



De **GALLERYE DER**
UITMUNTENDE VROUWEN

van Ludolph Smids:

interactief & intermediaal

Bachelorscriptie van Els Knaapen
Nederlandse Taal & Cultuur (UU)
Met dank aan Arie Jan Gelderblom

Inhoudsopgave

Entree	p. 3
Verantwoording	p. 5
1. Een grensoverschrijdende lofgalerij	
1.1 De <i>querelle des femmes</i>	p. 7
1.2 Dappere, machtige vrouwen	p. 8
1.3 De paradoxale schijnheldin	p. 9
1.4 Smids' internationale <i>Gallerye</i>	p. 11
1.5 Bronnen door tijd en ruimte	p. 12
2. Op de intermediale toer	
2.1 Smids als belezen historicus (<i>utile</i>)	p. 17
2.1.1 Een verzameling vrouwenlevens	p. 19
2.1.2 'De laffe spraak der Franschen'	p. 20
2.2 Smids als kunstliefhebber (<i>dulci</i>)	p. 23
2.2.1 'Uw zangheldin streelt oor en oogen'	p. 24
2.2.2 Ontroerende kunstwerken	p. 27
3. Interactieve liefdesklachten	
3.1 Een zoete dood	p. 30
3.2 'Het zo genaamd heldenstuk van zelfmoorderye'	p. 31
3.3 Smids' dubbelzinnige daders	p. 34
3.4 'Dit schouwspel moet u treffen en beweegen'	p. 35
3.5 'Door uw pen herbooren'.	p. 41
Uitgang	p. 44
Bronnen	p. 46
Bijlagen	p. 49

Entree

tot de 'Gallerye der Uitmuntende Vrouwen'

O Deugd, die de ondeugd, op den drempel
Van dit gebouw, deeze eere-tempel
Van 't fiere Vrouwelijk geslacht,
Verwint met onweêrstaand' re kracht,
En uwe spiets drijft door de lenden,
Wil uw gezicht eens herwaars wenden!¹



Wie de galerij van Ludolph Smids (1649-1720) binnentreedt, kan reeds op de drempel het eerste kunstwerk aanschouwen. Een gevleugelde vrouw – de personificatie van de Deugd – verslaat bij de ingang van de tentoonstelling de minderwaardige ondeugd en staat zo symbool voor het streven naar het vrouwelijke ideaal, ontdaan van zondigheden.

Toen ik deze eerste glimp van de *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen* opving, dacht ik direct te weten welke kant ik met dit eindwerkstuk zou worden opgestuurd: het zou een genderonderzoek worden. Een genderonderzoek waaruit hoogstwaarschijnlijk zou blijken dat Smids met zijn bundel een moraliserend boekwerk voor de dag bracht. Met deze kijk op de zaak speurde ik daarom de 176 pagina's tellende *Gallerye* af naar “de moraal van het verhaal” waarin de Groningse auteur zijn publiek duidelijk zou maken hoe het vrouwelijk geslacht zich diende te gedragen. Het resultaat van dit onderzoek viel echter behoorlijk tegen. Tenminste, wat de genderbenadering betreft.

Smids' *Gallerye* bleek namelijk over een interessanter karakter te beschikken dan ik tot dan toe had verwacht. Het is een vrouwenlof, waarin “t fiere Vrouwelijk geslacht” op een zeer veelzijdige manier wordt geëerd. Smids gebruikt niet alleen de geschreven kunst – de poëzie – om de vrouw op een voetstuk te plaatsen, maar betreft hierbij ook verschillende aspecten van de beeldende kunst. Zo weet hij door zijn dichtelijke pen in de verf de dopen, poëzie met schilderkunst te vermengen – een kunstgreep waarmee hij zijn publiek verbreedt. Ook aan de doelgroepen met een kleinere kunstinteresse en een grote leergierigheid wordt gedacht, door de bundel als catalogus vol wetenswaardigheden over de wereldberoemde vrouwen te presenteren.

¹ Genomen uit het drempeldicht van de *Gallerye*, opgedragen aan burgemeestersvrouw Katharina Hochepeid. De afbeelding rechts gaat het gedicht vooraf. Smids (1690), p. i-ii

U heeft een verslag voor u liggen dat een actueel thema aansnijdt. De lofwaardigheid van de vrouw is immers ook een onderwerp van deze tijd. Zo bracht Nobelprijswinnaar J.M.G. le Clézio in juni van dit jaar zijn nieuwe roman *Refrein van de bonger* uit: een “vrouwenportret van alle tijden”.² Waar Smids een eerbetoon aan de vrouw in het algemeen brengt, doet Le Clézio dit in zijn portret vooral aan zijn moeder, “een meisje van twintig dat ondanks zichzelf een held werd.” En dit soort hommages aan uitzonderlijke vrouwen zien we op meer plaatsen in onze literaire wereld terugkomen – in het *Digitaal vrouwenlexicon* of de bloemlezing *Met en zonder lauwerkrans* (1997) bijvoorbeeld, waarmee bijzondere dames niet alleen geëerd, maar ook – net als Smids dit doet – nauwkeurig gerangschikt worden. Vooral de gelijkenis van de laatstgenoemde bundel met de *Gallerye* is treffend: ook hier wordt biografische informatie samengebracht met poëzie en kunst.

Enfin, laten we niet langer op de drempel blijven staan, maar Smids’ tentoonstelling eens aandachtig bekijken. Hoofdstuk 1 laat zien hoe de *Gallerye* is opgebouwd en in welke (historische en geografische) context deze te plaatsen is. In het tweede hoofdstuk wordt u verteld hoe Smids verschillende media samenbrengt en zult u enkele van zijn kunstwerken nader bekijken. In Hoofdstuk 3 zult u tot slot gegrepen worden door de intense schilderingen en de emotionele redevoeringen die uit de interactieve kunstwerken spreken.

Il ne me reste plus rien à dire au Lecteur: il peut entrer dans ma Gallerie quand il luy plaira: la, la Femme Forte (...) luy en ouvrira la porte.³

Treed binnen.

Els Knaapen

Utrecht, 1 juli 2010

² SLAU in *Straatnieuws* 6 (2010), p. 6

³ Le Moyne (1668), p. 8

Verantwoording

Dit eindwerkstuk is gebaseerd op de *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen*, die werd uitgebracht in 1690. De complete bundel is door de Universiteit Utrecht gedigitaliseerd en te vinden op http://digbijzcoll.library.uu.nl/lees_gfx.php?lang=nl&W=On&BoekID=015663&PageOrder=5.00&style=fmw

Naar de personages en de verhalen van de personages van het werk zal steeds verwezen worden door de weergave van het verhaalnummer (zoals dat te vinden is in de inhoudsopgave van de *Gallerye* en in de overzichtstabel in bijlage I), gevolgd door het paginanummer. Door dus simpelweg het laatste getal in te voeren op bovenstaande website, verschijnt de juiste pagina direct op uw scherm. (25/65) slaat dus op het 25^e verhaal – dat van Niobe – hetgeen op de 65^e pagina van de bundel te vinden is.

Met het woord *Gallerye* wordt in dit werkstuk steeds de *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen* (1690) van Ludolph Smids bedoeld.

De namen van de personages worden gespeld zoals deze in de titels van hun verhaal in de *Gallerye* worden weergegeven.

De grijsgedrukte verzen op de drie tussenbladen zijn afkomstig uit het lofdicht van Lambert Bidloo, dat te vinden is op pagina x van de *Gallerye*.

Nu hoeftmen om 't gelaat van kuysche en dapp're Vrouwen
In beeld of schildery op 't konstigst te beschouwen,
Toscaner kabinet, Parijsche gallery,
Noch Pauslijk Vaticaan te zoeken: wy zijn vry
Van 't reysen: Nederland komt door deez Smids te winnen
Een Gallerye van Uitmuntende Manninnen.

Hoofdstuk 1

Een grensoverschrijdende lofgalerij

wy zijn vry van 't reysen

Dat (aangezien alle dingen twee handvatzels hebben) de eene bequaam is met gewichtige redenen te prijzen en te verheffen, het geen een ander met dezelve kracht van bewijzen kan laaken en onderdrukken, word ons zonneklaar in het loven en lasteren van het VROUWELYCK Geslacht geleerd.⁴

Zo begint Smids het voorwoord van zijn bundel vrouwenverhalen. Met het tegenover elkaar stellen van het “loven en lasteren” van het vrouwelijk geslacht, positioneert de Groningse dichter zich op een duidelijke plaats in het literaire veld: hij plaatst zijn bundel direct in de internationale traditie van de *querelle des femmes*. Volgens Smids verdient de vrouwelijke sekse “meer lof als laster” omdat “haare deugden haare gebreeken verre overweegen” – we hebben hier onmiskenbaar te maken met een vrouwenlof.

1.1 De *querelle des femmes*

De seksestrijd waarnaar Smids verwijst, betreft een literair debat waarin de kwaliteiten van de vrouw op vurige wijze werden bediscussieerd.⁵ In het artikel ‘Vom Streit der Geschlechter - die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts’ toont Margarete Zimmermann aan dat de wortels van de *querelle des femmes* in Frankrijk en Italië liggen.⁶ Hier werd reeds in de middeleeuwen met de maatschappijkritische bundels van Boccaccio en De Pisan de basis gelegd voor een nieuwe argumentatieve traditie.⁷ Giovanni Boccaccio zette omstreeks 1360 de toon door in zijn *De claris mulieribus* (‘Over beroemde vrouwen’) 104 beroemde, sterke, vooral heidense vrouwen bijeen te brengen en hiermee op directe en indirecte wijze kritiek te leveren op de christelijke leer, die vooral de vrouwelijke zwakheden benadrukte. Ruim veertig jaar later grijpt Christine de Pisan terug op zijn vrouwencatalogus, door enkele van zijn heidense heldinnen te

⁴ Smids 1690, p. iv

⁵ Vgl. Rang 1988, p. 38 en Veld 2005, p. 9

⁶ Zimmermann 1995, pp. 15-26

⁷ Rang 1988, p. 42

lenen voor haar *Le livre de la cité des dames* ('Het boek van de stad der vrouwen', 1404-1405) en deze aan te vullen met vrouwen uit de christelijke canon en de historische werkelijkheid. Waar Boccaccio's bundel een verzameling van biografieën is die vooral een informerende functie heeft, neemt De Pisan een duidelijke stelling in: zij probeert haar lezers te overtuigen van de vrouwelijke capaciteiten en verdedigt als eerste openlijk de gelijkwaardigheid tussen man en vrouw. De Pisan bleek met haar idealistische vrouwenstad haar tijd voor te zijn; de uitgesproken feministische discussiepunten die ze poneert, worden pas in de zestiende eeuw weer opgepakt.⁸

1.2 Dappere, machtige vrouwen

De tijd is dan wél rijp voor een literair debat over de sekseverhoudingen. Het humanisme – en, in een iets vroegere aanzet, de rederijkerij – had intussen de retorica als overtuigingskunst geherintroduceerd, waardoor een dergelijke discussie goed in zijn tijd past.⁹ In de *querelle des femmes* pogen de auteurs van de betogende vrouwenloven en -lasteringen met een “persuasief-retorische structuur” de tegenstander in het debat te overtuigen van hun visie op de kwaliteiten en taken van de vrouw. Deze vorm van dialoog is al terug te vinden in De Pisans oer-vrouwenlof dat een kritisch antwoord vormt op het vrouwminachtende werk *Le roman de la rose* (1270), van Jean de Meung.¹⁰ Een voorbeeld uit de Republiek laat zien dat er ook andersom werd gereageerd: zo bekritiseert de Dordtse Daniel Jonctys in zijn *Der mannen opper-waerdigheid beweert, tegens de vrouwelyke lofredenen van dr. Job. Van Beverwijk* (omstreeks 1640) zijn plaatsgenoot Van Beverwijk, die zojuist zijn *Van de wtneementheyt des vrouwelicken geslachts* (1639) had geschreven en daarin de vrouw boven de man stelde.¹¹ Het werk zou, ondanks Jonctys' kritiek, Neerlands bekendste vrouwenlof worden.

Het thema van de vrouw als dapper en machtig in plaats van zwak en minderwaardig is daarnaast te verklaren uit de politiek-historische context van het zestiende-eeuwse Europa. De landen werd geteisterd door vele oorlogen, waardoor het beeld van de vechtende vrouw steeds normaler werd: zo dwongen de omstandigheden vele edelvrouwen ten strijde te trekken om hun land te beschermen.¹² In een tijdperk dat zich liet tekenen door religieuze twisten, burgeroorlogen en veldtochten, moest de held goed zichtbaar blijven. Dit gold uiteraard niet alleen voor de man van

⁸ Veld 2005, pp. 9-10

⁹ Volgens Woodridge bijvoorbeeld had de *querelle des femmes* zijn retorische karakter voornamelijk aan het renaissancehumanisme te danken. Veld 2005, p. 10.

Vgl. ook Pleij 1984, pp. 65-95

¹⁰ Kalf 1906, pp. 299-300

¹¹ Bron : DBNL (<http://www.dbnl.nl/auteurs/auteur.php?id=jonc006>)

¹² Vgl. Dixon 2002, p. 162

het volk; ook van de vrouwelijke bevolking werd verwacht dat zij met kracht en doorzettingsvermogen het vaderland steunde. Om deze reden werd door een op de oorlog ingestelde maatschappij het ideaalbeeld van de dappere, strijdlustige vrouw ontworpen, die zelfs bereid was voor het vaderland te moorden of te sterven.¹³

Vele kunstenaars namen het thema van ‘de sterke vrouw’ op en verwerkten het in schilderijencycli en reeksen boekillustraties van beroemde vrouwen, die bekend staan als ‘sterke-vrouwengalerijen’.¹⁴ In De Nederlanden nam Kenau Simonsdochter Hasselaer de rol van strijdbare vrouw op zich, die in de Tachtigjarige Oorlog “(...) manlijck onversaecht, De Spansce Mooren ontrou, bij Heerlem nou, dees oeffent en jaecht”.¹⁵ De legende van de sterke Haarlemse bereikte eveneens naast de literatuur (waaronder Van Beverwijcks zojuist besproken vrouwenlof) verschillende takken van de beeldende kunst: zo siert Kenau met haar heldinnenschaar verschillende prenten, schilderijen en kopergravures.¹⁶

Ook het beeld van de vrouw die politieke macht uitoefende eiste in de Europese cultuur haar plaats op in dergelijke galerijen. In Frankrijk had het populariseren van antieke exempla van machtige vrouwen als Artemisia en Zenobia vooral als doel het vrouwelijke landsbestuur te rechtvaardigen. In de zestiende en zeventiende eeuw zaten daar maar liefst drie weduwen (Catharina de Medici, Maria de Medici en Anna van Oostenrijk) op de troon, die het regentschap voor hun jonge zonen waarnamen. Pierre le Moyne, die in zijn *La Galerie des Femmes Fortes* (1647) twintig heroïsche vrouwen verzamelde, droeg bij aan de justificatie van de vroegmoderne heersersessen door zijn bundel op te dragen aan Anna van Oostenrijk en in zijn inleiding het motto *rex animo non sexu* (‘een koning in geest, maar niet in geslacht’) op te nemen.¹⁷ We zullen later in dit hoofdstuk zien dat Smids’ vrouwenbundel veel met die van Le Moyne te doen heeft – genoeg reden om nog iets langer stil te staan bij het werk van deze Franse auteur.

1.3 De paradoxale schijnheldin

Uit het zojuist aangehaalde motto is de typische paradox van het vrouwenlof goed te herleiden. Le Moyne plaatst zich in de *querelle des femmes* dan wel aan de kant van de vrouwenverdedigers, hij laat bovenal zien dat een vrouw met macht een uitzonderlijk geval is. Qua geslacht is de vrouw

¹³ Kroll 1995, pp. 51, 55

N.B. Paragraaf 2.2 gaat dieper in op deze ‘Opferbereitschaft’, al heeft deze in Smids’ *Gallerye* minder strijdlustige en meer romantische motieven.

¹⁴ Vertaling van “galleries of strong women”. Dixon 2002, p. 158

¹⁵ Uit een dagverhaal van omstreeks 1580. Meijer Drees 1995, p. 48

¹⁶ Meijer Drees 1995, p. 48-49

¹⁷ Vgl. Gaethgens 1995, p. 78

immers geen ware koning – een statement waarmee Le Moyne tegelijkertijd de mannelijke regel bevestigt. Van Beverwijck legt eenzelfde nadruk op de uitzonderingspositie die de vrouwen in het vrouwenlof bekleeden – Veld en De Jeu toonden dit al eens aan bij de wijze waarop hij vrouwelijke oorlogsvrijwilligers bejagent.¹⁸ We hebben te maken met een paradoxaal heldinnendom – een beeld dat volgens Meijer Drees ook op Kenau Simonsdochter Hasselaer werd geprojecteerd: “De verzwegen (want vanzelfsprekende) norm in het verhaal is dat vrouwen in het algemeen, in tegenstelling tot mannen, niet strijdbaar mogen zijn; zijn ze dat toch, dan gaat het om een tijdelijke, door buitengewone omstandigheden veroorzaakte afwijking van de norm”.¹⁹

De vrouw in het vroegmoderne vrouwenlof symboliseert vaak een schijnheldendom dat zich enkel *ex negativo*, als afwijking van het mannelijke heldendom, laat definiëren – zo stelt Renate Kroll in haar artikel ‘Von der Heerführerin zur Leidensheldin’. Een sterke vrouw bewijst zich in dit geval niet zozeer door zich strijdvaardig op te stellen, maar vooral door de standvastigheid waarmee ze haar onschuld kan verdedigen. Het gaat om “Courage im Dienst der weiblichen Ehre” waarbij niet het dappere optreden van de heldin in de schijnwerpers staat, maar de nadruk valt op het vrouwelijke ideaal van trouw, kuisheid en bescheidenheid.²⁰ De titel die Le Moyne één van zijn hoofdstukken geeft, ‘Chasteté est l’honneur des héroïnes’ (‘Kuisheid is het geluk der heldinnen’), brengt dit schijnheldendom van de vrouw in de *querelle des femmes* duidelijk aan het licht. De beklemtoonde vrouwelijke deugden waren goed toepasbaar op het dagelijkse leven van de lezeressen aan wie vrouwenlovers zich met hun exemplarische bundels richtten, maar lijken de kern van de historie van heldinnen als Jeanne d’Arc – wiens acties juist zo opzienbarend zijn door het feit dat de vrouw zich buiten de vrouwelijke normen beweegt – naar de achtergrond te schuiven. Het combineren van de twee conflicterende idealen – die van de sterke en de gevoelige vrouw – vormde ook een probleem bij de beeldvorming van Kenau als de nationale heldin van de Lage Landen. In de achttiende eeuw worden steeds meer pogingen ondernomen om Kenaus “strijdbaarheid te vervrouwelijken”, maar het blijkt een moeilijke opgave “de fierheid van Helden en de beminnenswaardigheid van Vrouw’ te verenigen (...).”²¹ Toch wordt in Europa de *femme forte* met eigenschappen van de *femme sensible* steeds weer samengesmolten tot een paradoxaal

¹⁸ “Wanneer vechtende vrouwen de revue passeren in een verdediging van ‘wijsheid van de oorlog’ die vrouwen zouden bezitten, laat Van Beverwijck tegelijk doorschemeren een strijdbare vrouw niet normaal te vinden en heldhaftigheid in oorlog toch vooral als een mannelijke deugd te zien. Daarmee wordt zijn op zichzelf opvallend lof voor krijgshafte vrouwen gedeeltelijk onschadelijk gemaakt: deze vrouwen zijn uitzonderingen op de regel.” Veld & de Jeu 2000, p. 53

¹⁹ Meijer Drees 1995, p. 44

²⁰ Kroll 1995, pp. 59-60.

²¹ Meijer Drees 1995, p. 51, 52

heldinnenbeeld, waaruit blijkt dat in de *querelle des femmes* niet alleen de man-vrouwverhoudingen op losse schroeven werden gezet, maar dat bovenal de status quo werd bevestigd.²²

1.4 Smids' internationale *Gallerye*

In hoeverre is nu Smids' *Gallerye* te plaatsen in het zojuist geschetste kader van de internationale seksestrijd? Dit zal blijken uit de volgende paragrafen van dit hoofdstuk, die een impressie van Smids' vrouwengalerij zullen geven.

De volledige titel van het werk luidt:

Gallerye der Uitmuntende Vrouwen
of der zelve
Deugden en Ondeugden
in Byschriften en Sneldichten,
vertoond,
Met Verklaaringen en Konstplaatjes verrijkt.²³

De titelbeschrijving geeft bijzonder veel prijs over de inhoud van de bundel: het betreft blijkbaar een vertoning van voorbeeldige vrouwen die deugden en ondeugden representeren en vergezeld worden van verklaringen, afbeeldingen en toegevoegde sneldichten.²⁴ Smids neemt, zoals we ook in zijn voorreden hebben gezien, openlijk stelling in de seksestrijd – uit de titel alleen al is af te leiden dat hij met zijn bundel de vrouwelijke sekse in een positief daglicht wil stellen. De zeventiende-eeuwse lezer zou dus, door enkel het titelblad op te slaan, direct een goede indruk krijgen van wat het boekwerkje hem te bieden had. Wie onbekend was met het genre van het vrouwenlof, krijgt door Smids bovendien in zijn voorreden een korte voorgeschiedenis: niet alleen 'historischrijvers' als Plutarchus lieten zien dat vrouwen bewonderd dienden te worden, ook werd dit, om met Smids' woorden te spreken

(...) in onzen tijd omstandelijk vertoond door den geleerden Geneesheer Joh. van Beverwijk. Alwaarom hy ook my voor architect en bouweester, in het grondslag leggen en optimmeren van deeze Gallerye der Uitmuntende Vrouwen, heeft gediend; terwijl hy van de Fransche Le Moyne, en de Italiaansche Marino, met het model hunner Galleryen, wierd bygestaan.²⁵

²² Vgl. Kroll 1995, p. 52 en Veld & de Jeu 2000, p. 51

²³ Smids 1690, p. 'titel6'

²⁴ Deze veelzijdigheid van de bundel zal nader worden beschouwd in paragraaf 1.5 en het (gehele) volgende hoofdstuk.

²⁵ Smids 1690, pp. iv-v

Hiermee zijn we terug bij de landen waar de seksestrijd op het hevigst werd gestreden: Frankrijk en Italië. Net als Van Beverwijck in zijn *Wttnementheyt*, voegt Smids zich bewust in de internationale traditie door te verwijzen naar auteurs uit deze *querelle*-landen.²⁶ Door Van Beverwijck echter als zijn grote voorbeeld te presenteren, laat hij zien dat deze nader bij hem staat dan Le Moyne en Marino. Het genre mag zijn oorsprong wel hebben in het buitenland, Smids impliceert zo dat de vrouwengalerij van de Republiek niet onderdoet voor de Franse en Italiaanse varianten.²⁷

De auteur geeft te kennen reeds in 1685 zijn galerij onder de titel *Proef mijner dichtoefeningen* uitgegeven te hebben, maar heeft na veel kritiek besloten het opnieuw uit te brengen:

Nu breng ik dan dezelve weder voor den dag, doch zo vertimmerd, verplaatst, vergroot, en verciert, dat haar de Liefhebbers als iets nieuws (en niet als iets ouds door een tweeden Druk herbooren) behoorden aan te nemen.²⁸

Het werk heeft een compleet nieuwe indeling gekregen: in plaats van het simpele onderscheid tussen “Fabelen” en “Historien” is de bundel opgesplitst in vijftien “Inhouden” (acht “Deugdelijke” en zeven “Ondeugdelijke”) waarin 54 vrouwen besproken worden. Iedere vrouwencasus is opgebouwd uit een lofdicht, een korte biografie (de “Historie”) en een reeks voetnoten (de “Verkla(a)ringe(n)").²⁹

1.5 Bronnen door tijd en ruimte

Het feit dat we in de *Gallerye* slechts zeven ondeugdzame vrouwen tellen tegenover 47 deugdzame, maakt dat we niet van een evenwichtige balans tussen goed en kwaad kunnen spreken. Deze verhouding is goed te verklaren: allereerst laat Smids zien dat de uitnemendheid van de vrouw allesbehalve een uitzondering is en ten tweede geeft hij deze boodschap een objectief tintje door zeven ‘tegenargumenten’ op te voeren.³⁰ Van Beverwijck gaat anders te werk: hij kiest ervoor om honderden lofwaardige vrouwen in drie boeken te bespreken. Een flink aantal, maar

²⁶ Vgl. Veld (2005), p. 116

²⁷ In paragraaf 2.1 zal er dieper worden ingegaan op soortgelijke nationalistische geluiden van Smids’ kant.

²⁸ Smids 1690, p. v

²⁹ Wat deze voetnoten betreft: de bijbehorende titel wordt in de bundel op verschillende manieren gespeld. De meest voorkomende spellingswijze is “Verklaaringe” – deze spelling zal ik in het verloop van dit verslag gebruiken.

³⁰ Voor meer informatie over Smids’ argumentatio-kunsten verwijs ik u graag naar paragraaf 3.3.

(...) siet, wanneer een peert, dat yemant geeft de spoor,
Aen 't hollen is geraeckt, dan breecktet door en door,
En vlieght al waer het magh: soo gatet mette pennen,
Wanneer men haer beweeght, sy schijnen oock te rennen,
En op de loop te zijn, selfs hy die haer gebiedt
Wert als met een verruckt, en is haer meester niet.³¹

Smids lijkt meer controle over zijn schrijfgerei te hebben gehad en bij de verzameling van vrouwen voor zijn bundel een strengere selectie te hebben gemaakt. Veel van de vrouwen die hij presenteert, komen ook voor in de drie werken die hem bij het schrijven van zijn *Gallery* hebben geïnspireerd: *Van de Wtnementheyt des Vrouwelicken Geslachts* (1639) van Van Beverwijck, *La Gallerie des Femmes Fortes* (1647) van Le Moyne en *La Galeria* (1620) van Marino. Zesentwintig van Smids' vrouwen zijn terug te vinden bij Van Beverwijck, met Marino heeft Smids twintig dames gemeen en alle (!) vrouwen uit Le Moynes bundel – eveneens een twintigtal – komen bij Smids door de ballotage.³² Hij put dan wel flink uit deze bronnen, dit wil niet zeggen dat hij de vrouwenverhalen klakkeloos overneemt. Drie van Smids' 'ondeugdzame' vrouwen (Antiopa, Kleopatra (36) en Monyma) komen ook bij Van Beverwijck, Le Moyne en/of Marino voor, maar worden hier niet negatief aangekleed.³³ Neem Kleopatra, die Van Beverwijck in zijn eerste boek als argument aanvoert voor hoofdstuk 3, getiteld *Waer door sy oock de grootste ende wijste Mans onder haer gevelt brengt*. Hij presenteert de Egyptische koningin uitermate positief door de lezer aan te moedigen te letten op "haer vriendelick gelaet, ende bevallicke manieren" en "haer groot vertrouwen".³⁴ Hoe anders is dit bij Smids, waar Kleopatra in het hoofdstuk *Onkuisheid* met haar ondeugdzaamheid op de voorgrond wordt tentoongesteld. De lezer wordt aangemoedigd "de geilheid van die koningin", die "boeleert" met Marcus Antonius, te aanschouwen: "Zie daar de Deugd door weelde en dertelheid versmacht!" (36/103).

We houden zeventien vrouwen over die Smids ergens anders 'vandaan haalt'. Over de personages in Ovidius' *Heldinnenbrieven* vermeldt Van Marion in haar proefschrift dat deze vaak, in navolging van Ovidius, aan de klassieke oudheid werden ontleend.³⁵ Bij Smids is dit ook het geval; alleen al de verhalen van Ovidius zijn door hem twaalf keer gebruikt. De meerderheid komt uit de

³¹ Genomen uit het lofgedicht bij de titelplaat van Van Beverwijcks werk, geschreven door Cornelius Boy. Van Beverwijck 1643, pp. 5-6.

³² De bronnentabel in bijlage I geeft een duidelijk overzicht van de inhoud van de *Gallery* en bronnen met gemeenschappelijke personages.

³³ Van Marino's bundel kan ik dat niet met zekerheid zeggen, daar mijn middelbareschool-Latijn geen garantie is voor een foutloze vertaling van de *Galeria*.

³⁴ Van Beverwijck 1643, resp. p. 31 en 32 uit boek A.

³⁵ Van Marion 2005, p. 10

N.B. Dit genre wordt uitgebreider besproken in Hoofdstuk 3.

Metamorphosen, daarnaast komen veel van Smids' vrouwen voor in de *Ars Amatoria* en een drietal dames stamt uit Ovidius' *Fasti* of *Heroides*.³⁶

Een andere bron waar Smids naar hartenlust uit put, is de klassieke geschiedschrijving. Veel van zijn verhalen zijn terug te vinden in werken van schrijvers als Livius, Florus en Plutarchus. Van deze laatste heeft Smids negen vrouwen geleend, vooral afkomstig uit de *Parallele Levens*.³⁷

Met de klassieke mythologie en geschiedschrijving kunnen we tien van de zeventien vrouwen wegstrepen. De zeven vrouwen die we overhouden zijn vrijwel allemaal terug te vinden in het theater. Allereerst bij klassieke tragedieschrijvers als Euripides en Sophokles, maar ook bij recentere toneelauteurs zoals Racine en Corneille aan de Franse kant of Vondel en Coster aan Neerlands zijde.

Wat tot slot opgemerkt mag worden, is dat Madeleine de Scudéry in haar *Les Femmes Illustres* (1642) en Joannes Vollenhove in zijn *Poëzy* (1686) respectievelijk dertien en vijftien vrouwen met Smids delen. Zij zijn minder belangrijk voor het bronnenonderzoek dan de reeds aangehaalde auteurs (ten eerste omdat Smids hen niet in de inleiding als inspiratiebron vermeldt; ten tweede omdat zij weinig toevoegen aan het bronnenonderzoek, omdat de vrouwen waarom het hier gaat al 'toegewezen' zijn aan oudere bronnen), maar leggen toch een interessant verband tussen de meerderheid van de vrouwen uit Smids' *Gallerye* bloot: de personages behoren tot een vrouwencanon.³⁸ Een canon die bovendien niet alleen op geografisch niveau, maar bovenal op tijdsniveau grensoverschrijdend is.

Van de vrouwen die Smids presenteert, kunnen we zeggen dat zij grofweg te verdelen zijn in de vier categorieën waarin Le Moyne zijn *Gallerie* opdeelt: vrouwen uit de bijbel (*fortes Juives*), vrouwen uit de antieke mythologie (*fortes Barbares*), vrouwen uit de klassieke geschiedschrijving (*fortes Romaines*) en vrouwen uit de recente geschiedenis en volksverhalen (*fortes Chrestiennes*).³⁹

Het zou, juist bij een canon, onverstandig zijn om lukraak auteurs (en hun werken) als bron aan te wijzen. Zo ben ik bij dit onderzoek dan ook niet te werk gegaan; de auteurs die in deze paragraaf zijn aangehaald, worden door Smids stuk voor stuk expliciet genoemd. Na iedere beschreven 'Historie' geeft Smids namelijk een lijst met auteurs in wier werken de desbetreffende vrouw voorkomt. Soms is dit een ellenlange opsomming waarin zelfs de minst bekende auteurs zijn opgenomen, zoals in het geval van de 'bronvermelding' bij Niobe (25/66):

³⁶ Vgl. Ovidius 1958, 1976, 1977, 1993.

³⁷ Vgl. Plutarchus 1964.

³⁸ Uit de bronnentabel (bijlage I) is dit duidelijk af te leiden; vgl. bijv. de bronnen bij de verhalen van Clelia, Artemisia, Porcia en Lucretia.

³⁹ Waarbij overigens de vrouwen uit de Franse en Nederlandstalige toneelstukken over de laatste drie categorieën verdeeld kunnen worden.

Ziet *Ovidius*, 6B. der Herschepp. *Hyginus*, 9Fab. *Job. Tzetzes* 4B. 141 Chiliad. *Gellius*, 20B. 7H. *Natalis Komos*, 6B. 13 H. *Apollodorus*, 3B. &c. *Propertius*, *Seneca*, in *Edip.* 3 Bedr. en *Raazend Herk.* 2 Bedr. *Statius*, I en 3B des Theb. oorlogs. *Juvenalis*, 6 Schimpdicht, &c. voorts het Grieksche *Bloemhof*, wiens het overgeestige sneldichten, door verscheidene Latijnsche puikdichters, om strijd vertaald zijn, naamelijk *Ansonius*, *Scaliger* de oude, *Paus Urbanus*, *Thom. Morus*, *Sabaeus*, *Alciatus*, *Paul. en Henr. Stefanus*, *Wilb. Lilius*, *Paul. Melissus*, *J. Sleidanus*, *Coel. Kalkagninus*, *Angel. Politianus*, *Lauterbacchius*, *Uchtmannus*, &c.⁴⁰

De vraag is nu: wat wil Smids met deze namenreeksen? Het volgende hoofdstuk zal deze vraag uitgebreid beantwoorden en hierbij nieuwe onderwerpen aansnijden.

⁴⁰ A) Het “Grieksche Bloemhof” en zijn sneldichters wordt door Smids overigens opvallend vaak gebruikt, vooral om sneldichten in zijn “Verklaaring” op te nemen. Voornamelijk in combinatie met de naam van Joannes Vollenhove, die veel gedichten van de Griekse hofdichters blijkt te hebben vertaald. De *Anthologia Graeca* (de internationale naam voor het werk) is een bloemlezing van ruim 4000 epigrammen uit de Griekse klassieke en Byzantijnse perioden. De editie van Hugo de Groot en Jeronimo de Bosch uit 1798 is online te raadplegen op <http://books.google.com/books?id=BphBAAAAcAAJ&dq>.

B) Door een serie auteurs steeds weer met “&c.” in te voeren, geeft Smids aan dat zijn kennis hier niet ophoudt: hij heeft nog genoeg bronnen paraat om nog even door te gaan. Het is een middel dat hij in zijn verwijzingen vaak toepast en dat naadloos aansluit op de bevindingen in het volgende hoofdstuk, paragraaf 2.1.

Deez tafereelen schenkt ons de ijverige Smids,
Die zijn geleerde pen verstrekte een trouwe gids
Om 't zinrijk bywerk niet in marmer, hout, of doeken,
Maar, in juweelen van haar deugden, op te zoeken
By Griek, Romein, en Pers, Hebreër, Frank, en Brit
Hy maakt ons deelgenoots van 't kostelijk bezit.

Hoofdstuk 2

Op de intermediale tour

zijn geleerde pen verstrekte een trouwe gids

2.1 Smids als belezen historicus (*utile*)

Ludolph Smids toont zich graag als *uomo universale*. Dit is niet enkel af te leiden uit de overvloed aan bronverwijzingen waarmee hij na ieder vrouwenverhaal zijn belezenheid laat zien; ook de genres die hij gedurende zijn literaire carrière beoefent geven hier blijk van. Naast talrijke gelegenheidsdichten, schreef de Groninger verschillende toneelstukken, al heeft “’s Man’s toneelarbeid geringe waarde” – mogen we Witsen Geysbeek geloven.⁴¹ Toch mag in de context van Smids’ *Gallerye* één van zijn stukken niet onbesproken blijven. In 1686 schreef Smids namelijk zijn *Konradijn*, het treurspel dat één van zijn hoofdpersonages graag afstond aan het vrouwenlof: Konstantia.⁴² Smids laat in zijn *Gallerye* de kans om reclame te maken voor zijn treurspel niet liggen en besteedt in de “Verklaaringe” bij Konstantia een alinea om naar zijn werk te verwijzen. Een marketingtruc die hij overigens vaker toepast: Arria (19/52), Paulina (20/54) en Mariamna (53/170) zorgen voor extra bekendheid van zijn *Roomsche keizerinnen* (1688) en Marius, een personage uit het verhaal over Fannia (37/110), fungeert zelfs als promotie voor een werk dat in 1690 nog uitgegeven moest worden; de *Gallerye der uitmuntende mannen*.⁴³

Terug naar Smids’ veelzijdigheid. Als toneelschrijver boekte hij misschien geen grote successen, zijn werk als historicus compenseerde dit ongetwijfeld. “(...) zijne werken dragen blijken van onderzoeklust, meer dan oppervlakkige kennis, gezond oordeel en goeden smaak. Zij zijn te

⁴¹ Witsen Geysbeek 1824, p. 299

⁴² Er kan ook iets voor worden gezegd dat hij zijn stuk aan Van Beverwijcks vrouwenlof ontleende. Smids’ *Gallerijje ofte Proef van syne dichtoefeningen* (1685), de eerste versie van zijn *Gallerye*, kan uitsluitel over deze zaak geven: indien Konstantia daar nog niet in voorkomt, is het aannemelijk dat Smids zijn eigen treurspel als basis voor het vrouwenverhaal genomen heeft. (Al is het dan nog altijd mogelijk dat Van Beverwijcks verhaal hem in eerste instantie inspireerde tot het schrijven van *Konradijn*).

⁴³ Secundaire literatuur over de betreffende mannengalerij heb ik nergens kunnen terugvinden; het is dan ook de vraag of deze ooit is gepubliceerd. Biologische en publicatiegegevens ontleen ik aan A.J. van der Aa. Van der Aa 1874, pp. 758-760

menigvuldig om ze hier allen op te tellen,” en daar heeft Witsen Geysbeek gelijk in.⁴⁴ Toch zal ik van Smids enkele “Verklaaringe” uit zijn *Gallerye* noemen, om zijn achtergrond als historicus te belichten en aan te tonen dat hij in deze noten zijn geleerdheid openlijk tentoonspreidt. De volgende opmerking, afkomstig uit de “Verklaaringe” van Sofonisba (52/168), vormt een mooie illustratie van de ‘onderzoekslust’ van de geschiedkundige:

Ziet de schoone print van den ridder *Petrus Beretinus Korton*; en meêraangetoogene Aanmerkingen van *Sponsius*; welke een aloud schild beschrijft, zijnde van fyn zilver, over de 2 voeten hoog, en 21 ponden swaar, in het jaar 1656, ontrent Avignon gevonden in de rievier Rhodanus; op welke die gadelooze daad van *Scipio*, volgens het verhaal van *Livius*, 3B. konstelijk was gewrocht.

De manier waarop Smids bij ieder vrouwenverhaal in zijn “Verklaaringe” bronnen verweeft, is ongekend. Hier komt duidelijk naar voren dat er een historicus met kennis van zaken woord is, die deze kennis bovendien maar al te graag met zijn lezers deelt. Zo nodigt menig vrouwenverhaal Smids uit om een educatief uitstapje te maken, waarin hij zijn publiek onderwijst over volkenkundige, culturele en geografische zaken als de geschiedenis van de crematie, lijkbussen en hunebedden (bij Evadne, 12/32), de bruiloftstradities der Galaten en Macedoniërs en hun liefde voor Diana (bij Kamma, 15/40), de historie van de tragedie, de ‘bokkenzang’, en de rol van Bacchus daarin (bij Kallirhoe, 44/133-4) en de ligging van het Griekse landschap ‘Epiëren’.⁴⁵ Smids mag veel vertellen, dat wil niet zeggen dat hij geen eisen stelt aan zijn toehoorders. Zo benadrukt hij keer op keer dat veel van de zaken die hij vertelt tot de algemene ontwikkeling behoren.⁴⁶ Enerzijds beklemtoont de auteur zo zijn eigen intelligentie, anderzijds geeft hij hiermee aan dat dit werk niet voor het minste volk is weggelegd. Zij die niet weten waar Smids aan refereert, zullen zich aangesproken voelen en goed luisteren naar hetgeen de professor hen vertelt om de stof alsnog tot algemene kennis te maken.⁴⁷ Dit is zijn doel dan ook: Smids

⁴⁴ Witsen Geysbeek 1824, p. 298

⁴⁵ “Een landschap in Griekenland, naar het Westen, grenzende aan Thessalien en Macedonien; van wiens hoofdstad, *Buthrotum* genoemd, gebouwd door *Helenus*, zie *Virgilius*, 3B. van zijn *Eneïd*; en *Ludov. Nonnius*, in de verklaringe des 5 Taf. van *Hub. Goltz*: Griekenland.”

⁴⁶ Zie bijvoorbeeld de volgende fragmenten (cursivering door mij, EK):

Bij Kleopatra (28/76), over Medea: “Haar vlucht met Jazon uit Kolchos, zijn hertrouwen met Kreusa, en daar op Medeaas wraak beboet aan zijne kinderen *is ieder een bekend* uit Ovidius, Val. Flakkus, &c. en de beweeglijke treurspeelen van Euripides, Seneka, Petr. Korneille, I. Six en I. Vos.”

Bij Andromache (50/160): “*Ieder weet* dat Ulysses den kleenen Astyanax van Homerus zomwijlen Scamander genoemd, van de muur liet werpen (...)”.

⁴⁷ N.B. Naast de informatie die door Smids als deel van de ‘algemene ontwikkeling’ wordt gezien, deelt hij ook in veel concretere, gedetailleerde kennis. Zo toont hij zich een kritisch onderzoeker wanneer hij met behulp van de visies van Romeinse geschiedschrijvers feitelijkheden over de vrouwenverhalen bediscussieert, zoals het aantal kinderen van Niobe en de vraag of zij in steen of marmer werd veranderd (25/67). Ook stelt hij misverstanden over bepaalde mythes aan de kaak, zoals bij Elise (29/81):

brengt in zijn *Gallerye*, naar eigen zeggen, “leerzame Historiestukken” voor de dag, met verklaringen die met “vele aanmerkelijke zaaken, uit de leerzame Aloudheid getrokken, verrijkt” zijn.⁴⁸

2.1.1 Een verzameling vrouwenlevens

Door de vele, feitelijke informatie die de noten van de bundel vullen, valt er veel voor te zeggen dat we te maken hebben met een catalogus van levensbeschrijvingen, een verzameling van *vitae*. Vooral de biografische informatie die Smids in de “Historie” van ieder personage presenteert, getuigt hiervan. Door zoveel wetenswaardigheden over de levens van zijn vrouwelijke personages te delen, gaat Smids terug naar de oorsprong van de *querelle des femmes*: de *Vitae* van Boccaccio. Rang vermeldt in haar artikel over vrouwencatalogi dat de *vitaeverzamelingen* van geleerde vrouwen vaak waren ingebed in een uitvoerige argumentatie om de lezer van de vaardigheden van de vrouw te overtuigen; een aspect dat we bij Smids’ *Gallerye* – op enkele betogende woorden uit de inleiding na – missen.⁴⁹ Wel zijn bij Smids, zoals bij de andere vrouwenvitae, de *exempla* het belangrijkste element gebleven. Het gehele werk drijft immers op de voorbeeldige vrouwen; zij zijn het die Smids motiveren allerhande gegevens aan de lezer te presenteren en die van Smids de volle aandacht krijgen. “Imitatio’ was het trefwoord” bij deze exempla volgens Rang, maar hier heeft ze het, wat Smids’ naslagwerk betreft, bij het verkeerde eind.⁵⁰ Zoals in paragraaf 1.3 al werd benadrukt, bekleedt de *femme forte* als exemplum een paradoxale rol. De vrouw symboliseert de mogelijkheid tot een uitzonderingspositie, maar Smids impliceert geenszins dat zij ook daadwerkelijk nagevolgd dient te worden. Mary Garrard bekritiseerde reeds “daß Streitschriften von Le Moyne und anderen Autoren keinesfalls auf Veränderung abzielten, sondern lediglich aufzeigen wollten, zu welchen Taten Frauen fähig seien, nicht daß sie es tatsächlich tun sollten” en hierin heeft ze, zoals ook duidelijk zal worden uit paragraaf 3.2, ook wat Smids betreft gelijk.⁵¹

“*Makrobius* geloofd (...) dat *Virgilius*, als een rechtschapen Romein quansuis, het trouwen en scheiden van *Dido* en *Eneas* versierde uit haat tot de Karthaginezers, de Romeynen geswoorene vyanden. (...) Evenwel is het verdichtzel van *Virgilius* by de treurspeldichters, schilders, en beeldhouwers, geloofwaardig gebleven; en de tastelijke waarheid van de kuische *Dido* door de vermaakelijke schriften door hem en zijne navolgeren geheelijk onderdrukt.” (waarna, uiteraard, een nauwkeurige reeks verwijzingen naar historieschrijvers volgt).

Smids meet zich niet alleen als historicus, maar ook als dichter een zeer kritische rol aan. Zo verantwoordt hij allerlei literaire keuzes (woordkeuzes of keuzes voor bepaalde metaforen, zoals bij Judith en de Ovidiaanse bootvergelijking – 2, 3) opent bij de noten van zijn eerste verhaal met scherpzinnige opmerkingen aan het adres van één van zijn grootste inspiratoren, Le Moyne: “(...) zijn klinkdichten zijn eenigzins donker, en zijn Elogia, of lofredenen, wild en wydloopig.” (Smids 1690, p. 2) Of dit geënt is op Le Moynes Franse nationaliteit (zie voor meer hierover paragraaf 2.1.2) is mogelijk,

⁴⁸ Cursivering door mij - EK. Smids 1690, pp. v-vi

⁴⁹ Rang 1988, p. 37

⁵⁰ Rang 1988, p. 38

⁵¹ Vgl. Baumgärtel & Neysters 1995, p. 13

De Groninger mag dan in één lijn staan met auteurs als Le Moyne, Van Beverwijck en De Scudéry, in de *querelle*-traditie neemt hij (anders dan zij), door de wijze waarop hij zijn bijzondere vrouwen behandelt, zélf een uitzonderingspositie in.⁵² Smids giet zijn heldinnen niet in een argumentatieve of moraliserende vorm om zijn tegenstanders in het seksedebat expliciet te overtuigen van zijn gelijk of vrouwen aan te zetten tot navolging van het voorbeeld, maar benut de personages als leerzaam onderwerp ter algemene ontwikkeling.

2.1.2 ‘De laffe spraak der Franschen’

Waar Smids de tijd vandaan haalt om een zodanig verweven netwerk van interdisciplinaire bronnen en talloze wetenswaardigheden op te zetten, is een grote vraag, maar duidelijk is dat de auteur achter zijn bezigheid staat:

(...) En schoon een eenzijdig oordelaar mogt zeggen, dat daar wel een gevoeglyker tydverdijf te vinden zou weezen; ik antwoorde (en zo sprak *Plinius* in zyn tijd, 3 Br. Des 5 B.) dat ik my niet schaame de handen aan vodden en beuzelingen (zo noemden immers alle Dichtoefeningen) te steeken waar aan *Hug. de Groot, Pet. Korn. Hoofd*, beide *Heinzjën, Jak. Katz,*, *Job. Westerbaan, Konst. Huygens*, en andere wijze, treffelyke, en achtbaare mannen, by ledigen tyd, gearbeid hebben.⁵³

Smids schroomt hier niet een flinke reeks auteurs van vaderlandse bodem te noemen. In het vorige hoofdstuk zagen we al dat hij, door de focus te richten op Van Beverwijck als inspiratiebron, zijn verbondenheid met de Republiek benadrukte, maar dit blijkt nog duidelijker uit de “Historie” en “Verklaaringe” die hij bij de vrouwenverhalen voegt – de verwijzingen naar (bekende en onbekende) landgenoten zijn niet te tellen. Vooral Joannes Vollenhove neemt hier een zeer prominente rol in: keer op keer wordt de “lovenswaardige” en “meergeprezene” Vollenhove (54/176 en 37/109) met een van zijn sneldichten (vaak ‘verduitschinge’ van gedichten uit het *Grieksche Bloembof*) aangehaald; soms zelfs meerdere keren per casus.⁵⁴

Een andere vorm van vaderlandsliefde vinden we in de wijze waarop Smids met het Nederlands omgaat. Uit de passages waarin hij ruimte vrijmaakt voor expliciete beschouwingen van de taal, spreekt een grote passie (25/65):

⁵² De galerijen van Le Moyne, Van Beverwijck en De Scudéry zijn stuk voor stuk uitgesproken betogend van karakter. Le Moyne stelt morele vragen over de vaardigheden van vrouwen en geeft hier een ‘réflexion morale’ op, Van Beverwijck poneert stellingen en beargumenteert deze uitvoerig en De Scudéry opent haar betogen met een argument, houdt vervolgens een oratie en trekt tot slot conclusies over het effect en de resultaten van de betreffende heldendaad. Vgl. Le Moyne 1668, Van Beverwijck 1643 en De Scudéry 1644.

⁵³ Smids 1690, pp. vi-vii

⁵⁴ Zoals bijvoorbeeld in het geval van de “Verklaaringe” bij Niobe (25/65) en Lukretia (30/82).

Ziegfridus] Het schryven en leezen deezer naamen doet met elkens [moet zijn: *me telkens* - EK] met een nieuwe eerbiedigheid onze Moedertaale bejegenen, die in schoonheid en vermogen noch de Grieksche, noch de Latynsche spraak behoeft te wyken.⁵⁵

Hierna voegt Smids een zeer interessante etymologische (vooral op geoniemen gerichte) uiteenzetting in, die meer dan een volle pagina beslaat. Daarna vervolgt hij:

Doch de aangenaamheid deezer stoffe zou my hier van het spoor brengen, en dat zou misschien den Leezer onvermaakelijk zijn; nademaal de Duitsche taal met de nek word aangezien van die zich door de gewaande betooveringen van de laffe spraak der Franschen laten verrukken.

En ging het wel eer ook zo binnen het welspreekend Romen niet, toen zy door der overheerde Grieken zeedelooze dertelheden en wellusten was ontzenuwd en verswakt? hoe walgden haare burgers, van hunne moedertaal, dat aanbiddige Latijn?

Smids citeert vervolgens een schimpdicht van Juvenalis, waarin hij het Grieks tegen het Latijn uitspeelt. De Groninger – en dit maakt het meer dan boeiend! – zet het Latijnse gedicht in zijn vertaling naar zijn hand, door de Grieken door Frans en de Romeinen door Nederlanders te vervangen:

(...) wat is 'er slordiger als dat een Nederlander geloofd zich niet aangenaam en bevallig te zyn, ten zij hy in een Fransman is herschept, en word van een zedige Amsterdammer een trippelende Parisiaan? (...) Wild gy meer? zy gaan ook slapen op zyn Frans &c.

Een flink stuk maatschappijkritiek van Smids' kant, die tot nog toe zo objectief en puur informerend leek te zijn. Smids laat zich zien als promotor van de "voortreffelykheid onzer Moedertaale" (34/97) en toont zich zo, net als in de eerste uitgave van zijn galerij, een ijverig leerling van "het loflyk konstgenoodschap van *Nil volentibus arduum*" (37/110).⁵⁶ En hoe kan men de vaderlandse banden beter versterken dan door een gezamenlijke vijand van buiten de grenzen aan te wijzen? Precies: niet. Daarom gooit Smids met flink wat modder naar zijn zuiderburen – onder andere naar de tragedieschrijvers die hij juist zo veel in zijn "Historie" aanhaalt – en

⁵⁵ De volgende citaten zijn afkomstig uit de "Verklaaringe" bij het verhaal van Genoveva (34/94-7). Merk hierbij op dat het verhaal van Genoveva van Brabant puur uit nationalistische motieven moet zijn opgenomen: het komt in geen van de andere onderzochte bronnen voor, terwijl de bronverwijzingen naar de Nederlandse toneelschrijvers als Wouthers en De Boeye laten zien dat het in De Republiek wel populair was. Bovendien vormt de Nederlandse volksmythe een mooie aanleiding een vaderlandslievend betoog af te steken

⁵⁶ Te Winkel 1924, p. 480

verwerpt “alle Affectatie, of Figuuryke manier van spreken, met gemeende stemmen” en veroordeelt deze “in Treurtooneel- Lier- en Helden-dicht te eenemaal.”⁵⁷

Zo houdt hij er een redevoering over dat de “Romanzieke Franschen, die (terwijl zy alle grootsche voorvallen met hunne laffe minneryen bederven, en ontzenuwen) van der treurspelen oogwit geheelyk afdwaalen” en bovendien “geduurig alle historien en versieringen verknedden, en in walgelyke Romans herscheppen” (31/87 en 41/123). Ook dienen “de verwaande Franschen heden, in hunne verwyfde galanteryen, [te] bekennen dat zy telgen en uitspruitzels van onze voorvaders, de moedige en dappere Sicambri, Batavi, Frisii, Saxones, en Chauci; dat is, Overisalers, Zutfeners, Kleeflanders, Westfalingers, Embders, Breemers, Osenbruggers, Lingeners, Benthemers, Twenters, Drenthers en Friezen zyn.” (33/92-3).⁵⁸

Zoals Smids zou zeggen: Haec hactenus (dat is: genoeg hierover), ik wil u niet vervelen. Om terug te komen op de sneldichten van Vollenhove: deze lijken in dit perspectief voornamelijk te zijn ingevoegd om “dat aanbiddige Latijn” naast het Nederlands te kunnen zetten en de taal van het vaderland zo een treetje hoger te plaatsen. De ‘verduitschinge’ – soms ook uit het Grieks en met vertalingen van professor Smids zelf – tonen bovendien aan dat Smids zich in zijn *Gallerye* op een publiek richt beneden zijn niveau (negatieve connotaties dienen hierbij vermeden te worden). De meeste schrijvers van vrouwencatalogi waren afkomstig uit de intellectuele burgerij: “zij waren hoogleraren zoals Ménage en Thomasius, artsen zoals Van Beverwiick en Paullini, theologen zoals Eberti en De la Porte, rechtsgeleerden zoals Della Chiesa en Corvinus”.⁵⁹ Zo ook Smids, die als dichter en historicus zijn brood in eerste instantie als medicus verdiende. Naast het afdoen van allerhande feitelijkheden als algemene kennis, toont Smids dus ook met het multilinguale karakter van de *Gallerye* zijn geleerdheid.

⁵⁷ Smids 1690, pp. vi-vii.

N.B. Vgl. ook de strijd die Racine verliest van Testa bij Ifigenia, waarover in paragraaf 2.2.2 meer (48/148):

Racine, uw poëzye
Heb ik, in mijn onwetenschap, bemind.
’k Veracht haar (...).

⁵⁸ Het is overigens opmerkelijk dat Smids, tegen alle verwachtingen in, de kans niet heeft benut om onder het hoofdstuk ‘Liefde voor het Vaderland’ vrouwen uit de Republiek op te nemen. Bovendien is op te merken dat Smids in dit fragment wat van zijn afkomst laat zien: in tegenstelling tot de meeste Amsterdammers door wie hij op het moment van schrijven wordt omgeven, heeft Smids als Groninger veel kennis van de volkeren aan de oostelijke grens van De Republiek.

⁵⁹ Rang 1988, pp. 38-39

2.2 Smids als kunstliefhebber (*dulci*)

Wanneer we kijken naar Smids' *Chronyk van 't oorlogende Europa* uit 1715, zien we dat hij als oudheidkundige de praktische educatief-informerende trant van zijn literatuur voortzet, die bovendien net als de *Gallerye* (in octavo) in een praktisch zakformaat schijnt te zijn uitgegeven:

(...) ieder een weet, zegt de Heer Smids, hoe weynig Schryvers men van noden heeft, om een volkomen kennis van de Europische, ten minsten van onze Nederlantsche Historien, te krygen. (...) Zwaare boeken (...) zyn 'er t'zedert dit jaar genoeg (...). Maar geen korte en bondige Kronykjes of Zakboekjes, om dagelyks by de hand te hebben (...).⁶⁰

Het werk vertoont bovendien nog een overeenkomst met de *Gallerye*: zijn intermedialiteit. Beide werken zijn flink aangevuld met (verwijzingen naar) medailles en gedenkmunten “op de voorvallen passende, en de zelve verklaarende.”⁶¹ In zijn vrouwenlof lijkt Smids, die zich hier als penningkundige laat zien, twee favoriete medailleurs te hebben: Jakob de Wilde en Hubertus Goltzius.⁶² Van beide makers worden talloze gedenkpenningen aangehaald en de twee blijken dichtbij Smids te staan, zo blijkt uit verschillende biografieën.⁶³ De Wilde maakte de titelplaat voor *Selecta numismata antiqua ex musea* (1692) waarvan men Smids voor de auteur houdt, terwijl de Groninger op zijn beurt het *Jaarfeest op de Geboortedags-keeringe van de Heer Jacob de Wilde, handbaver der hoog edele Medaliekunde* (1690) schreef. De Wilde bracht bovendien een rijk antiquarisch kabinet uit met enkele pentekeningen van Cornelis Visser, die eveneens platen afstond aan Smids' *Gallerye*.⁶⁴ Goltzius was de eerste in Nederland die over numismatiek schreef en vormde als illustrator een inspiratiebron voor Claude Vignon. Deze Vignon maakt het cirkeltje rond: hij verzorgde – met Goltzius' *Romeinse helden* (1568) als voorbeeld – voor Le Moyne de afbeeldingen van *La Gallerie de femmes fortes*, die Smids daarna dankbaar opnam in zijn vrouwenlof.⁶⁵

Hiermee zijn we aangekomen bij de visuele kant van Smids' *Gallerye* en maken we voor de laatste keer een stop bij Boccaccio. Waar de Italiaan 104 van zijn vrouwen vergezelde van houtsneden, doet Smids (of beter gezegd: Le Moyne) hem dit na met een dertigtal kopergravures.⁶⁶ Ook de

⁶⁰ Linden 1715, p. 37

⁶¹ Linden 1715, p. 35

⁶² Van wie de kans groot is, dat zij eveneens een grote rol spelen in Smids' numismatieke werken *Roomsche Gedenkpenningen* (1693) en *Emblemata heroica, of de Medalische sinnebeelden der 36 Graaven van Holland* (1712). Van der Aa 1874, p. 759

⁶³ De biografieën die ik heb gebruikt, zijn die van Van der Aa uit 1877 (over De Wilde, deel 20) en 1862 (over Goltzius, deel 7). Van der Aa 1877, p. 199 en Van der Aa 1862, pp. 277-278

⁶⁴ Het betreft hier de *Numismata memorabilia pontificum, imperatorum, regum, ducum, principum, atque virorum illustrium* uit 1691.

⁶⁵ Baumgärtel 1995, p. 150

⁶⁶ Baumgärtel 1995, p. 141

genoemde penningen en munten kunnen tot het visuele karakter van de bundel worden gerekend, maar worden vooral mentaal – door een beschrijving – weergegeven.⁶⁷ Dit gebeurt eveneens met talloze verwijzingen naar en beschrijvingen van allerhande schilderijen (en, in mindere mate, andere kunstvormen zoals beeldhouwwerk). Smids geeft er blijk van kennis te hebben van het feit dat de *querelle des femmes* ook buiten het literaire veld gestreden werd. “(...) Women penetrated the visual culture of the time” en de Groningse culturele omnivoor (of is de term ‘plurivoor’ wegens zijn hevige kritiek op de roman en op bepaalde tragedievormen toepasselijker?) gaat mee in deze rage door verschillende disciplines met elkaar te verbinden.⁶⁸

2.2.1 ‘Uw zangheldin streelt oor en oogen’

Vooraf de combinatie van literatuur en beeldende kunst is bij Smids populair. De vrouw die in de *Gallerye* de grootste intermediale werking heeft, is zonder twijfel *De stervende moeder* (26/68). Deze vrouw komt naar mijn weten in geen enkel ander literair werk voor: zij behoort immers niet tot de literatuur, maar tot de schilderkunst en symboliseert als casus in Smids’ bundel de samensmelting van de twee vakgebieden. Het “meesterstuk, waar in een moeder lessen vind” (26/68) werd in de vierde eeuw voor Christus door Aristides op linnen gezet en is door Smids in een nieuwe woordelijke vorm gegoten. Een *nieuwe* woordelijke vorm, want Smids kende dit schilderij ook enkel uit teksten, aangezien het niet bewaard is gebleven. Het is een handeling waarbij de moraal van het schilderij prima bewaard kan blijven, betoogt Smids met een beroep op Vos en Heinsius (26/70):

Jan Vos, willende bewijzen dat schilderyen ook leeren en stichten roept van het *Oordeel*, geschilderd door den grooten Michaël Angelo, aldus uit:

Hier preekt men door pinceelen.

Even als Dan. Heinsius van Otto Veens *Emblemata Horatiana* spreekt (...):

*Hactenus humana sapientia voce lucata est;
nunc primum humana pingitur illa manu.*

(Tot noch toe werd de wijsheid door de mond geuittet, nu schildert de mensch haar met zijn hand.)

⁶⁷ Dit is een punt waarin de morele bundel van De Scudéry overeenkomsten en verschillen vertoont met Smids’ *Gallerye*: ook zij gebruikt “des Medaillons Antiques” als visuele toevoeging aan haar teksten, maar deze worden – zoals de gravures bij Smids – daadwerkelijk weergegeven.

⁶⁸ Dixon 2002, p. 119

Een volgend voorbeeld dat de wisselwerking tussen schilderkunst en literatuur mooi blootlegt, betreft de drie pagina's in de "Verklaaring" bij Elise (29/78-80), waar Smids een opsomming geeft van de verschillende manieren waarop Dido's dood en details daaromtrent (zoals bijvoorbeeld de wijze waarop zij haar ogen opslaat, haar haar hangt etc.) in de schilderkunst is uitgebeeld, gekoppeld aan de bijbehorende klassieke literatuurbronnen (voornamelijk Vergilius).⁶⁹ Deze werkwijze van *enumeratio* benadrukt nog eens het catalogische karakter van Smids' verwijsbundel. Hieronder een fragment uit het gedicht waarmee Smids, door schrijver Vergilius tegenover schilder De Laïresse te stellen, de reeks afsluit (29/80):

Hoe cierlijk deê *Virgiil* de droeve *Elise* sterven (...)
 Noch cierlijker sterft zy door *Lairesses* verven (...)
 Terwijl het swarte bloed uit de open wonde lekt,
 't Gewrichte zich verdraait, en uit zijn voegen rekt,
 Alle ad'ren swellen, en de blauwe spieren lillen.
 Dus is de pen te swak om teegen het pinceel
 Te worstelen; en't vaers wijkt voor het tafereel.
 Ei, zacht! 't zijn zusters, en die passen geen geschillen.

We hebben hier te maken met een mooi staaltje *ekphrasis* (een genre waarvan ik in de volgende paragraaf meer zal reppen) en een duidelijke strijd tussen literatuur en schilderkunst, waarmee we na de *querelle des femmes* in een volgende internationale strijd terechtkomen: de *maggioranza delle arti* of paragonenstrijd.⁷⁰

Deze strijd wordt in Smids' bundel meer dan eens gestreden. Het begint allemaal al in de lofdichten op de *Gallerye* waarin eerst Katharina Lescaille, daarna Lambert Bidloo de auteur complimenteert voor zijn formidabele bundel. Om hun lof extra kracht bij te zetten plaatsen zij de Groninger op een voetstuk waardoor hij uittorent boven de beste schilders:⁷¹

- Lescaille bendrukt Smids' heldenrol voor de schilderkunst...

Uw heerlijke Gallery,
 O Smids! gaat alle pracht te boven,
 Verdoofd de koninklyke hoven,

⁶⁹ Een soortgelijk voorbeeld vinden we in de "Verklaaring" bij het verhaal van Cassandra (49/155). Hier stelt hij drie kolommen tegenover elkaar die het verband leggen tussen Italiaans schilders (kolom 1) die zich met bepaalde thema's (kolom 2) van verschillende klassieke en recentere auteurs (kolom 3) behelpen.

⁷⁰ Ik ontleen deze terminologie aan Alessandro Nova. Nova 2003, pp. 183-202

⁷¹ Smids 1690, p. ix-x

N.B. Lambert Bidloo en zijn broer Govert hadden volgens literatuurgeschiedenis.nl, net als Smids, "een hekel aan de Franse dominantie in de kunst van hun tijd".

Daar gy met uwe poësy,
Schakeerd zo aangenaam de verven,
En hoed de schilderkonst voor sterven.

...waarna zij hem hierboven stelt:

(...) 't Pinceel vermaakt alleen 't gezicht;
Uw zangheldin streelt oor en oogen.

- En ook Bidloo laat Smids deze wedstrijd winnen:
Want het volmâkst pinceel toond slechts des lichâms leest,
Maar Dichtkonst treft de ziel, en tochten van de geest.

Terwijl Smids door zijn drempeldichters als representant van de dichtkunst steeds boven de schilderkonst wordt gesteld, kiest hij in zijn *Gallerye* de andere kant van het spectrum: de dichter komt in de paragonenstrijd juist op voor de beeldende kunst. Dit zagen we al in het gedicht over Vergilius en De Lairese, maar het blijkt bovenal uit het openingsgedicht van Ifigenia, “aan Diana opgeofferd om stryd vertoond door Testa en Racine”. De ets van de Italiaanse schilder en graveur Pietro Testa van de opoffering van Ifigenia wedijvert hier met Racines theaterstuk *Iphigénie* uit 1674.⁷² Let hierbij overigens op het feit dat de geschreven kunst die hier verschijnt in de vorm van een tragedie en zo een intermediaal aspect toevoegt (48/148).

(...); mijn Gallery verlangt naar tafereelen.
Wel hoe? die stryken voor de schreyende toneelen?
Vertoonders tong en oog de meeste gaf,
Een treurspeldichter vaak de minste stof tot traanen:
Dit is geen ydel waanen.
Besluit, en zeg, wie deeze tweestryd won;
Gy met uw schilderyen [d.i. Testa - EK];
Wiens teêrheid, zo natuurlyk, als een zon,
't Gesternt verdoofd der Fransche *Ifigeneien*.

Het is de vraag of Smids hier puur op kwaliteit oordeelt, of dat hij zijn landsvoorkeuren laat meespelen. Daarbij mag de uitslag van de strijd met en korreltje zout genomen worden, omdat deze beslist wordt door een auteur, een dichter, een schrijver, die vierkant achter zijn eigen medium lijkt te staan. Hoe het ook zij – de Groninger toont zich in zijn bundel, op deze twee

⁷² Op de website van de “Arti grafiche a Lucca” is de originele *Sacrificio di Ifigenia* uit 1640 te bekijken: http://mora.sns.it/portale/scheda_fonte.asp?Lang=ITA&GroupId=6&id_txt=8400.

voorkeuren voor de schilderkunst na, liefhebber van beide artes. In de tabel in bijlage I is te zien dat hij maar liefst negen van zijn hoofdgedichten opdraagt aan een beeldend kunstwerk, waarbij hij in de opmerkingen bij het “vriendelyk gesprek tussen de Dicht- en Schilderkunst” over Anna (43/129) zelfs het “zusterschap” tussen de kunsten benadrukt.

De *maggioranza delle arti* is een spannende strijd, waarvan zeker is dat de visualisaties die woord (mentaal) en beeld (materieel) teweeg kunnen brengen, Smids’ *Gallerye* een extra dimensie geven.

2.2.2 Ontroerende kunstwerken

Terwijl we in Hoofdstuk 1 en het begin van dit hoofdstuk vooral het rationele gezicht van Smids zagen, laat hij bij het verenigen van de twee vakgebieden zich van zijn emotionele kant zien. Zo blijkt menig kunstwerk hem zodanig te ontroeren, dat dit een gedicht in hem oproept en hij er blijk van geeft zijn dichterlijke aspiraties met de lezer te willen delen:

- Bij de opmerking over Cornelis Visser (24/63):
(...) bij de liefhebbers der schilderkunst, wegens zijn uitmuntende graauwen (gelijk zy die noemen) in de huizen der aanzienlijkste lieden van Amsteldam geplaatst, zeer geacht en bemind; doch om het schoon en onberispelyk zinnebeeldwerk aan alle zijden, op het *Medaliekabinet* van de Heer Jakob de Wilde gezet, meest prijzens waardig. Hy schonk my deeze *Vergramde Rozemond*, gelijk ook de *Treurende Niobe*, beide meesterlyk met de pen geteekend, als wanneer ik der liefhebberen en mijn groot gevoelen van zijn konst in deezer voegen poogde uit te drukken: [waarna Smids een lofdicht aan Visser citeert - EK].
- En in de “Verklaaringe” bij *Andromeda* (42/128):
(...) Gemeenlyk beeldmen evenwel *Perseus* af, haar zelf de boeyen van de handen stroopende; gelijk my, voor eenigen tijd binnen Groningen, in een schildery van *Stokade* is ontmoet; als wanneer ik die verliefde verlosser op deeze wys haar deede aanspreken: [waarna Smids *Perseus* een gedicht in de mond legt - EK].

Merk in het geval van de opmerking over het schilderij van Visser op, dat Smids hier wederom ‘dicht bij huis blijft’ door de huiskamerinrichting van de Amsterdamse elite te bespreken. De nieuwsgierige lezer zal zich afvragen wie Smids met deze “aanzienlijkste lieden” bedoelt en of hoe hij dit kan weten: heeft de auteur misschien een kop koffie gedronken in de salon van burgemeester Witsen aan wiens vrouw hij zijn *Gallerye* opdraagt?⁷³

⁷³ Het is opvallend dat Laurens van Zanten zijn *Treur-tooneel* uit 1699 (vergelijk voor meer informatie hierover noot 81 uit dit werkstuk) eveneens opdraagt aan de burgemeestersvrouw, Katharina Hochepeid. Zanten, 1699 en Smids 1690, p. ii

Het dichterlijk beschrijven van een kunstwerk wordt ‘ekphrasis’ genoemd, een literair genre dat onder andere door Marino vlijtig werd beoefend. Net als bij de Italiaan vormt de artistieke creatie een prikkel, die de auteur aanzet zijn literair vernuft te illustreren. Naast het in beeld brengen van zijn dichterlijke kunsten probeert Smids een “poëtische herschepping van de voorstelling” te maken. Hierbij ligt de nadruk op het uitspreken van de emotionaliteit in het kunstwerk en speelt Smids een spel met de balans tussen verbeelding en realiteit.⁷⁴

Dit interactieve spel zal in het volgende hoofdstuk, waarin de openingsgedichten van ieder vrouwenverhaal centraal staan, verder worden uitgewerkt. De vraag die hierbij van belang is, luidt: waarom lenen bepaalde mythes zich zo goed voor visualisatie?

Omdat zij een groot dramatisch potentieel hebben, antwoordt Bal.⁷⁵ In de interactieve liefdesklachten zal duidelijk naar voren komen dat de verschillende betekenissen van het woord ‘dramatisch’ door Smids ten volle benut worden. De klachten van de vrouwen waar het in de *Gallerye* om gaat, hebben niet alleen “op het drama, op het tooneelstuk” betrekking, maar zijn ook bijzonder “aangrijpend of ingrijpend (...) - overdreven” en “spectaculair, opzienbarend”.⁷⁶

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat Smids met de *Gallerye* een veelzijdige bundel presenteert, waarmee hij een divers publiek aanspreekt. Enerzijds kunnen leergierigen en geschiedkundigen hun hart ophalen met alle feitelijke informatie die Smids hen biedt, anderzijds wordt er met vele gedichten, artistieke verwijzingen en toegevoegde gravures ook aan liefhebbers van geschreven en beeldende kunst gedacht. Het gemakkelijke naslagwerk biedt uiteenlopende leesopties: de tekst kan aandachtig worden uitgeplozen en als handleiding tot nader onderzoek fungeren, maar men kan ook genoegen nemen met het doorbladeren van de gedichten en het bekijken van de plaatjes.

Wie zich wil vergapen aan de taferelen waarin de meest wonderbaarlijkste vrouwen naar voren worden gebracht, kan zijn ogen uitkijken in het volgende hoofdstuk. Hierin zal duidelijk worden dat, terwijl wij ons tegenwoordig in de bioscoop kunnen laten wegzakken voor een 3D-film, de zeventiende-eeuwer ter ontspanning Smids’ *Gallerye* binnentrad om zich te laten bewegen door emotionerende vrouwenverhalen.

⁷⁴ Vgl. voor literatuur over *ekphrasis* bij Vondel (die eveneens bekend was met Marino): Porteman 1991, pp. 291-299 en Frijhoff & Spies 2000, pp. 454-456 (citaat: p. 455) en voor *ekphrasis* bij Marino Brand & Pertile 1999, p. 306

⁷⁵ Bal 2002, p. 70

⁷⁶ Resp. WNT 1998 I, 1 en Van Dale 1999, 807 s.v. *dramatisch*

En doet, als waar in hem Prometheus konst herboren,
Verheven redenkonst uit stomme beelden hooren:
Apollo schonk aan Smids een ginster van zyn hoofd,
Die, met een heilig vuur, ontfonkte zijne zinnen;
Om, door een godlyk dicht, de zielen dier heldinnen
Uit de Elyzeesche beemd te daagen, uit elks mond,
Te hooren wat geval, of ramp, haar 't Nootlot zond.

Hoofdstuk 3

Interactieve liefdesklachten

verheven redenkunst uit stomme beelden hooren

3.1 Een zoete dood

Het is duidelijk geworden dat Ludolph Smids zijn lezers overstelpt met feitelijke informatie waarmee hij zich in de rationele verlichte traditie van de *vitae* plaatst. Volgens Britta Rang zouden we “de scheidslijn echter te scherp trekken” als we het grote aantal historische, controleerbare gegevens in vrouwencatalogi “louter als een produkt van verlichte nuchterheid opvatten”.⁷⁷ Uit zijn “Verklaaringe” blijkt dat Smids meer te bieden heeft dan droge feitelijkheden: hij weet zijn informatie te kruiden met zijn eigen kritische mening en geeft er bovendien blijk van de lezer niet te willen vervelen.⁷⁸

Van eventuele nuchterheid is bovenal niets te ontdekken in de lofgedichten waarmee Smids de uitmuntende vrouw introduceert. In het gedicht, dat in dertig gevallen wordt vergezeld van een gravure van het betreffende personage, presenteert de verteller haar (vaak problematische) situatie aan de lezer. Meer dan eens hebben we te maken met een vrouw die in een liefdescrisis verkeert en overloopt van emoties, hetgeen sterk doet denken aan de sfeer van Ovidius’ heldinnenbrieven.⁷⁹ In deze *Heroides*, die veel kenmerken delen met de liefdeselegie, richt een beroemde vrouw uit de klassieke oudheid zich weeklagend tot haar geliefde om hem van iets te overtuigen.⁸⁰ Bij Smids’ liefdesverdrietige vrouwen komt deze overtuigingskracht minder sterk naar voren: allereerst omdat de vrouw niet altijd aan het woord wordt gelaten en de verteller zich meerdere malen beperkt tot een beschrijving van haar situatie; ten tweede omdat de vrouw, in het geval dat zij zich sprekend tot haar geliefde richt, haar man meestal al heeft verloren. In dat geval

⁷⁷ Rang (1988), p. 50

⁷⁸ Zoals o.a. blijkt uit de notie die hij plaatst onder een Latijns vers dat hij in de “Verklaaringe” van Psyche (40/121) aanhaalt: “De verduitschinge zal ik, met believe van den bescheidene Leezer, overslaan; aangezien men de bovenbeschreven Historie, alleen met andere woorden, hier tot zynen laste zou moeten herhaalen.”

⁷⁹ Smids ontleent slechts één vrouw uit Ovidius’ *Heroides* (nml. Hypermnestra: 10/26). Toch refereert hij nog enkele keren aan het genre door in de historiën of verklaringen naar de heldinnenbrieven van Marcus Alexander Bodius (bij Antigone: 7/19, Atalanta: 11/30 en Sofonisba: 52/167) en Johannes Meursius (bij Alcyone: 13/35 en Antiopa: 39/115) te verwijzen.

⁸⁰ Vgl. Van Marion 2005, pp. 11, 17

rest haar niets dan het beklagen van dit verlies – met een betoog wint zij hem immers niet terug.⁸¹ Vaak wordt de vrouw gepresenteerd op het moment dat zij de hand aan zichzelf wil slaan.

3.2 ‘Het zo genaamd heldenstuk van zelfmoorderye’

Het kan op zijn minst opmerkelijk worden genoemd dat in een lofgalerij waarin vrouwen als bewonderenswaardig worden neergezet, maar liefst veertien keer een dame met zelfmoordneigingen wordt opgevoerd.⁸² Neem Lukretia, die duidelijk een slachtofferrol heeft: ze wordt meerdere keren verkracht, waarna ze zich (om haar eer te redden) een dolk in de borst plant:

Wel aan! dan wil ik niet meêr leven: ‘k zoek de dood;
Doch kan mijn deugd de naam van lijdzaamheid niet draagen,
’t Is echter dapperheid als ik dit lemmet stoot
In deeze borst, waar in die booswicht nam behaagen.⁸³

Mieke Bal signaleert Lukretia ook in heldengalerijen in de klassieke schilderkunst, waar zij dezelfde curieuze positie bekleedt, en stelt over de zelfmoordenaressen terecht de volgende vraag: “How does she end in this grouping, and in other exhibitions devoted to ‘strong women’, ‘women who ruled’, and ‘women at the top’?”⁸⁴

Het is een behoorlijk paradoxaal vrouwbeeld dat Smids in zijn *Gallerye* naar voren brengt. De personages staan als dader en slachtoffer naast elkaar en terwijl zelfmoord normaal gesproken als psychische zwakte wordt gezien, geldt die hier vaak als glorieuze daad.⁸⁵ Vaak gaan de vrouwen hun dood met opgeheven hoofd tegemoet, zoals is af te leiden uit volgende citaten:

- Panthea ziet haar Abradates sterven (12/31):
(...) laat mijn ziel met de uwe gaan!
Dan zal de volgende eeuw nooit echtgenooten roemen,
Of ons, ons allereerst, mijn Abradates, noemen!

⁸¹ Voorbeelden van vrouwen die (alvorens zij zelfmoord plegen) uitgebreid beklag doen van hun noodlottige situatie als weduwe zijn Evadne (12/31), Panthea (14/37) en Kamma (15/39).

⁸² Uit liefde of trouw (hoofdstuk V): Alcestis (9/23), Evadne (12/31), Panthea (14/37), Kamma (15/39), Porcia (18/47), Arria (19/51), Paulina (20/53), Izabella (22/57). Uit kuisheid (hoofdstuk X): Elise (29/77), Lukretia (30/82), de Nikoziaansche slavin (35/99). Als rampzalig lot (hoofdstuk XIII en XV): Thisbe (41/122), Kallirhoe (44/132), Monyma (54/174).

⁸³ Lukretia (30/82)

⁸⁴ Dixon (2002), p. 62

⁸⁵ De verdeling van de dader- of slachtofferrol lijkt vaak los te staan van het hoofdstuk waaronder de vrouw is geplaatst, zoals duidelijk zal worden uit paragraaf 3.3.

- Porcia's vrienden kunnen haar zelfmoord niet voorkomen (18/47):

Zy riep: vergeefs ontnemt gy vrienden my 't geweer!
Zwolg gloënde koolen in, en zeeg groothartig neêr.

- Arria gaat Paetus voor in de dood (19/51):

Voort toog ze, kloek, het lemmet uit de wonden, (...)
'k Heb u gevolgd: volg nu mijn grootsch gemoed.
Vat aan! wat queld u met inwendig wroegen!
Het doet niet zeer! ik sneuvel met genoeg!

De hoofddaad uit het leven van het personage is hier steeds, hoe vreemd het ook mag klinken, de beëindiging ervan. Volgens Baumgärtel en Neystens maakt dit de klassieke 'offerheldinnen' de contramal van de mannelijke held:

Während der Tod des [männlichen] Helden oft letzte Konsequenz einer Kette von Mutproben ist, ist ihr Tod oft die einzige, heroische Tat und keine wahre Willenshandlung (...). Insofern könnte sie allenfalls heldenhaftes Opfer oder Opferheldin genannt werden.⁸⁶

Het feit dat bij veel van Smids' zelfmoordenaressen hun dapperheid en daadkracht in het licht wordt gesteld, maakt dat hun levensbeëindiging wel degelijk als bewuste keuze dient te worden opgevat – zij het één die door de situatie veroorzaakt wordt. Probeert Smids hiermee zijn lezeressen te overtuigen dat, bij een belabberd leven, de keuze voor de dood helemaal zo gek nog niet is?

Nee, gelukkig niet. Dat dit niet het geval is, is allereerst af te leiden uit het feit dat hij tegenvoorbeelden levert, waarin hij lof uit voor het vrouwelijk volhardingsvermogen. Vrouwen als Antigone en Andromache illustreren dat standvastigheid – hetgeen in de vroegmoderne tijd voor vrouwen als nastrevenswaardig, maar vrijwel onbereikbaar ideaal gold – een eigenschap was die door hun geslacht wel degelijk te behalen viel.⁸⁷

⁸⁶ Baumgärtel & Neysters 1995, p. 12

⁸⁷ Antigone (7/17): Smids benadrukt Antigones kracht niet alleen in het gedicht, maar ook in de 'Historie': "Dit alles (o.a. de dood van haar moeder en broers, genoemd in het gedicht - EK) evenwel verkropte deeze dochter, en bleef een onvermoeide leidster van deezen koninglijken blindeman, in zijn ballingschap."

Andromache (50/157): Smids meent bovendien dat hij zijn bundel tekort zou doen als hij Andromaches "grootmoedigheid, in zo veel ongelukken; Die, beurt op beurt, het afgepynigd harte drukken" niet in de gallerij zou opnemen.

Vrouwen die, door met opgeheven hoofd de dood tegemoet te treden (zij het niet door zelfmoord) hun volhardendheid tonen, zijn Johanne van Ark (5/10), Sofonisba (52/166) en Mariamna (53/169). Vgl. voor de visie van de man op de vrouw als onstandvastige wezen: Veld 1998, p. 286

Daarbij uit Smids zich in verschillende “Verklaaringe” uitermate kritisch over de keuze van een ‘zachte dood’ (cursivering door mij, EK):

- Bij Panthea (14/38): “Vollenhove noemt *met recht* het *zo genaamd* heldenstuk van zelfmoorderye een gruwelstuk, ook van de Heidensche schrijvers mispreezen en verworpen.”

Smids citeert vervolgens enkele verzen die de ‘puikdichter’ heeft ‘verduitscht’, waaronder de volgende, resp. ontleend aan Euripides en Martialis:

Want die de moed ontbreekt om rampen te verdraagen,
Hoe zou hy ooit een man in ’t harnas wederstaan?
Van ’t leven scheid men licht, door veel verdriets gequeld:
Wie dit verdraagen kan, is een rechtschape held.

- Bij Monyma (54/176): “Van dit *beklagelijke* geval gedenkt Pater Balduin. Kabeljauw in volgend sneldicht (...). De vervloekte zelfsmoorderye was by de uitzinnige Heidenen zulk een heilzaam en onfeilbaar hulpmiddel om hen van eenig verdriet, ramp en ongemak, te bevryen, dat zy ook, van in- of uitwendige ziekten besprongen, zich zelve het leeven benaamen. Zie van deeze afgryelijke mistroostigheid het Grieksche Bloemhof (...).”

Na het lezen van dit commentaar rijst de vraag waarom Smids veertien van deze ‘gruwelstukken’ opneemt in zijn *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen* [cursivering door mij - EK]. Het antwoord luidt simpelweg: omdat zij erbij horen – en hiermee hebben we ook een antwoord gevonden op de vraag van Bal over Lukretia’s aanwezigheid in de vrouwengalerij. Smids’ vrouwenlofvoorgangers namen de offerheldinnen wegens hun vermaardheid op – het succes van verhalen met een vrouw in de hoofdrol was immers grotendeels afhankelijk van haar bekendheid bij het grote publiek – en Smids plaatst zich, zoals we in Hoofdstuk 1 al zagen, graag in deze traditie.⁸⁸ Dit laat hij bovendien expliciet blijken in de “Verklaaringe” bij het verhaal van Maria Stuard, waar hij haar aanwezigheid verantwoordt aan de hand van Le Moyne’s galerijopzet:

Aangezien pater Le Moyne, met het lof van deze rampzalige koningin, zijn *Gallerie des Femmes Fortes* poogd op te pronken, zo ben ik genootzaakt (...) haar mede in dit werkjen een aanzienlijke plaats te geven; (...).⁸⁹

De martelaressen waren, ondanks hun ondeugdzaamheid, tot het vroegmoderne vrouwencanon gaan behoren.

De Groninger toont zich, door maar liefst dertig vrouwen op te voeren die een vroegtijdige dood sterven, net als Tasso en Le Moyne bewogen door “the heroism of failure, the poetry of darkness

⁸⁸ Vgl. Van Marion 2005, p. 10

⁸⁹ Maria Stuard (47/144)

and ruins” – zoals William Calin het thema van hun bundels beschrijft.⁹⁰ De spreuk ‘mors omnia vincit’ lijkt zo de bundel te overheersen, terwijl het rooskleurige motto ‘liefde overwint alles’ als moraal een stuk aannemelijker is voor een bundel die alleen al een vierde van zijn inhoud aan een hoofdstuk over huwelijksliefde wijdt. De zeventiende-eeuwse lezer die met Smids’ *Gallerye* dacht een bundel te hebben gevonden vol positieve, zonnige vrouwenverhalen, zal flink op zijn neus hebben gekeken.⁹¹ Toch is juist deze thematiek uitermate interessant, omdat die zich goed leent voor publieksbeïnvloeding. Dat Smids hier handig gebruik van maakt – en bovendien bijzonder interactieve technieken toepast – zal straks blijken. Voordat ik hier meer over vertel, wil ik op een andere opmerkelijkheid wijzen.

3.3 Smids’ dubbelzinnige daders

Nog vreemder dan het überhaupt plaatsen van ‘donkere’ verhalen als de reeds aangehaalde zelfmoordtragedies, is wijze waarmee Smids de zelfmoordenaressen benadert. Dertien van de veertien zelfmoordgevallen treedt hij bij voorbaat positief tegemoet door deze onder een ‘deugdelijk’ hoofdstuk (*Huwelijks Liefde en Getrouwigheid, Kuisheid of Geduld en groothartigheid in rampzaligheden*) te plaatsen. Monyma (54/174) is de enige offerheldin die in een hoofdstuk met negatievere connotaties (nml. *Ongeduld en mistroostigheid in rampzaligheden*) wordt ondergebracht. Zij wordt in het gedicht echter niet door een verteller bekritiseerd, maar krijgt van Smids juist alle ruimte om (op subjectieve wijze) haar wee te beklagen.⁹² Hierin vermeldt zij wel haar schuldbesef, maar haar verdriet staat op de voorgrond, waardoor zij meer slachtoffer dan dader is.

Smids blijkt vaker zijn eigen hoofdstukindeling tegen te spreken. Zo toont hij zich als verteller solidair met Rozemond (24/62), maar representeert zij, als enige geplaatst zijnde onder het hoofdstuk *Huwelijks Schenderye*, in haar eentje alle slechte echtgenotes. Hetzelfde geldt voor Antiopa (39/114), die het hoofdstuk *Gramschap en Wraakgierigheid* vertegenwoordigt. Niobe (25/65) staat op haar beurt algemeen bekend als de vrouw die werd gestraft voor haar hoogmoedige, godslasterende houding (zij meende dat zij, omdat zij veertien kinderen had, meer

⁹⁰ Calin 1977, pp. 53-54

Naast de veertien zelfmoordenaressen is er sprake van een twaalftal vrouwen dat wordt vermoord of geëxecuteerd (met de verhaalnummers 5, 6, 25, 26, 27, 39, 47, 48, 51, 52, 53) of door een ongeluk om het leven komt (43). Daarbij valt bij vijf andere gevallen uit de ‘Historie’ te concluderen dat zij een vroege dood sterven, hetzij door zelfmoord (7, 36), hetzij door toedoen van een ander (24, 28).

⁹¹ In dit opzicht zou hij bij het *Treur-tooneel der doorluchtige vrouwen* (1699) van Laurens van Zanten waarschijnlijk voor minder verrassingen komen te staan. Het zou zeer interessant kunnen zijn om Smids’ (schijnbaar positieve) bundel te vergelijken met Van Zantens werk: de kans is groot dat Van Zanten hier veel dezelfde personages opvoert en gelijksoortige ‘movere’-technieken toepast.

⁹² Deze wijze van het presenteren van ‘haar’ beeld op de zaak, heeft in de meeste gevallen enkel tot doel medelijden op te wekken bij de lezer. Vgl. Smids’ ‘movere’-technieken in paragraaf 3.4.

eer verdiende dan de godin Latona, die er ‘slechts’ twee baarde), maar Smids laat uitgerekend haar het deugdzaam hoofdstuk *Liefde tot de kinderen* openen.

De dubbelzinnigheid waarmee Smids zijn ‘gruwelstukken’ en ondeugdzame voorbeelden aankleedt, heeft slechts één doel: het bijdragen aan een positief vrouwbeeld. In paragraaf 1.5 werd al gesteld dat de zeven ondeugdzame vrouwen als ‘tegenargument’ fungeren om de zaak der vrouwelijke uitmuntendheid te objectiveren. De Groningse dichter bewerkstelligt dit door hen nauwelijks negatief te bejegenen en hen vaak zelf aan het woord te laten.⁹³ Zo kunnen zij nauwelijks als dader worden gezien en lijkt de auteur hun daderschap als het ware willen ontkrachten. De vrouw wint het gevoel van de lezer – ook in het beklagenswaardige geval van een zelfmoord – en Smids’ betoog is rond: een vrouw valt niet te belasteren.

3.4 ‘Dit schouwspel moet u treffen en beweegen’

Smids haakt handig in op de misère in de vrouwenverhalen. In de introducerende gedichten doet hij er alles aan om de emoties van zijn publiek te bespelen en zijn lezer aan te moedigen zich het tragische lot van de heldinnen aan te trekken. Dit doet hij onder andere door de weergave van de (psychologische) toestand van de personages, wiens hartstochten kathartisch op de lezer dienen in te werken. Het bereiken van dit doel was rond 1630 in Rome gaan gelden als eis voor een goed (kunst)werk en maakte deel uit van de kunsthistorische wending naar het classicisme destijds.⁹⁴

Wederom maakt Smids zich aldus onderdeel van een traditie die zijn wortels heeft in de klassieke oudheid. Romeins retoricus Quintilianus stelde destijds al dat *movere*, het bewegen van een publiek tot een verlangde gemoedstoestand, telde als hoogst haalbare prestatie van de redenaar.⁹⁵ Konst, in zijn analyse van de quintiliaanse *movere*-retorica in een werk van Jeremias de Decker, over deze techniek:

Het primaire uitgangspunt bij het emotioneren van de luisteraars is voor Quintilianus dat de retor de gemoedsaandoeningen die hij wil oproepen, zelf moet ondergaan: ‘Met het oog op het manipuleren van de emoties, is het naar mijn mening essentieel, die emoties zèlf te gevoelen’ (...).⁹⁶

⁹³ Let wel: Tullia, beide Kleopatra’s en Tarpeja (zij het in mindere mate) vormen hierop een uitzondering; hun daden worden niet bepaald goedgepraat. Zie ook noot 96.

⁹⁴ Ebert-Schifferer 1995, p. 89

⁹⁵ Konst 1990, p. 308

⁹⁶ Konst 1990, p. 308

Zich zo hartstochtelijk opstellen als De Decker doet Smids niet, maar toch weet hij de emoties van zijn publiek verraderlijk goed te manipuleren met verschillende retorische trucs.⁹⁷ Allereerst toont hij zich – en hiermee vertoont hij wel degelijk gelijkenissen met de pathetische De Decker – bij enkele dramatische heldinnen openlijk aangedaan door hun lot, door bij het verhalen van hun rampzalige situatie *exclamatio*'s en *interjectiones* in te voegen (cursivering door mij, EK):

- Niobe (25/65):
Omringd, *helaas*, van tweemaal zeven lijken! (...)
O moeder! Uw elende word onsterfelijk (...)
- Maria Stuard (47/143):
Helaas! 't meêdoogen zou zich onverschillend draagen (...)
Ach! daar 't weinig bloed noch op de boomen zit (...)
- Cassandra (49/152):
Trojaansche Pallas, *help!* Cassandra moet'er aan. (...)
Onze Amstelaaren zijn, *ô maagd*, met u bewoogen! (...)

Op deze manier voldoet Smids aan de eis van Quintilianus, hetzij in beperkte mate: niet alleen omdat hij zijn eigen gevoelens hier niet openlijk ventileert, maar ook omdat de gedichten met dergelijke uitroepen uit de mond van de verteller weinig voorkomen. Van Horatius' 'wanneer je wilt dat ik ween, moet je eerst zelf wenen', waaraan De Decker duidelijker gehoor geeft, is bij de Groninger geen sprake, maar de lezer wordt wel degelijk de goede kant op gestuurd.⁹⁸

Met het laatste voorbeeld van Cassandra (49/152) hebben we direct een van Smids' volgende stijlmiddelen te pakken: de *aversio*. Het stijlmiddel waarin de verteller zijn rede onderbreekt, wordt door Smids hier toegepast om zich tot een ander personage te wenden: de *aversio ab auditoribus* of *apostrofe*. De verteller spreekt eerst Apollo aan ("Uw kuische priesterin, Apoll, is in gevaar!") en richt zich vervolgens tot de beschermgodin van de Trojanen. Beide vraagt hij Cassandra te hulp te schieten. In de negen verzen waarin hij dit doet, wordt de schrijnende situatie duidelijk: Egistus en Klytemnestra staan reeds met "uitgetoogen swaarde" klaar om Cassandra het leven te ontnemen, terwijl zij zich treurend richting het onheil beweegt. Niet alleen wordt er zo bij de lezer, door haar noodlottige dood als onontkoombaar en duidelijk naderend te presenteren, medelijden opgewekt – het heeft bovenal een functie van spanning. Wanneer Apollo noch Pallas

⁹⁷ Bij het bespreken van de retorische stijlmiddelen heb ik, naast het artikel van Konst, gebruik gemaakt van het Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek. N.B. Konst 1995 en Verkrujssse e.a. 2002
N.B. Wanneer ik verzen uit de openingsgedichten van Smids' vrouwenverhaal aanhaal, verwijs ik slechts één maal naar de paginanummers in de *Gallerye*.

⁹⁸ De uitspraak van Horatius ontleen ik aan het artikel van Konst. Konst 1995, p. 308

gehoor geeft aan de oproep van de verteller om meelijdend te zijn (een gevoel dat de lezer intussen wel moet delen), lijkt Cassandra's vonnis geveld. Niets blijkt echter minder waar: op het hoogtepunt verschijnt er een derde partij, bestaande uit de "Amstelaaren" Lescaille en De Rijk die wél meevoelen met de heldin en haar redden, door haar in hun werk "Als nimmer omgebracht, of wonderlijk herbooren" een eeuwig leven te gunnen.

In plaats van zijn eigen medelijden als onderwerp van het gedicht te maken, doet de verteller dat dus met het medelijden van andere personages zoals Apollo, Pallas of de "Amstelaaren" bij Cassandra. In het geval van Kallirhoe treedt Bacchus op als sympathisant. Volgens spreker zou de wijngod bij de aanblik van haar dode lichaam het niet droog kunnen houden en zijn wee als volgt beklagen (44/132):

(...) rampzaligheid der vrouwen!
'k Ben niet gevoeleloos, mijn hart is niet verstaald,
En, zonder traanen, kan ik hier u niet aanschouwen.
Al heeft de dichter my het treurspel toegewijd,
Ik haat het, als een vrouw daar in onschuldig lijd.

Om het publiek te laten wenen laat Smids dus niet zelf, maar simpelweg bij iemand anders de tranen vloeien. De verteller presenteert zichzelf verder redelijk onbewogen.

Deze schijnbare onbewogenheid, maakt deel uit van een ander stijlmiddel dat Smids toepast om het verhaal zeer levendig te verslaan: de *evidentia*. Hierbij wordt de stof zo gepresenteerd, dat het lijkt alsof de auteur zelf bij de cruciale gebeurtenis aanschouwend aanwezig was. In het geval van Armida draagt Smids zijn functie van ooggetuige wel heel expliciet uit, wanneer hij "Ik zie haar, overstelpt van smert en hertewee" zijn waarneming letterlijk meedeelt.

In het tweede verhaal van het hoofdstuk *Liefde tot de kinderen*, 'de stervende moeder', komt Smids' hang naar concreetheid duidelijk naar voren. In het gedicht schetst de verteller het beeld van een moeder die, afgebeeld op een schilderij van Aristides, op het slagveld haar laatste adem uitblaast. Het beeld doet bijzonder realistisch aan, wat allereerst door de vele plaatsbepalingen – vaak door het gebruik van bijwoorden – wordt bewerkstelligd (cursivering door mij, EK):⁹⁹

Hier geeftmen stad en slot aan 's vyands grim ten besten. (...)
Ginds storten borgers en zoldaten. (...)
Doch *op de voorgrond* toond gy meerder uw vermoogen.

⁹⁹ De volgende vier aangehaalde fragmenten zijn afkomstig uit *De stervende moeder* (26/68).

Daar ligt een flauwe Moeder neder.

De persoonlijke waarneming van de verteller wordt onderstreept doordat hij – om in camerajargon te praten – nu en dan zijn blikveld verandert door in- en uit- te zoomen. Niet alleen de verandering van ‘shot’ naar de moeder op de voorgrond van het schilderij valt hieronder, ook het uiterst gedetailleerde beeld dat hij geeft van het oorlogspuin (dat voor het verhaal *an sich* irrelevant is, maar enkel bijdraagt aan de tragische sfeer) laat dit zien:

Het staal vereend zich met het vuur,
En berst door ’t stuivend puin der afgestormde vesten.

De schijnbaar objectieve weergave van het schouwspel heeft een manipulatieve functie. We hebben te maken met een *amplificatio*; een tekstuele uitwijding om iets nauwgezet te beschrijven. Volgens Quintilianus wordt hiermee bedoeld dat “een retor, wanneer deze zijn publiek wil ontroeren, geen objectieve beschrijving moet nastreven, maar het lijden van het slachtoffer of de kwaadaardigheid van een dader sterk moet aanzetten.”¹⁰⁰ Door de situatie waarin de vrouw verkeert – doodbloedend op een slagveld – te schetsen, probeert de redenaar op het gemoed van de lezer in te werken. Hij presenteert het panorama in tegenstellingen: de vrouw als slachtoffer, de oorlog – belichaamd door de *fictiones personae* ‘De wraak en moord’ – als dader. Het stokje wordt nu bij de lezer wordt gelegd: laat deze het beeld voldoende op zich inwerken?

De verteller helpt de lezer een handje door subjectieve, sturende opmerkingen te maken. Let wel: deze plaatst hij tussen haakjes om geen afbreuk te doen aan de (schijnbare) objectiviteit van zijn beschrijving. Een voorbeeld:

Daar ligt een flauwe Moeder neder
(Misschien zo daadelijk eerst weêuw) geboord in ’t hart.

Dat de verteller op deze manier de situatie van de vrouw nog iets tragischer er doen lijken, moge duidelijk zijn. Hij geeft bovendien te kennen dat hij zich bewust is van de *commiseratio*, het medelijden, die het schilderij oproept:¹⁰¹

Dus kan een goed pinseel, ons menigmaal doen sterven,
Wanneer het zich aan treurstoff’ bind,
En, met bebloede schilderyen,

¹⁰⁰ Konst 1995, p. 309-310

¹⁰¹ Dat Smids kennis heeft van de praktijk van de *commiseratio* toont hij ook in de “Verklaaring” bij Ifigenia. Hier analyseert hij de werking van de compassie in de schilderkunst van Le Pautre: “Daarom is het bevallig (...) dat Le Pautre haar als een tenger meisje, en niet als een huwbare dochter, vertoont, nademaal die tedere jongheid byzonderlyk ons, met haare onnozele gelaatenheid, tot medelijden verwekt.” Ifigenia (48/150).

Verwekt en schrik, en medelyên.

In het openingsgedicht van Evadne poogt de verteller op dezelfde manier – door het tussen haakjes plaatsen van een aanmoediging tot compassie, ditmaal in de vorm van een *interrogatio* – zijn publiek te laten meevoelen. Let ook hier op de tegenstelling dader-slachtoffer, waarbij het gepersonifieerde vuur de daderrol krijgt toebedeeld (12/31):

Uit hadze, en klom, langs eiken trappen,
Den deereijken stapel op
(Wat heldenhart zou niet verslappen?)
De smok vervulde 'er keel en krop;
En 't vuur, met niemands leed bewoogen,
Verslond haar, zonder mededoogen.

Met de subjectieve houding die de verteller hier aanneemt, wekt hij niet alleen *commiseratio* op voor het slachtoffer, maar zorgt hij eveneens voor *indignatio*, verontwaardiging, jegens de dader. We hebben hier niet te maken met een iudicale rede – de rede die zich volgens Konst bij uitstek leent voor beïnvloeding van deze twee hartstochten – toch beoogt Smids deze twee emoties om dezelfde reden: “medelijden met het slachtoffer en verontwaardiging jegens de dader brengen een rechter namelijk eerder tot een veroordeling.”¹⁰²

Dat Smids deze stijlfiguur juist hier toepast is logisch: het is allesbehalve vanzelfsprekend dat een vrouw die zelfmoord pleegt op goedkeuring van het publiek kan rekenen. Het vonnis dat de lezer over de vrouw zal vellen wordt daarom sterk beïnvloed door de vertellersadvocaat, die voor haar pleit.¹⁰³ Uit het gedicht over Antiopa's lot blijkt dat de verteller zeer bedreven is in het opwekken van *indignatio*. Hier moet Theseus het ontgelden, die zijn vrouw Antiopa neersteekt wanneer zij zijn nieuwe bruid Fedra aanvalt (39/114):¹⁰⁴

Alcides reisgenoot [Theseus - EK], staak deeze tweede trouw,
Is Minos kroost [Fedra - EK] uw bruid, Antiope is uw vrouw,
Die, u noch minnende in haar onverduldig wreken,
Alleen uw minnares het hart poogd af te steeken.

¹⁰² Konst 1995, p. 302

¹⁰³ Op dezelfde manier kan het neerzetten van een zelfmoord als dappere, heroïsche daad worden verklaard: zo beschikt de doorluchtige vrouw toch over een bewonderenswaardige deugd, namelijk: dapperheid.

¹⁰⁴ Houd in gedachten dat Antiopa, zoals gezegd, met haar verhaal het hoofdstuk *Gramschap en Wraakgierigheid* vult. Ondanks dat deze titel haar ondeugdzaamheid op de voorgrond zet, kiest Smids in het gedicht haar ‘kant’ en pleit hij tegen de actie van Theseus. Hoe anders is dit bij Kleopatra (28), die het, ook bij de verteller, flink verbruid heeft. In haar gedicht hitst hij de lezer duidelijk op tegen de kindermoordenaar: “Ontruk die wreede vrouw de ted're naam van moeder!” etc. (28/74)

Doch 't mist haar; Theseus, trek geen swaard; zie wat ge doet?
Trouwelooze! ondankbaare! ach, daar wenteldze in haar bloed!

De retor kan in de gedichten dus de indruk wekken van een objectief ooggetuigenverslag waarin hij enkel (een deel van) de historie verhaalt, maar wie nader kijkt ziet dat dit vaak schijn is: in verschillende gedichten neemt de verteller een uiterst subjectieve houding aan en bespeelt hij zijn publiek met uitroepen, terloopse opmerkingen en impliciete pleidooien. Het achterliggende motief voor dit ambivalente gedrag is het winnen van het publiek voor de (niet altijd even doorluchtige) vrouw en het bovenal te bewegen. Het *movere*-doel is bereikt wanneer de lezer sympathiseert, meevoelt en – in het geval van een tragisch lot – meelijdt met de heldin.

Dit doel hoeft de verteller niet puur op eigen (overredings)kracht te bereiken. We hebben reeds gezien dat hij andere personages om medelijden kan vragen, maar Smids benut naast de *apostrophe* een tweede *aversio*-figuur: de *sermocinatio*.

De *aversio ab oratore* of *sermocinatio*, waarin de verteller zich van zichzelf afwendt door een personage in de directe rede op te voeren, hebben we al gezien toen Bacchus sprekend werd opgevoerd. Dit stijlmiddel wordt door Smids echter het meest uitgebuit om de heldin zelf aan het woord te laten. Een slimme zet wanneer het gaat om het veranderen van de gemoedstoestand van de lezer, want wie kan het publiek beter bespelen dan de hoofdpersoon zelf, die het lotgeval in levende lijve ondergaat?

Net als het ooggetuigepincipe zorgt deze aanpak voor extra geloofwaardigheid. De lezer krijgt het verhaal uit de eerste hand – een vorm van realisme die maakt dat het inleven in de hoofdpersoon weinig moeite kost. Het sprekend ten tonele brengen van de vrouw heeft bovenal een grote dramatische werking, omdat zij hierbij – en hier komt de gelijkenis met de elegie in Ovidius' heldinnenbrieven naar boven – op hartstochtelijke wijze haar gevoelens uit. De vrouwen die met de meeste pathos hun lot beklagen, zijn ongetwijfeld zij, die het hele gedicht sprekend voor hun rekening nemen. Neem Andromeda die, aan een rots vastgeketend, de dood in de ogen kijkt (42/125):

O rotzen! klippen! Hoort dit deerelyk geluid!
Breekt de ys're ketenen, of spuwd de krammen uit!
Ik zie van verr' 't gedrocht het ruime pekel scheuren,
En ach, van niemand zal my troost nog hulp gebeuren!

Haar vele uitroepen in dit slotkwatrijn werken als laatste zetje om de lezer van de ernst van de situatie te overtuigen en hem door middel van catharsis vol compassie te laten nazuchten.¹⁰⁵

3.5 ‘Door uw pen herbooren’

Waar we bij vrouwengalerijen in de schilderkunst nog wel eens zien hoe stervende vrouwen – ook hier gaat het vaak om zelfmoordenaresses – hun blik van het publiek afwenden en zij zich “in ihrem Verharren zwischen Leben und Tod” onbereikbaar opstellen, nemen Smids’ vrouwen zich door hun klacht juist een zeer open houding aan.¹⁰⁶

Het lijkt er zelfs op dat de vrouw, door zich sprekend te manifesteren, uit de lijst van het schilderij lijkt te stappen en een levende 3D-positie lijkt in te nemen. We hebben te maken met een interactief schouwspel, waarbij de grenzen tussen literatuur (het gedicht), schilderkunst (de ‘schets’ van de situatie) en theater (de monoloog van de vrouw) worden opgeheven. Meer dan eens laat Smids een mooi staaltje *ekphrasis* zien, waarmee hij de grens tussen beeld en realiteit doet vervagen. Vondels vergelijking van toneel als “spreekende schilderye” dringt hier aan ons op – hetgeen een mooi verlengstuk vormt van het vorige intermediale hoofdstuk.¹⁰⁷

Beschouwen we de lezer als galerijbezoeker, dan kunnen we zeggen dat, wanneer deze langs de beelden loopt die Smids hem toont, de afstand tot de hoofdpersoon door de monoloog van de hoofdrolspeelster wordt verkleind: de vrouw lijkt op de beschouwer af te komen. De kijker wordt door de auteur gedwongen een actieve houding aan te nemen en wordt hiertoe soms wel heel rechtstreeks aangesproken:

- Judith (3/5): “Ziet hier de weêuw (...)”
- Niobe (25/65): “Zie Niobe, de Frygiaansche vrouw (...)”
- Genoveva, (34/94): “Ziet hier de kuisheid zelf, de zuyv’re Genoveve (...)”

Het publiek wordt zo vanaf het eerste vers in het interactieve spel betrokken en wordt tot aanschouwer gemaakt die het schouwspel met de verteller ‘live’ mee lijkt te maken. Uiteraard heeft ook dit retorische middel, de *aversio* tot het publiek, de functie de kijker te bewegen. In de volgende gevallen doet de verteller zelfs openlijk een beroep op diens gevoelens:

¹⁰⁵ Merk overigens ook op dat aan het eerste vers, “Helaas! wat zie ik?” te zien is hoe de heldin de verteller vervangt door de rol van ooggetuige op zich te nemen. (Andromeda 42/125)

¹⁰⁶ Baumgärtel & Neysters 1995, p. 13

¹⁰⁷ Vondels woorden zijn genomen uit Moerman 1974, p. 52

- Salomone (27/71):
 Aanschouwers, geeft het beeld van deeze Salomone,
 met haar standvastigheid, u niet een neep in 't hert?
 Zult gy niet zuchten om haar allerjongste zoone (...)?
 O ja; dit schouwspel moet u treffen en beweegen (...)
- Stratonika (31/85):
 't Is Stratonika, die 'k op 't prachtigst' hier vertoon,
 Kom, blijf niet hangen by de vorst of by zijn zoon;
 Maar merk 't ontroeren aan van deeze koningin! (...)
 Aanschouw, door 't vel, in 't bloed een vreesselyk getij (...)

Niet alleen blijkt uit deze fragmenten heel duidelijk dat de lezer de rol van toeschouwer krijgt toebedeeld, ook Smids' bedoeling met het publiek wordt hier expliciet verwoord: *movere* blijkt in zijn gedichten inderdaad zijn hoofddoel te zijn.

De hoofdrollen zijn uitgedeeld aan historische vrouwen, die vaak eeuwen van de kijker verwijderd zijn. Door hen echter sprekend op te voeren en de lezer als 'live' toeschouwer bij de schouwspelen te betrekken, worden niet alleen ruimtelijke grenzen – de heldin stapt immers als levende 3D-figuur uit een tweedimensionaal schilderij – maar ook grenzen van tijd overschreden. De lezer wordt zo met de personage en haar situatie in contact gebracht. In het geval van Psyche – waar de verteller zich met *apostrophen* zowel tot de vrouw als tot Rubens wendt – worden niet twee, maar zelfs drie tijdsdimensies samengebracht: het recente verleden dat Rubens representeert (hij stierf immers al in 1640, 45 jaar voordat Smids *Gallerye* uitkwam), het heden van de lezer, de verteller en het beeld dat hij schetst en de klassieke oudheid waaruit Psyche wordt overgeheveld:

't Orakel was wel wreed, ô Rubens, gy noch wreeder; (...)
 Zy schreid, zy schrikt, zy weet niet waerze zich zal wenden.
 Ach Psyche, Rubens zoekt zijn lof in uw elenden!

Het moge duidelijk zijn dat Smids' lofdichten op de uitmuntende vrouwen een interessante aangelegenheid zijn. Niet alleen omdat ze verschillende media (dichtkunst, schilderkunst en theater) op één blad samenbrengen, maar boven alles omdat ze in staat zijn de wonderlijke personages tot leven weten te brengen. Deze ontrollen samen met de verteller het verhaal en weten, tijd en ruimte overbruggend, in hun interactiviteit met het publiek de toeschouwers te bewegen. Iets wat ronduit beaamd wordt één der meest uitmuntende 17^e-eeuwse vrouwen:

Zo levend beeld gy alles uit
Door uwe konst en meesterstreeken!
Gy leerd de stomme beelden spreecken
Met zulk een aangenaam geluid,
Als ofze, door uw pen herbooren,
Op nieuw weêr konden zien en hooren.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Katharina Lescaille in de strofe van haar lofdicht op de *Gallerye*. Smids 1690, p. ix

Uitgang

van de 'Gallerye der Uitmuntende Vrouwen'

Laat ons, voordat we onze intermediale en interactieve tour beëindigen, een laatste fragment uit een naslagwerk beschouwen:

galerij / ɣalərɛi / (de (v.); -en) [1538 <Fr. *galerie* < It. *galleria*] **1** (lange) overdekte (wandel)gang met zuilen en bogen, die buiten langs of door een gebouw loopt (...): *de galerijen van het Louvre* (...) **6** (verzameln.) de hoogste en goedkoopste plaatsen in een schouwburg (...) het publiek op de galerij: (*iets doen*) voor de galerij, om indruk te maken op de massa, de buitenstaanders **7** (meton.) druk- of plaatwerk met gravures, etsen, foto's enz. ter afbeelding van de schatten van een galerij van kunstwerken of wat als zodanig gedacht wordt: *galerij van meesterstukken der Nederlandse schilderschool*.¹⁰⁹

Na de geestverrijkende wandeling door Smids' *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen* kunnen we concluderen dat het vrouwenlof wel erg veel weg heeft van een 'echte' kunstgalerij als het Louvre, zoals die in de eerste betekenis van de dikke *Van Dale* wordt beschreven.

Kijken we een paar woorden terug, dan komen we terecht bij de etymologie van het woord 'galerij'. Net als de *querelle des femmes*, het literaire seksedebat waarin de sterke-vrouwengalerij een grote rol speelde, blijkt dit woord zijn wortels in het land van Le Moyne en Marino te hebben liggen.

Ook één van de doelgroepen waarop Smids in zijn *Gallerye* richt, vinden we terug in deze omschrijving: de sociaal-maatschappelijke laag waar Smids zijn Latijnse teksten voor verduist en die zich in het theater waarschijnlijk in de engelenbak zouden bevinden. Deze massa van 'buitenstaanders' probeert Smids bij te scholen door hen allerlei wetenswaardigheden over de levens van de 54 galerijvrouwen te vertellen – informatie die ook voor de hoger geschoolde doelgroep interessant is gebleken, vanwege de vele verwijzingen die aanknopingspunten tot ander onderzoek bieden. De bundel vertoont met alle vermelde feitelijkheden grote overeenkomsten met het biografische genre van de *vitae*.

De galerijgids die zijn belezenheid maar wat graag benadrukt, heeft de bezoeker meer te bieden dan enkel 'nuttige' informatie. Zo schroomt hij niet zijn teksten met zijn ongezouten mening (hoe paradoxaal dit ook mag klinken) flink te kruiden. Laten we bovendien niet vergeten dat de *Gallerye*

¹⁰⁹ Van Dale 1999, 1009, s.v. *galerij*

der Uitmuntende Vrouwen boven alles opvalt dankzij de toevoeging van gravures en de gedichten die hier meer dan eens betrekking op hebben. Smids behangt zijn galerij met menig schilderij en profileert zich zo als groot kunstkenner. Daarbij weet hij op deze wijze ook het “nieuwsgierig oog [te] strelen met aangename taferelen” – soms enkel mentaal, wanneer hij de verbeelding weet te prikkelen met *ekphrases*. De grens tussen verbeelding en realiteit is dan moeilijk te trekken, iets dat ook het geval is bij de openingsgedichten van iedere vrouwencasus. Smids laat hierin de uitmuntende vrouw – die de ene keer afkomstig is uit de klassieke mythologie of geschiedschrijving, de andere keer uit de bijbel of de recente geschiedenis – een interactief spel met de lezer spelen. De toeschouwer, die live aanwezig lijkt te zijn bij de cruciale gebeurtenis (en die door de verteller nog eens extra in deze ooggetuigenrol wordt gedrukt) kan niet onbewogen blijven bij het dramatische noodlot van de vrouw.

De *Gallerye der Uitmuntende Vrouwen* is een veelzijdig werk gebleken, waarin Smids met het overschrijden van tijd- en landsgrenzen laat zien dat hij een *uomo universale* is, die met zijn bundel niet onderdoet voor andere werken uit de internationale seksestrijd.

Tot slot: dit onderzoek mag iets langer zijn geworden dan gepland en mag meer verwijzingen en citaten bevatten dan gebruikelijk is, maar wie kan mij dat verwijten met Smids als leermeester? Het enige waar ik op hoop, is dat u bij het lezen van dit verslag een goede balans tussen het zoete en het aangename heeft kunnen vinden. Want, zoals ook uit Smids' *Gallerye* is gebleken:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

(dat is: diegene verwerft algemene bijval, die het nuttige met het aangename verenigt.)

Horatius, *Ad Pisones* 343

Bronnen

PRIMAIRE LITERATUUR:

Van Beverwijck 1643 Beverwijck, J. van, 'Van de wtneementheyt des vrouwelicken geslachts'. Dordrecht, 1643. Vindplaats: Universiteit Utrecht, Letterenbibliotheek; fotokopieën. LBNED 18.11 87. nf bevj.p * 1643vd

Marino 2005 Marino, G., 'La Galeria'. Ed. M. Pieri & A. Ruffino. Lavis, 2005.

Le Moyne 1668 Moyne, P. le, 'La Gallerie des Femmes Fortes et Illustres'. Parijs, 1668. Vindplaats: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Bijzondere Collecties. 3106 H 20.

Ovidius 1958 Ovidius, N.P., 'Heroides and Amores'. Ed. G. Showerman. Cambridge, 1958.

Ovidius 1976 Ovidius, N.P., 'Fasti'. Ed. J.F. Frazer. Cambridge, 1976.

Ovidius 1977 Ovidius, N.P., 'Metamorphoses'. Ed. W.S. Anderson. Leipzig, 1977.

Ovidius 1993 Ovidius, N.P., 'Minnekunst – Ars Amatoria'. Ed. M. Kat. Baarn, 1993.

Plutarchus 1964 Plutarchus, 'Vitae Parallelae'. Ed. Lindskog & Ziegler. Leipzig, 1964-1980. 4 dln.

De Scudéry 1644 Scudéry, M. de, 'Les Femmes Illustres ou les Harangues Héroïques'. Parijs, 1644. Vindplaats: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Bijzondere Collecties. 901 E 10.

Smids 1690 Smids, L., 'Gallerie der Uitmuntende Vrouwen'. Amsterdam, 1690. Vindplaats: Universiteit Utrecht, Bijzondere Collecties. LBKUN: RAR A *VI* A 4 (ii) SMIDS. Via de Digitale Bijzondere Collecties: http://digbijzcoll.library.uu.nl/lees_gfx.php?lang=nl&W=On&BoekID=15663

Vollenhove 1686 Vollenhove, J., 'J. Vollenhoves Poëzy'. Amsterdam, 1686. Vindplaats: Universiteit Utrecht, Bijzondere Collecties. LBNED: L*XVII*VOL-B-4#RAR

Van Zanten 1699 Zanten, L. van, 'Treur-tooneel der doorluchtige vrouwen'. Amsterdam, 1699. Vindplaats: Universiteit Utrecht, Bijzondere Collecties. LBKUN: RAR A*VI*A 2 (v) ZANT

SECUNDAIRE LITERATUUR:

Van der Aa 1862 Aa, A.J. van der, 'Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 7'. Haarlem, 1862.

Van der Aa 1874 Aa, A.J. van der, 'Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 17'. Haarlem, 1874.

Van der Aa 1877 Aa, A.J. van der, 'Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 20'. Haarlem, 1877.

Bal 2002 Bal, M., 'Women as the topic'. In: A. Dixon, *Women who ruled – Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*. Londen 2002, pp. 61-95.

Baumgärtel 1995 Baumgärtel, B., 'Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 140-157.

Baumgärtel & Neysters 1995 Baumgärtel, B. en S. Neysters, 'Koperkanische Wende'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 9-13.

Brand & Pertile 1999 'The Cambridge history of Italian literature'. Cambridge, 1999.

- Calin 1977** Calin, W., 'Crown, cross, and "fleur-de-lis" – an essay on Pierre le Moyne's baroque epic "Saint Louis"'. Saratoga, 1977.
- Dixon 2002** Dixon, A., 'Women who ruled – Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art'. Londen, 2002.
- Ebert-Schifferer 1995** Ebert-Schifferer, S., 'Vom Seicento zum Grand goût'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 79-96.
- Frijhoff & Spies 2000** Frijhoff, W. en M. Spies, 'Bevochten eendracht'. Den Haag, 2000.
- Gaetgens 1995** Gaetgens, B., 'Macht-Wechsel – oder die Übergabe der Regentschaft?'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 64-78.
- Kalff 1906** Kalff, G., 'Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Deel 1'. Groningen, 1906.
- Konst 1990** Konst, J., 'De retorica van het 'movere' in Jeremias de Deckers 'Goede Vrydag ofte het Lijden onses Heeren Jesu Christi'. In: *De nieuwe taalgids* 83 (1990), pp. 298-312.
- Kroll 1995** Kroll, R., 'Von der Heerführerin zur Leidensheldin'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 51-63.
- Van Marion 2005** Marion, O. van, 'Heldinnenbrieven – Ovidius' Heroides in Nederland'. Nijmegen, 2005.
- Meijer Drees 1995** Meijer Drees, M., 'Kenau. De paradox van een strijdbare vrouw.' In: N.C.F. van Sas, *Waar de blanke top der duinen en andere vaderlandse berinneringen*. Amsterdam/Antwerpen 1995, pp. 42-56.
- Moerman 1974** Moerman, A.K.H., 'Daniel Heinsius in zijn "spiegel" en spiegeling in de literatuurgeschied-schrijving'. Leiden, 1974.
- Nova 2003** Nova, A. en A. Schreurs, 'Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert'. Keulen, 2003.
- Pleij 1984** Pleij, H., 'De laatmiddeleeuwse rederijkersliteratuur als vroeg-humanistische overtuigingskunst.' In: *Liefde en Fortuna in de Nederlandse letteren van de late middeleeuwen* 34 (1984), pp. 65-95.
- Porteman 1991** Porteman, K., 'Zeventiende-eeuwse Nederlandse poëzie op schilderijen – Vondel over Willem Kalf'. In: *Colloquium Neerlandicum* 11 (1991), pp. 291-299.
- Rang 1988** Rang, B., 'Geleerde Vrouwen van alle Eeuwen ende Volckeren, zelfs oock by de barbarische Scythen' – De catalogi van geleerde vrouwen in de zeventiende en achttiende eeuw'. In: *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 9 (1988), pp. 36-64.
- Van Dale 1999** Geerts, G. en Boon, C.A. den, 'Van Dale; groot woordenboek der Nederlandse taal.' 3 dln. Utrecht, 1999.
- Veld 1998** Veld, S.I., 'Twee hemelse vrouwenloven - Analyse van een metafoor.' In: *Nederlandse letterkunde* 3 (1998), pp. 283-294.
- Veld 2005** Veld, S.I., 'Tot lof van vrouwen? Retorica, sekse en macht in paradoxale vrouwenloven in de Nederlandse letterkunde (1578-1662)'. Universiteit Utrecht, Letteren, Proefschriften. Utrecht, 2005.
- Veld & Jeu 2000** Veld, S.I. en A. de Jeu, 'De uitnemenheyt des vrouwelicken geslachts – Vrouwenlof in de 17^e eeuw'. In: *Lover, tijdschrift over feminisme, cultuur en wetenschap* 27 (2000).
- Verkruisje 2002** Verkruisje, P.J. e.a., 'Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek'. Via DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/ [mei-juni 2010].
- Te Winkel 1924** Winkel, J. te, 'De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. IV. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden (2)'. Haarlem, 1924.

Witsen Geysbeek 1824 Witsen Geysbeek, W.J., 'Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters. Deel 5'. Amsterdam, 1824.

WNT 1998 De Vries, M. e.a. 'Woordenboek der Nederlandsche Taal'. Den Haag, 1864-1998. Via de Geïntegreerde Taalbank: <http://gtb.inl.nl/> [mei-juni 2010].

Zimmermann 1995 Zimmermann, M., 'Vom Streit der Geschlechter – Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts'. In: B. Baumgärtel en S. Neysters, 'Die Galerie der Starken Frauen – Regentinnen, Amazonen, Salondamen'. München 1995, pp. 14-33.

Bijlagen

Bijlage I: *Bronnentabel*

Bijlage II: *Overzicht van de galerij-inhoud, voorzien van op- en aanmerkingen. Klad.*

Bijlage III: *Titelreeks van vrouwenloven*

N.B. Op aanvraag stel ik ook de aantekeningen van het literatuuronderzoek ter beschikking.