

‘Each word she said... shall be the food on which my heart is fed’

De verbeelding van de vrouwelijke stem in Elizabeth

Cary’s The tragedie of Mariam

‘It suits not with her honour for a young woman to be prolocutor’, schreef Richard Brathwaite in zijn boek *The English gentlewoman* in 1631 (Folio Ttl verso). Brathwaites opmerking dat het voor een jonge vrouw oneervol is haar stem te verheffen in gezelschap, onderstreept de dominante opvatting over het vrouwelijk spreken in het renaissancecristische Engeland. Niet alleen in de Middeleeuwen, maar ook in de zestiende en zeventiende eeuw zette een vrouw haar seksuele reputatie op het spel wanneer ze haar stem in het openbaar liet horen.¹ Immers een vrouw die sprak, vestigde aandacht op zichzelf als een manier om amoureuze avontuurtjes uit te lokken. In *The good and the badde* (1615) suggereert de schrijver Nicholas Breton dat losbandige vrouwen welbespraakt en dat de ideale zwijgende vrouw een ‘turtle in her love’ (p. 98) is. Het beeld van de ‘turtle dove’ (Folio E2 verso), de vogel die haar leven lang aan een partner trouw blijft, werd vaak gebruikt in het Engeland van de zeventiende eeuw om seksuele puurheid te symboliseren. Dat Breton de stille vrouw met deze vogel vergelijkt, laat zien dat hij de noties van vrouwelijke stemloosheid en zedigheid met elkaar verbond. Een andere – anonieme – tekst uit de vroeg-zeventiende eeuw, *The arraignment and burning of Margaret Fernseede* bevestigt eveneens deze dominante ideologie over sprekende vrouwen. In de tekst, die een verslag is van de veroordeling van Margaret Fernseede die haar echtge-

noot vermoordde, geeft de anonieme schrijver deze moordenares weer als een vrouw die gedurende haar huwelijk haar man steeds ontrouw was, ‘had ever since her marriage in most public and notorious manner maintained a young man with whom (in his view) she had often committed adultery’ (Anon, p.354). Tegelijkertijd wordt Margaret Fernseede afgebeeld als een zeer spraakzame vrouw met een overredende tong ‘continually scolding’ (p. 355)...well spoken, of fair delivery and good persuasion’ (p. 356).

Ondanks het feit dat schrijven een minder directe inbreuk op de mannelijke publieke sfeer lijkt dan spraak, werden vrouwen die de pen ter hand namen even streng beoordeeld als sprekende vrouwen. De anonieme auteur van het boek ‘Asylum veneris’ (1616) zag de pen als ‘a pander to a virgin chastity’ (p. 37), oftewel als een instrument dat maagdelijke zedigheid in gevaar bracht. In zijn *Mirrhor of Modestie* (1579) oordeelde Thomas Salter dat vrouwen die gingen schrijven bandeloos zouden worden, ‘learne to be subtile and shamelesse Lovers’ (p. 47).. De ‘Poetess’, de literaire schrijfster werd vaak in verband gebracht met de ‘Punk’, de prostituee (Pearson, 1988, p. 9). Dat blijkt uit de wijze waarop een tijdgenoot reageerde op het werk van Rachel Speght, een domineesdochter die zich ten doel had gesteld de vrouwelijke sekse te verdedigen tegen schrijvers, zoals Joseph Swetnam, die vrouwen als lui, brutaal en wellustig portretteerden

(Swetnam, in Henderson & McManus, 1985). In de kantlijn van Speghts *A mouzell for melastomus* (1617)² staan aantekeningen van een anonieme tijdgenoot. Deze anonieme auteur omschrijft Speght als de 'mistress', de minnares, van een mannelijke dichter die belust is op seks, 'beares the prick & prizz away' (Lewalksi, 1997, p. 152).

Een soortgelijk hard oordeel werd uitgesproken over Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, een schrijfster die in haar tijd grote bekendheid genoot door de enorme gepubliceerde hoeveelheid teksten van haar hand. Cavendish werd bestempeld als een 'illustrious whore', omdat ze zich als schrijfster manifesteerde (Pearson, 1988, p. 10). Het is dan ook niet verwonderlijk dat vrouwen die toch de pen ter hand namen, verontrust waren over hoe de maatschappij hen zou beoordelen. Zo probeerde de dichteres An Collins elke associatie met de publieke vrouw te vermijden, door te impliceren dat haar 'Divine songs and meditations' geschreven waren voor privé-doeleinden, en dus een passende vrouwelijke uiting waren:

*Unto the publick view of every one
I did not purpose these my lines to send
Which for my private use were made alone*
(Collins 1653, in Graham, 1989, p. 57).

Sommige literaire genres, zoals religieuze teksten, vertalingen en teksten met betrekking tot huishoudelijke zaken werden nog als redelijk passend gezien voor vrouwen, omdat ze gerelateerd waren aan de maatschappelijke sfeer die vrouwen toebehoorde (Krontiris, 1992, p. 17). Een genre dat echter absoluut niet geschikt voor vrouwen werd geacht, was het drama. Toneelteksten waren meestal bedoeld om opgevoerd te worden en dit betekende dus dat de stemmen van toneelschrijfsters in een mannelijke publieke omgeving te horen zouden zijn. Dit blijkt wel uit het feit dat de zeventiende-eeuwse toneelschrijfster Aphra Behn door critici werd omschreven als 'that lewd



PORTRET VAN ELIZABETH CARY, LADY FALKLAND, DOOR SUTHERLAND

harlot, that poetick quean' who 'put luscious bawdry of for wit' (Cotton, 1980, p. 76); een veroordeling die er overigens toe leidde dat ze drie jaar lang geen stuk meer schreef onder haar eigen naam.

Gezien de problematische positie van de toneelschrijfsters in het bijzonder, is het niet verwonderlijk dat het vraagstuk van de vrouwelijke stem centraal staat in het plot van het eerste toneelstuk dat ooit door een Engelse vrouw geschreven is³, Elizabeth Cary's *The tragedie of Mariam* (1613). Het tragediestuk is gebaseerd op *Antiquitates Judaicae* (Joodse Oudheden) van Flavius Josefus, en gaat over het huwelijk tussen Herodus de Grote en zijn vrouw Mariam. Tegen de achtergrond van het hof van Palestina beschrijft Cary het conflict tussen het verlangen van een vrouw haar gedachten openlijk te uiten en de veroordeling van de sprekende vrouw door de maatschappij. Haar tragische vrouwelijke hoofdpersoon, Mariam, is een vrouw die haar stem verheft tegen haar wrede, moordzuchtige echtgenoot, Herod. Ze weigert nog langer het bed met hem te delen, naar eigen zeggen vanwege zijn moord op haar familieleden. Wanneer ze hem

dit openlijk kenbaar maakt, ontsteekt hij in woede. Deze woede wordt gevoed door de valse beschuldigingen van overspel door Mariam die zijn zus Salome uitspreekt, uit jaloezie over de bevoorrechte positie van Mariam. Mariam wordt dan ook beschuldigd van bandeloosheid en ter dood veroordeeld. Hoewel het verloop van de plot, en met name het doodvonnis van Mariam, de indruk wekt dat het toneelstuk het dominante gedachtegoed omtrent de vrouwelijke stem bevestigt, is dit niet geheel het geval. Zoals ik in dit artikel zal aantonen, wordt in het stuk de publieke uiting van de vrouwelijke stem impliciet goedgekeurd. Dit gebeurt door de manieren waarop Cary de in die tijd gangbare ideeën met betrekking tot seksualiteit en religie in haar stuk plaatst. Dit zal ik illustreren door middel van een analyse van de twee prominente verhaallijnen: het contrast en conflict tussen Mariam en Salome en de tegenstelling tussen Mariam en Herod. Zoals ik verder zal laten zien, heeft Cary tevens de tragische conventies met betrekking tot subjectiviteit herschreven aan het einde van het stuk in haar poging om het vrouwelijke spreken te legitimeren.

'How oft have I with public voice run on': de tegengestelde vertogen over de vrouwelijke stem

Het zal menig lezer van Cary's stuk opvallen dat de tekst bestaat uit sterk tegengestelde opvattingen met betrekking tot de vrouwelijke stem.⁴ Enerzijds lijkt Cary zich te keren tegen de wijze waarop vrouwen het stilzwijgen wordt opgelegd binnen haar eigen maatschappij, aangezien ze Mariam haar gedachten en gevoelens uitgebreid onder woorden laat brengen in dramatische monologen. Anderzijds vindt men in het stuk de dominante opvattingen terug, omdat Mariams uitgesprokenheid veroordeeld wordt door verscheidene *dramatis personae*. Hoewel Mariams lijfwacht Sohemus bijvoorbeeld erg op haar gesteld is, keurt hij haar openhartigheid sterk af: 'Unbridled speech is Mariam's worst disgrace' (III, iii,

1147⁵). Aangezien Sohemus wordt afgeschilderd als een sympathiek personage die het beste met zijn meesteres voor heeft, lijkt zijn opvatting van belang. Bovendien wordt er indirect kritiek geuit op Mariams stemverheffingen door de 'chorus', het koor van Joodse mannen. Volgens de 'chorus' overschrijdt een vrouw de rechten die ze heeft, wanneer ze in het openbaar haar stem laat horen: 'Then she usurps upon another's right/That seeks to be by public language graced' (III, iii, 1203-04). Tevens legt het 'chorus' een relatie tussen deze ongepaste vrouwelijke spraak en onzedigheid, wanneer het de vrouw met een 'common mind', dat wil zeggen een vrouw die haar gedachten tegenover iedereen uitspreekt, associeert met 'the common body', het lichaam van de prostituee dat ieders gemeengoed is: 'For in a wife it is no worse to find/ A common body than a common mind' (1207-08). Hoewel het 'chorus' in het stuk in het algemeen sterk conservatieve ideeën vertegenwoordigt, treedt het indirecte verband dat het creëert tussen Mariams uitgesprokenheid en prostitutie sterk op de voorgrond. Dit komt vooral omdat een 'chorus' meestal de waarnemingen van lezers en publiek sterk beïnvloedt.

Echter, de relatie die wordt gelegd tussen Mariams vrouwelijke spraak en onzedigheid wordt tevens bestreden en te niet gedaan op bepaalde punten in het stuk. Dit wordt onder meer bewerkstelligd door de manier waarop Mariam zichzelf als een zedige vrouw presenteert. Mariam verklaart dat ze nooit in de verleiding is geweest om vreemd te gaan: 'too chaste a scholar was my hart learn to love another than my lord' (I, i, 27-28). Ook andere personages noemen haar kuis. Constabarus oordeelt dat Mariam als de hemel 'free from spots' (I, vi, 487-89) is, en suggereert daarmee haar seksuele puurheid. Ondanks zijn kritiek op haar ongebreidelde spraak, ziet Sohemus Mariam als een zedige, moreel pure vrouw: 'chaste queen ... with so pure heart' (III, iii, 1169-72). Door zulke voorstellingen van Mariam in het stuk, wordt de conventionele

associatie van de sprekende vrouw met onkuisheid doorbroken. Deze ontkrachting van de overheersende ideologie met betrekking tot de vrouwelijke stem contrasteert met de representatie van Salome. Salome gebruikt haar 'wits' (I, iv, 296), haar welsprekendheid en welbespraaktheid als een middel voor seksuele pleziertjes met verschillende mannen. Zo vertegenwoordigt zij het prototype van de spraakzame en tevens wellustige vrouw.

De complexiteit in het stuk met betrekking tot de vrouwelijke stem blijkt ook uit de figuur Graphina, een karakter dat Cary heeft toegevoegd aan de historische bron. Op het eerste gezicht lijkt Graphina te voldoen aan het ideaalbeeld van de stemloze vrouw; ze hult zich in stilzwijgen. Haar verloofde Pheroras spoort haar aan tot spreken: 'Why speaks thou not, fair creature?' (II, i, 569). De naam Graphina – afgeleid van het Griekse woord voor schrijven 'graphein' – problematiseert Graphina's zwijgen echter, en toont aan dat zij zich weet uit te drukken door te schrijven. Met andere woorden: de naam die Cary aan het karakter heeft gegeven, suggereert dat de geïdealiseerde stille vrouw slechts een illusie is, omdat vrouwen heimelijk andere, minder opzichtige manieren vinden voor de expressie van hun stem. Door de keuze van de naam van haar personage lijkt Cary de dominante verering van de zwijgende vrouw dus te ondermijnen. Ze drukt uit dat zo'n vrouw niet bestaat, en dat de vrouwelijke capaciteit voor zelfexpressie niet binnen de perken gehouden kan worden.

Pheroras die zijn geliefde tot spraak in plaats van stilte aanmaant, 'Move thy tongue/ For silence is a sign of discontent' (II, i, 569-70), lijkt op het eerste gezicht een opmerkelijk iemand. Zijn aansporing is echter dubbelzinnig. Enerzijds verlangt Pheroras naar een vrouw die niet zwijgt en met wie hij kan communiceren. Zo zegt hij tegen Salome dat hij verliefd werd op Graphina's verbale spitsvondigheid: 'her wit exceeds her beauty' (III, i, 987). Leest men echter Pheroras' aansporing in het licht van Graphina's verklaring dat ze zijn

wensen in alles tegemoet wil komen, 'my wishes ever yours did meet... me your handmaid have you made your mate' (II, i, 576-87), dan blijkt dat Pheroras een vrouw wenst die met haar uitingen aan zijn eisen beantwoordt. De dialoog tussen deze twee geliefden zou dan ook gelezen kunnen worden als een argument dat vrouwen alleen maar hun stem mogen verheffen als ze daarmee niet de verlangens van hun echtgenoten doorkruisen.

'You are to her a sunburnt blackamoor': seksualiteit in beeldspraak

Cary's toneelstuk behoort tot het genre van de 'closet drama's', toneelstukken die niet bedoeld waren om in een publiek theater opgevoerd te worden, maar om binnen de kleine kring van het huishouden gelezen te worden. Deze 'closet drama's' kenmerken zich door een dialogische structuur waarin een vraagstuk en de bijbehorende argumenten uiteen worden gezet.⁶ De tegengestelde opvattingen over de sprekende vrouw die in Cary's tragedie voorkomen, zijn nauw verbonden met Cary's keuze voor het genre van 'closet drama'. Desalniettemin dringt zich de vraag op welke van deze opvattingen in het stuk het sterkst vertegenwoordigd is. Wanneer we het stuk in detail bestuderen, blijkt dat de verdediging van vrouwelijke expressie de overhand heeft. Dit wordt in het bijzonder duidelijk wanneer onderzocht wordt naar welke opvattingen over seksualiteit Cary verwijst in haar tekst en hoe zij topoi met betrekking tot vrouwelijke seksualiteit heeft ingebouwd in haar tragische plot.

Zoals mag blijken uit de associatie tussen vrouwelijke zelfexpressie en onzedigheid, die het betekenisproces in het Engeland uit de Renaissance domineerde, werd kuisheid gezien als een van de meest essentiële gedragsnormen voor de vrouw. Voor schrijvers was het dus van belang dat zij zich distantiëerden van het spookbeeld van de wulpse vrouw. Zij wendden de term maagdelijkheid, die veelal gebruikt werd om vrouwen tot een bepaalde gedragsvorm te dwingen, aan

om de associatie tussen de vrouwelijke stem en bandeloosheid te betwisten. Bijvoorbeeld in haar *Handfull of holesome (though homelie) hearbs* (1584) benadrukte Anne Wheathill haar maagdelijkheid als een strategie om een imago als zedeloze schrijfster te vermijden. Dit blijkt vooral uit haar uitdrukking 'even now in the state of my virginitie or maidenhood' (Folio A3 verso), waarin ze de aandacht van haar lezers richt op haar seksuele onschuld. Dichteres Diana Primrose bracht in *A chaine of pearle* (1630), een lofdicht voor de gestorven koningin Elizabeth I, een relatie aan tussen haar tekst en maagdelijkheid door te suggereren dat haar dichtregels de *virgin queen* nog witter, dat wil zeggen, seksueel puurder, doen lijken (Folio A1 verso).

Het thema van de ongerepte seksualiteit speelt ook een belangrijke rol in *The tragedie of Mariam*. Zoals ik reeds heb aangegeven, geeft Cary Mariam weer als een vrouw die staat voor huwelijkse trouw en seksuele puurheid, zodat het conventionele gelijkstellen van de spraakzame vrouw aan de hoer wordt ondermijnd. Maar Cary associeert Mariam niet alleen met kuisheid door haar onberispelijke seksuele gedrag uit te lichten, maar ook door haar woorden met het concept van puurheid te verbinden. Wanneer Salome Mariam ten onrechte van ontrouw beschuldigt, als een goedkope manier om haar schoonzus door het slijk te halen en ruzie uit te lokken, antwoordt Mariam dat ze haar mond niet zal besmeuren door op haar beurt Salome's wandaden op te sommen: 'With thy black acts I'll not pollute my breath' (I, iii, 244). Mariams weigering om Salome op haar beurt te belasten wordt dus weergegeven als gevolg van haar vastbeslotenheid om haar spraak wit, oftewel puur, te houden. Dat Salome's zonden voornamelijk uit overspel bestaan, versterkt bovendien de dissociatie tussen Mariams spraak en onzedigheid. Mariam wil dat haar woorden smetteloos blijven, dat wil zeggen, vrij blijven van het 'verhaal' van Salome's seksuele uitpattingen. Een interessant gegeven

is dat Cary in haar voorwoord hetzelfde verlangen uit om haar werk als seksueel puur weer te geven. Ze draagt haar toneelstuk op aan haar schoonzus, die ze de 'earthly deputess' van Diana, godin van de kuisheid, noemt: 'Lune-like, unspotted, chaste, divine' (Cary, p. 10). Bovendien kunnen we stellen dat Cary's keuze voor het genre van 'closet drama' dit imago van de seksuele puurheid van haar tekst onderbouwt, omdat dit soort drama's binnen de vrouwelijke sfeer van het huishouden bleef (Ballaster, 1996, p. 273). Het idee van de 'closet' waarmee deze vorm van drama geassocieerd werd, suggereert bovendien een ontoegankelijke ruimte die doet denken aan de *hortus conclusus*, de omcirkelde, afgesloten tuin die als beeld voor maagdelijkheid werd gebruikt. Door haar drama in een vorm te schrijven die afgeslotenheid suggereert, kon Cary tevens de associatie tussen haar tekst en maagdelijkheid oproepen.

In Cary's tekst is er sprake van een contrast tussen Mariam en Salome, dat waarneembaar is in de verschillen waarop ze de seksuele moraal, de spraak en het uiterlijk van de twee vrouwen representeert. Net als Mariam houdt Salome zich niet aan het culturele gebod dat een vrouw dient te zwijgen, aangezien ze openlijk haar ongenoegen uit over de beperkingen van de huwelijkse wet. Hier houdt de overeenkomst tussen beide vrouwen echter op. In tegenstelling tot de kuise Mariam die 'with purest body' (I, ii, 201) wil leven, is Salome de personificatie van de ontrouwe, seksueel onverzadigbare vrouw die het bed deelt met achtereenvolgens Josephus, Constabarus en Silleus. Mariam en Salome lijken hiermee de in die tijd gangbare binaire oppositie van de zedige engel en de demonische hoer te vertegenwoordigen. De tegenstelling die het seksuele gedrag van de vrouwen kenmerkt, geldt ook voor hun spraak. Salome gebruikt haar welbespraaktheid om leugens te vertellen en laster te spreken. Mariam daarentegen is ermee gemoeid om eerlijk te zeggen wat ze op haar hart heeft, niemand te manipuleren met haar

tong, en de waarheid te spreken: 'I scorn my look should ever man beguile, / Or other speech, than meaning to afford' (III, iii, 1129-30). Met andere woorden, de tegenstelling tussen Mariam als de seksueel pure vrouw en Salome als de lichtekooi wordt verder uitgewerkt in Cary's associaties van hun desbetreffende discours met zuiverheid en waarheid enerzijds, en valsheid en bandeloosheid anderzijds. Deze verbinding tussen de woorden van beide vrouwen en hun seksuele moreel versterkt het positieve beeld van de sprekende Mariam.

Het contrast tussen Mariam en Salome werkt Cary verder uit door middel van de kleuren waarmee ze de twee vrouwen associeert. Volgens historica Suzy Beemer (1997) had in het Engeland van de vroeg-zeventiende eeuw het contrast tussen de kleuren zwart en wit een sterk symbolische betekenis. Wit stond voor 'morally or spiritually pure or stainless; spotless, unstained, innocent', en werd verbonden met maagdelijkheid. Zwart stond voor 'foul, iniquitous, atrocious' (Beemer, 1997, p. 234) en werd geassocieerd met seksuele zonde. Mariam definieert Salome's gedrag dan ook als 'black acts' (I, iii, 244). Ook is zwart de kleur waarmee Salome steeds in verband wordt gebracht. Herod noemt zijn zus zijn 'black tormentor' (IV, vii, 1724) en stelt dat, in vergelijking met 'fair' Mariam, Salome eruit ziet als een 'sunburnt blackamoor' (IV, vii, 1675). Mariam wordt daarentegen hoofdzakelijk geassocieerd met de kleur van seksuele puurheid en maagdelijkheid: wit. Herod beschrijft Mariam als een 'fair dying swan' (V, i, 941) en verwijst vaak naar de blankheid van haar huid die nog witter dan sneeuw is: 'Oh what a hand she had, it was so white/ It did the whiteness of the snow impair' (V, i, 2027-28).⁷ Cary gebruikte zo de kleur van zedigheid, wit, om Mariam te karakteriseren als een verbaal assertieve, maar seksueel pure vrouw. Deze problematisering van in die tijd conventionele denkbeelden wordt versterkt doordat Cary de zwijgende vrouw Graphina ook met de kleur wit, een 'brow... as

white' (II, i, 568), associeert. Omdat Graphina en Salome de twee polen van vrouwelijkheid vertegenwoordigen – namelijk de 'witte', seksueel pure, zwijgende vrouw en de 'zwarte' loslippige, breedspakige hoer – kunnen we Cary's constructie van Mariam als een 'witte', seksueel pure, maar assertieve vrouw zien als vernieuwend. Mariam valt tussen de twee mogelijkheden van stemloze maagd en sprekende prostituee in, en daarmee wordt het stereotiepe beeld van de sprekende vrouw ontkracht.

Cary creëert niet alleen een tegenstelling tussen Mariams spraak en Salome's onzedige woorden en lasterpraatjes. Ze contrasteert tevens Mariams uitingen, die voortkomen uit haar pure ziel en lichaam, met Herods woorden die gedrenkt zijn in overspel en zonde. Herod gebruikt zijn stem om zijn wettige echtgenote Doris aan de kant te zetten en Mariam als koningin in haar plaats aan te nemen. Als zodanig zijn Herods woorden sterk geworteld in zijn ontrouw en wellustige losbandigheid. Bovendien drukt Herod zijn affectie uit 'in crimson characters' (I, ii, 108). Dat wil zeggen: Herods gesproken en geschreven woord zijn besmeurd met bloed. Een interessant gegeven is dat verscheidene Engelse schrijfsters uit de Renaissance zich probeerden te distantiëren van zedeloosheid door hun eigen woorden, of de woorden van hun vrouwelijke personages in verband te brengen met seksuele en morele puurheid, en deze tevens te contrasteren met de losbandige, zedeloze woorden van mannen. Door op deze wijze de mannelijke in plaats van de vrouwelijke stem met onkuisheid en zonde te verbinden, trachtten deze schrijfsters bestaande gendernormen om te buigen.⁸

'Cham's servile curse' en 'the sun-admiring Phoenix': religieuze beeldspraak ter verdediging van het vrouwelijk spreken.

Engelse schrijvers uit de Renaissance, die vrouwen tot stilte maanden, gebruikten vaak citaten uit de bijbel om hun standpunten te onderbouwen, met name uit de brieven van

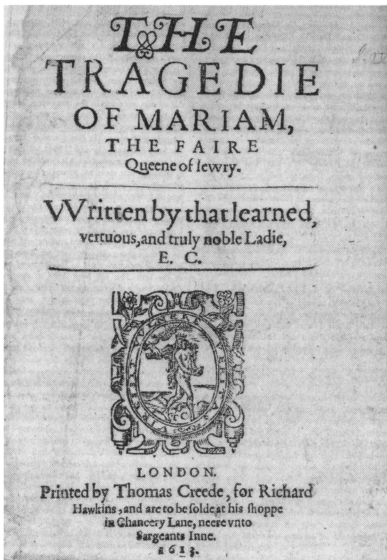
Paulus aan de Corinthiërs. Vaak werd bovendien het verhaal van de zondeval aangehaald als voorbeeld van hoe de verleidende stem van de vrouw tot zonde en schuld leidt. Het religieuze discours droeg hiermee bij tot de dominante ideologie van vrouwelijke stemloosheid. De opkomst van het protestantisme maakte de toegang voor vrouwen tot het

gen op papier te zetten (Crawford, 1985, p. 221).

Zo is het niet verwonderlijk dat schrijfsters uit de laat-zestiende en vroeg-zeventiende eeuw vaak hun geloof in God noemden om hun uitingen te rechtvaardigen. In *Esther hath hang'd Haman* (1617), bijvoorbeeld, beweert de waarschijnlijk vrouwelijke schrijver die achter het pseudoniem Ester Sovernam schuilging, dat ze haar werk heeft geschreven om Gods glorie als schepper uit te dragen: 'the ends for which I undertooke this enterprise are these... to set out the glory of the Almighty God in so blessed a work of his Creation' (Folio A3 verso). Sovernam vermeldt verder dat ze haar werk tevens heeft geschreven als een verdediging van de vrouw die door God geschapen is, tegen de heiligschennis die veel mannelijke schrijvers plegen door het vrouwelijke geslacht te veroordelen: 'I am not only prouoked... to defend women, but I am more violently urged to defend diuine Maiestie in the worke of his Creation' (Folio B1 recto).

Net als in Sovernams tekst speelt het religieuze discours ook een belangrijke rol in *The tragedie of Mariam* als legitimatiestrategie voor vrouwelijke stemexpressie. Wanneer we het stuk grondig analyseren, blijkt dat de tekst veel verwijzingen naar de Heilige Schrift en naar concepten als de hemel en de hel bevat. Alexandra voelt haat jegens Herod, omdat hij erfgenaam is van Esau die onterecht de troon van 'Judah's race' (I, ii, 90), het nageslacht van aartsvader Jacob en dus van koning David, heeft afgenomen. Constabarus praat vol verachting over Herods stam als 'the angels cast from heaven for pride' (IV, vi, 1534). Herod op zijn beurt categoriseert vrouwen onder de noemer 'hell' of 'heaven'. Hij noemt Mariam een 'fair fiend' (IV, iv, 1426), een mooie duivelin, wanneer hij haar verdenkt van overspel, maar ziet haar als hemels, 'like heaven... heavenly true' (IV, vii, 1665) in de laatste akte van het stuk.

Bijbelse verwijzingen naar het verhaal van de zondeval en de maagd Maria worden ook



DE TITELPAGINA VAN DE EERSTE DRUK VAN *THE TRAGEDIE OF MARIAM*

medium taal gemakkelijker, en bood hen een grotere vrijheid zich te uiten. Het lezen van de Heilige Schrift was niet langer voorbehouden aan priesters, na verloop van tijd werd ook toegestaan dat vrouwen de bijbel raadpleegden (Hull, 1992). Nu vrouwen de bijbel konden lezen, hadden ze tevens meer toegang tot taal en konden ze hun taalvaardigheid verder ontwikkelen. Daarbij komt dat de protestantse kerken veel waarde hechtten aan de persoonlijke geloofsbelijdenis van de gelovigen, zodat gemeentelieden werden aangespoord om hun geloofservaringen in het openbaar te uiten. Dat maakte het mogelijk voor vrouwen om de door de maatschappij opgedragen stilte te breken, in het openbaar als gelovigen hun stem te verheffen, of om hun geloofservarin-

gebruikt om de seksuele moraal van Mariam en Salome te contrasteren, en om Mariams verbale assertiviteit goed te praten. In het stuk wordt Salome regelmatig geassocieerd met Eva. Haar mond lijkt op die van een slang, 'like a serpent, poisons where it kisses' (II, iv, 861-62), en als zodanig wordt ze in verband gebracht met de gedaante die satan aannam toen hij Eva verleidde om van de verboden vrucht te eten. Als Constabarus bovendien over Salome's zonden nadenkt, spreekt hij haar indirect aan met de woorden: Chams servile curse to all your sex was given/ Because in Paradise you did offend' (IV, vi, 1554-55).

In het christelijk denken in het Engeland van de vroegmoderne tijd werd de maagd Maria vaak als de antithese van de zondige Eva gezien. In het verlengde hiervan, werkt Cary het contrast tussen Salome en Mariam uit door Mariam juist met de maagd Maria te associëren. Haar naam is niet alleen een verwijzing naar de naam 'Maria', de beeldspraak die in die tijd bij de cult rondom de Heilige Maagd hoorde, wordt ook gebruikt in relatie tot Mariam. Danielle Clarke (1998) stelt dat het beeld van de 'blush' (p. 119), het blozende gelaat, een essentieel onderdeel vormde van de Middeleeuwse en Renaissance-iconologie rondom de maagd Maria. Dit beeld van het blozende gelaat komt naar voren in een discussie tussen Herod en Salome over Mariam. Herod vraagt zijn zus of ze Mariams blozende, maagdelijke gezicht wel had opgemerkt, dat hij eerst nog beschouwt als teken van haar onschuld. Salome antwoordt dat Mariams wangen een 'crimson bush' in plaats van een 'blush' (IV,vii,1614, 1618), oftewel seksuele schaamte, laten zien. Een ander beeld dat bij Maria hoorde, het beeld van de fenix, wordt door de Nuntius, de boodschapper, gebruikt in zijn beschrijving van Mariams sterven: 'I went amongst the curious gazing troop/ To see the last of her that was the best/ To see if death had heart to make her stoop/ To see the sun-admiring Phoenix nest (V, i, 1898-1901).

Men kan natuurlijk van mening zijn dat Cary's representatie van een tragische hoofdpersoon die op de Heilige Maagd lijkt, te maken kan hebben met de geheime rooms-katholieke sympathieën die Cary koesterde. Er kan naar mijn mening echter ook een andere verklaring worden gegeven voor het feit dat Cary haar hoofdpersoon als een Maria-figuur afschilderde. Ondanks het overheersende protestantse klimaat in de periode waarin Cary haar stuk schreef⁹, kunnen we oordelen dat identificatie met de maagd Maria of het associëren van vrouwelijke personages met haar, aantrekkelijk moet zijn geweest voor schrijfters. Maria stond voor de onbevleete schepping van nieuw leven, en daarmee voor een macht tot creëren die geen seksuele bezoedeling met zich meebracht. Het is precies deze mogelijkheid tot het produceren van teksten zonder zich een reputatie van seksuele losbandigheid op de hals te halen, die laat-zeestiende- en vroeg-zeventiende-eeuwse vrouwelijke auteurs nastreefden. Dat verklaart ook waarom verwijzingen naar de maagd Maria zo'n belangrijke rol spelen in de constructie van een persona door schrijfters uit die periode. Derhalve kan Cary's creatie van een Maria-achtig vrouwelijk personage gezien worden als onderdeel van haar poging om een pleidooi te houden voor vrouwelijke zelfexpressie, en om de gebruikelijke gelijkstelling van vrouwelijke spraak met onzedigheid te doorbreken.

'Let all the stars be dark': Mariam als Christusfiguur

De rechtvaardiging van Mariams stem krijgt verdere vorm door verwijzingen met betrekking tot Christus' kruisiging. Engelse vrouwen in de Renaissance identificeren zich vaak met Jezus Christus. Eigenlijk was het principe van de *Imitatio Christi* (Constable, 1995, p. 178), het modelleren van het eigen menselijk leven naar dat van Christus en het identificeren met Christus, gebruikelijk ten tijde van de Middeleeuwen en de Renaissance. Mannelijke schrijvers namen vaak de rol van Christus aan

in hun werk. Zo construeert John Donne in zijn gedicht 'Hymn to God my God in his sickness' een persona die zich voorstelt als 'in his purple wrapped' (regel 26), als drager van het boetekleed van Christus, dus (Donne, in Abrams et. al, 1986). Voor een vrouw was het nogal stoutmoedig om zich met Christus te identificeren, aangezien dit inhield dat ze zich associeerde met een mannelijk figuur. Desalniettemin presenteerden veel vrouwen die schreven of in het publiek spraken zichzelf als Christusfiguren, niet alleen mysticae uit de Middeleeuwen zoals Margery Kempe (Kempe, in Abrams et al., 1986)¹⁰, maar ook veel laat-zestiende- en vroeg-zeventiende-eeuwse schrijfsters. Om een voorbeeld te geven: in het eerder geciteerde *A handfull of holesome (though homelie) hearbs* (1584) beschrijft Wheathill zichzelf als 'the wooned man' (p. 53), en associeerde zo haar eigen lijden met het lijdende, gewonde lichaam van Christus. Anna Trapnel identificeerde zich op een nog explicietere wijze met Christus en zijn lijden aan het kruis. In haar *Report and Plea* (1654) vergelijkt ze zichzelf, als slachtoffer van religieuze vervolgingen, met het lam Christus door te suggereren dat ze door haar beproevingen kon begrijpen hoe hij moest hebben geleden aan het kruis: 'But I was never in such blessed self-denying lamb-like frame of spirit in my life as then; I had such lively apprehensions of Christ's suffering' (p. 79).

Naar de figuur Christus wordt ook veelvuldig gerefereerd in Cary's tragedie. Er worden verschillende verwijzingen gemaakt naar koning David, van wie Christus afstamt, en het stuk speelt zich af te midden van het Joodse volk. De beschrijving die de Nuntius geeft van Mariams executie bevat veel verwijzingen naar de evangelieververtellingen van de kruisiging van Christus. Volgens de boodschapper betrad Mariam het schavot 'unmoved, with pleasant grace/ As if to triumph her arrival were' (V, i, 1932-33), 'smiling a dutiful though scornful smile' (1927-29). Met andere woorden: Mariam verschijnt op een waardige

manier bij haar terechtstelling, alsof ze niet bang is en vol trots, gelijk een overwinnaar. Dit en het feit dat Mariam haar executie gewillig ondergaat, doet denken aan het sterven van Christus die geen weerstand bood aan zijn terechtstellers en wiens dood een overwinning betekende. Dat Mariam als een Christusfiguur wordt uitgebeeld, blijkt ook uit de beschrijving die de Nuntius geeft van wat hij aanschouwde toen hij van Mariams executie terugliep:

*I saw upon a tree
A man that to his neck a cord did tie
Which cord he had designed his end to be*

...

*And thus with fearful voice he cried aloud
Go tell the King he trusted ere he tried,
I am the cause that Mariam causeless died*
(V, i, 1980-87).

Mariams dienaar die, uit wroeging voor het verraad aan zijn onschuldige meesteres, een touw om zijn nek knoopt om een einde aan zijn leven te maken, doet denken aan Judas Iscariot die zichzelf van het leven beroofde nadat hij Christus aan zijn vijanden had uitgeleverd. Daarnaast bevat de tragedietekst nog verdere verwijzingen naar Christus in relatie tot Mariams dood. Wanneer Herod spijt krijgt van zijn doodvonnis roept hij uit: 'Why shine you, sun, with an aspect so clear? /I tell you once again my Mariam's dead... Deny thy beams, and moon, refuse thy light/ Let all the stars be dark' (V, i, 2070-77). Het verlangen dat Herod hier uit, doet denken aan de gehele duisternis die intrad bij het overlijden van Christus. Ten slotte vindt men een duidelijke verwijzing naar het verhaal van de kruisiging in Mariams voorspelling aan de Nuntius dat Herod 'By three daies hence' (regel 2062), over drie dagen, berouw zou krijgen van zijn daad en Mariam weer tot leven zou willen denken; een opmerking die verwijst naar Christus' opstanding op de derde dag.

De verbinding die Cary legt tussen Mariam

en Christus wekt de indruk dat Mariams assertieve spraak gepast is. De woorden van Christus zijn verworpen tot onderdeel van de Heilige Schrift. Mariams optreden als een Christusfiguur in het stuk impliceert daarom ook dat Mariams 'ongepaste' woorden eveneens heilig zijn. Deze indruk wordt versterkt door het feit dat Herod de Nuntius de opdracht geeft om elk laatste woord dat Mariam gesproken heeft aan hem door te geven, als 'the food on which my heart is fed' (V, i, 1949). Dit is een verwijzing naar de functie die het woord van Christus heeft volgens de gelovigen en de schrift; net als Christus' woorden worden Mariams uitingen de manier waarop honger naar spiritueel welzijn kan worden vervuld. Hiermee wordt de uiting van haar stem als legitiem gerepresenteerd.

Een andere reden waarom Engelse schrijvers uit de Renaissance zich vaak identificeerden met Christus in hun teksten kunnen we verklaren vanuit de betekenis van Christus als de vertegenwoordiger van een nieuwe orde, 'the producer of social and spiritual transformation' (Chedgzoy, 1996, p. 245). De figuur van de Messias markeert een nieuw historisch tijdperk, namelijk verlossing, alsmede een nieuw deel van de bijbel, het Nieuwe Testament. In dat opzicht zouden deze schrijvers, die zelf de oude genderorde op zijn kop zetten door zich te uiten en die verlangden naar een ander gendersysteem met meer vrijheid van uiting voor vrouwen, zich aangetrokken kunnen hebben gevoeld tot Christus. In *Salve deus rex Judaeorum* vergelijkt Aemilia Lanyer (1611) zichzelf als schrijfster met Christus, door de overeenkomst tussen haar 'unworthy hand' en Christus 'paths of fair humility' (p. 259) uit te lichten. Hierbij benadrukt ze het feit dat Christus alle hiërarchieën omver zal werpen, niet alleen door zelf te veranderen van een machteloze in een machtige, 'more powerful than all the kings or governors' (p. 287), maar ook door de trotsen van hun hoge plaats te verstoten en degenen die onderdrukt worden, waaronder vrouwen, een

belangrijkere rol te geven. Jacqueline Pearson (1988) stelt dat deze nadruk op de 'Christian reversal of hierarchies... benefits the female poet whose own class status is so ambiguous' (p. 47). Door zich te identificeren met Christus die van zwak en nederig in machtig veranderde, suggereert de vrouwelijke auteur, zoals bijvoorbeeld Lanyer, dat er voor vrouwen zoals zij meer macht, invloed en vrijheid in het vooruitzicht kunnen liggen.

In het stuk is de representatie van Mariam als een Christusfiguur ook sterk verbonden met het idee van een nieuwe orde, aangezien Cary doet voorkomen dat Mariams sterven een nieuwe orde van denkbeelden en rollenpatronen met zich meebrengt. Overeenkomstig de voorspelling die Mariam voor haar dood uitsprak, krijgt Herod inderdaad spijt van zijn executie van Mariam en deze spijt wordt vergezeld door een postume verering van Mariams laatste woorden en stemgeluid. Herod is niet blij dat hij Mariams stem het zwijgen heeft opgelegd, maar wenst dat hij haar door de dood verloren gegane stem opnieuw tot leven kan wekken, letterlijk, en figuurlijk door het verslag van de Nuntius: 'Tell all, omit no letter ...O say, what said she more' (V,i,1942, 1948). Bovendien komt Herod tot het inzicht dat hij Mariam ten onrechte heeft laten vermoorden en dat assertiviteit in een vrouw niet altijd een teken hoeft te zijn van onzedigheid. Dit laatste blijkt in het bijzonder uit zijn opmerking 'I hold her chaste even in my utmost soul', waarmee hij Mariams seksuele puurheid als haar ware aard definieert. Met andere woorden: de laatste scène van het stuk laat een verandering in relatie tot de eerdere situatie zien, die zelfs een verandering van de genderorde genoemd kan worden. Mariams dood resulteert in een vervanging van de oude opvattingen die vrouwelijke stemloosheid voorstaan en vrouwelijke spraak met onkuisheid associëren, door een 'nieuwe wereld' waarin de vrouwelijke stem gekoesterd en bemind wordt, en waarin de sprekende vrouw niet automatisch gelijkgesteld wordt met de

hoer. Bovendien heeft Mariams sterven geleid tot een omslag in de genderrolpatronen met betrekking tot taal. Aan het begin van het stuk domineerde Herod het medium taal, omdat hij de macht had om vrouwen het zwijgen op te leggen. Hij beperkte de betekenis van vrouwen in taal door hun gedrag en seksualiteit een bepaalde betekenis toe te kennen, waarover de vrouwen zelf geen greep hadden.

Aan het tragische slot zijn de rollen echter compleet omgedraaid. Herod kan niet langer Mariams spraak en stilte onder controle houden; hij kan niet langer bepalen wanneer ze dient te spreken of te zwijgen. Nadat hij Mariams stem tot zwijgen heeft gebracht door haar ter dood te laten brengen, kan Herod haar stem niet meer tot leven wekken hoe graag hij dat ook zou willen. Zijn commentaar 'is there no trick to make her breathe again?' (V, i, 1966) laat zien dat Herod zijn executie van Mariam als een soort spelletje heeft gezien, als een proces dat hij later terug zou kunnen draaien. Echter, zoals zijn verzuchting 'That I could that sentence now control' (V, i, 1951) aangeeft, heeft Herod niet alleen de macht over de 'sentence', het vonnis dat hij over Mariam uitsprak, verloren, maar tevens de controle over haar stem.

Dat de rollen zijn omgedraaid blijkt ook uit iets anders. Herod heeft ook zijn eerdere controle over Mariam verloren, omdat Mariam op het schavot bepaald heeft wie haar laatste uitspraken en het verhaal van haar sterven zou mogen doorvertellen. Zoals de Nuntius vermeldt, heeft Mariam hem verkozen als de uitverkorene die haar uitspraken en verhalen aan het nageslacht moet doorgeven: 'She picked me out from all the crew' (V, i, 1937). Herod wordt zo uitgesloten en beroofd van zijn eerdere functie als degene die de betekenis van de persoon Mariam vaststelde en invulde. Dit wordt geïllustreerd door zijn verontwaardigde uitroep tegenover de Nuntius dat deze hem zijn recht van betekenisgever heeft afgepakt: 'Thou dost usurp my right, my tongue was framed/ To be the instrument of Mariam's praise' (V, i, 1907-08).

De oude genderorde is vervangen door een

nieuwe situatie bij Mariams overlijden. Dit blijkt uit de manier waarop Mariam Herods controle over haar bestrijdt vlak voor haar executie: 'They can but my life destroy/ My soul is free from adversaries' (IV, viii, 1782-83). Door deze woorden uit te spreken, suggereert Mariam dat Herod er niet in zal slagen om haar ziel te bezitten en te domineren. Bovendien laat Mariams opstandige uitspraak zien dat zij de beperkingen van haar vrouwelijke lichaam, welke haar spraak onacceptabel maakt in de ogen van de maatschappij, weet te overstijgen. Zij wekt de indruk dat haar ziel haar lichaam kan ontstijgen, en niet gevangen kan worden. Lichaam en geest kunnen los van elkaar komen, zodat daarmee de vrouwelijke stem ook bevrijd kan worden van het lichaam van de prostituee dat de maatschappij met vrouwelijke uitingen verbindt. Terwijl Mariam Herods vroegere macht over haar betekenis ontzegt en door haar optreden als een Christusfiguur één wordt met 'logos', de taal, lijkt Herod ironisch genoeg zelfs niet meer in staat om aan zichzelf betekenis te geven. Hij lijkt voor zijn gevoel van identiteit compleet afhankelijk te zijn van Mariam. Zoals zijn woorden 'Each word she said/ Shall be the food on which my heart is fed' (V, i, 1948-49) aanduiden, is hij afhankelijk van Mariams spraak en stilte, van haar woorden, voor zijn eigen identiteitsvorming.

Conclusie

Volgens Elaine Beilin (1987) kunnen we Cary's tragedie het best omschrijven als 'a triumph of the spirit over the flesh' (p. 176). Cary slaagt er inderdaad in los te breken van het onzedige 'vlees' dat de maatschappij in haar tijd verbond met vrouwelijke zelfexpressie. Hoewel de dominante opvattingen over de vrouwelijke stem ook in haar stuk naar voren komen, blijkt uit het stuk een poging om het vrouwelijk spreken te legitimeren. Cary geeft Mariam weer als een seksueel pure vrouw, ondanks haar uitgesprokenheid, en associeert haar woorden met puurheid en maagdelijkheid. Deze ontmanteling van de in die tijd gangbare gender-

representaties, werkt Cary verder uit door contrast te creëren tussen Mariam en Salome. Door de seksualiteitsbeleving, huidskleur en spraak van de vrouwen te contrasteren construeert Cary verschillende mogelijkheden om de vrouwelijke spreker neer te zetten en doorbreekt zij vaststaande noties met betrekking tot vrouwelijkheid. Daarbij komt dat Cary de tegenstelling tussen de Maria- en Eva-figuur, die een belangrijke plaats innam in het denken uit die periode over vrouwelijkheid, projecteerde op de karakters Mariam en Salome om het contrast tussen de twee vrouwen te versterken en Mariams spraak te rechtvaardigen. Het tweede belangrijke plot in het stuk, de tegenstelling tussen Herod en Mariam, speelt eveneens een belangrijke rol in Cary's constructie van genderdenkbeelden omtrent vrouwelijke spraak. Deze positieve benadering van Mariams spraak komt verder tot uiting in Cary's representatie van Mariam als Christusfiguur. Door de christelijke discourses met betrekking tot de kruisdood van Christus te manipuleren, wist Cary niet alleen succesvol de in die tijd heersende associatie van de sprekende vrouw en de prostituee te ontzenuwen, maar verkende ze tevens de mogelijkheden voor een genderorde waarin vrouwen niet langer belemmerd waren in hun uitingen, maar controle konden uitoefenen over hun spraak en betekenis. De controle die Mariam uitoefent over haar woorden, haar representatie en de narratieve structuur van het stuk zelf voorbij het graf die nauw verbonden is met haar representatie als Christusfiguur, is bijzonder te noemen in vergelijking met de rollen die vrouwen in andere tragediestukken uit die tijd zijn toebedeeld. Als zodanig is met name het tragische slot van *The tragedy of Mariam* veel positiever voor de vrouwelijke sekse dan de eindes die Cary's mannelijke tijdgenoten hun vrouwelijke karakters toebedeelden.

Noten

1. Geoffrey Chaucer bijvoorbeeld legt in 'The wife of Bath's prologue and tale', een hoofdstuk van zijn *The Canterbury tales* (1386-1400), heel subtiel een relatie tussen vrouwelijke spraakzaamheid en wel-lust.
2. Deze tekst is, in eerste druk, te vinden in de Beinecke Library te Yale.
3. Vóór Elizabeth Cary hielden vrouwen uit de Renaissance, zoals Lady Joanna Lumley en Mary Sidney, zich wel bezig met het vertalen van toneelstukken. Lady Joanna Lumleys *Iphigenia at Aulis* was een vertaling van een stuk van Euripides, en dateert van rond 1550. Het stuk werd in die tijd nooit gepubliceerd, maar circuleerde als manuscript (Ballaster, 1996, p. 267). Mary Sidney vertaalde Robert Garniers *Marc Antoine* rond 1592. Het stuk werd als *The tragedy of Antonie* gepubliceerd in 1595 (Cerasano & Wynne-Davies, 1996, 15-16). Elizabeth Cary was echter de eerste Engelse vrouw die zelf een toneelstuk schreef.
4. Er zijn de afgelopen jaren enkele moderne edities van het stuk verschenen. Voorbeelden hiervan zijn de editie van Bary Weller & Margaret Ferguson (1994) en de editie van S.P. Cerasano & Marion Wynne-Davies (1996).
5. In het vervolg verwijst ik naar de citaten uit Cary's tekst op deze manier: dus naar aktes met Romeinse cijfers in kapitalen (bijvoorbeeld Akte III), naar scènes met behulp van Romeinse cijfers in minuskel, (bijvoorbeeld scène iii), en naar de regels met behulp van Arabische cijfers (bijvoorbeeld regels 1907-09).
6. Zoals Laurie Shannon (1994) zegt: 'The genre is given to philosophical analysis or rumination... and offers extended expression to both sides of the dilemma' (p. 145-146).
7. Zoals Dymphna Callaghan (1994) opmerkt in haar lezing van het stuk geldt dat Mariam and Salome 'have their moral colouring reflected in their skins' (p. 174).
8. Om een voorbeeld te geven: de dichteres Isabella Whitney schreef het gedicht 'A letter... to her unconstant lover' (1567), waarin ze het persona van een jonge vrouw aanneemt die bedrogen wordt door haar ontrouwe geliefde en die zijn geloften aan haar brak, omdat hij 'cannot be content to lead a single life' (p. 118). Op deze manier relateert Whitney de stem van de man die de beloften maakte met onzedigheid.

9. Zoals Huston Diehl vermeldt, leidde de invoering van het protestantisme tot de vernietiging en verwijdering van beelden van de maagd Maria uit de kerken: 'the defacing and destruction of statues and altar screens depicting the virgin and female saints' (p. 115).
10. In *The book of Margery Kempe* beschrijft Kempe hoe ze, bij het zien van een crucifix, het lijden van de heer Jezus kan visualiseren en zijn lijden ook zelf doormaakt: 'And sometime when she saw the Crucifix... her thought she saw our Lord be beaten or wounded... And she had them so oftentimes that they made her right weak in her bodily might' (p. 374).

Literatuur

- Anon (1592). The arraignment and burning of Margaret Fernseede. In K.U. Henderson & B.F. McManus (eds.) (1985), *Half humankind: contexts and texts of the controversy about women in England, 1540-1640* (pp. 354-357). Urbana: University of Illinois Press.
- Anon (1616). Asylum Veneris. In A. Goreau (ed.) (1985), *The Whole Duty of a Woman: Female Writers in Seventeenth-Century England* (pp.33-35). New York: Dial Press.
- Ballaster, R. (1996). The first female dramatists. In H. Wilcox (ed.), *Women and literature in Britain, 1500-1700* (pp.267-290). Cambridge: Cambridge University Press.
- Beemer, S. (1997). Masks of Blackness, Masks of Whiteness: Coloring the (Sexual) Subject. *Thamyris: mythmaking from past to present*, Autumn, 4: 2, 223-47.
- Beilin, E. (1980). Elizabeth Cary and The Tragedie of Mariam. *Papers on language and literature: A journal for scholars and critics of language and literature*, 16, 45-64.
- Brathwaite, R. (1641). 'The English gentlewoman' & 'The English gentleman and the English gentleman' In *One volume couched* (3rd edition). London: John Dawson.
- Breton, N. (1616). *The good and the badde, or descriptions of the worthies, and unworthies of this age*. London: George Purslowe for John Budge.
- Callaghan, D. (1994). Re-reading Elizabeth Cary's 'The tragedie of Mariam, the faire queene of Jewry'. In M. Hendricks & P. Parker (eds.), *Women, 'race', and writing in the early modern period* (pp.163-177). London: Routledge.
- Cary, E. (1613). The Tragedie of Mariam, The Fair Queen of Jewry. In D. Purkiss (ed.) (1994), *Renaissance women: the plays of Elizabeth Cary and the poems of Aemilia Lanyer* (pp. 1-79). London: William Pickering.
- Cerasano, S.P. & M. Wynne-Davies (1996). *Renaissance drama by women: texts and documents*. London: Routledge.
- Chaucer, G. The Canterbury Tales.(1386-1400). In M.H. Abrams (ed.) (1986), *The Norton anthology of English literature I* (pp. 88-226). New York: W.W. Norton.
- Chedgzoy, K. (1996). Female Prophecy in the Seventeenth Century. The Instance of Anna Trapnel. In W. Zunder & S. Trill (eds.). *Writing and the English Renaissance* (pp. 238-253). London: Longman.
- Clarke, D. (1998). The Iconography of the Blush. Marian Literature of the 1630s. In K. Chedgzoy, M. Hansen & S. Trill (eds.), *Voicing Women: Gender and Sexuality in Early Modern Writing* (pp. 111-128). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Collins, A. (1653). Divine Songs and Meditations. In E. Graham, H. Hinds, E. Hobby & H. Wilcox. (eds.) (1989), *Her own life: autobiographical writings by seventeenth-century Englishwomen* (pp.54-71). London: Routledge.
- Constable, G. (1995). *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*. Cambridge: Cambridge University.
- Cotton, N. (1980). *Women playwrights in England c. 1363-1750*. London: Associated University Presses.
- Crawford, P. (1985). Women's Published Writings, 1600-1700. In M. Prior (ed.), *Women in English Society, 1500-1800* (pp.213-228). London: Methuen.
- Diehl, H. (1995). Bewhored images and imagined whores. Iconophobia and gynophobia in Stuart love tragedies. *English literary renaissance*, Amherst, 111-37.
- Donne, J. (1986) Hymn to God my God in his Sickness. In M.H. Abrams (ed.), *The Norton anthology of English literature, I* (pp.1103-1004). New York: W.W. Norton.
- Hull, S. (1982). *Chaste, silent and obedient. English books for women, 1475-1640*. San Marino: Huntington Library.
- Kempe, M. (1986) The Book of Margery Kempe. In M.H. Abrams (ed.), *The Norton anthology of English literature I* (pp. 369-378). New York: W.W. Norton.
- Krontiris, T. (1992). *Oppositional voices. Women as wri-*

ters and translators of literature in the English renaissance. London: Routledge.

Lanyer, A. (1611). *Salve deus rex Judaeorum*. In D. Purkiss (ed.) (1994), *Renaissance women: the plays of Elizabeth Cary and the poems of Aemilia Lanyer* (pp. 239-333). London: William Pickering.

Lewalski, B. (1997). Female text, male reader response. Contemporary marginalia in Rachel Speght's 'A mouzell for melostamos'. In C. J. Summers & T.L. Pebsworth (eds.), *Representing Women in Renaissance England* (pp. 136-163). Columbia: University of Missouri Press.

Primrose, D. (1630). A Chaine of Pearle. In B. Travitsky (ed.) (1986), *The paradise of women. Writings by Englishwomen of the Renaissance* (pp.11-114). Westport: Greenwood Press.

Pearson, J. (1988). *The prostituted muse. Images of women and women dramatists*. Brighton: Harvester.

Pearson, J. (1998). Women writers and women readers. The case of Aemilia Lanier. In K. Chedgzoy, M. Hansen & S. Trill (eds.), *Voicing Women. Gender and Sexuality in Early Modern Writing* (pp. 45-54). Edinburgh: Edinburgh University.

Salter, T. (1579). *A mirrhor mete for all mothers, matrones, and maidens, intituled the mirrhor of modestie, no lesse profitable and pleasant, then necessarie to bee read and practised*. London: Edward White.

Shannon, L.J. (1994). The tragedie of Mariam. Cary's critique of the terms of founding social discourses. *English Literary Renaissance*, 24(1), 135-53.

Sowernam, E. (1617). *Ester hath hang'd hamanor, an answere to a lewd pamphlet, entituled, The arraignment of women*. London: Nicholas Bourne.

Swetnam, J. (1985). The arraignment... of women. In K.U. Henderson & B.F. McManus (eds.), *Half humankind: contexts and texts of the controversy about women in England, 1540-1640* (pp. 210-128). Urbana: University of Illinois Press.

Trapnel, A. (1654). *Report and plea, or a narrative of her journey from London into Cornwall; the occasion of it, the Lord's encouragements to it, and signal presence with her in*. London: Thomas Bewster.

Weller, B. & M. Ferguson (eds.) (1994). *The Tragedy of Mariam, the fair queen of Jewry [by Elizabeth Cary], lady Falkland; with The lady Falkland: her life/ by one of her daughters*. Berkeley: University of California Press.

Beeldmateriaal

S.P. Cerasano en M. Wynne-Davies (eds.) (1996). *Renaissance Drama by Women. Texts and Documents* (pp. 44 en 48). London/New York: Routledge.