

‘Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*’

Arie Jan Gelderblom

bron

Arie Jan Gelderblom, ‘Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*.’ In: Arie Jan Gelderblom, *Mannen en maagden in Hollands tuin. Interpretatieve studies van Nederlandse letterkunde 1575-1781*. Amsterdam, 1991, p.94-119.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/geld008jong01_01/colofon.htm

© 2001 dbnl / Arie Jan Gelderblom





Titelgravure van Jan Luykens *Duytse lier* door M. Komans, 1671.

Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen!

Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*

In 1952 promoveert K. Meeuwesse in Utrecht op het proefschrift *Jan Luyken als dichter van de Duytse lier*. De dissertatie, meeslepend en met vaart geschreven, vond in vakkringen veel waardering en heeft lange tijd richting gegeven aan de Luykenstudie, in het bijzonder aan het onderzoek naar de *Duytse lier*. Zo is Meeuwesses boek een gewild nummer op literatuurlijsten van universiteiten en middelbare cursussen. De meeste vakgenoten zijn door Meeuwesses betoog overtuigd en onderschrijven de conclusie ervan: de *Duytse lier* laat ons Jan Luyken in een overgangsstadium zien. De oorspronkelijke conceptie van de bundel zou door de lierdichter sterk zijn gewijzigd onder invloed van de theosofie van Jakob Böhme. Het gevolg was dat een aanvankelijk sterk erotische liedbundel nu blijkt geeft van een proces van verinnerlijking bij de dichter, dat uiteindelijk tot zijn bekering zou leiden. Ik citeer Meeuwesses conclusie uit 1952: ‘Bij het verschijnen van de *Duytse Lier* - mogen wij zeggen - was voor Luyken de via erotica ten einde en had hij de eerste stappen op de via mystica reeds gezet. Het is eigenlijk alleen de handhaving van *Schoonheyd is bekoorelijk* als slotlied (een vers met een sterk erotische lading, AJG), die ons ervan weerhoudt in 1671 reeds van een bekering te spreken.’ (Meeuwesse 1952 en 1977: 235. Hierna wordt naar dit boek korthedshalve steeds verwezen door middel van de letter M, gevolgd door het bladzijdenummer. De *Duytse lier* zal worden aangeduid als *DL*).

In 1977 verschijnt een herdruk van het proefschrift, door Meeuwesse met kanttekeningen vermeerderd, maar verder geheel ongewijzigd. In de kanttekeningen aan het slot reageert de auteur op de sinds 1952 verrichte onderzoeken betreffende de *DL*. Er blijken nieuwe feitelijke gegevens aan het licht te zijn gekomen, en er is door S.J. Lenselink, die Meeuwesses bekeringshypothese overigens van de hand wijst, een pleidooi gehouden ten gunste van een ironische interpretatie van Luykens opdracht aan Joan Antonides van der Goes (Lenselink 1974). De kwintessens van Meeuwesses betoog (verinnerlijking bij Luyken reeds waar te nemen in de *DL*) is echter verder door niemand aangevochten. De functie van het lied *Schoonheyd is bekoorelijk* wordt tenslotte door Meeuwesse opnieuw gezien, maar zijn opvattingen wijzigen zich niet fundamenteel. Hij modificeert zijn aanvankelijke mening, dat Luyken al in 1671 bekeerd genoemd zou moeten worden als het erotische slotlied er niet was. Een volledig bekeerde Luyken, zo is de overweging, zou in 1671 waarschijnlijk helemaal geen bundel als de *DL* hebben willen

publiceren. Thans, d.w.z. in 1977, realiseert Meeuwesse zich ‘dat het slotlied ons alleen maar verrast omdat we het niet meer verwachten na de verinnerlijking waarvan verschillende gedichten uit verdelingen 1 tot en met 9 en na de vergeestelijking waarvan verschillende gedichten uit verdeling 10 zo ondubbelzinnig getuigen. Meer nog dan het ethisch humanisme uit het milieu van Zoet trekt hierbij de aandacht het böhmistisch karakter van de liefdeleer zoals Luyken die uiteenzette in de emblematische gedichten die hij als een band om zijn liederen heen legde. Met deze wending naar Böhmes theosofie, hem van huis bekend, begon een proces dat al dan niet onderbroken vier jaar later tot zijn bekering leidde.’ (M 1977: 328).

Dit hoofdstuk wordt door mij geschreven omdat ik niet overtuigd ben van de aanwezigheid van zoveel verinnerlijking in de *DL*. Bij de analyse die ik hier aanbied en die mijn opvattingen over de strekking van de bundel weergeeft, baseer ik me niet uitsluitend op de tekst. Ik betrek in het oordeel ook overwegingen die in de Luykenstudie tot dusverre verwaarloosd zijn, namelijk overwegingen met betrekking tot de historische bibliografie, de receptie-esthetica en de beeldende kunst. Op het gebied van de psychologie, waar ook Meeuwesse zich beweegt, houd ik meer dan hij rekening met de omstandigheid dat Jan Luyken vroeg in 1672, kort na de voltooiing van de bundel, in het huwelijk treedt met Maria de Oudens.

Het is niet zinloos na te gaan hoe de *DL* zich *als boek* presenteerde aan het publiek van 1671. De materiële uitvoering van een boek geeft, in de zeventiende eeuw evenzeer als in de twintigste, bepaalde informatie aan de gebruiker omtrent de inhoud en de wijze waarop die inhoud geïnterpreteerd wil worden.

Welnu, de *DL* begint *als boek* met een titelgravure, gestoken door M. Komans. Meeuwesse bespreekt deze prent niet en verstoopt de vermelding ervan in een voetnoot (M: 82). Aan de inhoud van de voorstelling verbindt hij geen conclusies. Recent onderzoek heeft evenwel uitgewezen dat de iconografie van titelprenten en de inhoud van de bijbehorende boeken in de zeventiende eeuw ten nauwste samenhangen (Corbett en Lightbown 1979; *Wort und Bild* 1981: 97-114). Het ‘Bild’ van een titelgravure kan allerlei interessante informatie bevatten over het erop volgende ‘Wort’ van de gedrukte tekst. Hoe is het in dezen met Luyken gesteld? Of concreter: wat zien we op de gravure vóór de titelpagina van de *DL*, en wat kunnen we eruit opmaken? De lokatie is landelijk, met een stoffering van bomen. Links bespeelt een zittende sater een draailier, de zogenaamde duitse lier; rechts danst een jonge vrouw op zijn muziek en zwaait daarbij een tamboerijn. Twee andere jonge vrouwen slaan vanaf de achtergrond het gebeuren gade en maken aanwijzende armgebaren, alsof ze onderling commentaar leveren op het vrolijke duo.

De aanwezigheid van de sater (of misschien is hij wel de god Pan in eigen persoon) brengt de prent, en daarmee het boekje, onmiddellijk in de erotische sfeer. Saters, geile geitevoeten, spelen in de literatuur en de schilderkunst van de zestiende en zeventiende eeuw dikwijls een uitdrukkelijk libidineuze rol. Niet zelden zijn ze uitgerust met een geprononceerde mannelijkheid. Van dat laatste is hier evenwel niets te zien; onze sater houdt zijn draailier *pro phallo* omhoog. De compositie van de afbeelding betreft ook de dansende vrouw in deze erotische context. Een denkbeeldige lijn, getrokken in het verlengde van de as van de draailier, raakt haar tamboerijn precies in het midden. Het dansende en musicerende duo op de voorgrond wordt gadeslagen door de twee vrouwen op de achtergrond. Ze lijken afzijdig te staan, maar hun evidente staat van ontkleding bevestigt wat we reeds opmerkten: de titelgravure bij de *DL* beeldt een landelijk samenzijn uit van amoreus gezinde personages.

De duitse lier of draailier, waarvan op de eigenlijke titelpagina wordt gezegd: ‘drayende veel van de nieuwste, deftige en dartelende tonen’, karakteriseert *als muziekinstrument* de bundel die zijn naam draagt als een liederenbundel (Meeuwesse wees hier al op, M: 327). De tamboerijn van de danseres ondersteunt deze karakteristiek: de *DL* is een liedboek. Maar dan is het wel een liedboek met geringe literaire pretenties. Het artistieke decorum eist immers in de zeventiende eeuw dat elk genre poëzie als attribuut zijn eigen instrument bezigt. Hoe voornamer het genre, hoe edeler het muziekinstrument: de pastorale heeft de herdersfluit, de geestelijke poëzie de harp (sc. het instrument van Koning David), het oorlogs- of heldendicht de krijgstrompet. De duitse lier wijst, *als lier*, op lyriek; maar de status van die lyriek moet gering zijn omdat de draailier als een buitengewoon ‘laag’ instrument geldt. In de iconografie is hij in het bezit van verkwisters en bedelaars, van rondtrekkende muzikanten ook, en accordeert met marktgeroep en het krijsen van kinderen en varkens. Zo is er een draailier te zien op de gravure met ‘smetsende bedelaars’ door J. Wiericx, die voorkomt in de diverse drukken van Coornherts *Recht ghebruyck ende misbruyck van tydlieke have* (bijv. Coornhert 1610: 7); verder op de gravure ‘De blinde liereman’ door Claes Janszoon Visscher naar David Vinckboons (*Wort und Bild* 1981: 210) en op het olieverfpaneel ‘De liereman’ van Pieter Brueghel d.J. in het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch. Een bundel die zich, in titel en afbeelding, toot met zo'n duitse lier, pretendeert in eerste instantie dan ook geen bezonnen boodschap uit te dragen. Om een parallel uit de twintigste eeuw ter illustratie aan te voeren: wie op een boekomslog een foto van Marilyn Monroe zou aantreffen, tokkelend op een ukelele (zoals zij te zien is in Billy Wilders film *Some like it hot* uit 1959), verwacht op grond van wat hij waarneemt een erotisch getinte inhoud, en zeker geen tekst met een ernstige visie op het leven.

Laat ik, terugkerend tot de *DL*, Jan Luyken hierover zelf aan het woord laten. In de voorredes *Den heere Joan Antonides* en *Aan de Juffrouws* brengt hij de lage status van

zijn bundeltje zelf ter sprake. Hij wil niet streven naar heldenzang of treurtoneel (destijds beschouwd als de hoogste trappen van literatuur), maar is tevreden met ‘laffigheden’, het zingen ‘van Liefde en Min’, een ‘Lier-dicht’ voor de ‘vrolike Amstel-Nymphjes’. Kennelijk is de draailier voor zulke poëzie een geëigend voertuig.

Nu opnieuw naar de titelgravure. We mogen de prent interpreteren als de voorplaat, de aankondiger van:

- een liedboek
- met een erotisch karakter
- geen aanspraak makend op verheven literaire status.

Het liedboekkarakter wordt door andere gegevens bevestigd, namelijk door

- de formulering van de tekst op de titelpagina: ‘Duytse *lier*; *drayende* veel van de nieuwste, deftige en dartelende *toon*en’ (cursivering van mij, AJG). Deze titel bevat muzikale elementen, en doet sterk denken aan titels van andere liedboekjes uit het derde kwart van de zeventiende eeuw, zoals bijv. *Clioos cytter, slaande aardige gezangen, nieuwe wyzen geestige steekdichjes, en brandende minnekusjes* [...]. Amsterdam, 1663, en *Apolloos snaren. Gestelt op de nieuwste en aardigste voysen, zoo als die hedendaags gezongen werden* [...]. Amsterdam, 1664, en *Het nieuwe Nassouse trompetje, blasende veelderhande victory-gesangen, bevochten door de Princen van Orangien, als mede de voornaemste veldt- en zee-slagen die in haer tijden voor-gevallen zijn*. Amsterdam, 1675.
- het boekformaat, klein 12°. De *Duytse lier* is, als de meeste liedboekjes van zijn tijd, klein van formaat. Zo'n klein boekje is eenvoudig mee te nemen, bijvoorbeeld in de zak van een kledingstuk, naar een muzikale bijeenkomst. Het is makkelijk hanteerbaar wanneer men er liedjes uit wil zingen.
- Luykens verwijzingen naar het *zingen* van zijn poëzie in de twee voorredes.
- de melodieaanduidingen bij het overgrote deel van de gedichten in de bundel; alleen boven de meeste gedichten van verdeling X ontbreken ze.

Op welk publiek mikte Luyken? Of liever: wat komen we uit het voorwerk van de bundel te weten over de dichter en zijn publiek? Hoe moeten we die kennis vervolgens interpreteren?

Zowel de gravure als de titelpagina noemen de auteur van de bundel; ze spreken van ‘Joan Luykens Duytse Lier’. In de gravure bevindt zich de vermelding van schrijver en titel onder de voorstelling op een balk, die deel uitmaakt van de oorspronkelijke gestoken koperplaat. Deze plaats *in de gravure* is van betekenis. De vermelding van auteur en titel gaat erdoor functioneren als een trait-d'union tussen de gravure (waarin ze te vinden is) en de titelpagina (waarop ze wordt herhaald) en vervolgens de gehele verdere bundel. De draailier vervult dezelfde koppelfunctie. Hij is op de prent afgebeeld, vermeld op de balk

daarvan, en genoemd op de titelpagina. De naam van het instrument is de naam van de bundel. Er is geen twijfel mogelijk: déze titelprent hoort bij déze bundel, het liedboekje de *Duytse lier* van Jan Luyken.

Op de afbeelding rust de draailier, Jan Luykens duitse lier, in de schoot van de sater. Dat kan weinig anders betekenen dan dat de sater hier de dichter vertegenwoordigt. Het lezers(zingers-)publiek ziet Jan Luyken getekend als tokkelaar van erotische melodietjes. De amoureuze inhoud van het overgrote deel van de bundel steunt zo'n visie. Deze interpretatie botst evenwel met de hypothese dat de bundel ons Jan Luyken reeds op een bekeringsweg doet ontmoeten. Als dat zo ware, dan had de dichter toch de titelprent, op hem persoonlijk betrokken en zo libidineus van teneur, moeten weglaten? Boektechnisch was dat een zeer eenvoudige ingreep geweest.

Wie vormden het publiek dat Luyken zich voorstelde? In de eerste plaats bezien we, opnieuw, het liedboekkarakter van de *DL*. De inhoud van een liedboek dient te worden *gezongen*, al of niet met begeleiding van instrumenten. Veelal gebeurde zulk musiceren *in gezelschap*, soms naar aanleiding van speciale gebeurtenissen als bruiloftsfeesten of christelijke feestdagen. De Nederlandse beeldende kunst van de zeventiende eeuw kent het thema 'musicerend gezelschap'; uit de afbeeldingen laat zich wel een voorstelling maken van een doorsnee muziekavondje. De vele overgebleven liedboekjes geven een globaal overzicht van het gebruikelijke programma. Ernst en luim zijn er vrijelijk vermengd, er klinken 'deftige, en dartelende toonen'.

De dartele toon overheerst in de *DL*. De bundel doet de erotische belofte van de titelprent gestand, en biedt liederen aan over de liefde. Dat moet betekenen dat het beoogde publiek voornamelijk thuishoort in de categorie die de zeventiende eeuw traditioneel met het minnebedrijf verbindt, namelijk de adolescentie, de huwbare jeugd. Luyken ondersteunt deze conclusie door zijn eersteling behalve aan Joan Antonides ook op te dragen 'Aan de juffrouws', de 'Amstel-Nimphjes'.

Menig zeventiende-eeuws boek bezit een dubbele opdracht, één aan een door de auteur aangezochte beschermer, die immer de jaloerse vitters, de Momussen en de Zoïlussen, verre moet houden, en één aan de 'bescheiden (deskundige) lezer'. Enkele voorbeelden uit vele: Bredero's *Spaanschen Brabander*, Vondels *Jeptha* en Sluimers *Buitenleven*. Bij toneelstukken vormen de 'toneelminnaars' de geadresseerde groep van de tweede opdracht. Toneelminnaars en deskundige lezers: ze zijn het publiek dat een schrijver zich voorstelt. Bij de *DL* is het niet anders. Luyken draagt zijn bundel allereerst op aan Antonides van der Goes, 'op dat zy onder de bescherminge uwer name, daar de wrijtende Nijt voor schrikt, meer gezags en aanzien hebbe'. (Antonides wordt toegesproken in de hoogdravende stijl die moest passen bij zijn verheven status van heldendichter, zanger van krijg en moord. Ik deel niet de mening van S.J. Lenselink dat er in deze opdracht sprake

is van ironie.) Vervolgens richt de lierdichter zich ‘aan de juffrouws’, dames die zich nog bevinden in ‘de bloem haarer jeugt’. Hij herhaalt hun wat hij ook aan Antonides had laten weten: hij zal geen krijgspoëzie dichten, maar daarentegen zich liever inlaten met nederiger materie: liefde en min. Een dergelijk standpunt is voor een dichter uit 1671 volstrekt gebruikelijk; de tegenstelling tussen Venus, vuur en de brand van Mars wordt dikwijls behandeld in de renaissancepoëzie. Niet zelden overwint Venus...

Het bovenstaande past in wat ik eerder opmerkte. De *DL* is een amoureuze liedbundel met weinig pretenties. Het gewenste publiek bestaat, zo zien we nu ook, allereerst uit meisjes of jonge vrouwen. De gemakkelijke toon waarmee hij hen toespreekt doet vermoeden dat Luyken aan leeftijdgenootjes denkt: ‘vrolike Amstel-Nimphjes’ van 20 à 22 jaar. Ze moesten eruit zingen. De bundel is dus zeker ook bestemd voor gemeenschappelijk musiceren. Een dergelijk gebruik maakt Meeuwesses hypothese van een ‘bekeringsbundel’ niet aannemelijker. Zó Luyken al wilde uitdrukken dat hij zich van de liefde afwendde naar een hoger geestelijk leven, dan was een gebruiksboek als een erotische liedbundel wel het slechtste voertuig voor zo'n bekentenis. Geen zeventiende-eeuwer ook zou dáárin gaan zoeken wat een twintigste-eeuwer juist essentieel acht voor het dichterschap (maar wat driehonderd jaar geleden beslist niet werd gecultiveerd, dat nog ten overvloede), namelijk ‘de artistieke expressie van eigen individueel gemoed of zieleroerselen, of van wat een kunstenaar op zijn eentje ervaart als doorzicht in goddelijke of menselijke gesteldheid’ (Tuynman 1981: 19). Maar zelfs aangenomen dat Luyken in 1671 van een dergelijk doorzicht wilde spreken, een *Duytse lier* zou boven het licht van inzicht stellig de gevreesde korenmaat zijn.

Jan Luyken, amoureuze verzen, een publiek van jonge vrouwen. Een afgewogen combinatie van deze drie elementen kan ons verder inlichten over de strekking van het boekje. Meeuwesse heeft reeds de (van Houbraken stammende) mythe van Jan Luyken als losbol afdoende ontzenuwd (M: hoofdstuk 1). Luyken was, ook in 1671, geen ‘minziek dichtertje’ (M: 62, citaat van Verwey), maar een uit böhmistisch reformateursmilieu afkomstige jongeman, die voeling had met de kring rond Jan Zoet, en die als levenshouding de wellevenskunst het optimum achtte. Ook al laat hij zich als dichter voorin zijn boekje met een sater vergelijken, een pornograaf kan hij niet zijn geweest. Ook een gewenst publiek dat uit jonge dames bestaat lijkt bewuste poëtische schuinsmarcheerderij uit te sluiten. Als de dichter geen losbol is, en als zijn publiek ingetogenheid eerder dan losbandigheid als eigenschap heeft, dan kan ook de bundel, die als boodschap de weg van auteur naar gebruiker aflegt, geen loszinnige bedoelingen hebben. ‘Maar het zijn erotische verzen! De dichter is een sater!’, zou men hiertegen kunnen aanvoeren. De tegenspraak tussen Luyken en zijn publiek enerzijds (ingetogen) en de aard van de liedbundel anderzijds (erotisch) kan evenwel worden opgelost, wanneer ik kan bewijzen dat de amoureuze boodschap van de *DL*,

hoe vrijmoedig voor sommige moderne lezers misschien ook, in de zeventiende eeuw geen aanstoot gaf. Daartoe ga ik eerst terug naar het privéleven van Luyken.

Hoe zag Luykens eigen liefdeleven er anno 1671 uit? Een duidelijk antwoord op deze vraag is niet gemakkelijk te geven. Meeuwesse verschaft hieromtrent tegenstrijdige informatie. Enerzijds schildert hij de jonge dichter als een consciëntieuze jongeman uit een vroom milieu, anderzijds laat hij hem tot kort voor de voltooiing van de *DL* in een zogenaamde roes der zinnen (M: 111) wandelen op de via erotica (M: 235). Er is maar één controleerbaar gegeven dat houvast biedt: de trouwdatum van Jan Luyken en Maria de Oudens, 20 maart 1672 (M: 34). Zoveel is zeker: als Luyken bij de voltooiing van de *DL* zijn onstuimige erotische periode achter de rug moet hebben, dan moet hij die levensfase hebben doorgemaakt als ongehuwde jongeman. Zou hij de roes der zinnen ook in praktijk hebben gebracht? Met andere woorden: kent Jan Luyken in 1671 de bijslaap uit eigen ervaring, als nog niet getrouwde jongen? Heeft hij voorechtelijke avonturen gehad?

Tegen het einde van de twintigste eeuw mag men deze ervaring bij vele ongehuwde 22-jarigen aanwezig veronderstellen. Destijds lag dat anders. Zo was de publieke moraal op dit punt veel strenger, zowel voor meisjes als voor jongens, juist in de kringen waarin Luyken verkeerde. Voordat ik meer zeg over Luykens levenspraktijk, zijn al of niet afwijken van de officiële moraal, eerst iets over die moraal zelf.

De zeventiende-eeuwse lyriek behandelt nogal eens een discussie tussen een minzieke jongen en een weigerachtig meisje. De antagonist raken pas met elkaar verzoend door een huwelijk. De les is dan, dat wie de lichamelijke liefde wil smaken, eerst zal moeten trouwen. In deze zin spreekt ook Cats herhaalde malen.

Veelbetekenend is een embleem waar de *pictura* een ratteval laat zien (Cats 1960: 76, embleem XVIII); een stukje spek erin, en een verlekkerde rat nog net erbuiten. Het motto luidt: ‘Vast, of weest vast’ (Onthoud je, of laat je vangen). In het bijschrift wordt het zwoerdje spek sprekend ingevoerd. Het representeert de vrouwelijke partner in een liefdesrelatie, en richt zich tot de rat, d.w.z. tot de man: ‘Gheen rat en eter speck, al isser haer verlangen, Of moet haer in de val te voren laten vangen.’ De les is duidelijk: vóór het huwelijk past sexuele onthouding; de coïtus is eerst na de huwelijksluiting geoorloofd. De bruiloftspoëzie van die tijd lijkt dit standpunt te delen. De eerste huwelijksnacht wordt er steevast aangekondigd als een gebeurtenis ‘waarop zo lang en zo vurig is gewacht’. In de idealiserende context van het epithalamische genre moeten we hier ongetwijfeld uit opmaken dat de eerste huwelijksnacht een gebeurtenis is waarop naar algemeen gevoelen zo lang en zo vurig gewacht *dient te worden*. Ik roep tenslotte nog één autoriteit erbij: Robert Burton. In de *Anatomy of melancholy* wijdt hij een passage aan het medicijn tegen amoureuze melancholie (Part 3, Sect. 2, Memb. 6, Subs. 5). Dit is een nogal actuele kwestie, omdat ook Luyken, in de verdelingen II en VIII van de *DL*, spreekt over minnaars die uit verlangen al wachtende wegkwijnen. Burtons laatste en

beste remedie is als volgt: ‘let them have their Desire’, oftewel: bevrediging van het verlangen. Uit zijn betoog blijkt verder evenwel zonneklaar dat hij, en al zijn bronnen met hem, deze bevrediging uitsluitend binnen een huwelijk gewettigd oordelen.

‘Nature is to be obeyed,’ haalt hij Avicenna aan. En dan zelf: ‘What remains then but to joyn them in marriage? [...] they may *then* (mijn cursivering, AJG) satiate themselves with loves pleasures, which they have so long wished and expected.’ Ook aan Savonarola ontleent Burton hetzelfde recept: ‘Als niets meer helpt (tegen de liefdesmelancholie, AJG), dán het huwelijk en (daarmee) de bijslaap met háár (de beminde, AJG)’ (‘Si nihil aliud, nuptiae et copulatio cum eâ’) (Burton 1838: 609-610).

De jurisprudentie van destijds ondersteunt de heersende moraal op dit punt. In de *Codex Batavus* van Eduard van Zurck, een veelgebruikt juridisch compendium, zijn de volgende paragrafen te vinden.

XXXIII

Die voor d'aentekening van ondertrou, of getrouwt te zyn, by een wonen, als man en wyf, of ontydelijk bruiloft houden, of van haere toekomstende bruidegoms of mans gedefloreert of beswangert zyn, verbeuren veertig gulden, ider half en half; zonder compositie, conniventie, of detractie, en moeten de Ouders voor hunne kinderen instaan.

XXXIV

Die een jonge dochter min of meerderjarig zynde persuadeert, en verleit, en defloreert, moet haer, naer haere qualiteit, doteren (zo hyze niet trout) tot arbitrage van de regters, en tot breuk betalen hondert gulden; en 't zelve aen andere eerbare jonge dochters doende vervalt van officie en beneficie, en wordt ook naer gelegenheit van personen en zaken arbitrairlijk gestraft, in Zeelant met twee hondert gulden boete, gelijk mede de gedefloreerde. (Van Zurck 1711: 394)

Pas met het huwelijk mag dus de eros in volledige ontplooiing het mensenleven binnentreden. Heeft Luyken de gebruikelijke moraal gevolgd, en zich onthouden van voorechtelijke bijslaap? Of heeft hij in een roes der zinnen de via erotica afgelopen, ook wanneer het tracé van die weg langs poelen van wellust voerde? In overweging nemend wat we, vooral door Meeuwesses karakterschets, weten van de jonge Luyken, moeten we het eerste waarschijnlijker achten dan het tweede. Met zekerheid is hier echter niets vast te stellen, althans wat betreft Luykens levenspraktijk. Wel is na te gaan hoe hij oordeelde over de plaats die in het mensenleven aan de liefde toekomt. Immers, de *DL* behelst een liefdeleer. We kunnen de bundel onderzoeken en nagaan of Luyken ergens uitdrukkelijk de voorechte-

lijke eros propageert. Vooralsnog lijkt dat niet het geval te zijn. Daarom is het zinvoller om na te gaan wat de *DL* meedeelt, niet over de liefde in het algemeen, maar over het verband waarbinnen zijn tijd de volledige lichamelijke liefde tussen man en vrouw geplaatst wil zien: *het huwelijk*. We zullen dan snel genoeg ontdekken of Luyken zich aan de gebruikelijke moraal conformeert, of dat hij zich er juist van afwendt.

In het nu volgende neem ik met Meeuwesse (M: 202 n 1) aan dat in de zorgvuldige compositie van de bundel de liederen binnen de verdelingen door de motto's aan het begin der verdelingen worden gedekt, met andere woorden dat de afzonderlijke verdelingen elk inhoudelijk een samenhangend geheel vormen. Ik ga die verdelingen thans na in de volgorde welke de bundel zelf aanbiedt.

Verdeling I, 7 verzen, motto:

De liefde is sterk genoeg
Om droefheit te verwinnen;
Haar smeulend vuur verdrenkt
Hy in de vloet der minne.

In deze verdeling wordt de liefde voorgesteld als een kracht die in de gehele natuur heerst, die droefenis verdrijft, vooral de droefenis van de 'onzalige eenzaamheid' waarin een minnaar zijn jeugd verdoet. In 'Courante la Reine' verlangt zo'n minnaar naar de toestand van 'kuyse trouw' waarin de beminde altijd bij hem kan zijn.

Verdeling II, 7 verzen, motto:

Een hart dat brand van dorst,
En slijt de tijd met wachten
Naar lessing, quijnt,
En moet ten langen laaste smachten.

De verzen in deze verdeling demonstreren een ijzeren wet: de van liefde brandende minnaar *moet* van zijn beminde lufenis krijgen, anders sterft hij.

Verdeling III, 6 verzen, motto:

Is 't maagden hartjen
Meer dan 's jongelings van steen
Of staal? Wie oordeel heeft,
Die zegge met my: neen.

Ook het meisje kent gelukkig de minnebrand. Waar moet dat heen? In *Waar toe geveinst?* krijgt ze van de dichter een aanwijzing: ‘Wat dicht gy in uw zin? Dat schoonte en kuisheid gaat te gronde Door de min? 't Is dwaze waan; De min is zoet, En nut en goet, Geen zonden, Als men blijft op 's Hemels goude Wetten staan.’ Met andere woorden: de liefde is géén destructieve kracht en géén zonde, mits zij wordt beleefd volgens de gouden wetten van de hemel, oftewel in het door God verordonneerde huwelijk. Daarom ook horen we in *Licht aan brand* dat het impulsief opofferen van de maagdelijkheid, vreugde van één ogenblik, uitsluitend negatieve effecten sorteert. Neen, ‘Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Heb dan sonder schande of schroom, Zonder zonden, zonder schrikken, Duizent van zulke ogenblikken, Duizendmaal zo zoet als room.’ Ook *'t Is anders als gy meent* toont hoezeer de voorechtelijke coïtus geschuwd moet worden. Wat binnen de huwelijksband eindeloze vreugde verschaft, geeft bij voortijdig proeven enkel ellende.

Verdeling IV, 7 verzen, motto:

't Staat vast:
 Ten ware door een goddelijk bewegen,
 Den grooten bajjert
 Had noch ongeschikt gelegen.

De chaos die bestond vóór de schepping is door goddelijk ingrijpen in orde veranderd. De renaissancemens denkt hierbij niet alleen aan het scheppingsverhaal uit *Genesis*, maar ook aan het begin van Ovidius' *Metamorfosen*. In beide teksten is evenwel dezelfde boodschap vervat: het bestaan van de wereld is afhankelijk van een door goddelijk ingrijpen gevestigde orde. Zonder die orde zou al het geschapene tot wanorde, wetteloosheid, chaos vervallen; dankzij deze orde kan er in de wereld harmonie bestaan. Verdeling IV van de *DL* behandelt het huwelijk als een essentieel onderdeel van het goddelijk plan met de wereld. Man en vrouw, ‘Gebreydelt met de vaste Trouw’, zijn in het wordingsproces van de liefde dat het eerste vers beschrijft uiteindelijk door *kuisse* liefde tot een eenheid versmolten. *Kuisse* liefde, liefde die door trouwverbond (=huwelijk) wordt gedragen, is kennelijk een onderdeel van de kosmische harmonie. In *De liefde boud een hemel* wordt het samensmelten der zieltjes genoemd als een stadium dat volgt op het bruidegom-en-bruid-woorden. Het ‘Hemeltjen, hier op der aarden geboud’ bestaat uit ‘daagjes met lonkjes en praat’ en ‘nachjes met lekker dat minne verzaad’, maar dat alles *binnen een huwelijk*. Terecht nam Luyken in deze verdeling ook een huwelijksdicht voor zijn vriend K. de Vree op. De bruidegom verlaat er het ‘vroolijk Vryers leven’ voor altijd ‘Om beter vreugt’. In het laatste vers tenslotte, onder de wijsaanduiding ‘La belle Iris’, smelten opnieuw zieltjes samen, ‘Naar de wetten van Godt Hymen’, oftewel: binnen de orde van het huwelijk.

Verdeling V, 6 verzen, motto:

Paren doet baren.

Nog meer argumenten ten gunste van het huwelijk. De huwelijksliefde is productief, zij brengt kinderen voort. In het vers op de toon 'Candieraton': 'Een vruchtbaar Wijf braveert, vry onverzaagt, De schoonste Maagt.' Andere verzen in deze verdeling variëren ditzelfde thema: de boom dient vruchten te dragen. Ook hier neemt Luyken een huwelijksdicht in zijn verdeling op, en wel voor W. van der Keeren. Door dit vers kan de *DL* min of meer nauwkeurig worden gedateerd op medio 1671 (M 1977: 321 over een onderzoek van J.J. Duijves).

Verdeling VI, 6 verzen, motto's:

De handen blijven (dit staat vast)
Beyd' schoon, als d'eene d'andre wast

en

Door verdiensten word men bemint.

Opnieuw argumenten, niet ten gunste van de liefde, maar van het huwelijk. Meeuwesse (M: 98) merkte terecht op dat Luyken hier het huwelijksthema in didactische zin varieert. De combinatie van *pictura* (de blinde draagt de kreupele) en één der motto's (de ene hand wast de andere) kan Luyken hebben overgenomen van Vaenius (M: 162). Beide motieven worden in de zeventiende eeuw steeds gebruikt in de *huwelijks*emblematiek, zoals bijvoorbeeld bij de Duitser Rollenhagen, waar de ene hand die de andere wast, verwijst naar 'rechte Ehe' (Henkel en Schöne 1967: 967 en 1020), en in ons land bij Theodore Roodenburgh, die de ene hand die de andere wast en de blinde die de kreupele draagt, combineert in de 'Houw'lijckx zinne-beelden' van de *Eglentiers poëtens borst-weringh* (Roodenburgh 1619: 332). Luyken beschrijft hoe man en vrouw, door wederzijdse verdiensten en onderlinge aanvulling in vaste trouw, door zoet en wrang heen, in vrede en vreugde kunnen leven. Tegen het slot van de verdeling, in het lied op de toon 'Mijn zoete Jakelijn' spreekt de dichter weer over de plaats van de lichamelijke eros. 'De beesten zonder schroom voldoen hun wil en wenschen' (coïteren zonder ophouden), maar voor de mens heeft de hemel schaamte en vrees geschapen, die hem intomen, hoe zuur zo een schikking der natuur de mens ook valt.

Verdeling VII, 4 verzen, motto:

Onkuise min doet rede
 En nabedenking wijken,
 Vertoont zich schoon,
 Maar laat berouw zijn hielen kijken.

Als een refutatie in een retorisch opgezet betoog, een weerlegging van mogelijke opponenten, geeft deze verdeling een duidelijke afwijzing van de onkuise min, d.w.z. de buitenechtelijke eros. Die doet namelijk eer en godsdienst buigen, zoals in het tweede vers de historie van Emilia bewijst.

Verdeling VIII, 13 verzen, motto:

Te vergeefs preekt men den dooven.

Ik bespreek deze verdeling uitvoerig. Alle tot dusverre gepresenteerde lering is nutteloos, volgens de dichter in het eerste vers, als de dartele min zijn gang wil gaan. 'Ik laat de min zijn gangen gaan, en wil Van zoetheyd zingen.' Gaat hij toegeven aan het verlangen en voortijdig van de liefde snoepen?

Na het eerste vers neemt Luyken twee herdersdialogen op, die van Bloemaert en Eelhart en die van Hofrijk en Tymena. Het eerste tweegesprek is een landelijke discussie over meisjes tussen Bloemaert en Eelhart. Melker moet het oordeel vellen. Wellicht is het slotlied van de bundel, *Schoonheyd is bekoorelijk*, oorspronkelijk geschreven als Melkers eindoordeel (M: 214-215). De tweede dialoog presenteert herderin Tymena als kuis: ze pronkt nog met de maagdenkrans. Hofrijk, die haar als wulps en brandend kent, interpreteert haar gedrag als geveinsdheid. Kennelijk krijgt hij bij haar geen kans zijn liefdesbrand te blussen, en moet hij geduld oefenen. In *Mijn lief is al mijn vreugd* moet de minnaar veel langer dan hem lief is wachten op zijn Leliana of Leliënhalsje. De blankheid van haar naam symboliseert haar kuisheid. Hetzelfde motief is te vinden in *Het wachten valt pijnlijk*. In *Getrooste minnaar* zingt Urmedon van 'Een lust die 't al verheert, Die wijs beraat en rust vervaagt'. Zijn Klarina hoort de klacht en geeft hem daarop een trouwbelofte. Maar binnen het lied is van enigerlei lichamelijke inlossing van die belofte nog geen sprake. Het lied dat erop volgt, op de toon 'La boure d'olivert', is een variatie op het motief dat we ook in de voorredes aantreffen: men kan beter van Venus zingen dan van Mars, en dan nog van een naakte Venus. Meeuwesse (M: 217) signaleert hier mijns inziens terecht weer een verband met het slotlied *Schoonheyd is bekoorelijk*. Het vers met de melodie 'Petite Bergere' herhaalt het: liefde is beter dan oorlog. De sprekend ingevoerde herder hoopt in de meimaand lekkernij te rapen, door een jonge herderin te vrijen aan een stroom. Let wel: ook hier is

slechts sprake van een verwachting, en nog niet van een reële liefdesvereniging. Tegen het einde van de verdeling bezingt Luyken de ogen van Lea Steylvlied en het schone zingen van Appelona Pynbergs. Dit gezang en deze ogen hebben liefdeskracht. In de ‘Aymable Bergere’ (‘Verbied gy my 't minne?’) heeft een meisje de minnaar van zijn zinnen beroofd, maar omdat ze ‘wring’ is, en zelf de liefdeskracht niet lijkt te voelen, staat ze geen toenadering toe. In *Verrassing* zien we ‘Grage Reynoudt’ watertandend als een voyeur naar de badende ‘spytig Klaartje’ turen. Helaas, zij druipt af; hij krijgt geen kans haar te benaderen. Het tweede versje met de titel *Verrassing* laat zeven nimfjes de slapende Pan, een God met een sterke erotische reputatie, in zijn slaap vastbinden. Ze begeren genezing van hem (Pan treedt ook dikwijls op als patroon der geneeskunst); de dichter vertelt evenwel niet of Pan zijn medicijn ook uitdeelt, of hij ook werkelijk met (een of meer) nimfjes paart (Luyken 1967: 297n).

Bij het overzien van VIII, de verdeling die de ongebreidelde liefde pretendeert te behandelen, springt zo duidelijk in het oog dat er *niet* wordt gecoïteerd. Er worden liefjes bezongen, allen aanstichtsters van de min. De minnaars staan bezeten van liefde te popelen, maar geen van de meisjes verleent de grote gunst van de lichamelijke vereniging. Integendeel, de mannen moeten, brandend van verlangen, smartelijk wachten. Ook Meeuwesse (M: 106) spreekt naar aanleiding van twee liederen uit dit onderdeel over ‘de amoureuze toon van het ongeduldig hart’. Dát is mijns inziens het centrale motief van deze verdeling: verlangend wachten. Waarop? Op de vervulling van de begeerte uiteraard, de lichamelijke éénwording.

In de loop van de bundel is het steeds duidelijker geworden: de minnaars moeten zich onthouden, vasten, zolang ze...nog niet vast zijn. De jongemannen van verdeling VIII zijn smachtend, de meisjes weigerachtig, omdat ze weliswaar verliefd zijn, maar nog niet door een officieel trouwverbond aan elkaar verplicht. Alleen gehuwden, zo heeft de dichter in de verdelingen III, IV, V betoogd, hebben immers recht op het volledige lichamelijke genot. Wie nog niet getrouwd is *moet* inzake het paren als meisje wel weigerachtig zijn, en als jongen geduld oefenen, hoe smartelijk dat ook kan zijn. Verdeling VIII behandelt het popelend wachten, waarin de min in de geest van de minnaar zijn gang gaat, maar waarin de lijfelijke vereniging nog onmogelijk is. Het is de laatste, moeilijke fase van het liefdesverlangen, namelijk die welke aan het huwelijk onmiddellijk voorafgaat. ‘Nuptiae, et copulatio cum eâ’: zo dichtbij, en nog zo onbereikbaar...

Laten we, alvorens de verdelingen IX en X te behandelen, de verdelingen I-VIII nog eens globaal overzien. De vraag was wat de *DL* te zeggen had over het huwelijk. Het blijkt dat het huwelijk in de bundel een centrale plaats inneemt. Niet de liefde zonder meer is het object van de lierdichter, laat staan de ongebonden liefde, maar de liefde tussen man en

vrouw die in het huwelijk alléén zijn volledige en gewettigde uitdrukking kent. Luyken verzet zich hiermee niet tegen de heersende moraal, maar conformeert zich aan de geldende opvattingen over liefde en huwelijk. Nu is ook de tegenspraak tussen auteur en publiek enerzijds (ingetogen) en de erotische liederen anderzijds opgelost. De boodschap van de *DL* gaf in 1671 geen aanstoot, want ze behelsde de gangbare opvatting, namelijk dat volledige erotiek uitsluitend mogelijk is in een huwelijk. Een kort overzicht ter adstructie:

Verdeling I introduceert de liefde, die haar uitwerking blijkt te hebben op de man (II) en op de vrouw (III). Het slot van III preludeert op IV: de gelukzalige bevrediging van het liefdesverlangen is alleen mogelijk binnen een officieel trouwverbond. De afdelingen V en VI verdedigen de echtverbintenis met nieuwe argumenten: ze is productief en continueert het menselijk geslacht, én de echtelieden hebben steun aan elkaar in onderlinge behulpzaamheid. In VII volgt een refutatie van de onkuise liefde. Op buitenechtelijke avonturen staat een zware straf. Verdeling VIII, naar omvang de grootste, schildert het bijna onhoudbare verlangen, door geen redelijk overleg meer te stillen ('Tevergeefs preekt men den dooven'), van de verliefde minnaar, kort vóór het huwelijk. Uit dit résumé moge het voldoende blijken: de *DL* behelst geen liefdesleer-sec, maar een *huwelijksleer*, afgestemd op aanstaande echtgenoten.

In dit verband moeten ook de beide voorredes worden beschouwd. De opdracht aan Antonides bevat Luykens verzekering dat zijn liederen, door een bevallige juffrouw aan de grote krijgsdichter voorgezongen, Antonides zodanig zouden kunnen ontroeren dat hij de oorlogspoëzie zou versmaden om meer te gaan genieten van 'zulk een hartroevende zang'. Luyken kan dit met recht zeggen, omdat Antonides ongehuwd is! Die omstandigheid vooral maakt hem geschikt om Luykens lering ter harte te nemen. Hoe edel het bezingen van Mars ook zij, de Venuspoëzie, laag van status, werkt wellicht wel sterker op het menselijk gemoed... Door dit aldus aan Antonides voor te houden, deelt Luyken tegelijkertijd een compliment uit aan zijn eigen dichterschap.

Ook de tweede opdracht, *Aan de juffrouws*, wint aan duidelijkheid wanneer we de *DL* als een huwelijksbundel opvatten. De dichter zingt, naar eigen zeggen, een lierdicht voor de Amstelnimfjes, 'hachelijk wie van haar allen [...] de bloem haarer jeugd op-offert'. Let wel, de enkelvoudige persoonsvorm *op-offert* geeft het al aan: er is maar sprake van één nimfje uit de groep. De dichter is geen onkuise verschalker van vele jonge meisjes, maar hij hoopt op één candidate, meer niet. Bij liefdespoëzie die het huwelijk impliceert is dat begrijpelijk en verklaarbaar. Een dergelijke strekking is voor een publiek van jonge vrouwen acceptabel; verheerlijking van onkuise min daarentegen zou hen alleen maar choqueren.

De dichter past zijn huwelijksleer in een emblematisch kader d.m.v. prentjes en motto's. Daardoor kan de inhoud boven het incidentele uitstijgen en een universele geldigheid krijgen. Een bijkomend praktisch voordeel van de aanwezigheid der plaatjes is

de duidelijke optische markering van het begin der verdelingen. Het musicerend publiek dat de bundel gebruikt kan hierdoor, al bladerend, heel gemakkelijk een geleding, een thematisch samenhangend groepje liederen, herkennen.

Verdeling IX, 2 verzen, motto:

Het ydele vermaak verdrijft gelijk een stroom;
Nu is 't, nu is 't geweest; het leven is een droom.

De twee verzen van verdeling IX zijn met het motto en met elkaar verbonden door een droommotief. Het eerste gedicht, nauw gelieerd met de voorstelling op het prentje, behandelt een nachtelijke verschijning van de beminde aan de verliefde minnaar. Als hij haar in al haar naakte pracht bijna bij zich op het kussen ziet, ontwaakt hij uit zijn droom in een donkere nacht. Hij is diep ontgoocheld. Deze stof is in de poëzie van destijds volstrekt traditioneel. Bekende gedichten over nachtelijke droomverschijningen kennen we bijvoorbeeld van P.C. Hooft ('Mijn lief, mijn lief, mijn lief') en H.K. Poot (*'t Bedrogh der droomen*). Daarnaast sluit deze inhoud fraai aan bij het behandelde van verdeling VIII: het liefdesverlangen van de minnaar is groot, de eenwording is bijna een feit, maar nog nèt geen werkelijkheid.

Het tweede vers van IX is dan het roemruchte *Air*. Op dit gedicht vooral, en op de plaats die het in de bundel inneemt, fundeert Meeuwesse zijn mening dat Jan Luyken in de *DL* in een bekeringsfase verkeert, op weg is van de via erotica naar de via mystica (M: passim, vooral 111, 112, 196). De dichter zou ontsteld ontwaken uit een roes der zinnen (M: 111). Het leven zou door hem als volstreekte ijdelheid worden erkend; het lied kan niet hebben behoord tot de 'liefde en min-lovende Zangen'; ja zelfs: 'Men kan het zich onmogelijk gezongen denken door zó frivole mondjes' (M: 206).

Wie de zeventiende-eeuwse liedboeken doorbladert, verwondert zich dikwijls over wat de mondjes van toen, al of niet frivoool, hebben gezongen. Meeuwesses bewijs uit het ongerijmde houdt geen steek. Liederenbundels uit de gouden eeuw vertonen naar de inhoud maar al te vaak een bonte mélange van luim en ernst, van vergeestelijking en banaliteit. Het samengaan van erotiek en wereldverzaking bijvoorbeeld is er een volstrekt gebruikelijk fenomeen. En niet alleen daar. Ook de schilderkunst van destijds plaatst met graagte vanitassymbolen in taferelen die het leven in al zijn facetten lijken te accepteren, ja zelfs te verheerlijken. Ijdelheidsbesef en aanvaarding van (ook het zinnelijke) leven sluiten elkaar niet uit; integendeel, ze completeren elkaar (*Tot lering en vermaak* 1976: 236-238 over Jan Steen). Wie in de zeventiende eeuw de genietingen van het leven uitbeeldt wil óók demonstreren dat hij zich bewust is van de aardse dimensies van zijn onderwerp. In embleembundels is een vanitasmotief als afsluiting heel gebruikelijk. Vergeleken bij Gods

eeuwigheid blijkt al het aardse slechts ijdelheid te zijn; wat niet verhindert dat men van dat aardse op de door God gewilde wijze mag genieten.

Zo ook Luyken. Na in acht verdelingen te hebben gezongen van liefde en huwelijk, van de aardse gelukzaligheid in de door de hemel gesanctioneerde band tussen man en vrouw, van de strafwaardige onkuise min en van de smart die ten deel valt aan degenen die nog moeten wachten op de complete realisering van de aardse eros (sc. de bijslaap ná de huwelijksvoltrekking), geeft hij in IX met een obligaat vanitasmotief te kennen dat hij óók beseft dat het leven vluchtig is als een droom, en dat voor sommigen de dood zelfs de deur zal zijn naar de eeuwige duisternis.

Laten we het *Air* op de voet volgen. De rr. 1-4 presenteren een overbekende toop, namelijk dat het leven een droom is, snel voorbijgaand zonder ooit te keren (cf. Van Es 1952: 362-363). De rr. 5-8 noemen de arme mens die zich blijft vergapen aan schone ijdelheid en genoeg neemt met een schaduw. Zo verging het de minnaar in het voorafgaande lied. In zijn droom zag hij de beminde, vrijwel naakt en bijna tastbaar. Toch was ze een schim, een schaduw, ijdelheid. In verband met al het voorafgaande in de bundel kan men de schone ijdelheid nader omschrijven, en wel als schoonheid die wordt genoten op ledige wijze, inhoudsloos, zonder wettiging in een hemels verband. Ongetwijfeld zal Luyken eros-buiten-het-huwelijk als schone ijdelheid beschouwen. Arm is de mens die daaraan toegeeft! De rr. 9-13 noemen nog eens zo'n 'arme mens'. Thans is het de grijsaard die kind is gebleven. Slaperig en blind verspilt hij de kostbare levenstijd. Dit beeld van de oude man die kind is gebleven kan Luyken hebben ontleend aan Coornhert. In de *Zedekunst dat is wellevenskunste* - waarmee Luyken naar alle waarschijnlijkheid vertrouwd was (M: hoofdstuk VII) - behandelt Coornhert onder meer de mens die zijn aardse plicht om kennis te verwerven verzaakt, en zodoende nalaat zich zedelijk te verheffen. Het 'kind van 100 jaren' is in Coornherts terminologie de mens die, hoewel volwassen, zich zedelijk nog op kinderniveau bevindt (Coornhert 1942: 9-10). Zo iemand kiest door gebrek aan kennis het kwade voor het goede, of om met Coornhert te spreken: waan in plaats van weten. De stap van Coornhert naar Luyken is hier maar klein. Waan en ijdelheid zijn synoniemen voor: zonde. De mens die zich zedelijk niet wil verheffen, die zich onttrekt aan zijn goddelijke roeping, bijvoorbeeld door onkuise liefde te prefereren boven een huwelijk, *dat* is de oude grijze die kind blijft. Op hem wacht het donkere verschieft zoals de rr. 14-18 van het *Air* dat schetsen. Na zijn dood wordt hij in duisternis wakker.

De eeuwige duisternis: het is geen prettig vooruitzicht. Maar gelukkig is het niet de toekomst van alle mensen. Het is namelijk onjuist te menen dat Luyken (en Coornhert) met 'het kind van 100 jaren' iedereen bedoelen, *de* mens. Coornhert betoogt in de *Wellevenkunste* dat *de* mens juist wèl de mogelijkheid bezit om zich te perfectioneren (zie ook Becker 1926 en Melissen 1986-1987). Luyken beschouwt, getuige het gedicht *Op een vraag, welke*

de beste kunst zy (zie M hoofdstuk VII) in zijn verdeling X de wellevenskunst als de hoogste vorm van wijsheid. De grootste vijand van die kunst is, blijkens hetzelfde gedicht, de wellust. In de voorafgaande verdelingen heeft hij duidelijk laten zien dat hij weet hoe de strijd tussen wellust en wijsheid dient te worden gestreden. Hij weet heel goed hoe de mens dient te handelen inzake liefde en huwelijk. Schone ijdelheid waaraan men zich vergaapt wijst hij af, wellustige onkuise liefde ook, en hij verkiest op grond van argumenten en met overtuiging de door goddelijk bewegen gesmede officiële huwelijksband voor man en vrouw. Dáár is de ware gelukzaligheid te vinden. Het huwelijk is een goddelijke, lichtende waarheid. De onkuisheid een duistere, zondige waan. Wie dát weet, is géén kind van 100 jaren.

Het *Air* spreekt niet over *de* mens in het algemeen, maar over de mens die weigert het inzicht te accepteren waarvan Luyken in zijn gehele bundel getuigenis aflegt. Het *Air* is géén verwoording van het besef van het deficit der aardse liefde; het is géén verloochening van eigen vroeger leven door de dichter zelf; het is niet het inzicht dat de ‘droom der zinnen’ een fata morgana zou zijn (M: 112). Het is, aan het slot van een reeks zorgvuldig aaneengeschakelde verdelingen over de relatie tussen man en vrouw, een bijzonder serieus sluitstuk; een ernstige waarschuwing om de boodschap van de *DL* ter harte te nemen: de liefde tussen man en vrouw hoort thuis in het huwelijk en nergens anders. Hoe smartelijk ze soms ook brandt, ze mag nimmer voortijdig worden geblust. Wie in onnozelheid anders meent, loopt het risico dat hij zijn dwaasheid met de eeuwige duisternis zal moeten bekopen. Dit beroep op de mens om niet een leven lang onverstandig te blijven is des te klemmender waar het leven als een droom is: snel voortvlietend, kortstondig, en boordevol waanvoorstellingen.

Tenslotte verdeling X, 10 verzen, motto:

Die d'onrust niet in't hart en heeft,
Leeft zalig, als hy buyten leeft.

Er is alle reden om de tiende verdeling van de *DL* afzonderlijk te bezien, los van de reeks verdelingen I-IX die in hun aaneenschakeling een zorgvuldige thematische opzet verraden.

Allereerst zet X niet langer de behandeling van amoureu-conjugale stof voort. We vinden in de verdeling als opening een lof van het landleven, dan een serie van vijf gelegenheidsgedichten (Op het vertrek van Joan van Rozendaal naar Pruisen, Op de verjaardag van Nikolaas de Vree, Op het portret van Barbara Wiggers, Op Karel Verlove, en *Op een vraag welke de beste kunst zy*, de hiervoor al genoemde lof van de wellevenskunst, waarvan Meeuwesse heeft aangetoond dat ze het antwoord is op een poëtische wedstrijdvraag, gesteld door Jan Zoet) (M: 236-271, vooral 262). Het hierna volgende *Aan*

NN is een blijk van Luykens bewondering voor Antonides van der Goes (M: 272-303 en 325-326). Dan komt *Schijn bedriegt*. Het zou, als gedicht over een onkuise liefde, goed hebben gepast in verdeling VII, maar was misschien voor die verdeling te lang (M: 207-209). Zéker te lang voor plaatsing elders in de bundel is de ‘romantische’ vertelling *Van Dooraltus*. Het openlijk erotische *Schoonheyd is bekoorelijk* sluit de verdeling, en daarmee de gehele bundel, af. Dit vers en *Schijn bedriegt* bieden als enige verzen in X inhoudelijke reminiscenties aan de rest van de bundel.

Ten tweede zijn slechts twee van de tien gedichten in X, getuige de aanwezigheid van een wijsaanduiding, bedoeld geweest om te worden gezongen. Het zijn, opnieuw, *Schijn bedriegt* en *Schoonheyd is bekoorelijk*.

Ten derde: in verdeling X ontbreekt een openingsgravure.

Ten vierde. Tussen verdeling X en de rest van de bundel bevindt zich een curieuze boektechnische cesuur. Tot en met verdeling IX telt het boekje precies vier katernen duodecimo (signaturen A-D). Verdeling IX eindigt zo op pagina 96. Met X begint een vijfde katern (signatuur E, 24 pagina's), dat tenslotte wordt gevolgd door een laatste katern met 12 bladzijden (signatuur F), waarin ook het register is opgenomen. Opvallend is de overgang van katern D naar katern E, dat is juist de overgang van verdeling IX naar X. De custode onderaan bladzijde 96, die logischerwijs het eerste woord van 97 zou moeten vermelden, wijkt af. Het eerste woord van 97 luidt *Tiende*; de custode op 96 daarentegen luidt *De*. Een reden voor deze afwijking is vooralsnog niet te geven. Misschien zijn de werkzaamheden in de drukkerij bij het produceren van *DL* op dit punt enige tijd onderbroken geweest. Liepen de drukkers na het voltooien van de katernen A-D te wachten op nieuw materiaal van de jonge dichter? Onvoorstelbaar is dat zeker niet. Wellicht was de aanvankelijke omvang van vier katernen of 96 bladzijden naar de mening van de drukkers-uitgevers Wagenaar en Veenendaal te gering, en vroegen ze Luyken om nog wat extra poëzie (Gelderblom en Steenbeek 1980). Waarop de dichter als completering allerlei werk aandroeg dat hij nog in portefeuille had, maar dat thematisch niet paste in de opzet van de bundel zoals hij die had gepland; of dat (*Schijn bedriegt*) om z'n lengte uit de oorspronkelijk opzet was verwijderd. Wie zal het zeggen?

Veruit het interessantste gedicht van X, en misschien wel van de gehele bundel, is het slotvers *Schoonheyd is bekoorelijk*. Het wordt hier in zijn geheel geciteerd.

Schoonheyd is bekoorelijk
Courante simple

- Indien 'er dan een Venus zey,
 De schoonste van de schoone goden rey,
 Zo is 't *Argivina*, die ik bemin;
 Want in haar wezenstrek speelt een Goddin.
- 5 Men ziet 'er smelten onder een
 De grootsheyd en de zoete vrind'lijkheen:
 De ziel die tintelt in haar bruyen gezicht,
 Gelijk een star die uyt den duyster licht.
 Het root dat op haar wangen speelt,
- 10 En zich als bloed, op melk geplengt, verdeelt,
 Beschaamt de Rozelaar met dau besproeit,
 Hoe schoon hy in de geurige uchtend bloeit.
 Haar half ontsloote rozemont,
 Blaast zoeter geuren dan de morgen-stont
- 15 Waardoor de blanke boezem swelt en daalt:
 't Is schoon te zien hoe dat zy adem haalt.
 Op 't voorhoofd blinkt de majesteyt,
 Gelijk een dageraat, zoo schoon, en spreyt
 Zijn stralen uyt, en scheidt een zonnekring,
- 20 En om haar hals daar kreukt zich ring by ring.
 Nu lust het my haar heel t'ontkleên,
 En eens te zien die welgeschikte leên:
 Vergeef het my o schoone, zo 'k misdoo,
 Uw achtbaarheid, mijn graagte word niet moe.
- 25 Haar opgeblazen borsten zijn
 Als sneeuw, wanneer den uchtend zonneshijn
 Die flautjes verft met schuyne en purp'ren straal,
 So verft de krop, zo verft het altemaal.
 Haar brave middel laat geen been
- 30 (Gelijk als veele) zien door 't vleesch; o neen;
 't Is al volmaakt geschapen; maar zy beeft
 Van poezelheyd, wanneer zy treet en leeft.
 Natuur boetseerde nooyt soo braaf,
 Nu teekent sy met eene stip de Naaf,

- 35 En buygt zoo zoet allengsjes sachjes neer,
 En haalt een streep half ront, en puyld dan weer.
 Hier hoogt zy flaauw aan elke zy,
 En trekt in schaauw, een diepsel tussen by:
 Ter rechter en ter slinker buygt de las.
- 40 Nu raak ik weer van daar 't op 't heetste was.
 Nu scheidt mijn long, mijn ziel weer aam,
 Nu stromen al mijn geesten weder t'saam.
 Het swoegend hart begeeft zich weer tot rust,
 Haast waar ik dood, gestikt in diepe lust.
- 45 Haar dey, volslagen en gezet,
 Voldoet te wonder de volmaaktheys wet,
 Na d' enkelen smelt de bolle en ronde kuyt,
 En als sy treet verkreukt de voet geen kruyt.
 Daar staat die schoone naakt voor 't oog,
- 50 Zy schiet gelijk een Palm-boom recht om hoog,
 En draayt haar hals, terwijl de weste wind
 Geneuchte in 't speelen van haar hayr-lok vind.
 Blijf eeuwig naakt, en kleed u nooyt,
 Het kleed, hoe 't zy, hoe schoon, hoe wel getooyt,
- 55 't Misstaet u schoone by dat levend naakt,
 Dat zelf de wint van 't koude Noorden blaakt
 Men dichte een Venus zo men wil,
 'k Spot met haar grootsheyt niet, maar hou my stil
 Het zy hoe 't ook mach wezen, waar, of waan,
- 60 Ik bidde Argivina voor Venus aan. (Luyken 1967: 324-326)

De ogenschijnlijke vrijmoedigheid van dit vers heeft vroegere onderzoekers nogal gehinderd. Meeuwesse, die lijkt te schrikken van de ongeveinsde 'aanduiding der schaamdelen' (M: 213) maakt aannemelijk dat *Schoonheyd is bekoorelijk* als een eindoordeel aansluit op de pastorale discussie tussen Bloemaert en Eelhart uit verdeling VIII. Het vers zou het oordeel van Melker bevatten, 'in wie de pastorale poëet van de *Duytse Lier* zelve schuil gaat' (M: 215). Maar wat Meeuwesse vooral onaangenaam treft is de plááts van *Schoonheyd is bekoorelijk*. Als sluitstuk van de bundel, een 'genotziek lied' (M: 224), vol van 'overmoedig hedonisme' (M: 217), onderbreekt het naar Meeuwesses oordeel Luykens zojuist ingezette vergeestelijking. De dichter, reeds met enige schreden op de via mystica, stapt terug in de erotiek door juist *dít* lied aan het slot van de *DL* te plaatsen.

Waarom doet Luyken dat? Volgens Meeuwesse louter om redenen van formeel-esthetische aard. Na het vergankelijkheidsbesef van IX en de bezonnen toon van X moest het slotvers de *DL* tenminste nog herkenbaar maken als een amoureuze bundel. Meeuwesse stipuleert daarbij duidelijk dat we ons moeten realiseren ‘dat het slotlied ons alleen maar verrast omdat we het niet meer verwachten na de verinnerlijking waarvan de emblematische structuur van de verdelingen 1 tot en met 9 en na de vergeestelijking waarvan verschillende gedichten uit verdeling 10 zo ondubbelzinnig getuigen’ (M 1977: 328). Luykens liefdeleer zou böhmistisch van karakter zijn, en deze wending naar Böhmes theosofie zou een vierjarig proces inleiden dat omstreeks 1675 tot Luykens bekering leidde (M 1977: 328).

Mijn visie wijkt van die van Meeuwesse sterk af. Ik heb in de verdelingen I-IX geen verinnerlijking ontdekt; in X, van disparate samenstelling, geen bewuste vergeestelijking. Mijn interpretatie van het *Air* is niet die van een dodelijk ernstig vergankelijkheidsbesef dat genieten van de liefde uitsluit (cf. M 1977: 327), laat staan een ‘ontsteld ontwaken uit de roes der zinnen’ (M: 111). Ik trof een amoureuze liedbundel aan, gecompleteerd met andersoortig materiaal. Een amoureuze bundel, niets minder maar ook niets meer dan dat, waarin de dichter (en zijn publiek zal niets anders hebben verwacht) blijk geeft van de overtuiging dat de lichamelijke erotische band tussen man en vrouw alleen mag worden gesmeed in en door middel van een huwelijk. Het *Air* is een ernstige waarschuwing aan het adres van allen die anders wanen.

En nu *Schoonheyd is bekoorelijk*. Dit slotgedicht, de *crux* in Meeuwesses theorie, moge als voorwerp van cruciaal experiment de toetsing worden van mijn theorie. Met andere woorden: past *Schoonheyd is bekoorelijk*, op de plaats waar het staat, in de theorie dat de *DL* als amoureuze liedbundel de gebruikelijke zeventiende-eeuwse huwelijksethiek bezingt, of past het daar niet in?

- A. Er bestaan zeker formeel-esthetische redenen waarom *Schoonheyd is bekoorelijk* de bundel afsluit. Het is een erotisch gedicht. Na de nogal a-erotische verdeling X recapituleert het de teneur van de bundel. Het drukt als het ware X tegen de overige verdelingen aan en vervult daardoor een formeel-esthetische klemfunctie.
- B. Het is zeer aannemelijk dat het gedicht Melkers antwoord bevat uit de herdersdiscussie van VIII. Ik ben dat met Meeuwesse eens. Hiermee is overigens niet verklaard waarom *dit* gedicht de bundel besluit, en geen ander.
- C. Aan Jan Luykens eigen huwelijk hebben onderzoekers tot dusverre weinig aandacht geschonken.¹ Meeuwesse noemt de echtgenote Maria de Oudens bijvoorbeeld op 3 bladzijden van zijn 328 pagina's tellende studie. Weten we weinig over het vóórhuwelijkse leven van de lierdichter, over zijn huwelijk bezitten we gegevens: Jan Luyken en de uit Den Haag afkomstige Maria de Oudens trouwden te Sloterdijk op 20 maart 1672 (M: 34). We weten ook dat de *DL* werd gedrukt ‘op zijn vroegst medio

1671' (M 1977: 321). Er liggen dus ten minste drie, ten hoogste negen maanden tussen het verschijnen van het boekje en het huwelijk van zijn auteur. De *DL* heeft op de trouwdag in de winkels te koop gelegen en circuleerde begin 1672 onder het Amsterdamse publiek. Dit geeft aanleiding tot twee overwegingen.

1. De bundel, met het slotvers erin, heeft het huwelijk niet in de weg gestaan. De plechtigheid is voltrokken terwijl het boekje, met *Schoonheyd is bekoorelijk* erin, bekend was en alom voorhanden. Kennelijk hebben de bruidegom, noch de bruid, noch de wederzijdse families, daarin aanleiding gevonden het huwelijk niet door te laten gaan.
2. Als we aannemen dat de beide partners elkaar medio 1671 al kenden (ongerijmd is het niet) dan heeft, omgekeerd, ook het naderend huwelijk de bundel niet in de weg gestaan. Luyken kon de *DL* inclusief slotlied uitgeven in een periode dat hij zijn aanstaande vrouw hoogstwaarschijnlijk al kende.

We moeten hierbij ook bedenken dat verdeling X, met de vele gelegenheidsgedichten, nogal wat plaatsen kent waar het lyrisch ik geïdentificeerd mag worden met Jan Luyken zelf. Geldt dat ook voor het slotlied? Meeuwesse heeft al gezegd dat we in de ikfiguur ervan de pastorale poëet zelve mogen herkennen (M: 219). Zeker, het is ook niet bevreemdend dat een dichter die we op titelgravure en titelpagina leren kennen als de maker van deze *Duytse lier*, Jan Luyken, en die als Jan Luyken een van de twee voorredes ondertekent, ook met een persoonlijke noot de verzameling zou willen afsluiten. Wat houdt dat in voor *Schoonheyd is bekoorelijk*? Het betekent dat Argivina (Als er al een Venus bestaat, dan is zij het), die door Luyken wordt bezongen als de mooiste en meest verkieslijke vrouw, een persoonlijke bekende van de dichter moet zijn geweest.

Wie was in werkelijkheid Argivina? De zoëven vermelde overwegingen 1 en 2 maken het onwaarschijnlijk dat zij een ander is dan de aanstaande bruid, Maria. Immers, als ze Maria *niet* is, dan moet men aannemen dat de consciëntieuze jonge Luyken nog in de kennismakingsperiode met Maria een bundel publiceert waarin een *andere* vrouw de poëtische ereplaats inneemt; bovendien, dat de bundel met dat vrijmoedige slotvers voor een vreemde circuleert op de huwelijksdag van Maria en Jan, en dat niemand daarin een reden ziet om de plechtigheid te verhinderen. Het zou een merkwaardige gang van zaken zijn geweest.

Toch zullen er voor een identificatie Argivina = Maria sterkere bewijzen moeten komen. Ik moet aantonen dat Luyken het vers speciaal voor Maria heeft geschreven. Van Maria weten we niet veel. Ze kon mooi zingen (M: 27), ze was afkomstig uit 's-Gravenhage en ze trad op 20 maart 1672 in het huwelijk met Luyken. De enige mogelijkheid om te bewijzen dat Jan Luyken *Schoonheyd is bekoorelijk* voor Maria schreef, is een interpretatie van het vers die aantoont dat het een op het huwelijk afgestemd lied is. Zo'n interpretatie zou tevens het lied kunnen laten zien in zijn functie binnen de bundel. Als het

lied voor Argivina een huwelijkslied is, fungeert het als passend sluitstuk op de huwelijksleer van de *DL*, èn als waardig preludium op de eigen echtverbintenis van de dichter. We zouden daarmee tevens inzien waarom Jan Luyken juist in 1671 zo vervuld was van een poëtische huwelijksethiek: het onderwerp beheerste in die tijd zijn persoonlijk leven. Het brandende verlangen van de minnaar die bijna voor verleiding zwicht, was zijn eigen verlangen; de waarschuwing dat toegeven de eeuwige dood zou kunnen brengen, was dan aan zijn eigen adres gericht...

De hier volgende interpretatie kan het zoëven aangeduide bewijs leveren.

Schoonheyd is bekoorelijk moge dan een vrijpostig vers zijn, de bezongene hoeft zich niet te schamen voor haar kwaliteiten. Er is een godin in haar herkenbaar, ze bezit 'grootsheyd' en 'zoete vrind'lijkheen'. In haar ogen straalt haar ziel, op haar voorhoofd haar majesteit (rr. 5-8 en 17-19). In de petrarkistische traditie waarvan dit vers getuigt wordt bovendien zieleschoonheid, ook wanneer ze niet expliciet wordt genoemd, steeds aanwezig geacht waar lijfelijke schoonheid is.

Argivina's lichaam wordt uitvoerig geprezen. De ikfiguur geniet ervan met kloppend hart; maar het is misschien een beperking van latere tijden dan de gouden eeuw dat men bij vermelding van borsten en genitaliën (rr. 15-16, 25-28, 34-40) alléén nog aan objecten van genotzucht kan denken, doelwit van mannelijke libido. In de zeventiende eeuw hebben genoemde lichaamsdelen uitdrukkelijke functies *binnen een huwelijk*. Daar geldt immers dat paren baren doet. Uit de echtverbintenis komen kinderen voort; de baby's moeten gezoogd worden. Hoe weinig vermelding of afbeelding van vrouwenborsten afbreuk hoeft te doen aan een teneur van 'kuise trouw' illustreert de personificatie van de Caritas, de christelijke liefde: een bijna naakte vrouw, die met prachtige ontblote borsten kinderen zoogt. In de tijd van Luyken kent men deze afbeelding van de Caritas, al was het alleen al omdat ze voorkomt op gevelstenen.

Wat de genitaliën betreft, behalve object van phallische lust zijn ze ook de plaats waar conceptie en partus geschieden, de belangrijkste huwelijksfuncties. Bevruchting èn geboorte, paren èn baren, zijn afhankelijk van dit onderdeel van het vrouwenlichaam. Samengevat: door haar borsten en genitaliën is Argivina niet uitsluitend een sexueel object, maar kwalificeert ze zich uitnemend voor de rol die een huwelijk van haar verlangt, namelijk die van 'vruchtbaar Wif' en liefdevolle moeder.

Allerwegen blijkt in het gedicht haar voor een huwelijk eveneens vereiste deugd. Niet alleen uit de reeds genoemde 'grootsheyd', zoete vrind'lijkheden en stralende ziel en majesteit, maar ook uit een vermelding als r. 50: 'Zy schiet gelijk een Palm-boom recht om hoog'. Dit is meer dan een aanduiding van Argivina's rijzige gestalte; het is vooral een referentie aan een gegeven uit de emblematiek. De palmboom, zo luidt de emblematische opvatting, laat zich nooit definitief buigen. Ook al drukt men hem omlaag en houdt men

hem in die stand vastgebonden, eenmaal losgelaten zal hij zich altijd weer verticaal oprichten. Door deze eigenschap kan de palm in emblematisch verband onknakbare voortreffelijkheid aanduiden, en zo als attribuut optreden bij iconologische personificaties van edele begrippen (Henkel en Schöne 1967: 193, 196; Schöne 1968: 72-73).

Argivina is naakt, en wel in de eerste plaats omdat ze, zoals blijkt uit de rr. 1-2, een Venus is. De godin van de liefde wordt meestal naakt uitgebeeld. Op iconologisch niveau is evenwel nog meer te zeggen over deze naaktheid. Een combinatie van gegevens over Argivina's uiterlijk kan een tweede interpretatie opleveren.

Op Argivina's voorhoofd, zo weten we uit de rr. 17-19, blinkt de majesteit als een stralende dageraad, en scheidt een zonnekring. Deze voorstelling: een naakte vrouw, met een blinkende zon als attribuut en met de emblematische veerkracht van een palmboom, is herkenbaar als iconologische personificatie van de Waarheid. Volgens Ripa's *Iconologia* in de Nederlandse bewerking van D.P. Pers is ze naakt omdat ze van nature eenvoudig is en draagt ze de zon om uit te drukken dat ze een vriendin van het licht is. 'Men kan oock seggen datse op de Sonne, dat is op God siet, sonder wiens licht geene Waerheyt is, want hy is de Waerheyt selve [...]'. De palmtak wijst volgens Ripa/Pers op haar kracht. Hoewel ze door velen wordt bestreden, steekt ze toch het hoofd omhoog en groeit verder (Ripa 1644: 589-590).

Ongeklede Venus, blote Argivina, de naakte, lichtende Waarheid. Door hier van waarheid te spreken continueert de dichter een motief dat eerder in de bundel begon. We hebben hem ontmoet als kenner van Coornherts *Wellevenskunste*; we hebben gezien hoe hij in verdeling IX impliciet opereerde met de coornhertiaanse antithese tussen ijdelheid (waan) en weten (waarheid), namelijk door in het *Air* het 'kind van 100 jaren' op te voeren. Verdeling IX bevat, zoals we al zagen, een afwijzing van de ijdele waan.

In de slotregels van *Schoonheyd is bekoorelijk* keert het motief terug: 'Het zy hoe 't ook mach wezen, waar, of waan: Ik bidde Argivina voor Venus aan'. De twijfel (waar of waan) is hier niet reëel meer. De dichter, die Argivina schildert met de aantrekkelijkheid van een Venus, en met de lichamelijke kenmerken die haar kwalificeren voor een vruchtbaar moederschap, toont op iconologisch niveau tegelijkertijd dat zijn Argivina géén waan is, maar de Waarheid. Aan zo iemand kan per definitie niemand ooit in ijdelheid zijn tijd vergapen.

De uiteindelijke bevestiging van mijn hypothese ligt in de naam van de bezongene: Argivina. Dat betekent letterlijk: de Argivijnse, vrouw afkomstig uit de Griekse stad Argos. Waarom Argos, waarom Argivina? Allereerst een min of meer banale overweging. Het vers ademt, a fortiori wanneer het deel uitmaakt van de herdersdiscussie, een arcadische atmosfeer. Bij een poëtische parallelschakeling van Nederland anno 1671 met het oude Griekenland zou Amsterdam Athene worden en een Amsterdams meisje een Atheense. Het

gaat hier echter om een bewoonster van de landstad Argos. Op het niveau van Nederland 1671 zouden we dat moeten interpreteren als: meisje van buiten Amsterdam. Die omschrijving is van toepassing op Maria de Oudens, die immers uit Den Haag komt, het dorp onder de steden.

Overtuigender is de volgende tweede overweging. De stad Argos genoot in de oudheid en daarna vooral bekendheid om de nabijheid van het beroemdste Griekse Heraheiligdom. Vondels *Elektra* toont aan dat men in de zeventiende eeuw deze reputatie van Argos kende. In het begin van het treurspel (rr. 7-8) spreekt Leermeester tot Orestes over de oude stad Argos. Het is de stad van Io, die door Hera uit jaloezie werd veranderd in een koe; meer nog, het is de stad van Hera zelf:

En dees vermaerde kerck, die Argos Iuno wydde,
Rijst ginder hemelhoogh, aen uwe rechte zyde. (Vondel 1929: 646)

Hera, de echtgenote van Zeus, was de godin van het huwelijk. Uit het voorafgaande volgt nu: Argivina = meisje uit Argos = meisje uit de stad van Hera's beroemdste heiligdom = meisje aan Hera toegewijd = meisje tot Hera's dienst bestemd = meisje dat tot het huwelijk is voorbestemd. 'Argivina, die ik bemin': de naam geeft te kennen dat ze de aanstaande bruid van de dichter is. Voor de dichter mogen we, zoals we eerder al aangaven, hier lezen: Jan Luyken. Met andere woorden: Argivina is Jan Luykens bruid. Ten tijde van de publikatie van de *DL* zal dat niemand anders zijn geweest dan degene met wie hij een paar maanden later in het huwelijk trad: Maria de Oudens.

Het bewijs dat ik wilde leveren is hiermee een feit. *Schoonheyd is bekoorelijk* is een lofzang op Maria de Oudens, een preludium op het eigen huwelijk van Jan Luyken. Als vers dat een aanstaande bruid bezingt, is het een passend sluitstuk voor de bundel. Het bekroont de poëtische huwelijksethica van de *DL*. Er is volstrekt geen sprake van het door Meeuwesse gewilde bekeringsproces dat zou volgen op een periode van jeugdig onbezonnen liefdeleven of van een terugval uit die verinnerlijking in een ongebreideld hedonisme. Er is wèl een alleszins orthodoxe visie op eros en huwelijk, onder woorden gebracht door een dichter die popelt van verlangen om beide te beleven samen met zijn Venus/Argivina/Maria.

Eindnoten:

- 1 Na voltooiing van de kopij van dit hoofdstuk verscheen een artikel van de hand van I.H. van Eeghen, waarin tot dusverre onbekend archiefmateriaal over Luyken, zijn echtgenote en zijn familie openbaar wordt gemaakt (Van Eeghen 1990).