen Hemel; zoo het mocht
Slechts magher synen kost ghenieten."

Pragtig druk hy die voëlgesang uit in die woorde tiereliert, fluytert, tjuytert.

Net so'n kragtige toon as wat aangeklaan word in die eerste reisang hef die Choor aan aan die end van die Vierde Deel. Pharao agtervolg nou die volk wat hy laat trek het, maar hy kry slegs sy

laaste kans. OnheilsPELLend lui die Choor se woorde hier (vv. 1745-8)

"Die den Hemel darf bekrijghen,
Zal wel voor een wijl opstijghen,
Even als Neptunus vocht
Worpt syn varen na de locht....."

Deur die hele reisang klink hierdie onheilsboodskap oor die self-verheffinde trots van Pharao. Die digter toon hier 'n groot self-beheer om so'n toon vol te hou. Dit eindig dan ook met die afskrik-kende: God onttrek eindelijk aan die weerspanninge Sy lig en hy sal

"Even als een roerloos schip
Drijft al blind'lingh op de klip
Van syn overgheven hoosheyd
In den afgrondt en tãverleyt, (Verderf)
Van syn overgheventheyd." (vv. 1799 - 1804).

Die twee reisange wat gesing word deur die Israelitiese rei is altwee geskryf in 'n lewendige ritme, wat die opgewekte stemming, waarin die volk verkeer, skitterend weergae. Uit die eerste reisang wat hulle sing in die Vierde Deel, klink daar 'n toon van bravado: God is met hulle; Israel is 'n groot volk. Pragtig is die strofe waarin die Jordaan aangespreek word, om te verkondig hoe Juda se troon nou bevestig word. Skitterend word die gebruik van die water verklank vv. 1662 - 70:

"Jordaan die van den tsop
Der heuvelen komt bruyschen,
Steeet u blauu hoornen op,
En laet u bobbels ruysschen,

Golft in d'azure Zee,
Zeght d'Oceaansche baren
Hoe Juda op u Ree
Komt synen Throon pilaren."

Net so kragtig word Horeb aangespreek om te getuig van die mag en majesteit van God:

"Dat Horeb eeuwich staat
Gheresen onder t'Maenschijn
En tuyght wie heeft ghedwaet
De tranen van ons aenschijn," (vv. 1675 - 8)

Juigend klink dit op uit die lied van die "Israelytschen Reye" in die vyfde deel, wat ferm aanhef, vv. 1925 - 7:

"Nu zinght, nu speelt, nu reydt en danst,
Nu looft den Heer der Heeren
Die ons met d'overhant bekranst....."

Wat

Wat Vondel hier weergee is feitlik die lofsang van die Israëliete soos vervat in Exodus xv. Hy verwerk die Bybelse prosa tot 'n stuk pragtige liriek. Die toon van die Bybelse sang klink helder op uit die vyfde strofe v.v. 1953 - 9:

"Looft desen Krijghsheid onvervaert,
Die paerden, ros en waghén,
T'ghewapent heir met schilt en swaert
Heeft mannelijc verslaghen,
Metden verstoeten Koningh trots,
Bout op dees klip en sterke rots,
Die niet en swicht voor stormen en zee-vlaghen."

Die eienaardige stoffe-bou, sewe verse elk, met die lang slotvers vir elke strofe, verleen 'n verrassende hegtheid, vastigheid en krag aan die strofes. Die rymskema is ook eienaardig: die eerste vier verse alternatiewe rym, dan 'n koeplet en die slotfers wat rym met verse twee en vier dus a b a b c c b. Hierdie drie rymende verse verhoog nog die mate van kompaktheid van die strofes. Die rymwoorde is soms ook vergesog bv. in verse 1988 en 1990 gebruik hy hart en hert as rymwoorde.

Die "Rey der Egyptennaren" kan eintlik nie 'n rie genoem word nie, want dis hier slegs twee persone, 'n Man en 'n Vrou, wat sprekende, handelende op die toneel gevoer word. Hoekom sou Vondel dit 'n rie noem? Dit is ook moontlik, dat die rei nie net uit 'n man en vrou bestaan nie, wot ook waarskynlik is, en die rede hoekom hy dit 'n rei noem, skyn my hierin geleë: Die rei moet vir hom uiting gee aan 'n indruk, en hier moes die smart van 'n volk vertolk word en dis makliker om die kompakte rei daarvoor te gebruik, en 'n losse en individueel-voelende volksmenigte. Hierdie rei-"sang" onderskei hom met van die res van die drama daarin, dat dit 'n aansluiting by die voorafgaande klag van Pharao, meer liries is as die res van die drama, meer liries, tewens, as die grootste gedeelte van die reisange. Wat metrum en ritme getref is dit dieselfe as die verskillende bedrywe.

'n Moontlikheid bestaan dat ons hier 'n reisang het wat bestaan uit beurtsange. Afgesien van die mate van liriek, wat daarin opgesluit is, en die feit dat die digter dit 'n rie noem, beskou ek dit nie as 'n reisang nie. Hierdie is nie 'n afwyking van belang wat die vers sowel as diestof betref nie - in my oog is dit bloot 'n liriese-dramatiese klag wat deur 'n handelende eenheid van persone geuit word.

"Pascha" vertoon in baie opsigte dus nie alleen verwantskap met die Griekse gedagte nie, maar is t'gee vefal glyk da van 'n digter met buitengewone talent. "Pascha" is die stemwurk van sy dramatiek, die toon word hier aangegee wat later in Vondel se beste dramas sal weerklink, ook ten opsigte van sy aanwending van die Rei. In sommige opsigte is die klank hier nog dof en soms selfs troebel, maar later klink dit helder en fors uit.

LITERATUUR:

- 1) - : "De Reien van Vondel", (D. Coene, Amsterdam) bl. 112.
- 2) - : "Vondels vers" (Santpoort, 1927) bl. 33 - 35.

Hoofdstuk 3.

"Hierusalem Verwoest" (1620) en "Palamedes" (1625)

Vervolgens kom ons by Vondel se tweede ontwikkelingsfase wat deur Simons tereg getipeer word as sy "Romeinse" fase. Waar Vondel in sy "Pascha" onder die heilsame invloed gestaan het van die Franse digter DU BARTAS, en die hom gebring het tot kunseksperiment, staan hy hier onder die minder-heilsame invloed van die Romein, SENECA. SENECA het ook die klassieke tragedie nageboots maar hy leef in die tyd van wording in die Romeinse staat, die tyd waar mense gegrag het na sensasie. Daarom word die skone klassieke tragedie deur hom omgeskep tot vertoning van wreedhede, bloederigheid en sensasionale tonele. Hy wou die sinnelus van die verwoorde Romein bevredig. Tereg se Simons dan ook: "Hierusalem verwoest".....toont welk een verwoesting een oorspronklike gevoelig en zuiver talent kon ondergaan van den invloed van een onzuiver rhetorikus." 1)

Ten opsigte van die reï het Vondel van Seneca geleer, in stryd met die aanleg wat hy in "Pascha" vertoon, waarin hy veel nader staan aan die Griekse opvatting van die reï, om meer as een reï te gebruik. Hier maak hy ook die meer die onderskeid wat hy in "Pascha" gemaak het, tussen Ohoor en Rey nie. Hy gebruik vyf reïe, wat almal dieselfde funksie vervul nl. die "Rey van Roomsche Soldaten", "Rey van Staetionffren", "Rey van Ioodsche Vrouwen" "Rey van Iodinnen in 't algemeen" en "Rey van Christenen". Hierdie verskillende reïe neem afwisselend deel aan die handeling of sing die reisange aan die end van die bedryf.

Lat ons eers op die verband van die reï met die res van die drama drama:

Aan die end van die eerste Handel (so word die bedrywe hier genoem) sing die "Rey van Roomsche Soldaeten" 'n lied wat pragtig aanpas by die voorgaande. Waar die veldheer Titus in die bedryf aan die soldate ryk buit belowe na die val van Jerusalem, verheerlik hulle hom in die reisang. Hulle is tevrede en onderdanige soldate:

"Als onsen Veldheer rept een woord,
Het slaet gelyck een bliken voort,
En 't help van bende aan bende,
'T Gentsch leger over ende." (vv. 539 - 42)

Daar.....

Daar heers nog vreude in die kamp nadat die oorwinning behaal is die reisang vertolk dan ook hierdie stemming. Dit pas dus aan by die s ming wat deur die voorafgaande Handel geskep word.

In die Tweede Handel neem senu twee reis deel aan die handelings al die rei van "Staatsoffren" en die rei van "Joodsche Vrouwen". Hulle neem deel aan die klag wat die Dochter Sion mistert oor die verlore vryheid en die puinlegging van die stad. Die verhaal van al die onaanneemlikhede wat plaasvind in die stad word hier eenvoudig opgedring aan die toeskouers... Hoewel die dochter Sion in bewynning val oor die onheilige spoor sy tog die reis aan om te verhaal daarvan. Hierdie reisang pas aan by die "Handel", maar dit beantwoord gladnie aan sy funksie nie. Vondel maak hier gebruik van die rei om te voldoen aan sy versoerde smek. Nadat die Dochter Sion tot saterdins toe verhaal het van al die wreedhede gaan die reis nog verder en verhaal hoe 'n moeder haar kind slag en eet. Dit toon 'n baie versoerde smek, en 'n versoerde insig in die funksie van die rei: die rei is nie daar om die dramatiese so lust tot verhalings van wreedhede voldoening te gee nie.

Aan die end van die "Handel" sing die "Rey van Jodinnen", dus 'n derde rei in die een bedryf, 'n klaagsang oor al die wreedhede, dit beklaag 't "algemeen verderf". Nog nie sat van al die wreedheid nie, gaan die rei nog voort daarmee. Dit skyn asof Vondel behoe skep in die verhaale van wreedhede en bloederigheid. Hierdie reisang beantwoord gladnie aan die funksie van die rei nie- dis slegs 'n voortsetting van die "Handel", nie 'n bespiegeling wat sampas daarby nie.

In die volgende Handel tree die "Rey van Staatsoffren" weer handelend op maar nie met sang nie. Aan die end sing die "Rey van Priesteren" 'n reisang wat wys daarop, hoedat die onderlinge twis van die Jode gelei het tot die val van die stad, en bid God om hulle weer te vertroos vv. 1681-6

"Dit alles slagen wy gode
Helpe! Nu is 't te sonde
Nu Stad en Tempel is een roef der waendelingen.
O God! ziet eernul weder,
En troestet Leve weder,
Op dat wy uwen lof met sueten wogen zingen."

Hierdie reisang pas aan by die voorafgaande, waaringehandel word oor....

oor die finale oorgawe van die stad.

In beide die vierde en vyfde Handel neem die rei deel aan die handeling: in die vierde die reis van "Staationfirren" en "Joodsche Vrouwen" en in die vyfde reis van "Christenen". Laasgenoemde spreek net 'n paar woorde waarin hulle kla oor die toestand en God aanroep om die skande te aanskou (vv. 2101 - 2):

"O God! wat ziedy niet al aan met aziende oogen,
Wie zal hier over recht uw oordeel vaten mogen."

Die "Rey van Jodinnen" wat die reising aan die end van die Vierde Handel sing weeklaag weer oor die verwoesting van die stad.

Aan die end van die vyfde Handel het ons, geen reising nie: dit leer Vondel van SENECA, dat die reisinge beperk moet bly tussen die bedrywe, en nie aan die end van die drama ook een moet geplaas word nie. Dit is 'n vooruitgang op "Pascha" in die rigting van die Griekse opvatting.

Die reisinge is oor die algemeen baie lank en daardeur verbeur hulle die skoonheid wat daar nog is, tot 'n groot mate. Oor die algemeen is hier nie sprake van 'n funksie wat die rei vervul nie, want almal klaag op diesselfde toon voort, as al die joodse karakters, behalwe die eerste, wat 'n mooie vinding toon daarin, dat die lof van die Veldheer deur die soldate gesing word.

Uit die reisinge klink diesselfde toon van bombas, geswollenheid en retoriek wat spreek uit die hele drama. Verse soos die volgende word Rikwels aangetref:

"Siet hoe onze staet verholgen
Het roode zweet doet volgen." (514 - 5).

Ook die onkieser:

"Het zwang're Koebeest mede,
Ten brand geschickt alreede
't Lam barende, zocht ons te brengen tot opmerken."

Aangaande die skoonhede van die reisinge es geheel kan ek my glad-nie vereenselwig met die lof wat Heyting hulle toeswaai nie. Oor die reisinge in die tweede Handel, wat hy noem "de befaemde beurtzeng die de verschrikking van den honger op hoogst plastische wijze beskryft, de wildste bloem uit VONDEL'S "Sturm und Drang" (5) het hy heeltemaal 'n verkeerde insigg. In hierdie reising toon VONDEL, meer as op enige ander plek in die drama, die onheilzame inwerking van SENECA op sy dramas. Die keurige en fyne dya dramaturg van "Pascha",.....

is hier geheel-en-al ontdaan van artistieke selfrug.

Wat die ritme betref mis ons in hierdie reisang die musikaliteit van die Choor sange van "Pascha". Neem bv. die vierde reisang. Hierdie klaagsang moet 'n lang vers en sleepende ritme gehad het. Die tempo is veels te snel. Die telkens herhaalde "Ach, ach, ach, ach," vergoed nie die gebrek nie.

Nogtans was die ritme van die eerste reisang pragtig by die lewendige en opgewekte soldate. Oor die algemeen is dit die beste reisang in die drama. Tereg se Simons: "Slechts een enkels rei-zang doet gevoelen, hoe hij, in het zich loswinden uit het oude raderijksche hulsel, dat in het 'Pascha' zijn taal omvliest, niet mede al die oude gevoeligheid heeft afgelegd."⁴)

Die reisange is ook nie ontdaan van poëtiese skoonheid nie: kragtig is die toon van die aanhef van die eerste reisang:

"Sta by Olym'sche Forstelaers,
Die eertyds had so veel gebaers
Om dat ghy 't stof bewaepden
En 't zweet van 't aanzicht veegden*.

Plasties is ook die uitbeelding in die tweede reisang, vv. 1243 - 8:

"Of 's Tempels grondvest nacht en dag
Nae 't Sterren welisel open lagh,
.....
En of men 's Keyzers Ad'ler mocht
Zien met zijn penne slaen de locht,
Pt schitt'ran af van stompe toornet....."

Ek laat hier uit v. 1243:

"Geverst van't bloed der welgeboorten"

Wat die hele siening betref: ons het hier 'n skitterende beskrywing van die verwoeste stad - die fondament van die tempel onder die sterregewelf, die adelaar, eensam op stomp torings - voornamlik 'n uitmuntende stuk plastiek, wat behoort tot die beste wat VONDEL geskryp het. In sulke verse, en verse soos die volgende skets van VONDEL se genie deur, nl. vv. 1651-5

"'t Licht binnen d'heyl'ge drempel,
By 't Outaer, en den Tempel,
Waar voor de donk're nacht kraek met zijn brayne vlercken"

"Hierusalem Verwoest" vertoon in der waarheid wat zija 'n groot agteruitgang, 'n verwoesting van VONDEL se genie.

Ook "Palamedes" gaan mank aan dieselfde gebreke as "Hierusalem Verwoest", alhoewel VONDEL hier reeds die invloed van die "Mantuaensche gees" VERGILIUS, begin voel en toon.

Weer kan ek my nie verenig met HEYLING se uitspraak oor hierdie reisange nie: "In statig Grieksch gewaad hult de dichter een Nederlandsche satire op den wreeden dood van Oldenbarnevelt-Palamedes." 3) VONDEL was nog nie so ver ontwikkel dat hy die satire kon volhou en in die "statig Grieksch gewaad" nie. Sommige, ja, meeste van die tonele is alles behalwe statig.

Hier weer het VONDEL 'n hele aantal reise nl. vier: "Rey van Eubeers", "Rey van Ithakoisen", "Rey van Peloponnesers en Aethakoisen", "Rey van Trojaensche Maagoden", in navolging van SENECA wat dit al te dikwels gedoen het in sy tragedies.

Die eerste bedryf, 'n lang alreinspraak van Palamedes, wat dien as eksposisie word gevolg deur die reisang van die "Reyen van Ithakoisen en Eubeers". As verdere eksposisie van die toestande dien hierdie reisang sy doel. Dit staan in nou verband met die drama, alhoewel ons hier weer oorlading, nl. te veel van die valsheid en bedrog. Dit sluit ook direk aan by die tweede Handel wat die twee skimme op die toneel bring. Die reï hoor reeds die gesuis en roep verskrik uit:

"Waar vlieden wij? wat rasen?
Komt uyt den afgrond klimmen?" (265-6).

Nie alleen hierdie reisang nie, maar ook die algemeen staan al die reisange organiese in baie nou verband met die bedrywe. In die Tweede Handel broei die kwaad teen Palamedes en aan die end smeek die Rey van Peloponnesers en Ithakoisen die Godin, Heate, die "dryaensicht" om hulle tog die verraad te ontdek. Opmerklik is hier dat Euripylus saam met die koor optree, sodat hy as priester van Heate, die antwoord aan hulle kan openbaar. Nadat die reï dan weer al die gruweldade geopenbaar het wat daar heers onder die Grieke resp Euripylus uit vv. 729 - 80:

"Houd op ghy hebt voldaan, het noodlot heeft volkomen
Uw dansen en gezang goetgunstig aengehoren."

in
en die volgende Handel word die komplot ontwikkel.

Die volgende bedryf speel in die nag. Die "Rey van Eubeers" sing.....

sing die reisang aan die end van die bedryf, en pragtig word die dagbreek uitgebeeld. Uit die duister van die nag, ontplooi sig die dag, en die rei stel die rus van die kalme more teenoor die woeling wat daar nog heers onder die mense. Hierdie reisang pas skitterend aan by die voorafgaande bedryf, hoewel, en juis omdat, dit nie direk beklemtoon wat plaasvind nie, en dit nogtans beklemtoon.

In die Vierde Handel tref ons 'n waardevolle aanduiding aan betreffende VONDEL se reis. Hoewel die "Rey van Peloponnesers en Ithakoisen" nooit optree nie, word dit tog aangegee dat hulle op die toneel teenwoordig is. Die rei hoef dus nie juis handelend op te tree om op die toneel teenwoordig te wees nie.

In die Vierde Handel word die vonnis oor Palamedes gevel, en in aansluiting by die bedryf besklaag die "Rey van Eubeërs" die wreedheid van die godetteenoor "begannende deugde" (vv. 1772 - 82):

"Ach waer toe of der Goden onbescherpt
Swaems deugde hier en tree ontseyd,
En sonder straf, en aerselen doet gaen
So oeyl een pad, so wilde en woeste baan."

Die verhaal hulle hoedat Herkules soveel ongediertes en tiranne van die aarde weggedoen het, maar die aarde het weer nuxes geteel: sou sinspeel op die verskyning van Sisyphus en Megear op die toneel in die Tweede Hande? As Herkules nie die aarde verlaat het nie, sou Palamedes nie so onskuldig veroordeel gewees het nie.

Nadat Palamedes deur sy eie volk vermoor is, sê die "Rey van Trojaense Maegden" aan die end van die vyfde Handel 'n juiglies oor die verlossing wat die stad te baar gevel het:

"Stads grootste vyand voor de poort
Leyd van sijn eygen volck vermoord.
Lof, lof sy u Godesse,
O strijdbekrijgeresse."

Hierdie reisang is feitlik toepaslik op die hele drama, dit gee weer 'n "geheel-indruk" daarvan, beskou van die kant van Troje.

Die reisange staan nie alleen organies in nouer verband tot die drama as die reisange nie van "Hierusalem Verwoest" nie, maar toon ook intrinsiek 'n groter skoonheid as die van die voorafgaande drama.

Die reisange vertoon egter ook die gebrek van die hele drama, nl. die tweespalt wat daar is in die digter se eie siel. Hy voel dat hy Palamedes-Oldenbarneveldt moet verdedig - daarom die "Rey van Eubeërs." Aan die anderkant moet die saak van Ulysses ook ondersteuners he.....

ondersteuners be - daarom die "Roy van Ithakolien". 'n onpartydige reis sou hier veel beter geding het. Die gevolg van hierdie dubbele reis is, dat die eerste reisang, met die pragtige aanhef (vv. 157 - 36)

"By krijalien passas op ons ' beurt
Kondom Neptunus muuren:
Terwijl den Hemel starloos treurt,
En teit de siepnie uyren.....
De middernacht herhaalt haer scha
Met dicke duisternissen:
Slagregens deken Cynthia,
Dias sy haer aanschijn misson".

ontaard in 'n haatlike en kleinlike tweestryd tussen die die twee reie. Hierdie eksposisie kon veel skoner gemaak het. Pragtig is egter nog die klag van die Eubeëra in die slotstrofe:

"Draei lang, O blonde Phoebus; draei,
Schoon swaak ons kinnen,
D'ondankbare kragen niet bostreel,
Die kongs hoe meer verslimmen."

In die tweede reisang het ons weer dieselfde onsmaklikheid waaraan "Hierusalem Verwoest" mank gaan. Hier word deur die reis uitvoering die Wandade van die Grieke verhaal. Dieselfde vind ons in die laaste reisang wat origins tog groter skoonheid openbaar:

"Mysemen van verstant bercoed;
Haer wijsheyde bekenend doorklooft:
En lange het veld leent sebarssen
Met d'uytgetogene karssen." (vv. 2357 - 60)

Die derde reisang behoort tot die skitterende liriek wat Vondel gekryf het. Uit die donkere nag vol onheilspellende, nare gewersak van die donkere nagte wat saamspan teen die onskuldige, ja, vlekkelose, Palamedes (soos Vondel hom uitbeeld) verrys die dag. Skoon word die naderende dag uitgebeeld in die aanhef van die reisang:

"Alre het den gesaeyt gestarnt
Verflaent, en niet so vyerigh barat,
De schaduwe is een't overleenen.
De nacht heeft opgeeft, voor sich heenen
De morgenster drijft hemels heyr,
De voerman van den grooten heyr
Op dat hy sijne beurt verwissel,
Die vlucht met omgekeerde diessel.
De goude Titan rijst alree
Met blauwe paerden uit der zee,
En schittert over bosch en dymen,
En idaes bladerryjke kruyden.
O welkenoone morgenstond!"

Van hierdie eerste twaalf verse se VERWEY: "De eerste twaalf verzen zijn bovendien klaarlijkelyk vertaalt naar een koor van Seneca." Nogtans is dit hier nie 'n Griekse landskap wat uitgebeeld word nie: "Deson-
Manks is hij die het leest noch in Italië, noch in Frankrijk, zoomin als
voor Troje waar het speelt, maar in Beverwijk" 7) Dit blyk.....
voor

blyk verder uit die reisange self, v.v. 1874-;

"Hier bloeyt een af-getuynde Kool-hof;
Daer lach een beemd, een klaverwey,
Omringelt van een boomkruy....."

Die 'n tiepiense beskrywing van 'n landskap wat VONDEL self gesien het (anders kon hy dit nie so uitbeeld nie) in Beverwijk, waar hy dikwels by Laurens Banck gekom het. Pragtig soel hy dan die rustige landelike lewe teenoor die rustelose gestob van die staatsman - en hier dink VONDEL aan Oldenbarneveldt:

"Ter swaert hy van dit leven af
Dies d'ontrust nagaet, tot in 't graf:
Die tot den avond van den morgen
Gekneegt, geplaght word van de sorgen
Van sorge die hier rusten laet
Die sleet word van een' vryen staat....." (1357-62)

veral in die laaste vers kom die assosiasie duidelik uit.

Die ritme van hierdie reisange is veel beter versorgd as die van die vorige drama. Terwyl die verse van die eerste reisang:

"Wy Krijelien passon op ons' beurt
Aerden Hepturus muren....."

Breed en swaar is die verse in die vierde reisang, waarin die krag uitgestort word oor die "Godes onbesoetheit"; rusteloos word dit as gesprek word van die altyd-weelende menigte v.v. 1855 - 51:

"Nu raast an voed d'ontveterende gemeent,
En onse staat voorhoedtoegh overleent....."

Helder, snel en opgewek klink dit op uit die laaste reisang, die van die Trojaensche Maegden, wat juig oor die daad van moord wat die Grieke gepleeg het:

"I "Trojaensche wygeroende jougd,
Singt Pallas lof, en juicht van vreugd,
En eert met kerckgebaren
Heer drompels en outaeren:"

Veral doeltreffend is die diïresis in die tweede aangehaalde vers:

"Singt pallas lof, en juicht van vreugd."

Hierdie drama vertoon dus aanmerklike vooruitgang ten opsigte van die voorafgaande een, "Hierusalem Verwoest." VONDEL is besig om hom te bevry van die onheilssame invloed van SENECA. Hy kom reeds nader na 'n baie meer heilssame, nl. die van VERGILIUS. In "Palamedes" behandel hy reeds Vergiliaanse stof; VERGILIUS sal ook nog sy vers verskryk.

Hoofstuk.....

LITERATUUR:

- 1) "Vondels Dramatisch", (Wereldbibliothek), bl. 82
- 2) "Vondels Reizen", bl. 6.
- 3) "Vondels Dramatisch", bl. 90
- 4) "Vondels Reizen", bl. 226.
- 5) "Vondels Voren", 87.

Op die Drempel van die Klassieke - GYSBREGHT

VAN AMSTEL (1637).

Met "Gysbreght van Amstel" kom daar 'n ommekeer in Vondel se dramatiek. "Met Gysbreght bereikte Vondel voor het eerst die kunst van die toneelmatige uitbeelding", aldus VERWY.¹⁾ Die "Gysbreght" vorm die oorgangspunt in VONDEL se dramatiese ontwikkeling: hier staan hy baie nêre aan die Grieke - in sommige opsigte oortref sy genie die van die Grieke - en tog vind ons nog spore van die oue hier in die drama.

Hoewel die reisange in hierdie drama uitstekend aanpas by die verskillende bedrywe, dus uitstekend beantwoord aan hulle funksie, staan hulle tog nog wat die vorm betref by die oue. VONDEL staan dus nog met die een voet in die oue, en met die ander betree hy die drempel van die nuwe, die terrein van die Griekse treurspel. "Gysbreght van Amstel" is dus van die uiterste belang vir die kennis van VONDEL se ontwikkeling in sy opvatting omtrent, en sy gebruik van die rei.

Nieteenstaande die feit dat hy hier nog meer as een rei gebruik nie, n.l. vier, die "Rey van Amsterdamsche Maeghden", "- van Edelingen", "- van Klaerissen", "- van Burgzaten", dus nog die oue, het ons tog hier 'n verheffing. Die reisange, hoewel nog geen beurt-sange nie, is veel korter as die in sy vorige dramas. Hy bereik in hierdie reisang die verhevenheid, die krag, die fermheid, wat reeds herinner aan die Griekse reisange.

VONDEL kom nie alleen nader aan die Grieke nie, hy vertoon 'n fyner in die praktiese uitlewing van die funksie van die koor as wat ons by die Grieke self aantref. In sy vorige dramas moes die rei plek tussen die spelers op die toneel. Hy word egter hier, deur 'n beter tegniese inrigting van die toneel van die nuwe skouburg in staat gestel om sy rei ook te plaas in 'n lys voor op die toneel, soos Simons²⁾ tevens ook aantoon, net soos hulle by die Grieke verskyn het; maar VONDEL stel die rei voor in staat om sy funksie beter te vervul as die van die Grieke, deurdat hy meer as een koor gebruik.

Die rei wat die reisang sing aan die end van elk van die eerste vier bedrywe, is uit die aard van hulle samestelling beter in staat om hulle aan te pas by die gebeure, as wat die geval sou gewees het as daar net een rei tot die beskikking van die dramaturg sou gewees het. Die "Rey van Amsterdamsche Maegden" is, kragtens nulle vroulikheid meer vatbaar vir die vrolikheid wat daar heers, maar ongebonde in hulle vrolikheid, en daarom is hulle beter in staat om aan die end van die eerste bedryf die indruk van daardie bedryf te vertolk as wat 'n rei van mans sou gewees het. So ook pas dit die "Rey van Burgzaten" beter om die ernstige reisang aan die end van die vierde bedryf te sing. VONDEL vertoon hier 'n beter insig in die funksie van die rei as in baie van sy latere dramas.

Van belang is hier ook dat ons, na "Pascha", hier weer vir die eerste keer wat dat van die reisange gesing word. Wie alleen word die rei van "Klaerisaen" deur Gozewijn versoek om saam met hom die Lofsang van Simeon te sing nie, maar daar bestaan ook vierstemmige toonsettings vir die ander reisange, by name "O Kerstmacht, schoonder dan de daegen" en "Waer wert oprechter Trouw" (d.i. die reisange aan die end van die derde en vierde bedrywe.)

Soos gese, beantwoord die rei in hierdie drama uitstekend aan sy funksie. Aangesien dit so 'n belangrike drama is, sal ons meer uitvoerig stilstaan by beide die organiese en intrinsieke skoonheid van elke afsonderlike reisang.

In die eerste bedryf word op die toneel vertoon Gysbreght in 'n monoloog, dan Gysbreght en Willebord, en, ten slotte, en dit is die belangrikste moment van die bedryf, word die gevange Vosmeer, die verkenners, voor Gysbreght gebring, en hy verhaal hoedat die vyandelike leërs opgebreek is en die plek verlaat het. Dit spreek vanself hoe hierdie nuus groot vreugde in die stad sal verwek. Dit word dan ook vertolk in die lied van die "Rey van Amsterdamsche Maegden". Die reisang vertolk die gevoel van die inwoners; die gevaar is nou weg:

 "Maer is de reus niet al zijn stoffen,
 Die Gysbreghts stad ter neer wou sloffen,
 En om haar muur zijn armen slaen?
 Wat ydele schrik heeft hem geslaghen? (vv. 433 - 6)

Nogtans meen ek 'n toon van vrees waar te neem in die slotvers,

asof....

asof hulle vroulik-intuïtief aanvoel dat alles nie pluis is nie, en dit nogtans nie kan se nie. Hulle kan egter die vereugting nie weerhou nie:

"De hemel sta u eeuwig by." (v. 450)

Die Tweede bedryf speel af op die vyandelike terrein: die planne teen die stad word verlaas agtermekaar gesit en geïnspekteer. Die Rey van Edelingen" sing, omdat dit kersnag is, en hulle kerk toe gaan hierdie lied. Daar heers nog vreugde in die stad, want niks word vermoed van die hinderlaag nie:

"Wy edelingen bly van geest,
Tekers gaan op 't hooge feest
Den eerste geborene heiland groeten..."

M.i. sou hierdie reisang egter beter gepas het by 'n koor wat uit vroue bestaan: die toon bring dit mee. Hier word gesing van die moeder-maagd en die goddelike kind. Hy staan onder die beskerming van die hemelse leërskare, net soos die stad nou ook die guns van God deelagtig is (vv. 710):

"Des hemels reien wiegen hem
En slaapt met huns soete stem,
Die ooit van vrees en was beschooten...."

Hierdie lied word toegepas op die stad in die slotstrofe. Net soos die kindjie Moses vlug vir die tiran, net so ook moet die stad sy toevlug neem tot die beskermende vleuels van God. In hierdie strofe is daar 'n toon van vrees, 'n voorbode van 'n naderende onheil - saad van die toekomstige word gesaai. Die strofe sluit direk aan by die volgende bedryf waar Badeloch met 'n benoude voorgevoel op die toneel tree. Wie alleen pas die reisang dus aan by die voorafgaende nie, maar dit bevorder ook die gang van die drama, die handeling, net soos die koor by die Grieke. Dit intensifiseer die handeling.

In die derde bedryf word die verraad dan geopenbaar, en op die kersnag word die stad ingeneem. Die reisang aan die end van die bedryf is 'n vertolking van hierdie smart en ang wat die inwoners van die stad nou aangryp. Maar weer word dit, net soos in die vorige reisang nie direk besing nie. Weer word die beeld uit die Evangelie geneem: die kindermoord in Bethleem. Die lig van die Golfskind was vir Herodus te skerp, hy kon die nie verdra nie: Moses doodgesmoor word.

Skitterend pas die reising in die vierde bedryf, gesing deur die "Rey van Klaerissen", aan by die gebeure. Terwyl die dood hulle in die oë staar, sing die rei saam met die biskop Gozewijn die lofsang van Simson. Ook op hierdie kersdag het hulle die "Algemene Heiland" aanskou - nou kan hulle sterf in vrede. Die Rei is hulle neer by God se Raadsbesluit.

'n Direkte uitvloeiing van die Vierde Bedryf is die reising aan die end daarvan. Die liefde van die impulsiewe Badeloch vir haar Gysbrecht spoor die "Rey van Burgzaten" aan tot die sing van hierdie lied van die verhoerliking van die huweliksliefde. Sien word die reising vasgewees aan die bedryf, deur dit te laat sing direk na die Badeloch se woorde in vv. 1257 - 8

".....Och Gysbreght, lieve heer,
Ik reken hem al dood en sie hem nimmermeer."

'n Kostelike dramatiese greep is dit om Badeloch saam met die toneel te laat verskyn: Dit verhoog die spanning in die drama, want, direk nadat die rei die bede genit het:

"O God, verlicht haer kruis,
Dat sy den held op 't huis
Met blijdschap mag ontfangen,
Die tussen hoop en vreeze drijft,
En zucht, en uitsiet met verlangen
Waer dat hy blijft." (vv. 1281 - 6)

roep Badeloch uit:

"My dunkt ick hoor gerucht. Daer roept een aan die poort
God lof, het is mijn heer. ick heb zijn stem gehoort."

Hierdie optrede van Badeloch intensifiseer en bekragtig die woorde van die rei nog meer. Die hoop se woorde word bevestig en bewaarheid deur die optrede van Badeloch.

Ons sien dus dat hierdie reisinge almal organies baie nou in verband staan met die handeling. Wat verder tref in verband met hulle is dat hulle 'n sterk liriese karakter dra. Die meeste van VONDEL se vorige reisinge was nou epies-georiënteerd gewees. Van nou af nader hy ook die koorsang in hierdie opsig - sy reisinge behoort tot die mees-subtiel liriek.

Sien ons dus weer op dieselfde wyse die reisinge na, met betrekking tot hulle skoonheid, hulle poëtiese waarde. Die eerste reising tref dadelik weer deur sy aanhef. Opmerklik is die krag waarmee VONDEL sy eerste reisinge in elke drama insit: die sware stem van die van...

van die kunstenaar weerklank telkens opnuut in die aanvangsverse:

"Nu stelt het puik van soets keelen
Om da er gezangen op te spelen,
Tot lof van God....."

Pragtig klink die heftige klanke in die volgende verse:

"Hoe wraeck met swaerden en met speeren
De torenkroon van 't hooft wou scheeren
Der schone en wijd vermaerde staet,
En rucken door geweld van banden
Der vasten zorden van haar lenden,
En plonderen haar kleenod en schat;
En schonden d'edele en getrouwe....." (vv. 421 - 7)

Jubelend klink dit op in v.v. 439 - 44:

"'t is tyd de kerk te steeffeen,
Te danssen, en te banketteeren,
En met een uitgelaten geest
Dees blijdschap een die vreugd te hauen,
Die vrolike engelen ons vernemen
Met zang op Gods geboortefeest.

Wat betref die ritme van hierdie sang was dit m.i. nie daarby nie.
Want mens sou hier verwag het is 'n kort vers, met 'n lewendige op-
gewekte ritme. Nou vertroebel die ritme die stemming wat daaruit meet
straal. Bowendien is die verse te lank, wat 'n stroefheid skep, en op
die ander manier die vers laat sleep in plaas van te juig en voortstuwend
meesleep.

Uit die volgende reising spreek die bewondering en die aanbidding
vir die kind en die moedermaagd. Tereg se Brandt dan ook:

"Men hielt dat hy, Gysbreght van Aemstels treyspel dichtende,
toen alreeds aan 't waggelende was. "2) Die feit dat VONDEL HIER DIE
mistiese kleur gee aan sy bewondering staaf hierdie bewering,

"Het kind waarvoor en starre rijst,
Die Wijsen met heur straelen wijst
De donkere plaats van zijn geboorte....

Het Gosten offert wierook, goud

En myr, tot 's levens onderhoud

van hem....." (vv. 680 - 2, 5 - 7) en 698 - 9;

"O Kind, ghy sijt, selijk uw moeder,
Met pracht nog hoovaerdij bevlakt."

Hoor ons nie reeds in hierdie reising die klank van "Quoifer"
nie? VONDEL se krag as kunstenaar het aansienlik vergrroot, sy vers ver-
diep en verryk: 'n helder klank klink op uit die verse:

"Hier schuilt dat godlijk aangezicht,
Waeruit die scene scheidt haar licht,
Een alle sterren glanst en luister."

Hier.....

Hier leit hy sonder glans in 't duister
Die englen tot zijn dienst verplicht." (vv. 605 - 9)
of ook uit vv. 720 - 2:

".....De hemel 't aardrijk en de hel
Die luistren swerp naar zijn bevel,
En zielden voor die suivre wetten?

Die reisings aan die end van die volgende twee bedrywe behoort
seker tot die meeste wat VONDEL beskryf het. Die fyne en subtiële
liriek. Pragtig word die wreedheid van Herodus uitgebeeld en gehekel
in twee verse 910 - 11:

"Hy pooght 't onnoozle te vernielan, (= onskuldiges)
Door 't moorden van onnoozle zielen."

Treffend word die weeklag gepersonifiseer in Ragel, die lydensmoeder, 'n
toon wat ons later weer by TOTIUS aantref:

"En maekt den geest van Rachel wacker,
Die waeren geest door beend en wey." (vv. 913 - 4)

Voel ons nie die rusteloosheid van so 'n rus - en vertroostingsoekende gees
nie! Maar Ragel word vertroos: die dood van die kinders is nie doel-
loos nie: daardeur word Gods naam verheerlik, Sy grootheid geroem:

"Bedrukte Rachel, schort dit waeren:
Uw kinders sterven martelaren,
En eerstelingen van het zaad,
Dat uit uw bloed begint te groeien,
En heerlik tot Gods eer zal bloeien,
En door geen wreedheid en vergast." (vv. 945 - 50)

Watter teerheid en liefde sê daar nie deur die verse nie:

"Zij ziet de teere treentjes hangen,
Als den, aan druppels op die wangen....
Die winckbrauw deekt nu met zijn booghjes
Gelooken en geen lachende ooghjes,
Die straelden tot in 't moeders hart,
Als sterren, die met haar gewemel,
Het aenschijn schiepen tot een hemel,
Mer 't wet een mist betrocken wierd." (924-5; 27-32)

In hierdie verse spreek die vader wat self reeds van sy kinders
moes afgee.

Ons voel dat hierdie reisant klank, vers, gevoel, saamgestrengel is
tot 'n brok fyne en tere liriek. Nogtans word die skoonheid vertroebel
deur 'n paar verse wat herinner aan die toon van "Hierusalem Versoest nl.
916-19:

"Wie sal de droeve moeder troosten,
Ny zy haer lieve kinders dert?

En.....

Nu sy die ziet in 't bloed versmooren,
Allerze naulix zijn geboren."

Dit is die naklank van die Senecaanse bloedrigheid wat VONDEL hier ver-
goed voorwet as. Sy kunstenaarskap styg nou bekend hierdie onsmakelik-
hede.

Diezelfde teerheid wat ons in hierdie reisang aantref sien ons ook in
die end van die vierde bedryf. VONDEL besing hier die liefde, en daarby
'n spesifieke liefde, die liefde van man en vrou:

"Twee zielen gloende aan een gezeed,
Of vast geschakeld en verbonden
In lief en leedt." (vv. 1242 - 4)

Die liefdesband wat die moeder bind aan haar seugeling is sterk maar

"Hoeh stercker bind die band
Van 't paer, doed hand aan hand
Verknocht....." (vv. 1251 - 3).

Hierdie liefde is sterker as die dood, geen liefde kom so na aan die
liefde van God nie. Pragtig is die strofe:

"Door deze liefde treurt
De tortelduif, gescheurt
Van haar beminde tortel.
Zy jamert op de dorre ranck
Van eenen boom, verdronk van wortel,
Haer leven langk." (vv. 1269 - 74).

In hierdie reisang het VONDEL nie alleen skoonheid geskep wat hy tot
dusver nog nie in een van sy dramas bereik het nie, het hy nie allien liriek
ontboesem wat gelyk staan aan sy suiwerste en diepst-deurvoelde liriek nie,
maar hy het ook sy vers-tegniek verbeter, sy verskuns ensy vers verryk.

Die reisange is deurgaans beskryf in die jambiese versmaat, maar hy
bereik strengter en meer beheerste vorme. In die eerste sang veroorsaak die
rym al 'n heftigheid en vastigheid. Die eerste twee verse vorm 'n koeplet,
dan rym die derde vers met die sesde, die negende met die twaalfde, terwyl
die verse tussenin koeplette is. Die rymskema is dus a a b c c b d d e f f e

Diezelfde effek van heftigheid en gespantheid word bereik deur die vers-
bou van die reisang. Die sang is opgebou uit sesreëlige strofes, op die vol-
gende wyse saamgevoeg: drie drievootige jambiese verse, twee viervootige
en 'n slotvers bestaande uit

uit twee jambiese voete. Hierdie slotvers veral het 'n skone klank-effek. Ook die rymskema bevorder die hegtigheid, die ineengestrengelheid: a a b c bc.

VONDEL staan nou in die voorportale van die klassieke. Sy reisange in hierdie drama is van 'n by hom tot dusver onoortroffe skoonheid, hulle besit 'n kalme verhewendheid, en hulle vervul dieselfde funksie as die van die Grieke. Ook tegnies is dit dieselfde, waartoe hy in staat gestel is deur die inrigting van die toneel van die nuwe Amsterdamse shouburg. Hy verskil nog van die Grieke in hoofsaak ten opsigte van die vorm van die reisange endie aantal reise wat hy op die toneel voer.

Hierdie verskille oorkom hy egter ook. Hy het nou sy ontwikkelingsfase tot by die Griekse gedagte voltooi. Hy staan nou by die uitlewing van die opvatting vandie reise wat hy kragtens sy kunstenaarswese toegedaan is. Sy verdere ontwikkeling bestaan in die diepere inlewing en vervolmaking van sy woord-en verskuns, asmede verstegniek.

LITERATUUR:

- 1) "Vondels Dramatiek", bl. 67.
- 2) Verwijs: "G. Brandts Leven van Vondel," (Amsterdam, 1905)
bl. 71, r. 1269- 70.

Hoofstuk 8.

DIE GRIEKSE PERKODE.

Soos ons in "Pascha" gesien het, was VONDEL, reeds in sy eerste drama, aangesien op hierdie genre vir sy finale ontwikkeling, kragtens sy kunstenaerswese. In sy ontwikkeling het ons tatkens aangestoon hoedat hy steeds nader en nader kom na die Griekse opvatting, en in sy "Gysbragt" op die drempel vandie Klassieke staan. Met sy "Maegden" (1639) en "Gebroeders" (1640) tree VONDEL die Griekse gebied binne.

Die rei in hierdie dramas van VONDEL geskryf na "Maegden" vertoon weinig of geen verskil onderling nie, wat betref die vorm en die funksie. Wat hier slegs van belang is, is dat VONDEL hierin 'n gestadige ontwikkeling deurmaak, en kom tot sy hoogtepunt in "Lucifer". Die nie nodig om by al hierdie dramas still te staan nke. Ons sal net korteliks daarop wys hoedat in "Gebroeders" die digter versigtiglik, voeties-vir-voeties, die Griekse bodem binnetree, en dan meer uitvoerig stilstaan by "Joseph in Dothan" en "Lucifer".

By "Gebroeders" tref dit ons reeds dat VONDEL, net soos die Grieke, net een rei gebruik, nl. die "Rey van Indestoren". Hierdie feit is nie van belang sonder meer nie. Die ook van belang om 'n sulwer dramatiese rede: Dit verkog die verband tussen die spelers en die rei as afsonderlike entiteite in die drama. Dit is 'n skitterende dramatiese greep van VONDEL, soos ek sal probeer aantoon.

By die Grieke, soos reeds gesien, neem die rei soms deel aan die handeling, sonder om egter in te gryp op die loop daarvan. As die rei deelneem, is dit 'n kapasiteit waarin dit moeilik is vir enige ander karakter om op te tree. Diselids tref ons aan in "Gebroeders". In die tweede bådryf wil die Gatsoneers weet wat plaasgevind het nadat hulle versoek aan die koning gerig is. Slegs die priesters kan teenwoordig wees in die tempel as die Hoëpriester en die Koning voor God verskyn, met die Urim en die Tummim. Daarom is dit dramaties van so 'n groot belang dat die rei sal bestaan uit priesters.

verder.....

Verder is hierdie optrede van belang omdat ons hier duidelik aangedui word dat net een van die rei praat (v. 870):

"Ick ga."

Ten tweede het ons hier, net soos by die Grieke, beurtsange, 2 sing deur die drie dele van die rei, en dit word diensvolgens verdeel in drie dele, nl. "Zang", "Tegezang" en "Toezang". Dit is hier nie alleen a ege liries soos in die vorige stanzas nie, maar dit is ook baie meer dramaties. Ons sien dan dat narate VONDEL ontwikkel wat betref sy dramatiese krag, hy ook terselfdertyd meer en meer wys gebruik word om te staan in sy die dramatiiese genre, nl. die Griekse klassieke tragedie, ook ten opsigte van die rei.

Die reise sange staan in noue organisasieverband met die drens. Aan die end van die eerste bedryf sijn hulle letterlik op saamwining van Abjathar. (v. 152)

"Ghy priesters volgt ons spoor met stichtelijke reien"
die daaropvolgende rei. Dit is nie alleen van belang omdat die koor deur 'n speler aangemaak word om te sing nie, maar omdat dit in die tweede plek pertinent aantoon dat die rei teenwoordig is op die toneel. Selde kry ons so 'n direkte aanduiding daarvan as die rei nie aan die handeling deelneem nie of in die bedryf sprekend optree nie. Van belang is verder dat Abjathar spesiaal sijn "stichtelijke reien", en nie somar enige soort gesang nie. Dit word gespesifiseer. Die rei is daar dus met die spesifieke doel om te sing, wat ook weer duidelik die spoor van die klassieke openbaar.

Skitterend slaag die reise sange daarin om dan ook daarin, dat dit die gang van die handeling aantoon. Let op hoe die orakelwoorde van Samuel geformuleer word:

"Ghy zelf het uwe zoonen.....
Zult morgen by ons woonen". (vv. 175, 7)

met die kragtige woorde en on onheilspellend van die rei. (v. 180)

"De Vorst was 't anderen daeghs een lijk".

Nie alleen is hierdie reise sange van groot organisasie skoonhede nie: reise sange beskik oor 'n grootse en majesteuse klank, wat selde by VONDEL vorige reise sange aangetref is. val. die pragtige.....

pragtige eerste reisang, en by uitstrek die "Tegenzang". Hier klink uit die verre die sware en moea stem van een wat in sy slaap gesteur is:

"Wat steurtghe mijn' gherusten slaap,
En roept mij uit het naere graf,
O Verst van God geslagen?" (vv. 137 - 3)

Hierin het ons dieselfde verskynsel as in die reisang aan die end van die eerste bedryf van AESCHYLUS se "Aгамemnon" waarin die rei ook verhaal van die gebeurtenisse wat aanleiding gegee het tot die huidige toestande, en wat daardeur die handeling 'n end vorentoe stoot, deurdat dit 'n verdere eksposisie bespaar.

Pragtig is die tweede reisang waar die Jordaan aangespreek en gevra word waar al sy water is, met sy skitterende klaagsang van die Jordaan, vol skone mitologiese beelde:

"Helaas! mijn kristallijnen vat
Telt zelf by druppel het nat,
'Twelk luy van Liban komt gekroep.
Mijn amber eerst aan 't overloopen,
Verschonck met blanck en bruizend schuim
Het kiere water weer zoo ruim,
Als 't van den oersa hem werd geschoncken,
Ja maecte d'ackerismen oncken.
En smeeck ick Liban met geklaag;
Hy antwoordt: 'k geef wat ick vermogh." (vv. 563 - 62)

Word die stadige stroom van die Jordaan in die kroegte nie plasties uitgebeeld in die een woordjie "lay" nie!

Tog is VONDEL in hierdie drama nog nie die meester van die rei nie: voetjie-vin-voetjie en versigtiglik betree hy die nuwe bodem. Die derede reisang is nog stamellend en onsamehangend beide organisies en intrinsiek.

"Joseph in Egypten" (1640) is van groot belang vir beide VONDEL se dramatiese ontwikkeling en sy vooruitgang op gebied van die rei. Van die rei en die reisinge in hierdie drama beskef het ons hier die begin van sy groot en grootste engelskore wat strake uitgroei tot die majestueuse grootheid van "Lucifer" en "Idem in Ballingschap".

Van belang met betrekking tot die gebruik van hierdie engelskore is in die eerste plek die afwyking van die Griekse gewoonting. VONDEL staan hier verder weg van die Griekse gedagte waaraan hy so naby gekom het in sy vorige drama, "Gebroeders", nl. dat die lede van die rei moet wees van dieselfde geslag en van dieselfde ouderdom.....

ouderdom as die held. As dit engele is, spreek dit vanself dat hierdie feit nie in die cog gekou kan word nie. Hoewel die rei dus medelye met die hoofkarakter het, wat een van die vereistes is vir die Griekse koor, voldoen dit nie aan die andereen nie.

'n Tweede corwagting in verband met die rei van engele is dat dit in hierdie drama nie op die toneel kan tree as 'n karakter nie. Hierin verskil hierdie drama natuurlik van 'n drama soos "Adam in Ballinschap". Hierin tree die "Rey van Nachteengelen" wel op die toneel, maar die mens is hier nog in sy geheiligde staat, en staan bokant die engele. In "Joseph in Dothan" egter, die drama van broedernyd en haat, kan die engelerei nie as karakter op die toneel vertoon word nie. Dit het ook die voordele dat die dramaturg nie aan die versoeking blootgestel is dat die rei kan ingryp op die handeling nie. Hoewel die rei in idie eerste bedryf optree naam dit glad nie deel aan die handeling nie. Dit staan absoluut en volstreke geskei van die handeling. Hulle woorde dien feitlik net as eksposisie voor die drama.

Die gebruik van die engele as eksponente van die koor dra by daartoe om die koor 'n meer verhewe karakter te verleen. 'n Magtige indruk noes dit gemaak het op die besoekers van die skouburg as 'n koor bestaande uit spelers opgedoes om engele voor te stel, die reising aanhef.

Van groot skoonheid is die reisinge in hierdie drama, ook is die organiese verband met die bedrywe heel subtiel. Behandel ons eers die rei in verhouding tot die res van die drama:

In die eerste plek dan die rei in die eerste bedryf: Die engelkoor aanskou hier die jongeling wat le en slaap, en verseker hom van hulle sorg. Hulle laat hom hier sien as die gunsteling en beskerming van die Allerhoogste:

"O hemelkint, o zorgh der Engien, slaap vry heen,
En Wandel dan gerust: wy tellen al uw treen". (vv. 13-14)

Aan die end van die bedryf sing hulle 'n reising wat minder in verband staan met die een bedryf as met die res vandie drama. Hulle prys God, die "Bronaer derdzierende zorgen", wie se raad en Geheimenis diep verborge le, omdat hy, deur oenskynlik te haat te laat seëvier en tog 'n dieper doel het:

" 't Gaet.....

" 't Gaet boven menschelijk vermoen,
Dat wy met Joseph herwaert reizen
Naer Dothan, en van Memphis deizen, (verwyder)
Om herwaert groeter sprong te doen. (v. 109 - 112)

Dan gaan hulle voort om te verhaal hoedat God selfs die verkeerde en slegte gebruik tot sy eie hoëre doel, en Joseph "Zoo verre en uitheemsch van zijne ouders" wil gebruik om, hoewel hy self nog jonk is:

"En koning zelf te helpen draegen
Dat onverdraeglijke pack,
En weeligne oegstven op te laden
Om magre jaeren te verzaeden". (vv. 155 - 8)

In noue organiese verband staan die tweede reisang tot die voorafgaande bedryf. Dit sluit direk aan by Simeon se woorde in v. 514:

"Daer komt de droomer sam".

En weer het ons die voorspelling dat Joseph die voorloper is van iets groots. Hierdie toon word deurgaans deur die engelenaar gehandhaaf. Terwyl die broedernyd brand om Joseph te verdalg, kom die engelenaar telkens weer met die versikering dat hy vier iets groot bestem, en daarvoor beskerm word.

In die derde bedryf word Joseph in die Put neergelaat en in hierdie duiisternis verkeer hy as die engelarei optree en sing

"Het lust ons om dees duisternissen (ter wille van)
Des puts al 't hemelsch licht te wissel:"

Ook hier dus weer sal hulle Joseph bystaan in die benoudheid waaring hy verkeer. Steeds bly hulle byderhand om hom te beskerm. En dan weer in die "Tegengeng" die voorspelling, die sand van die toekomstige:

"Het zal straks ryzen, om te reizen,
Om koninglijke en aertspalleizen,
Daer aller wyzen wijsheid zuft,
Met zijn van Golt verlicht vernuft
Te proppen....."

Nadat die verkoop van Joseph aan die Arabiese "Vrachtmeester" afgehandel is, word Arabië felukgewens met die eer wat hom te beurt val om deur God gebruik te word in die uitvoering van sy reedsplan. Hierdie genade word aan Arabië verleen omdat die volk ook sy oorsprong uit Abraham het. Ten slotte voorspel die rei dan ook Joseph se uiteinde.

Hierdie reisange staan nie net in nou verband met al die verskillende bedrywe nie, hulle is ook onderling ineengestrengel deur die toon.....

toon van liefde en beskerming vir Joseph wat hulle dra. Die feit dat Joseph onder die beskerming van God staan, om 'n hoë roeping te vervul is die silwerdraad wat dwarsdeur al die reisange loop en hulle saamsnoer.

Pragtig is ook die afsonderlike reisange. Hulle tref veral deurdat hulle almal, behalwe die vierde, kort en kragtig is. Hul skoonheid word ook hier weer verhoog deur die kernagtigheid.

In die eerste reisang hoor ons steeds die voorklank van die reisange van "Lucifer", daardie mistieke, grootse verheerliking van God, onpeilbaar-diep in sy Raad:

"O Bronner der alziende zorgen,
Wat leit uw oorsprong diep verborgen
En duister, niet alleen voor 't oog
Der menschen, maar ook zelf voor Engelen,
Eer zy zich onder menschen mengen." (vv. 95 - 9)

Kragtig is dus ook weer hier die aanhef van die eerste reisang. VONDEL slaan altyd 'n vaste en ferme akkoord aan aan die begin van sy dramas. Mooier nog is die tweede reisang waar ons die pragtige mitologiese beeld van die bok wat, moeg en afgemat moet vlug voor die jagters uit, die onbereikbare onderaardse waters hoor druis. Dis 'n pragtige versifikasie van die 42e Psalm. Die aankomende Joseph word vergelyk by die afgejaagde bok:

"Hy komt, hy komt, die jonge borst,
Als 't hygent hert, 't welck zynen dorst
Wil lesschen aan de verse sprongen
Der rilverzuivre koele bron". (vv. 517 - 20)

Net soos die jagters dan ook hierdie bok vanuit die bome behoer, so ook Joseph se broers "het onnozel bloet;

't Welk niemand leedt noch letsel doet". (vv. 523-7)

Dis pragtig en subtiel-terse veras waaruit die liefde van die engelkoor vir die onskuldige prooi straal.

Maar nie alleen is VONDEL verwant aan die klassieke nie- reeds in hierdie drama smelt die beoefening van die klassieke saam met sy voortsetting van die misterie spel. Joseph vervul nie alleen die Raadsplan van God nie, maar, en dit word in die "Toezang" besing, hy is die voorbeeld van Christus:

"t Moet schoon zijn, 't geen een schata moet strecken
Van yet volmaeckts en zonder vleecken
Wie of de zon verdragen dar,
Dat hooflicht, bron van klaerheit,

En.....

En zichtbre Godheit, 't oogh der waerheid?
Wie anders als de morgenster?"

Teenoor Christus, dus, is Joseph soos die forrester vergelyke by die son.

Hoewel buitengewoon lank in vergelyking met die ander reise in die drama, besit die vierde reis tog groot skoonhede. Arabië word hier besing omdat hy Gods genade so 'n groot mate deelagtig geword het. Hoewel die Arabiese Fenike 'n pragvoël is, ken hulle nog nie die werklike Feniks nie. Moes is die antwoord van Arabië in die "Tegenzang" vol met die skilderagtige beeldspraak van die Oostere volke:

"Ick hael myn vogels roem in top.
Hy voert op eigh gekroonden kop
(Om wien een glans zijn strahlen spreit)
Den heldre steen, de majesteit
Siet hen ten klaren oogel uit".

Is die beskrywing van Egipte in die "Toezang" nie skitterend nie! Die Egiptiese palse met sy baie torings, die Nyl-delta met sy sewe strome:

"Ohy voert dien onbekenden schat
Naar Memphis, en naar Zennestad,
Door ene wolck van zant en stof:
Daer zal men, in dat prachtich hof,
Wiens haalspunt Gods hof beschiet,
Zien, hoe de Nijl, de groete vlist,
(Die leven uit zijn pannen zuigt)
De kroon met zinnen tecken bijzet
Voor zyne Godheit, voor zijn hooft,
't Welck aller wyzen glans verdooft." (vv. 1173 - 82)

"Joseph in Dothan", is naer "Gyebrecht van Lemstel", seker VONDEL se populairste speelstuk. Dit is vol skoonhede, en onder hierdie skoonhede neem die reise 'n baie A hoë rang in. VONDEL staan hier met altesy voete op die Griekse bodem.

Indien die volgende en die laaste drama wat ek wens te behandel, "Lucifer" (1654), staan hy nie alleen ferm en vas in die Griekse klassieke nie, bereik hy nie alleen sy hoogtepunt nie, maar hy domineer hier, hy is meester van die genre waaraan hy verwant is. "Lucifer" is die kroon van VONDEL se dramatiek, ook wat betref sy reise in die drama. Maar nie alleen is hy hierin die meester van die klassieke-Griekse gedagte nie, hy betoon hom hier terselfdertyd die grootste verteenwoordiger van die middeleeuse misteriespel. In VONDEL, dus, smelt saam die streng en hegeboude Griekse tragedie en die feitlik vorm- en bandelose misteriespel tot 'n grootse eenheid in sy "Lucifer". *SAMESTELLING*

In....

In "Lucifer" ontwikkel VONDEL se kuns tot so 'n kompakte en in-eengestrengelde skoonheid, soos uiters selds in dramatiese kuns bereik word. Tereg se REYKING aangaande reisange: "VONDEL heeft met zijn reizen bewezen de grootste bereidwilligheid te wesen, niet alleen van zijn tijd, zijn land, maar van alle eedgenoten en de Grieken, men mag zelfs zeggen: van allen de Grieken inkluis.

Opvallend is dat ons in hierdie drama, hoewel nominaal met een rei het, nl. die "Rey van Engelen", tog twee groote aantref, wat albei as afsonderlike en kragtige eenhede op die toneel verskyn. Die onder groep is die "Luciferisten". Opmerklik is verder dat, terwyl die "Rey" getrou is aan God, die "Luciferisten" die aartsweg ondersteun.

Hierdie skynbare afwysing is egter nie so groot as wat dit op die oog lyk nie. Die Luciferiste, hoewel hulle ook singende op die toneel gevoer word, en ook optree as 'n groep, vervul togrens nie die funksie van die rei nie. As hulle veg, veg hulle op aanhang van Lucifer se sateliste, en ver om, volgens hulle sening, by hulle eie eer en status, en die van God ste te behoud. Hoewel hulle Lucifer ondersteun, het hulle nie simpatie met hom nie. Die "Rey van Engelen", daarenteen hoewel hulle steeds getrou bly aan God, vervul tog skitterend die funksie van die rei by die Grieke. Hulle het simpatie met die "Morgenster", wat homself so teen God verzet, en hulle kan dan ook vir hom bid voor God.

Rei en Handeling

Die rei was organies skitterend aan by die handeling. Waar hierdie drama in die hemel af speel, en tussen geeste, kan die rei, wat ook uit engele bestaan wel op die toneel verskyn. Nooit agter gryp die rei in in die handeling, of verander die handeling wat steeds toegespits bly op die einddoel, as gevolg van die optrede van die rei nie. Die rei dien slegs, waar hy op die toneel verskyn, om gehoorsaamheid en trou aan God te betuig of te bepleit, wat dan 'n skriklike kontras vorm met die opstandigheid.

Die reisange was ook skitterend aan by die 6 verskillende bedrywe, n nie alleen met die wat hulle direk voorafgaan nie, maar ook word in die reisange gedurig "saad van toekomstige" gesaai, wat altyd die handeling voortstu, die rigting van die handeling.....

handeling aandui.

In die eerste bedryf bestaan daar nog, verskeer dit die oog vang, geen sweem van opstand nie. Die engels luister na die bevel van God.

"Al wat de hemel stemt, Zal 't hemelsch heit behagen" (v. 255) is die grondtoon van die eerste bedryf. Hierdie onderdanigheid, gemeng met bewondering en eerbied vir die onbetyplike, feitlik "Ongrypbare" Gebieder, klink uit die eerste reising. Dit sluit direk aan by die eerste bedryf. So spontaan volg dit uit die bedryf dit is feitlik vanselfsprekend dat die Engels sal vra woe tog die onsigbare, transadente wese is, wie se bevel die geheimertolk, Gabriël openbaar.

Maar nie alleen klink hieruit die vrede en berusting nie; daar is ook 'n sweem van 'n naderende onheil, wat die engelentert bedreig.

Maar onheilspellend klink die woorde van die rei in vv. 329 en 342 - 6:

"Buiten Godt is 't nergens veilligh.

.....
Men aanbidde zyn bevel.

Dat men overal verkondigh:

Wat de trouwe Gabriël

Ons met zyn bazuin quamen leeren.

Laet ons Godt in Adam seken."

Met die tweede bedryf groei die ontvredenheid; onstand en muitery is aan die orde van die dag, hoewel daar nou nog slegs daaroor gepraat word. Tog sien die rei dit as 'n onheilspellende teken, tog bedreig dit die hele hemel en die walryn van die staat. Die rei voel dit aan; dit blyk uit die reising (vv. 722 - 5)

"Hoe zien die hoffelruche gevels

Zoo roet? hoe straelt de heilligh licht

Zoo roet op ons gesicht,

Door wolke en bedroefde navelst?"

Nie alleen staan dit in verband met die vooraagende bedryf nie, maar ook met die vorige reising. vv. 754 - 6:

"Toen wy, op Gabriëls bazuinen

Ontvonckten, en een nieuwe weg

Aenhieven....."

wys sonder twyfel op die vooraagende reising.

Nadat die Luciferiste nou saamgedrom het en gesweer het, is gelyk by Godt en Lucifer" (v. 1265), treur die rei oor die swaapale wat ingetree het in die hemel:

"Maar....."

"Toer zyn we toe gekomen,
Dat 's hemels burgertwist
De representen split,
En 't swart is opgenomen,
Te zinnelees en blint?"

Die rei wrafskeer dan ook wat gaan gebeur en wys torgelykheid die werklike oorsaak van die opstand wra:

"Staatsrecht sal alle orien stooran.
Hemel, aarde, see en strand
Zullen staan in lichten brandit." (vv.)

In die vierde bedryf probeer Rafaël om Lucifer te beweeg om af te sien van die noodlotige opstand, en hy beweeg hom byna. Hy openbaar Lucifer aan homself, as 'n ware mens, as 'n mens met 'n fun-besnaarde gees. Daarom bid die Rei en Rafaël dan aan die end van die bedryf vir die "schoonste ziel". Hierin betoon die rei sy simpatie met die tragiese held, hoewel hulle aan twee verskillende kante staan. VONDEL deurvoel hierin die funksie van die rei uiters intensief. Hy voel dat die rei dit kan doen sonder om sy eie saak geweld aan te doen, of sonder om sy eie identiteit geweld aan te doen: want die rei is oortuig van die reg van sy saak.

In die vyfde bedryf besing die rei die oorwinnaar, Michael, as Voorvegter van Gods eer. Dit gee ten slotte tevredenheid te kenne met die lot van Lucifer, vir wie dit so pas gebied het: Lucifer het God tog aangerand (vv. 2012 - 20):

"Zoo moet het gaan, die Godt en synen stoel bestryden,
Den mensch, neer 't hemelsoch beelt gescrepen. 't licht
besnyden."

Danverhaal Gabriël hoe die Wars geval het, verlei deur Lucifer, en die rei eke bekla dit. Maar Gabriël wys ook ten slotte die uitkoms aan, dat uit die saad van die vrou die Vredesvrou, die Verlosser sal getore word, en hier smelt VONDEL die misteriespel digter, raam. Die rei herhaal die belofte, en intensifiser hierdeur die indruk wat dit skep. Uit die strawwe wat op die wars gelaai word, haal hy die saen - hierdeur vervul die rei dus uitstekend die rol van die ideale toeskouer: Dit beklemtoon die feit daarop die misteriespel digter die klom wil le.

Wie alleen pas die rei uitstekend aan by die handeling nie, en staan in nou verband met die bedrywe en onderling nie, maar die reising is ook van groot intrinsieke skoonheid. Pragtig in.....

is die verbewe eenvoud van die eerste reisang waar 'n laere tot anele-
orde 'n vraag stel tot 'n hoëre wat dit beantwoord. Die fiet dat dit 'n
hoëre in die "Zang" orde gestel word deur 'n laere, wat God nog nie gesien
het nie spreek dit uit die versoek in vv. 306-7.

"Wie is het? noemt, beschryft ons hem;
Het eene Serafyne weder."

Pragtig spreek uit die "Zang" die onsekerheid mtog die aanbiddende be-
wondering van een wat "iets" gloot ken uit 'n omskrywing, uit sekere eien-
skappe, en tog weet dat dit groot is, majestueus is. Magtig is dan die
ekhoord wat aangeslaan word in die "Tegenzang": die Serafyne het God ge-
sien, en weet al alreë Ben die eienskappe besit; daarom kan hulle sonder
om te twyfel antwoord (v. 308):

"Dat 's GOED. Onetigh ewigh wezen....."

Breë, golf die rym inniende reisang en majestueus-swaar val die klanke
in die pas-aangehaalde vers.

Dan, as die vraag beantwoord is, stem die twee groepe saam in die
jubelende verering in die "Toezang":

"Heiligh, heiligh, noch een heiligh,
Driemasl heiligh: eer zy Gout."

Pragtig spreek die klaagtoon van die reisang aan die end van die
tweede bedryf. Die rei klaag hier oor die toestand wat in die hemel
heers; ons sien dit in die reeds-aangehaalde vers, (732-5). Hoe mooi
word die teenstelling gesaek tussen die gewese en heersende toestande,
dog pontaan, ongeog, in die woorde wat in skrilte kontras met mekaar
staan:

"Heffelijcke gevels zoo roet",
en in vv. 736-8

"Wat damp, wat mist betreekt
Dat wilver, heit vlesent,
en loutere saffier?"

skone en pisstiese verse is die volgende:

"Den groot gaal der gysten sloot;
En bleeck, en dootich, ging, um by cromk
Misnoegend hendelripen.
De winckbraen ging verslenst op 't oogh.
Het ginsel vrochdelich rits en ringel." 763-769.

Net soos die klagen-ang van die rei om die end van die derde
bedryf. Hulle sien die ommekeer, hoedat dit die hele orde gaan ver-
stoer en huiwerende so radeloos vra hulle in die "Toezang":

"Is /

"Is dit kryghevier niet te smoren,
Door een magt van hooger hant,
Wat wil blijven in zyn stant."

Hierdie reisang intensifiseer nog die stygende handeling vandie bedryf.

"Pyn en subtiel-skoon is die volgende reisang at bid om genade
vv. 1678-83:

"O Vader, die geen wieroockvat,
Noch gout, noch loizang waerden schat
Dan 't godtgelatenheit, en stilte
Van't Schepsel, dat uit nedrigheit
Behagen schept aan uw beleit,
En in uw wil zichzelf versmitte;"

Snikkend klink die smeekbede van Rafaël:

"Verschoon genadigh, och verschoon
De Stedehouder, die de kroon
Der kroonen op zich heeft zet"(vv. 1696-8)

Nog sog skoen er klink die smeekbede van Rafaël :

"Gedoogh niet dat de schoonste ziel,
Waerop uw oog genadigh viel,
Gedoogh niet dat Aertsengel aneve...
Dat uw glans zyn schuld vergeve." (vv 1702-4 1707)

Hierdie reisang is nie 'n beurtsang nie: dis 'n gebed. Dit word
opsatlik in hierdie vorm gegiet, om die smeling te verhewig: Rafaël
neem ook daaraan deel. Dit is baie hoogstaande dramatiese- liriese kuns.

Ten slotte iets oor die twee krygslidere: van die "Luciferisten"
in die derde-, en vandie "ray van Engelen" in die vyfde bedryf.
Hoewel die ree nge deurgaans, ekenmerk word deur 'n breë en eënde
rite, bly Vondel deurgaans meester van sy vers. Uit hierdie twee
liedere blyk dit duidelik: hier het ons die kragtige en kortaaf rit-
me wat aanpas by die mars vandie soldatsmagte. By die Luciferiste
klink dit:

"Op; treckt op, o ghy Luciferisten,
Volgt dese vaen;
Ruckt te hoop aluw krachten, en listen!
Treckt vry aen." (vv. 1274-7)

Dit is netasof hierindie onsekerheid gevoel word na elke aan-
moedigende, lang vers, volg diskarter, huiwerende vers. Ook spreek
dit hierdie reisang 'n sekere mate van ravaas, hooghartigheid en
oormoed:

"Volgt desen Godt, op zyn trommel ent trant.
Beschermt uw recht en vaderlant." (vv. 1278-9)

Anders is dit gesteld met diellid van die oowinnaars. Hierin

in voel ons ook die ritme van die stap van die marsjerende soldate:

"Gezegent zy de Helt
Die 't goddelose geweld,
En zyn magt en zyn kracht, en zyn standert
Ter neder heeft gevelt."
(vv. 1982- 5)

Hieruit klink die jubelende tone van die oorwinnaarslied. Terselfder-
tyd klink hieruit die lof nie van Michael nie, maar van Gods naam. Jui-
gend klink dit op:

"Dit palais groeit in pais, en in vrede.
Geen tweedragt hoort men hier.
Nu zinght die Godtheit lof,
In 't onverwinnbaar hof.
Preys en eer zy den Heere aller Heeren.
Hy geeft ons zingens stof."
1996-2001)

Die reisange in hierdie drama toon VONDEL op sy hoogtepunt van sy
poetiese krag. Hulle openbaar 'n subtiële skoonheid, hieruit spreek
'n ontroering wat die reisange maak tot sy beste en mees-ontroerende liriek.
Hy bereik in hierdie drama die hoogtepunt nie alleen van dramatiese krag nie
maar ook van sy lieriese vermoë. Vyf jaar later kon hy sy model drama
"Jeptha", skryf, in die "Brecht waarvan hy sy opvatting van die klas-
sieke tragedie uiteensit, en daarin sy opvatting van die klassieke volg for-
muleer: "Maer gelijk den Grieken d'eer van heerlijken vont der to-
neelspelen, allengs by trappen in top gesteigert, niet kan gelochent worden,
zoo vereischt een gewijt treurspel, op hunne leest geschceit, tot het uit-
voeren, keur van bequaame personedjen, en toestel van het toneel, en maet-
gezag en reien, geoeft door eenen grooten Orlando, om onder het spelen
d'aanschouwers te laten hooren eene hemelsche gelijkluidentheit (harmonie)
van heilige galmen, die alle deelen der goddelijke zangkunste in hunne
volkomenheit zoodanig bereikt, dat ze de zielen buiten zich zelve, als uit
den lichame, verruckt, en ten volle met eenen voorsmaeck van die geluckza-
ligheit der engelen vergenoegt."
2)

Die rei moes dus, volgens hierdie uiteensetting, bydra om die indruk wat
die treurspel maak te intensifiseer en te sublimeer. Dit beantwoorde ook
tot 'n groot mate sy gebruik van die engelekoor.

Maar VONDEL se reie doen nie net dit nie. As dit net vir die doel
bebruik is, sou dit longestaan het van die drama. Maar sy rei is essen-
sieel in die drama, ineengestrengel met die handeling en

SAMEVATTING

en tog nog 'n eenheid op sigself. Dit stu die handeling voort, maar
gryp nooit daarop in nie. VONDEL verloor nooit sy beheer oor die rei en
sy funksie as hy eers tot rypheid en klare insig gekom het nie. Die rei en
reisang word 'n grootse eenheid wat onderdeel is van die drama.

LITERATUUR:

- 1) "Vondels Vers", bl. 13.
- 2) "Beregt aen de begunstelingen der toneelkunste."

BIBLIOGRAPHIE.

- AGARD: Fate and Freedom in Greek Tragedy; (Classical Journal Vol. XXIX, No. 2, p. 117)
- BOUTENS: Kloos, e.a.: Grieksche Lyriek in Nederlandsche Verzen overgebracht, verzameld en ingeleid door W.E.J. Kuiper, (Amsterdam, 1923)
- BUCKLEY: T.A.: The Tragedies of Aeschylus; Literally Translated, (London, 1976)
- ERINGA: Dichters van Oud-Hellas; Homerus - Aeschylus, (Delft, 1928)
- FRIEDLANDER: Die griechische Tragödie und das Tragische, (Die Antike, Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums; I, 1; I, 4; II, 2).
- FLICKINGER, Van: The Greek theatre and its Drama, (University of Chicago Press)
- HEECKEREN, Van: De Gysbrecht van Vondel en die rei: Waar werd oprechter trouw. (Tydschrift voor Taal en Letteren, VI bl. 159-161)
- HEYTING: De Reizen van Vondel. (D. Cosne, Amsterdam).
- LIVINGSTONE: R.W. The Pageant of Greece. (Oxford, 1922)
- SIMONS EN DE KLEPK: Vondels spelen, Ingeleid en Toegelicht door L. Simons: Vondels Dramatiek. (Wereldbibliotheek, Amsterdam).
- VERWEY: Vondels Vers, (Santpoort, 1927)
- WOLFF: D.E.W. De Hippolytus van Euripides en de Phedra van Racine. (De Gids, Nov. 1859; bl. 573 - 681).
- ZUNST: Die taurische Iphigenie des Euripides. (Die Antike, Band IX, Heft 3).
-