

Het 'corresponderende lezen' van Odile Heynders als interpretatiemethode voor P.C. Hoofts "Waer 't dat Juppijn..."

MARCIN POLKOWSKI

John Paul II Catholic University of Lublin, Poland

Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II

Katedra Literatury i Języka Niderlandzkiego

al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

polkowski@kul.edu.pl

Abstract. In *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten* (2006), the Dutch literary critic Odile Heynders proposes a new method of interpreting poetry, which she labels "corresponding reading." Heynders applies this method to modern poetry. Her reading strategy offers also new perspectives for literature in other periods. As this article shows, a 'correspondence'-based approach to P.C. Hooft's sonnet "Waer 't dat Juppijn..." offers new insights in the psychological dimensions of the oeuvre of this 17th century Dutch poet.

Keywords: Heynders; literary theory; Dutch; Renaissance; Neo-Latin; Hooft

1. Het 'corresponderende lezen' als uitnodiging

Zoals onderzoek naar intertekstualiteit in de afgelopen decennia heeft laten zien, staan literaire teksten niet op zichzelf, maar wordt hun vorm en inhoud mede bepaald door andere, verwante teksten. Dat geldt ook voor de betekenis, die de lezer aan deze teksten toekent. Deze wordt in belangrijke mate bepaald door het tekstuele referentiekader, waarin de lezer de nieuwe tekst situeert. Dit gegeven vormt de basis voor het 'corresponderende lezen' – een methode van literaire analyse die ontwikkeld is door de literatuurhistorica Odile Heynders. Ze begint met de vraag "Wat is poëzie?" Haar antwoord: "een gedicht is een literaire tekst,

een woordkunstwerk omgeven door wit, waarin de sensatie en het doordenken van uit-zichzelf-treden worden beschreven" (Heynders 2006: 13). De ruimte rond het gedicht is open, stelt Heynders (Heynders 2006: 13). De betekenis van een gedicht ligt nooit vast maar dient door de lezer als het ware ingevuld te worden in de figuurlijke "witte ruimte" rond de tekst (Heynders 2006: 13). Uitgaand van deze definitie voegt Heynders de vier prototypische tradities in de Nederlandse literatuurkritiek ('close reading,' 'het impressionistische lezen,' het 'poetische/historiserende lezen' en het 'discontinue lezen') samen tot een pragmatische synthese, het 'corresponderende lezen,' waarin vooral naar consensus wordt gezocht en waar mogelijke tegenstrijdigheden buiten beschouwing worden gelaten.

Het 'corresponderende lezen' baseert op "een proces van vergelijken, verwantschap opsporen, [teksten] met elkaar in verband brengen" (Heynders 2006: 19). Hierbij veronderstelt Heynders dat er "sprake is van contact, overeenstemming of aansluiting van het ene gedicht op het andere of van het ene oeuvre op een ander" (Heynders 2006: 19). Specifieke criteria voor deze aansluiting laat Heynders achterwege. Zodoende kan de lezer zelf beslissen welke teksten (alleen historische, historische én contemporaine of alleen contemporaine) hij met elkaar in verband wil brengen.

Dit proces wordt mede gestuurd door tekstinterne eigenschappen. Betekenisovereenkomsten zorgen ervoor dat teksten volkomen onverwacht op elkaar kunnen inspelen. Maar "corresponderend lezen betekent ook het tonen van gelijkens zonder dat daarvoor onmiddellijke biografische of literair-historische bewijzen aan te voeren zijn" (Heynders 2006: 19). Hiermee kent Heynders een sturende rol aan de lezer toe, die vrij is om bij zijn vergelijkende lectuur correspondenties dwars door literaire perioden of genre-indelingen te construeren.

In *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten* laat Heynders zien hoe deze vorm van interpretatie toegepast kan worden op negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur. Het 'corresponderende lezen' hoeft hiertoe echter niet beperkt te blijven. Wie werken uit de oudere Nederlandse literatuur leest, gebruikt meestal andere leesstrategieën dan iemand die zich uitsluitend met contemporaine literatuur bezighoudt. Maar met name in het geval van oudere teksten, die vaak door het afwijkende taalgebruik en de beeldspraak minder toegankelijk zijn, bieden 'correspondenties' de lezer juist een handvat om literatuur beter te kunnen begrijpen.

Zeventiende-eeuwse poëzie lezen is minder eenvoudig dan moderne poëzie. Veel lezers kan het enige moeite kosten om zeventiende-eeuwse gedichten als gedichten en niet uitsluitend als historische documenten te lezen. Dit heeft echter niet alleen met een taalbarrière te maken, maar ook met de door Heynders genoemde 'betekenisruimte' rond het gedicht. Het figuurlijke wit rond de

tekst – dat volgens Heynders een essentieel kenmerk van een gedicht is – wordt bij oudere gedichten vaak gevuld door een ondoorzichtig labyrint van reeds bestaande 'juiste' interpretaties. Door de autoriteitswaarde van deze sturende (meta)teksten lijkt een eigen interpretatie een hachelijke zaak en wordt de ruimte voor een nieuwe interpretatie sterk ingeperkt.

Wie aanneemt dat al veel over een gedicht of auteur is geschreven, zal zijn interpretatieve speel- en bewegingsruimte vaak aanzienlijk beperkt zien, zo niet uitgesloten achten. Als lezers moeten we in zo'n geval niet alleen maar (letterlijk en figuurlijk) zwart zien: buiten het zwart van bestaande interpretaties bevindt zich ook een witte ruimte, zelfs bij oudere literaire teksten. En deze witte ruimte laat nieuwe interpretaties toe. Ook waar "een imago van een gedicht of oeuvre al te zeer is vastgelegd" (Heynders 2006: 20), kan naar *thaumasia* (de epifanie van ontdekte betekenis) worden gestreefd, ongeacht eerdere interpretaties die de betekenisruimte rond het gedicht lijken te vullen.

2. Naar een corresponderende lectuur van Pieter Corneliszoon Hoofts "Waer 't dat Juppijn..."

Het beeld van P.C. Hooft dat de lezer van zijn poëzie heeft, is dat van een veelzijdige maar tegelijkertijd ietwat cerebrale dichter die met beide voeten in de Renaissance staat en die vooral uitblinkt in zijn voortreffelijke liefdeszangen. Zijn vroege gedichten, onder andere het sonnet "Waer 't dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede" uit 1610, voor het eerst uitgegeven in 1611 in de bundel *Emblemata Amatoria*, zijn hiervan een fraai voorbeeld (Hooft 1994: 172). Hooft is bekend als een dichter die tot de traditie van de petrarkistische rederijkers behoort. Het intellectuele karakter van Hoofts dichterschap lijkt daarbij zijn psychologische en ethische zoektochten te overschaduwten. Om deze dimensie van zijn oeuvre in kaart te brengen, kan een corresponderende interpretatie, zoals voorgesteld door Heynders, nieuw licht op Hoofts poëzie werpen en zijn imago als typische renaissancistische liefdesdichter nuanceren, zoals ik wil laten zien aan de hand van een corresponderende interpretatie van "Waer 't dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede."

Waer 't dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede,
 En op mijn coomste, met sijn trotse gesellin
 Oprees' wt sijnen throon, om mij 'r te setten in,
 En voor mij fijn van goudt een taefel overlaede
 Met goddelijcke spijs, en wijnen vol genaede,

Daer sang noch spel ontbrack, en soeten reuck veel min;
 En hij weeck wt de sael met 't weeldich hofgesin,
 En liet mij daer alleen: mij dunckt jck 't al versmaede.
 Maer waer Juppijn te vreên, dat hij v in mijn stee,
 Mijn vrouw, in sijnen stoel ter taefel sitten dee,
 En jonde dat jck stond en sach v lust genieten,
 Wel waerder waer mijn vreuchdt dan als geneucht en rust;
 Soo lief waer mij vw lief, soo lust mij anders lust,
 En ensaem lusten sijn mij meer nauw als verdrieten.

De plaats van handeling in “Waer 't dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede” wordt in de eerste zin geschetst. De spreker is te gast op een feestje bij “Juppijn,” de Romeinse god Jupiter, en zijn vrouw Juno. Bijna alsof hij door een camera wordt gevolgd, zien we hoe de spreker door Juppijn wordt onthaald. De god staat op van zijn troon om de hem (en met hem de lezer) te verwelkomen. We zien bijna het handgebaar dat Juppijn maakt als hij de spreker, die door al deze onverwachte aandacht misschien wat verlegen overkomt, wordt uitgenodigd om op zijn troon als ereplaats te gaan zitten.

Met een lange aanhoudende beweging neemt de denkbeeldige camera van de lezer het beeld op van de prachtige gouden tafel die voor hem verschijnt. Het is overdadige praal die tegenwoordig niet bij iedereen in de smaak zou vallen, maar de spreker is hierdoor duidelijk geraakt. Hij kijkt toe terwijl de “goddelijke” spijzen door schijnbaar onzichtbare bedienden worden geserveerd. Het adjectief goddelijk wordt hier vrij letterlijk gebruikt: het is nectar of ambrosia, dé godendrank bij uitstek.

De bedienden verdwijnen even onzichtbaar als ze kwamen, als de spreker, die zijn maaltijd nog niet lijkt te hebben aangeraakt, muziek hoort. De *soundtrack* van onze korte film bestaat uit gezang en spel op instrumenten. Wanneer het feest inmiddels al in volle gang lijkt te zijn, verlaat Juppijn de zaal – zonder duidelijke reden en met onbekende bestemming. Zijn vertrek, gevolgd door dat van de rest van het ‘weelderig hofgezin,’ laat een leegte achter. Alle gezelligheid lijkt in het niets te zijn opgelost. We zien de spreker als hij achter de “overlaede” tafel zit, met alle door hemelse ster-koks klaargemaakte culinaire meesterwerken binnen handbereik, maar zonder iemand die dit genot met hem deelt. Hij heeft daar geen zin in: “Mij dunckt jck 't al versmaede.” Laten we hem daar maar gelijk in geven. Ongezelligheid maakt zelfs een goddelijke maaltijd onverteerbaar.

Na dit debakel wordt de lezer geconfronteerd met een ander perspectief, een alternatief scenario. “Maer” opent de spreker, zich nu omdraaiend tot de aangesproken persoon, Juppijn kan jou toch ook uitnodigen. ‘Alles is denkbaar want

het zijn tenslotte goden,' horen we hem denken. We voelen de opluchting van een goed uitgevoerde *volta*. Het is bijna alsof we de dichter horen zeggen: 'Nu hebben we de draad goed te pakken, laten we nou maar eens zien waar dit uitkomt.'

'Stel je maar voor,' zegt de spreker tegen de vrouw, 'dat hij jou in plaats van mij aan tafel laat aanschuiven. Dan zou ik maar ergens in een hoekje gaan staan.' Dit klinkt niet echt gezellig: het doet zelfs een beetje masochistisch aan. Zij ('mijn vrouw') geniet naar hartelust van de hemelse *haute cuisine* en houdt af en toe een praatje met de goden, terwijl haar vriend in zelfgekozen ballingschap tegen de muur aanleunt.

Ook al is er maar één ereplaats, één entreekaart om naast de goddelijke beoermdheden te gaan zitten, toch is dit voor de spreker duidelijk een *happy end*. Hij heeft zijn uiterste best gedaan om de laatste restjes egoïsme uit te bannen, al kunnen we achteraf betwijfelen of dat wel zo moeilijk is als ons wordt voorgelaten. Voor de spreker is dit een win-winsituatie. Zijn vriendin is gelukkig. We weten echter niet, wat haar reactie is. Vindt zij de onbaatzuchtigheid waarmee de spreker zich van hoofdrolspeler op het feestje tot toeschouwer heeft gemaakt wel overtuigend genoeg? Of zou ze denken, 'laten we nou eens ergens naartoe gaan waar voor ons beide plaats is?' Dan zou het *happy end* nog volmaakter zijn.

3. Corresponderend lezen rondom P.C. Hoofts "Waer 't dat Jup-pijn..."

Op grond van de voorafgaande lectuur van Hoofts gedicht kunnen we een reeks correspondenties vaststellen met andere gedichten waarin de activiteiten van feestende goden en hun aardse gasten ook worden gethematiseerd. Een voorbeeld is "Basium IIII" van Janus Secundus uit de bekende cyclus *Basia*, waarin telkens een kusje wordt beschreven. Naast de Latijnse tekst bestaat er ook een Nederlandse vertaling uit de late zestiende eeuw van de hand van de Leidse humanist en dichter Jan van der Does (Janus Dousa), getiteld: "Het IIII. Kusken" (Secundus 1930: 6).

Het IIII. kvsken. Sonet. Bij Douza.

Ten zijn geen kuskens, tian, welck mij Neaera biedt;
 T'is zuijker, t'is kaneel, t' zijn Indische muskaeten:
 Tis thijm, t'is Hemelbroot, t'zijn Grieckze honichraeten,
 Zulck als men op d'Hymet' of Hybla vloeijen ziet.

Woudt ghij mij met zulck aes dick voeden, eer lang ijert
 Ontsterffelijck ick werd, oic onder sHemels Staeten
 Vermeeren dat tgetal: alwaer de gulde vaeten
 Vrous Hebes volle handt mit Nectar overghiet.
 Maer zulcke ghaven doch een weijnich staeken wilt,
 En met dit zoet gekus niet wezen al te mildt:
 Of van gelijcker macht met mij zyn wilt deelachtich,
 En werden een Goddin. der Goden disch ick haet,
 Als ick u derven moet; al wilde mij zijn staet
 Zelfs overdoen Iuppijn met hant, en mont opdrachtich.

De spreker in dit gedicht verkeert – net als de spreker van Hoofts sonnet – in een culinaire sfeer die enigszins doet denken aan een renaissancistische snoepwinkel. De kusjes die Neaera hem biedt, zijn geen kusjes maar suiker, kaneel, nootmuskaat, tijm, hemelbrood en Griekse honingraat. Het is kennelijk niet voldoende om deze kusjes zomaar met lekkernijen te vergelijken. In een verrassende metamorfose veranderen ze letterlijk voor onze ogen in zoetigheden. Toch is dit geen gewoon snoepgoed. Stel dat je mij ermee zou voeden, zegt de spreker tegen Neaera. Dan zou ik onsterfelijk worden en plaats nemen aan de dis der goden. Wij herkennen de voorwaardelijke constructie uit het sonnet van Hooft (“Waer ’t dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede...”), al wordt hier de geliefde veel directer aangesproken.

Op dit moment doet de goddelijke keuken zijn intrede in het gedicht. De spreker kijkt toe als Hebe, de dochter van Zeus en Hera, de Griekse godin van de jeugd, de “gulde vaeten” met nectar vult. Zowel nectar als ambrosia werden in de oudheid geacht de mens onsterfelijk te maken. De toestand van verwachte onsterfelijkheid, die de spreker voor zijn geliefde creëert, sluit nauw aan bij de beelden van spijs en drank die we bij Hooft hebben gezien. Het is echter wederom een schertsende uitnodiging om het geluk met een ander te delen. Kus mij niet te veel, zegt hij, of word een godin zoals ik een god ben. Ik zou de dis der goden verwerpen als ik er zonder jou aan zou moeten zitten, zelfs als ze mij in plaats van Zeus/Jupiter zouden aanstellen als heerser van de hemel.

Secundus’ “Kusken” is door Geert Kazemier in 1948 in zijn essay over “Het minnedicht,” met Hoofts “Waer ’t dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede” vergeleken. Kazemier wijst op de onderlinge correspondenties, waarbij hij niet van ‘correspondentie’ spreekt, maar het destijds gebruikelijke begrip ‘ontlening’ gebruikt: “Het breed gebouwde gedicht [van Hooft] moet zijn hoofdgedachte wel aan het slot van het vierde der *Basia* ontleend hebben” (Kazemier 1948: 125). De vergelijking dient voor Kazemier vooral om de ‘invloed’ van de ene dichter

op de andere vast te stellen, en niet om het imago van het dichterschap van Hooft aan te vullen, waarin Heynders een van de belangrijkste taken van de corresponderende lectuur ziet (Heynders 2006: 20). Toch is er ook bij Kazemier niet sprake van een eenvoudige 'ontlening.' Hij constateert namelijk "[...] een aanzienlijk verschil tussen beide gedichten. Dat van Secundus is meer hartstochtelijk doorgloed, de dichter heeft zich zonder reserve overgegeven aan de zinnelijke verrukking, die echter alleen waarlijk verrukking is door de schoonheid en de elegantie van het Latijnse vers" (Kazemier 1948: 125). De spreker in Hoofts gedicht is een koele minnaar, die van Secundus is gepassioneerder, luidt de conclusie van Kazemier. Hier zien we de traditionele beeldvorming rond de beide dichters doorschemeren. Het blijft echter bij dit soort algemene constateringingen. De wijze waarop de correspondentie tussen de gedichten tot stand komt (of wat ze voor de lezer betekent), wordt door Kazemier niet nader uitgewerkt.

Hier kan echter geconstateerd worden dat de correspondentie tussen de gedichten van Secundus en Hooft niet op hartstocht (of gebrek daaraan) berust, zoals Kazemier suggereert, maar eerder op empathie. Het is een ethisch beginsel en niet, zoals Kazemier beweert, een psychologisch-emotioneel kenmerk waardoor beide gedichten voor de lezer met elkaar corresponderen. De vreugde voor de ik-figuur in deze beide gedichten is veel groter wanneer hij samen met anderen kan genieten dan wanneer hij zelf hetzelfde plezier zou ervaren: dit lijkt het belangrijkste aspect van de correspondentie te zijn. Ondertussen geeft de spreker bij Secundus duidelijk de voorkeur aan een samenzijn en evenwicht tussen de twee partners. Bij hem zouden ze allebei goden moeten worden. Hooft lijkt bereid tot verdergaande concessies. De een geniet bij hem van het feestje, terwijl de ander zich vrijwillig buitensluit.

De correspondentie tussen beide gedichten betreft nog een ander aspect van het feestelijke gebeuren aan het hof van Juppijn. De spreker van Hoofts gedicht toont zich bereid om alles te laten varen wat het plezier van zijn geliefde in de weg staat. Dit wijst op het voorbeeld van Petrarca, bij wie het geluk van de (manelijke) minnaar volkomen afhankelijk is van de gunst van de vrouw op wie hij verliefd is. In dit opzicht is het bij Petrarca beter om met liefdesverdriet en pijn te leven dan om van het leven te genieten (bijvoorbeeld in zijn "Sonnet 174" [Petrarch 1996: 174]). Een indirecte echo van deze opvatting is te vinden in Hoofts slotregel: "[...] eensaem lusten sijn mij meer nauw als verdrieten." Hoofts gedichten zijn doordrenkt van dergelijke verwijzingen. Een ander voorbeeld is Hoofts sonnet "Jck morden op de min en op zijn heerschen smaelde" (Hooft 1994: 111). De spreker van dit gedicht is verwickeld in een tot mislukken gedoemde liefde. Niettemin beweert hij: "Hier lijde' jck liever dan jck elders wilde genieten" (Hooft 1994: 111) – enerzijds een pleidooi voor het irrationele van de liefde, anderzijds

een verantwoording van passie die geen rekening houdt met een tegenvallend resultaat.

Toch kunnen we nogmaals constateren dat het Hooft in zijn gedicht om iets anders gaat: niet om pijn en verdriet, maar om liefde en lust, vreugde en “ge-neucht” (Hooft 1994: 172) van een ander. Plezier is voor de wat stoïcijnse spreker van het gedicht alleen de moeite waard wanneer zijn vriendin ervan geniet. Alles hangt hier af van het voorwaardelijke “Waer” (“Maer waer Juppijn te vreên [...] Wel waerder waer mijn vreuchdt [...] Soo lief waer mij vw lief, soo lust mij anders lust” [Hooft 1994: 172]). Feitelijk, zo lijkt de suggestie, moet men eerst een situatie bedenken waarin zo’n uitwisseling tussen ‘mijn lust’ en “anders [andermans] lust” (Hooft 1994: 172) denkbaar is. En is er plaats om in de wereld om ons heen het ene door het andere te vervangen? Of is deze idealistische en anti-egoïstische symmetrie alleen maar mogelijk dankzij het mythologische decor van het hof van Juppijn? Dit zijn allemaal vragen die de lectuur van Hoofts gedicht opwerpt en zelf niet beantwoordt.

Dat het ook anders kan zijn, blijkt uit een ander sonnet, “Indien ick waer Jupijn” uit de bundel *Apollo* (1615), dat een duidelijke correspondentie met “Waer ’t dat Juppijn ten hoof mij in sijn Hemel baede” bezit. Deze tekst, toegeschreven aan G.A. Bredero door onder meer J.A.N. Knuttel, is een Nederlandse vertaling van een sonnet van Ronsard (Smit 1955: 335-336).

Indien ick waar Jupijn, ick sou me vrou verklaren
 Voor Juno mijn Goddin, indien ick had ghewelt
 Als Coningh van de Zee, mijn vrou sou sijn ghestelt
 Als Thetis Coningin, bedwinghster van de baren.
 Viel ’t aerdtrijck my te deel, ick sou met u my paren,
 U maken Keyserin van ’s werelts weeldich velt,
 Ghy, door u vlechten blond, soudt voor Goddin ghetelt
 Zijn, rijdend op een koets, verwondert van de scharen.
 Maer laes, ick ben gheen Godt end’ Minnaer wesen kan,
 Den Hemel t’ uwen dienst alleen my ’t leven gan,
 Al mijn gheluck dat hanght, mijn vrou, aen u ghenade.
 Ghy zijt mijn goet, mijn quaet, ghy zijt het alles, dan,
 Zoo ghy my weerliefd’ toont, daer leeft gheen blijder man
 ’k ben Coningh, selfs Jupijn, met rijckdom overladen.

Wederom bouwt de spreker eerst een voorwaardelijk argument op: “... als ik Jupiter zou zijn, dan zou jij Juno zijn” – een onmogelijke wens want “laes, ick ben gheen Godt.” Door de voorwaardelijke zin ontstaat er een syntactische

correspondentie met Hoofts gedicht. De hemel heeft mij zo geschapen om jou ten dienst te staan, zodat "Al mijn gheluck dat hangt, mijn vrou, aen u genade." We herkennen hierin nogmaals de petrarkistische gedachte: "Ghy zijt mijn goet, mijn quaed, ghy zijt het alles, dan." Als je ook van mij houdt, "daar leeft geen blijder man." "Soo lief waer mij vw lief" weerklinkt het bij Hooft, maar hier overtreft het geluk van "weerliefd" alles, zelfs "Jupijn met rijckdom overladen." Om dit wonder werkelijkheid te laten worden, is geen mythologie nodig. Wanneer zijn geliefde van hem houdt, is de dichter een koning, ja, Juppijn zelve. De feestende goden uit de klassieke oudheid worden voorgoed achtergelaten en vervangen door mensen van vlees en bloed.

4. Conclusies

De correspondenties tussen de gedichten van Hooft, Secundus (in de vertaling van Doesa) en Ronsard (in de vertaling van Bredero) laten zien dat de gemythologiseerde situatie van een feest aan het hof van Juppijn voor Hooft een setting is, waarin hij een geheel eigen visie ontwikkelt. Anders dan in het gebruikelijke beeld van Hoofts poëzie staat niet zozeer de literaire stof of de uitwerking daarvan centraal, maar gaat het vooral om de ideale relatie tussen man en vrouw.

Het beeld van Hooft als oorspronkelijk dichter kan derhalve worden aangevuld (en misschien ook deels worden vervangen) door een nieuw beeld – van Hooft als doortastend en – zeker in de zeventiende eeuw – vooruitstrevend psycholoog. De correspondentie met het gedicht van Secundus, een dichter van liefdespoëzie met affiniteit voor hetzelfde onderwerp, onderstreept de psychologische dimensie van Hoofts sonnet. Bij de man ligt bij Hooft in veel grotere mate de verplichting, om zijn eigen "eensaem lusten" op te offeren ten gunste van het genot van zijn geliefde. De ik-persoon verkondigt de boodschap van een anti-egoïstische minnaar die zijn "lief" en "lust" uit een symmetrische "lief" en "lust" van zijn geliefde laat ontstaan. Bijzonder en opmerkelijk is de volledige opoffering van het poëtische subject. Deze anti-egocentrische strekking van Hoofts gedicht sluit aan bij de "Voorreden tot de Ieught," Hoofts inleiding tot de *Emblemata Amatoria* (Hooft 1983: 71-76). Daarin wordt de (jeugdige) lezer aangespoord om de liefde beter te leren kennen "daer ghy vaylich moocht ghenieten" (Hooft 1983: 75) aan de hand van de de emblematische (maar ook literaire) (voor)beelden die hij biedt. De impliciete stelling van de "Voorreden..." is dat de liefde een vaardigheid is, die de jonge lezer kan leren. In dit verband presenteert Hooft zijn programmatische visie op de liefde als vorm van (zelf-)discipline waarin passie omgevormd wordt tot cultuur. Hierbij veronderstelt hij dat een persoon die over

de 'juiste' informatie beschikt tot het 'juiste' gedrag kan worden gebracht. Hoofds gedicht over het feestmaal aan het hof van Juppijn heeft in dit verband een duidelijk ethisch georiënteerd karakter.

Bibliografie

- Heesakkers, Chris & Wilma Reinders. 1994. "Het III kvsken. Sonet. Bij Douza." *Klinkend boeket: Studies over renaissancesonnetten voor Marijke Spies*. Hilversum: Verloren.
- Heynders, Odile. 2006. *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Secundus, Janus. 1930. *Het boeck der kuskens: In een vertaling van Jan van Hout en Jan van der Does*. Red. A.A.M. Stols. Maastricht: A.A.M. Stols. 14 Nov 2009. <http://www.dbnl.org/tekst/secu001boec01_01/secu001boec01_01_0005.htm>.
- Hooft, Pieter Corneliszoon. 1983. *Emblemata Amatoria: Afbeeldinghen van Minne. Emblemes d'Amour. Amsterdam 1611*. Red. Karel Porteman. Leiden: Martinus Nijhoff.
- _____. 1994. *Lyrische poezie*. Red. P. Tuynman. Amsterdam: Atheneum.
- Kazemier, Geert. 1948. "Het minnedicht." *Humanisme en renaissance: Zes lezingen gehouden door H.A. Enno van Gelder et al.* Den Haag: Servire. 107-128.
- Petrarch. 1996. *The Canzoniere or Rerum vulgarum fragmenta*. Red. M. Musa. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Smit, W.A.P. 1955. "Bij het sonnet 'Indien ick waar Jupijn.'" *De Nieuwe Taalgids* 48.6. 335-336.