

‘Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730’

Anna de Haas

bron

Anna de Haas, ‘Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730.’ In: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997), p. 127-140.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/haas018fran01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / Anna de Haas



Anna de Haas

Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730

De zeventiende-eeuwse Franse *doctrine classique*, geënt op de vooral Italiaanse renaissancistische interpretaties van de klassieke poëtica's (Aristoteles, Horatius), was de eerste volwassen theorie van het eigentijdse en eigen toneel. In de loop van de jaren zestig van de zeventiende eeuw begonnen de daarin in Frankrijk geformuleerde opvattingen en ideeën tot ons land door te dringen en brachten geleidelijk de nodige veranderingen teweeg in de Nederlandse toneelwereld. Enkele van die veranderingen worden hier geschetst aan de hand van contemporaine teksten en noties over twee aspecten van de *doctrine classique*: waarschijnlijkheid (*vraisemblance*) en decorum (*bienséance*).

Classicisten als voorhoede en elite

Het staat buiten kijf dat het Nederlandse toneel, in de periode die wij classicistisch noemen, zo tussen 1660 en 1760 (hier beperkt tot 1730), vooral onder invloed stond van Franse toneeltheorieën. Toen deze hier hun intrede deden¹, bestond er al een respectabele toneeltraditie, met name in Amsterdam dat sinds 1617 een openbaar theater had. In hun streven de Franse toneelopvattingen en het toneel op z'n Frans hier ingang te doen vinden, zetten de pleitbezorgers van dat toneel (vanaf ca. 1670 met name bij monde van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum) zich allereerst af tegen de heersende smaak. Daarbij schilderen zij zichzelf af als kenners - van uiteraard het Franse toneel en de nodige theoretische geschriften - en als verstandige en beschaafde mensen, het publiek met zijn voorkeur voor andersoortig toneel als onbeschaafd 'gemeen' en de schouwburgregenten die, zo beweerden zij, aan de smaak van dat publiek toegaven als al te winstbelust.²

1 Met zijn voorrede bij het treurspel *Verloofde koninksbriuidt* (1668) was Lodewijk Meijer, later vooraanstaand lid van Nil Volentibus Arduum, de eerste die in Nederland bekendheid gaf aan althans delen van de *Trois discours sur le poème dramatique* (1660) van Pierre Corneille (een moderne uitgave van Meijers treurspel, met toelichting en annotaties, werd verzorgd door 'een werkgroep van Utrechtse neerlandici' (Ruygh-bewerp VII; Utrecht, 1978)). Een (grotendeels afwijzende) reactie op het opkomende classicisme verscheen al een jaar eerder: zie Jan Vos' voorrede bij *Medea*: in Vos, *Toneelwerken*, ed. W.J.C. Buitendijk (Assen/Amsterdam, 1975) 352-366.

2 Over winstbelustheid van de Amsterdamse schouwburgregenten o.a.: A. Pels, *Gebruik én misbruik des tooneels* [1681], ed. M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Culemborg, 1978) 68, v. 825, 832-833. Saillant gegeven is, dat in februari 1679 de Amsterdamse burgemeesters de (zes) Schouwburgregenten het financieel beheer van de Schouwburg ontnamen wegens wanbeleid, i.c. het aanwenden van gelden voor eigen plezier (zoals etentjes). Van die zes regenten waren er drie lid van Nil: Joannes Bouwmeester, Lodewijk Meijer en Andries Pels. Zie J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, (Amsterdam, 1920) 139-140, 140 n. 2; C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsche tooneel van 1617-1772*, (Utrecht, 1873) 230, 237. Ook probeerde Nil betaling te bedingen voor voorstellingen van 'zijn' (meestal vertaalde) toneelstukken, een poging die met afkeuring begroet werd, ook door toneelschrijvers. Zie G. Kalff, *Literatuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende*

Anders gezegd: er is veel mis met het dan bestaande toneel (dus het toneel als geschreven door pre-classicisten), wat in stand gehouden wordt door een mercantiel Schouwburg-bestuur en een onbeschaafd, onnozel publiek.³ Dit is, het kan niet uitdrukkelijk genoeg gezegd worden, de *classicistische* visie op de toenmalige toneelwereld. Het is een sterk moraliserende, veroordelende visie met onmiskenbaar elitaire trekken.⁴

Zo wordt in niet mis te verstane bewoordingen een scheiding der geesten gecreëerd. Een verstandig kenner volgt niet ‘den ongegronden waan der onbedreevene meenigte’, maar weet met ‘overleg en reden’ en een ‘keurig oordeel’, ‘de zinlykheid der beschaafde letteren [...] te onderscheiden van al het gene, waar aan de domme driften der menschen zich vergaapen’.⁵ Hij heeft een ‘beschaefde geest en gevoelige ziel’ en ‘de bron van zyne verlustiging’ is een stuk, dat zijn ‘behaeglyke ontroering’ wekt⁶, ‘een hoogdraavend stuk, dat uytmunt in zielroerende vaerzen’.⁷ Evenzo zal een beschaafd en

eeuw, (Haarlem, 1895) 29; Wybrands, 143-145. Dit is eventueel te interpreteren als een vroege poging tot erkenning van auteursrechten, maar doet in het licht van Nils beschuldigingen wel vreemd aan.

- 3 De houding van classicisten jegens ‘het’ schouwburgpubliek is zeer dubbelzinnig. Aan de ene kant verwijten zij het onverbeterlijkheid (goed toneel wordt slechts door een minderheid begrepen), aan de andere kant willen zij niets liever dan dat publiek verbeteren (beschaven).
- 4 Deze visie bleek een lang leven beschoren. Eén van de mikpunten van de vroege classicisten waren de (huns inziens) ‘vuile’ kluchten van hun voorgangers. Dit oordeel vinden we nog bij bijv. Wybrands (n. 2), *Amsterdamsche tooneel*, 156: ‘[wij kunnen betreuren] dat het [volk] wat al te veel zijn vermaak zocht in groot geraas en gebulder, in overdreven mise-en-scène, en voorts in kluchten met de ergerlijkste uitdrukkingen en platheden, in het vertoonen van de grofste onkieschheden’.
- 5 Opdracht van Nil Volentibus Arduum, gedateerd 1716, in: [Pierre Corneille], *Cinna, óf goedertierenheid van Augustus*. Treurspél, (Amsterdam: Is. Duim, 1736) *4v.
- 6 *Hollandsche spectator*, dl. VII (Amsterdam, Hermanus Uytwerf) no. 200 (1733) 159, 160 (overigens wordt daar op p. 159 een beeld geschetst van de ‘beschaefde geest’ dat althans op ons niet per se gunstig overkomt, namelijk als iemand die zijn ‘verlustiging’ haalt uit het feit ‘dat hy door den ganschen loop van het stuk een levendig gevoel heeft van zyne grootmoedige liefde voor de deugt, met dezelve lyd, naer mate zy onderdrukt wort; zich verheugt, naer mate zy gelukkig is; en wegens die loffelyke belangneming zyne eige liefde streelt en als geluk wenscht’).
- 7 T. Asselyn, *Kraam-bedt, of Kandeel-maal, van Zaartje Jans, vrouw van Jan Klaazen*. Blyspel, (Amsterdam: A. Lintman, 1684) A2v.

verstandig dichter liever ambiëren ‘de bestendige goedkeuring van een klein getal verstandige Kunstbemannaren weg te dragen, dan de onbezonnen toejuicing van de onbedrevene Menigte, wier ydele lofspraak schielijk in vergetelheid [...] verkeert’.

⁸ Of zoals een anoniem dichter opmerkte:

‘t Gemeen Lof is doch als een vliet,
Die lichte dingen op doet drijven,
En swaare zinken, ziet men niet
Hoe 't waardigst vaak moet achter blijven?
Iet deftigs zou het minste deel,
En Mannen van Verstant behaagen;
Maar vullen die het Schoutoneel?’⁹

Zo presenteerden zich die toneeldichters en geletterden, die zich door het Franse classicisme lieten inspireren: hooghartig, offensief en zich bewust dat ze een avantgardistische minderheid vormden. We zullen hen in het vervolg gemakshalve classicisten noemen.¹⁰

De kritiek der classicisten diende niet alléén om onwillige of tegenstribbelende tijdgenoten op hun plaats te zetten, maar tegelijkertijd ook om hun eigen inzichten uiteen te zetten, om te laten zien wat er mis was in het toneel en hoe dat verbeterd of veranderd moest worden. Door zichzelf uit te roepen tot minderheid erkenden zij dat zij ‘het schoutoneel’ niet afdoende zouden kunnen vullen, noch met genoeg goede stukken, noch met genoeg publiek. Het was dus zaak hun positie tegenover het bestaande repertoire te bepalen en, indien mogelijk, dat repertoire aan te pakken. Daarvoor kwamen vooral in aanmerking: het treurspel met kunst- en vliegwerken, het gruweldrama en tot op zekere hoogte het Spaanse toneel - alle drie bij het publiek zeer geliefd.

Hier zal ik slechts op een paar aspecten van die classicistische kritiek ingaan en daarvoor is een toelichting nodig op twee cruciale begrippen: waarschijnlijkheid en decorum. Elk van deze begrippen kent twee toepassingen: een interne toepassing die de opbouw van een toneelstuk en de karaktertekening van de personages betreft, en een externe toepassing waarin de relatie tussen toneelstuk en toeschouwer de leidraad is. Het is vooral deze laatste, de externe toepassing, die de aard van het classicisme bepaalt.

‘Werreldsche zaaken’

De waarschijnlijkheid van een toneelstuk ten overstaan van de toeschouwers berust op het gegeven, dat de toeschouwers *zien* wat zich op het toneel afspeelt èn op de opvatting dat een treurspel zich moet afspelen in de werkelijke wereld, liefst een ‘ware historie’ moet representeren. Daarom mag wat

8 S[ybrand] F[eitama], *Tooneelpoëzy*, dl. I (Amsteldam: P. Visser en A. Slaats, 1735) **1r.

9 Anoniem pamflet, *De triomfeerende Schouburg aan Apollo*, (z.p. [ca. 1685]) 3.

10 Als verkorte vorm van ‘Frans-classicisten’.

de toeschouwer te zien krijgt op het toneel niet wezenlijk afwijken van wat hij waarneemt of zou kunnen waarnemen in de wereld om hem heen. Op het podium moet alles, zoals Balthazar Huydecoper opmerkte, ‘natuurelyk, en volgens den gemeenen loop der werreltsche zaaken’ zijn.¹¹

Onwaarschijnlijk (onnatuurlijk) waren daarom treurspelen met kunst- en vliegwerken, zoals die sinds 1667 op de schouwburg te zien waren. Spoken en geesten verrezen of verdwenen daarin via val- en zinkluiken, terwijl heidense goden en mythologische figuren als Medea af- en aanvlogen boven het toneel.¹² Maar heidense goden, vliegende mensen al zijn ze mythologisch, geesten, spoken en metamorfosen zijn geen fenomenen die we ooit in de ons omringende wereld waarnemen. Ze zijn daarom voor een classicist het toppunt van onwaarschijnlijkheid: kunst- en vliegwerken, die alleen maar dienen als vehikels voor zulke onnatuurlijkheden, kunnen daarom ‘in geene waare historien [...] ingevoegt worden, als teegens de waarschyndijkheidt aanloopende’.¹³

Ook de eenheden van plaats en tijd kunnen we in het licht van ‘waarschijnlijkheid is gelijk werkelijke wereld’ bekijken. Wanneer een toneelpersonage verondersteld wordt tijdens een voorstelling van Amsterdam naar Parijs en weerom te reizen, is dat onwaarschijnlijk: zoiets vergt méér tijd dan een bedrijf of zelfs een heel toneelstuk duurt. Hoe moet de toeschouwer zich dat voorstellen? Of stel dat het ene bedrijf zich in Amsterdam afspeelt en het volgende in Parijs: hoe kan dat als de toeschouwer niet van plaats verandert? Is het niet onwaarschijnlijk dat de toeschouwer in de Amsterdamse schouw-

- 11 B. Huydecoper, *Achilles*, ed. C.J.J. van Schaik (Zwolle, 1964) 27. Dit treurspel verscheen oorspronkelijk in 1719. Huydecoper (1695-1778) had tussen 1717 en 1732 als auteur en als Schouwburgregent intensieve bemoeienissen met het toneel; hij was echter vooral taalgeleerde. Na zijn benoeming tot baljuw van Texel in 1732 zei hij het toneel vaarwel.
- 12 Ook in andere opzichten leverde de (geallegoriseerde) klassieke mythologie problemen op. De ochtendstond Aurora noemen, om een simpel voorbeeld te nemen, werd vaak gezien als een vertoon van geleerdheid dat tot onbegrijpelijke poëzie kon leiden. Ook meenden velen dat dergelijke heidense stof niet paste in een christelijke literatuur. Zie o.a. J. Jansen, ‘Een Neolatinse encyclopedie en een voorrede in de moedertaal. Twee opvattingen over *perspicuitas* in 1616’, in: C. van Eck e.a. (red.), *Een kwestie van stijl. Opvattingen over stijl in kunst en literatuur*, (Amsterdam, 1997) 79-95, m.n. 86-89; E. Stronks, *Stichten of schitteren. De poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten*, (Houten, 1996); M. Spies, ‘“Poeetsche fabrieken” en andere allegorieën, eind 16de-begin 17de eeuw’, *Oud Holland*, 105 (1991) 228-243; E.K. Grootes, ‘Waarom in 's hemels naam al die mythologie?’, in: *Vragende wijs. Vragen over tekst, taal en taalgeschiedenis*, (Amsterdam/Atlanta, 1990); S. Brinkkemper, I. Soepnel, m.m.v. E.K. Grootes, *Apollo en Christus. Klassieke en christelijke denkbelden in de Nederlandse renaissance-literatuur*, (Zutphen, 1989).
- 13 Nil Volentibus Arduum, *Onderwys in de tooneel-poëzy*, ed. A.J.E. Harmsen (Rotterdam, 1989) 423. De uitgave van Harmsen is gebaseerd op het handschrift uit de jaren zeventig van de 17de eeuw; de eerste uitgave is van 1765 (Leiden: C. van Hoogeveen).

burg blijft zitten of staan, terwijl de acteurs ondertussen opeens in Parijs blijken te zijn? Eenheid van tijd en eenheid van plaats verhogen dus de waarschijnlijkheid - of, zo men wil, het realiteitsgehalte - van een toneelstuk, waardoor de toeschouwer als het ware directer bij de toneelhandeling betrokken wordt. Weliswaar zijn de noties van eenheid van tijd en plaats niet exclusief kenmerkend voor het toneel naar classicistische opvattingen, maar het is wel de classicistische leer die deze dwingend gaat voorschrijven.

Het is onder andere op het punt van deze eenheden dat het Spaanse of Spaans geïnspireerde toneel voor kritiek vatbaar blijkt. Dit romaneske genre, met zijn opeenstapeling van gebeurtenissen, verrassende wendingen, avonturen en liefdesperikelen, muntte immers uit 'in wanschikking' ofwel in gebrek aan eenheid van tijd en plaats.¹⁴ Maar voor het publiek was dit gebrek juist een van de aantrekkelijke kanten, omdat de nodige decorwisselingen voor visuele afwisseling zorgden. In een stuk waarin de eenheden strikt waargenomen zijn, blijft daarentegen het decor van begin tot eind hetzelfde.

'Betamelijkheid en eerbaarheid'

De regels van het extern decorum op hun beurt bepalen, simpel gesteld, dat alles wat een toeschouwer kan kwetsen in zijn religieuze, politieke en zedelijke opvattingen aanstootgevend is en van het toneel geweerd moet worden. Dat dergelijke opvattingen tijdgebonden kunnen zijn, behoeft geen betoog: wat classicisten veelal aanstotelijk vonden, waarden wij nu (bijvoorbeeld het vrijmoedige taalgebruik in de stukken van Bredero). Aan de andere kant is sommige classicistische kritiek nog altijd (of weer) actueel, zoals de vraag of het vertonen van gewelddaden geoorloofd is.

In dit opzicht waren het toentertijd de zeventiende-eeuwse gruweldrama's die voor kritiek in aanmerking kwamen; drama's, waarin de gewoonlijk als Senecaans gekwalificeerde elementen van gruwelijke en bloedige scènes en beschrijvingen de toon zetten.¹⁵ Sinds de aanval van Andries Pels staat gedurende de gehele achttiende eeuw *Aran en Titus*, de roemruchte wraaktragedie van Jan Vos¹⁶, model voor alles wat er mis is met dit soort toneel:

14 T. Asselyn, *De dood van de graaven Egmond en Hoorne*. Treurspel, (Amsterdam: erfg. van J. Lescaijle, 1685) A5r: 'de Spaansche die in wanschikking uitmunten, en noch tyd, noch plaats aanzien'; Nil Volentibus Arduum, *De gelukte list, óf bedrooge mof*. Klucht-spél, (Amsterdam: A. Magnus, 1689) *3r: 'wilde én wanschikkelyke Spaansche Stukken'. Zie ook Pels (n. 2), *Gebruik én misbruik*, 76, v. 1068: 'Van schikking zijn zy wild in plaats én tyd'.

15 Zie J.W.H. Konst, *Woedende wraakhierigheid en vruchteloze weklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, (Assen/Maastricht, 1993) o.a. 176-177; M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel*, (Utrecht, 1991) 35-36, 41-42; idem, *Samuel Coster ethicus-didacticus* (Groningen, 1986) o.a. 69-70.

16 Andries Pels (1631-1681), advocaat, was een der belangrijkste leden van Nil Volentibus Arduum. Hij gaf een bewerking van Horatius' *Ars poetica* uit en *Gebruik én misbruik des tooneels* (n. 2). Jan Vos (1610-1667) maakte, met uitzondering van het seizoen 1652/1653, vanaf het seizoen 1647 tot zyn dood deel uit van het college van Schouwburgregenten. Zijn met verve uitgedragen, en ongetwijfeld ook gerealiseerde opvatting dat je op een toneel zo veel mogelijk moet vertonen, niet vertellen, bezorgde hem een vooraanstaande plaats in de

‘uitzinnige werken’ vol ‘monsters, en wanschepzels’, ‘buitenspoorigheden’, ‘onnatuurlijke wreedheden’ en ‘verwart getier en gewoel’¹⁷, alleen geschikt voor lieden met ‘grove harten’ en ‘onbeschaafde gemoederen’, voor wie ‘alles uiterlyk [moet] zyn’.¹⁸ Ik zal hier niet de overvloedige en vaak venijnige kritiek op *Aran en Titus* uitmeten.¹⁹ In het algemeen geldt, dat de vertoning van gruwelscènes beschouwd wordt als tegen de natuur, met name die van ‘beschaafde vernuften’, die daar slechts vol walging het hoofd van kunnen afwenden. Het enige wat de vertoning van gruweldaden doet, is choqueren: dat is weinig verheffend en dient bovendien geen enkel nut. Het vereiste nut werd al helemaal niet gediend, wanneer in zo'n stuk ook nog de poëtische gerechtigheid²⁰ ontbrak: dat alleen al kon genoeg zijn om een toneelstuk, zeker een treurspel, als te wreed van de hand te wijzen.

Een ander terrein waar de decorum-opvattingen zich lieten gelden, was dat van het geloof. Godsdiensttolerantie werd na de Opstand als een belangrijk goed gezien en daarin paste getwist over religieuze zaken niet. Het verbod religieuze onderwerpen ten tonele te voeren, uitgevaardigd in 1677 door de Amsterdamse burgemeesters, werd door Pels tot toneelwet verheven, toen hij het in 1681 opnam in zijn handleiding voor de classicistische toneeldichter, *Gebruik én misbruik des tooneels*.²¹ Hiermee werd definitief afgeremd met het bijbels treurspel, het specialisme van Vondel.²²

rij van door classicisten afgekeurde toneeldichters. Behalve *Aran en Titus* (1641) schreef hij een, eveneens verguisde, *Klucht van Oene* (1642) en een treurspel met kunst- en vliegwerken, *Medea* (1667); zie boven, n. 1.

- 17 Resp. D. van Hoogstraten, in: J. van [den] Vondel, *Alle de treurspelen*, dl. I (Amsterdam: J. Oosterwyk, 1720) ***2r; W. van der Hoeven, *De schrandere tooneelspeelder*. Blyspel, (Amsterdam: erf. van J. Lescaijle, 1693) 13; L. Rotgans, *Boerekermis*, (Amsterdam: S. Halma, 1708) 51; L.R., *Zedig en dicht-lievend onderzoek op Aran en Titus [...]*, (Amsterdam: J. Oosterwyk, 1718) 26; *Hollandsche spectator* (n. 6), 159. Voor de aanval van Pels: Pels, *Gebruik én misbruik* (n. 2), 65-66, v. 732-773.
- 18 *Hollandsche spectator* (n. 6) 160, 159.
- 19 Zie Buitendijks ‘Inleiding’ op *Aran en Titus* in: Vos (n. 1), *Toneelwerken*, 85-97.
- 20 Dat wil zeggen: een afloop, waarin de deugd beloond en de ondeugd gestraft wordt. Poëtische gerechtigheid is een van de belangrijkste leerstukken van het Nederlandse toneelclassicisme.
- 21 Het verbod staat in de overeenkomst van 1677, gemaakt voor de heropening van de Schouwburg begin 1678, zie Wybrands (n. 2), *Amsterdamsche tooneel*, 233. Voor de toneelwet: Pels (n. 2), *Gebruik én misbruik*, 61, v. 595-597; 80, v. 1184-1185, 1199.
- 22 Het bijbels toneel van Vondel werd overigens al tijdens zijn leven nauwelijks meer opgevoerd; zie Smits-Veldt (n. 15), *Renaissancetoneel*, 99-100.

Een andere gevoelige kwestie was actuele politiek, een onderwerp waar men in de Renaissance niet voor terugschrok - wat niet wil zeggen dat men er geen problemen mee kon krijgen.²³ In de laatste decennia van de zeventiende eeuw komt de actualiteit als toneelonderwerp echter steeds meer in diskrediet. In het door Pels geformuleerde verbod op dit soort thematiek, kunnen we waarschijnlijk eveneens de hand van de overheid zien: net als religieuze onderwerpen konden ook politieke onderwerpen voor ongewenste onrust zorgen. Pels gaf het verbod een klassiek tintje door het te illustreren met een aan Vossius ontleend verhaal over een Griekse dichter die in zee verdronken werd, omdat hij zich over actuele zaken had uitgelaten. Sindsdien zijn, aldus Pels, spelen met ‘kortelings gebeurde stof’ uit de gratie en haalt men de treurspelstof ‘uit aaloude boeken’.²⁴ Overigens moet ‘kortelings gebeurd’ niet te eng geïnterpreteerd worden: het heeft de betekenis van ‘recente geschiedenis’ tot zeker een eeuw terug. In Nederland waren vooral controversiële episoden uit de vaderlandse geschiedenis taboe²⁵, zoals in principe goed dramatische onderwerpen als de terechtstelling van Oldenbarnevelt in 1619 en later de moord op de gebroeders De Witt in 1672.

Waar de eis van extern decorum waarschijnlijk het hardst heeft toegeslagen, is op het gebied van het taalgebruik. Al vóór de oprichting van Nil, in de jaren zestig van de zeventiende eeuw, manifesteert zich een duidelijke trend, waarbij reeds bestaande en nog steeds gespeelde stukken onderworpen worden aan taalzuivering met name wat betreft godslasterlijk of onzedelijk geachte taal. Zo werd bijvoorbeeld in 1662, in het van origine Spaanse stuk *Sigismundus, prince van Poolen*, het woord ‘God’ overal vervangen door ‘hemel’, ‘natuur’ of vergelijkbare, meer neutrale termen.²⁶ In 1667 werd *Biron*, een treurspel van H. Roeland uit 1629, gezuiverd van ‘eenige aanstootlijkheden (die men in deze tijdt, met de grootste reden, verwerpt,) [...], als het misbruik van Gods allerheiligsten Naem, en vele schrikkelijke en

23 *Ibid.*, 72-73, 112-118.

24 Zie Pels (n. 2), *Gebruik én misbruik*, 46, v. 158-164 (over de Griekse dichter; zie aldaar de noot van Schenkeveld-van der Dussen); 80, v. 1184-1198.

25 Andere, niet-controversiële vaderlandse onderwerpen, zoals het beleg en ontzet van Leiden en de moord op Willem van Oranje, zijn al vanaf begin zeventiende eeuw meermalen gedramatiseerd. In dit opzicht onderscheidt Nederland zich van Frankrijk, waar tot eind achttiende eeuw nauwelijks sprake was van zulk vaderlands toneel. Zie L. Breitholz, *Le théâtre historique en France jusqu' à la révolution*, (= Uppsala Universitets Årsskrift 1952, Band II) 9: ‘Le Siège d'Orléans [vijftiende eeuw] occupe une place particulière par le fait que, durant les trois siècles qui vont suivre, l'histoire nationale n'a fourni qu'exceptionnellement des sujets aux auteurs dramatiques’.

26 Zie J.A. van Praag, *La comedia espagnol aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, (Amsterdam, z.j.) 118. J. Schouwenberghs *Sigismundus*, naar *La vida es sueño* van P. Calderón, verscheen oorspronkelijk in 1647 in Brussel onder de titel *Het leven is maer droom*.

overtollige vloeken, waar door het ten deel van zijn glans, in d'oogen der verstandige Kunstbeminnaars, wierd berooft'.²⁷

De invloed van de verstandige kunstbeminnaars, in 1677 en 1696 gesteund door verordeningen van de Amsterdamse burgemeesters aangaande 'aenstotelijke spellen', is in dit opzicht blijvend geweest.²⁸ In 1698 werd *Medea*, Jan Vos' treurspel met kunst- en vliegwerken, van 'aanstootlykheden' gezuiverd, 'in gevolge van de ordre der Grootachtbaare Heeren Burgermeesteren van Amsterdam'.²⁹ In 1729 achtten de schouwburgregenten Bredero's *Spaansche Brabander* rijp voor kuising, omdat het 'volgens de gewoonte en zeden van dien [Bredero's] tyd, vol [is] van uitdrukkingen en bewoordingen, strydig niet alleen tegen de betaamelijkheid en eerbaarheid, maar ook tegen den eerbied die wij allen schuldig zyn aan den Goddelyken naam'.³⁰ In hetzelfde jaar verscheen bij schouwburgdrukker David Ruarus een uitgave van *Gysbrecht van Aemstel* met de gekuiste tekst zoals die toen al jaren lang gespeeld werd. Deze verving de tekstboekjes met Vondels oorspronkelijke tekst, meegelezen tijdens de voorstelling, opdat 'de Aanschouwende Leezer niet zie, het geenmen hem niet wil laten hooren'.³¹ De bewoording spreekt boekdelen. Het is dan ook niet duidelijk waarom *Aran en Titus* in al zijn herdrukken, inclusief die voor de schouwburg, nagenoeg ongewijzigd blijft.

- 27 Anon., 'Aan de konstlievende lezers' in: H. Roeland, *Biron*. Treurspel, (Amsterdam: J. Lescaillje, 1667).
- 28 Voor de verordening van 1696: Wybrands (n. 2), *Amsterdamsche tooneel*, 248. Zie ook, m.b.t. het komische toneel, R. van Stipriaan, 'Vrouwenzaken als motief en thema. Over de bruikbaarheid van zeventiende-eeuws komisch toneel als sociaal document', *De nieuwe taalgids*, 87 (1994) 385-400, m.n. 390-393.
- 29 'De drukker aan de bescheidene leezer' in: Jan Vos, *Medea*. Treurspel, (Amsterdam: erfg. van J. Lescaillje, 1698) *2r.
- 30 Remonstrantie aan de Amsterdamse burgemeesters d.d. [1729] van Balthazar Huydecoper namens de schouwburgregenten n.a.v. een request van de schouwburgdrukker Dirk Rank (Rijksarchief Utrecht, Familiearchief Huydecoper, inv.no. 67: 354). Met dank aan drs. Ellen Grabowsky (Amsterdam), die mij attent maakte op dit document.
- 31 Anoniem 'Aan den leezer' in: J. van [den] Vondel, *Gysbrecht van Aemstel*. Treurspel, (Amsterdam: D. Ruarus, 1729) *7v (alwaar de schrijver vervolgt: 'in 't kort, om overal het gesprokene en het gedrukte te doen overeenkomen [...]: zynde deezen nieuwen druk niet aangeleid, om gevoegd te worden by de andere werken van Vondel, maar alleen om te strekken ten dienste des Schouwburgs, en der geenen die den zelven bezoeken') Vgl. de tekst van Huydecopers remonstrantie (n. 30): 'Zo is het ook geleegeen [nl. qua "aanstotelijkheid"] met het bekende spel van *Gysbrecht van Aemstel*, hetwelk jaarelyks eenige reizen, tot merkelyk voordeel der Godshuizen vertoond wordt. Dit spel is tot nog toe altyd gedrukt geweest, zooals de Dichter het geschreeven heeft; komende daarin onder anderen een zeer ernstig gebed, behalve de naamen van *God, Jesus, Heiland* enz. van 't begin tot het einde. 't Is wel waar dat die woorden op het Tooneel niet uitgesproken noch gehoord worden: maar, is 't ook niet ergelyk, dat de Aanschouwer die echter, den druk onder de vertooning naar lezende geduurig in 't oog heeft? Met recht telde de Hr. Pels dit onder de Misbruiken van het oude Tooneel' (cursieve tekst is onderstreept in het handschrift).

Hoe dat ook zij, het is opvallend dat het extern decorum niet alleen een kwestie van literaire opvattingen is, maar ook een van overheidsbemoedigen. Huydecoper stelt dit heel uitdrukkelijk vast: door ‘zulke misbruiken en aanstootelykheden’ die ‘in veel oude Stukken [...] gevonden worden’ te weren, beogen de schouwburgregenten ‘te voldoen, aan de intentie uwer Ed. Gr. Achtb., die altyd gewild hebben, dat de schouw. zou strekken tot een nut en leerzaam Tydverdryf’.³² Dit gegeven roept de vraag op of deze gevoeligheid voor onbetamelijke taal, vloeken en wat dies meer zij een algemene tendens is die gesteund wordt door bredere lagen van de bevolking of dat er sprake is van een maatschappelijke en intellectuele elite, die aldus op indirect opvoedende wijze kenbaar maakt wat niet (meer) door de beugel kan.³³

De ‘hervormde zuivering’ van de schouwburg

In 1671 vermengde Thomas Asselyn, aanhanger van de toneelopvattingen van Jan Vos, zijn inkt met wat venijn toen hij de heren van Nil Volentibus Arduum aanwreef, dat zij ‘schier van spijt berst[en], dat de Schouwburgh, (die noch [...] de hervormde zuivering niet heeft aangenomen) tegens al uw woelen aangroeyt, in 't vermeerderen van haar inkomsten; niet tegenstaande, daar niet als vodden, zoo gy zegt, werden vertoont’.³⁴ Het schouwburg-publiek liet zich in zijn voorkeuren ook in de achttiende eeuw nog niet zomaar hervormen. Alle kritiek van verstandige classicisten kon niet verhinderen dat veel van de door hen afgekeurde toneelstukken jaar in, jaar uit gespeeld bleven worden. Dat blijkt althans uit het toenmalige Schouwburgrepertoire, waarvan ons voornamelijk de titels der gespeelde stukken bekend zijn.³⁵ In hoeverre de classicistische opvattingen invloed gehad hebben op de opvoeringspraktijk is wegens schaarste aan ooggetuigenverslagen helaas nauwelijks na te gaan: er zijn aanwijzingen dat voorstellingen niet altijd overeenkwamen met de tekst en de toneelaanwijzingen zoals die tot ons gekomen zijn.

Het Spaanse toneel hield stand, maar het is maar de vraag hoe hoog het ‘Spaanse’ gehalte daarvan eigenlijk nog was, na alle aanpassingen die het

32 Huydecopers Remonstrantie aan de burgemeesters (n. 30).

33 Vgl. Van Stipriaan (n. 28), ‘Vrouwenzaken’, 397-398 (het lijkt me overigens niet geheel juist om de ‘schuld’ van de fatsoenering alléén in de schoenen van de predikanten te schuiven; daar moet meer voor nodig zijn geweest).

34 T. Asselyn, *De moort tot Luyk door den Graaf van Warfusé aan den burgermeester De la Ruelle (voorgevallen in 't jaar 1637)*. Treurspel, (Amsterdam: J. Lescaillje, 1671) *7r. Thomas Asselyn (1620-1701) schreef, behalve blij- en kluchtspelen, ook een in de achttiende eeuw nog zeer populair treurspel over de dood van Egmond en Hoorne (n. 14). Over de meningsverschillen tussen Asselyn en Nil: M. Meijer Drees, *De treurspelen van Thomas Asselijn (ca. 1620-1701)*, (z.p., 1989) hst. 5.

35 Zie Worp (n. 2), *Geschiedenis*, 175-180.

had ondergaan: omgezet in alexandrijnen³⁶, verdeeld in vijf bedrijven in plaats van de Spaanse drie *jornada*'s, en gezuiverd van aanstotelijk geacht taalgebruik, om er maar een paar te noemen. Ook *Aran en Titus* bleef op de planken, maar de kennelijk meest aanstootgevende scène, waarin Titus zijn hand afhakt, werd voor het oog der toeschouwers verborgen achter de schermen: gruweldaden waren in de schouwburg waarschijnlijk *niet* of alleen in afgezwakte vorm te zien in vertoningen of tableaux vivants.³⁷ Gijsbrecht van Amstel en Medea traden nog steeds op, maar spraken niet meer de taal die hun verwekkers hun in de mond gelegd hadden. Zo zal, wat het oude repertoire betreft, de invloed van het classicisme zich in de schouwburg vooral in negatieve zin hebben doen voelen, namelijk in wat het publiek van een treurspel *niet* meer te zien of te horen kreeg. En wat betreft de nieuwe dichters die hun treurspelen naar classicistische snit sneden: zij hielden zich, zo beweerden zij, aan de regels van wat wel en niet kon op het toneel. Anders gezegd: zij legden zich in dit opzicht zelfcensuur op.

Maar waar oude en andere treurspelen (en blijspelen) zo nodig en mogelijk aangepast werden aan classicistische eisen, werd er wat nieuwe stukken betreft soms wat water in de classicistische wijn gedaan om te voldoen aan de behoefte aan visuele variatie op het toneel. De eenheid van plaats kon zo opgerekt worden, dat elk bedrijf van een treurspel zich op een andere plaats afspeelde, zodat het publiek tenminste niet het hele stuk door naar één en hetzelfde decor hoefde te kijken. En er zijn aanwijzingen dat sommige stukken, al of niet met instemming van de auteur, bij opvoering opgesierd werden met vertoningen of tableaux vivants, een aspect van de toneelpraktijk overigens, dat in de achttiende eeuw angstvallig buiten elke discussie wordt gehouden.³⁸

De ordening van het classicistisch universum

Vanaf ongeveer 1700 is de wereld der toneeldichters een classicistisch universum, in die zin dat de classicistische opvattingen de theoretische norm zijn waaraan zowel voorstanders als tegenstanders hun eigen opvattingen toetsen. Felle discussies als in de laatste decennia van de zeventiende eeuw

36 In de Spaanse *comedia* werden verschillende metra naast elkaar gebruikt; zie M. McKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, (Cambridge, 1989) 73 (en geheel hst. 3 over de aard van de Spaanse *comedia*).

37 Zie A. de Haas, “‘Wy openen de gordyn van ons bebloet Toneel’”. Gruwelen op het achttiende-eeuwse toneel’, *Literatuur*, 12 (1995) 198-204.

38 Tableaux vivants komen al in zeventiende-eeuws toneel voor; zie A. de Haas, ‘[...] Vertoningen in toneelstukken in de zeventiende en achttiende eeuw’, in: R.L. Erenstein (hoofddred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, (Amsterdam, 1996) 250-257 (en de daar genoemde bronnen); M.B. Smits-Veldt, ‘Vertoningen in opvoeringen van Vondels tragedies, 1638-1720: van emblema tot “sieraad”’, *De zeventiende eeuw*, 11 (1995) 210-222.

zijn er niet meer. Afwijkende opvattingen zijn naar de marge verdrongen. In dit classicistisch universum was inmiddels ook plaats gemaakt voor dat soort toneel, dat populair bleef maar op bepaalde punten afweek van de treur- en blijspelwetten. Dat was mogelijk, omdat de scheiding der genres inmiddels haar beslag had gekregen³⁹, waarbij het classicisme met name de genres treurspel en blijspel voor zich had opgeëist. Een benaming als ‘blij-eindend treurspel’, nog heel gebruikelijk in de zeventiende eeuw, verdween geleidelijk in de achttiende eeuw vanwege de suggestie van vermenging van genres. Maar omdat een blij einde als slot van een treurspel volkomen ‘wettig’ was, zeker als het kwam in de vorm van poëtische gerechtigheid, met een beloonde deugd en een gestrafte ondeugd, konden zulke zeventiende-eeuwse ‘blij eindende treurspelen’, omgedoopt tot ‘treurspel’, een legitieme plaats krijgen.

Ook voor de kunst- en vliegwerken was een plaats ingeruimd. Waren de eerste stukken met kunst- en vliegwerken vrijwel allemaal treurspelen, tussen 1677 en 1720 werd dit soort spektakel steeds vaker ‘weggeschreven’ naar andere genres, vooral naar zinnespelen en genres waarin zinnebeeldige personages kunnen optreden, zoals voor- en naspelen, oorlogs- en vredespelen en andere soorten gelegenheidsstukken.⁴⁰ Dergelijke genres vielen tot op zekere hoogte buiten het bereik van de machtige arm van het classicisme, al zal het publiek zich daar weinig van aangetrokken hebben.

Ook treurspelen met een bijbels of daaraan verwant onderwerp kregen een plaats. Dergelijke treurspelen mochten dan wel niet opgevoerd worden, maar niemand, ook Pels niet, verbood het schrijven ervan. En aangezien sommige schrijvers zo'n christelijk onderwerp stichtelijker en leerzamer vonden dan de veelal heidense geschiedenissen van het reguliere treurspel, bleven zij ze schrijven. Alleen waren zulke stukken uitdrukkelijk *niet* voor opvoering bestemd: de schrijvers zelf plaatsten ze bij voorbaat in de categorie ‘leesdrama’.⁴¹ Alleen het oude gruweldrama kreeg geen plaats in het classicistisch toneeluniversum, behalve misschien als afkeurenswaardig vertier voor het volk.

1730: een keerpunt

Betekende het feit dat omstreeks 1720 alle stukken zo'n beetje op hun plaats gevallen waren een overwinning voor het classicisme? Enkele ontwikkelingen wijzen erop dat inderdaad in de jaren twintig, althans bij de toneeldichters,

39 Het gaat hier vooral om de scheiding tussen treur-, blij- en kluchtspel, waarbij bijv. personages en stijl van het ene genre ongepast werden geacht voor het andere. Zo werden komische scènes uit het treurspel gebannen en vorsten de toegang tot het blijspel ontzegd.

40 Gegevens ontleend aan de doctoraalscriptie van T. Amir: *Kunst- en vliegwerken in het Nederlandse drama van 1665 tot 1720*, (Universiteit van Amsterdam, Instituut voor Neerlandistiek - Historische letterkunde, 1988/1989).

41 Zo had bijv. P. Langedult zijn treurspel *Christus lydende, en verheerlykt* (Amsterdam: A. Dircksz., 1684) ‘slechts besteld om gelezen te werden’ (*6r).

de ‘oude’ smaak is uitgewoed. Als inspiratiebron en alternatief voor classicistisch toneel neemt het belang van het Spaanse toneel af: na 1720 worden er geen Spaanse stukken meer vertaald en de aanduiding ‘blij-eindend treurspel’, die onder meer met Spaans toneel werd geassocieerd, raakt na 1723 nagenoeg in onbruik. In 1721 verschijnt het laatste oorspronkelijk Nederlandse treurspel met kunst- en vliegwerken, *Goden twist, ofte Paris oordeel* van het genootschap Industria et Labore. Daarna komen ze eigenlijk alleen nog voor in andere genres dan het treurspel. Deze fenomenen zouden kunnen wijzen op terreinwinst voor de classicistische opvattingen.

Tezelfdertijd, vanaf ongeveer 1725, begint echter de productie van oorspronkelijke Nederlandse toneelstukken te dalen naar een dieptepunt waar pas in de jaren zestig een eind aan komt. En oversteeg tussen 1705 en 1730 het aantal gepubliceerde oorspronkelijke stukken het aantal vertaalde, vanaf 1730 is de situatie omgekeerd en daar komt, in ieder geval vóór 1800, geen verandering meer in. Tegen 1730 lijkt kortom de fut eruit te zijn.

Misschien heeft die daling in productie ook te maken met het feit dat de geleerden der toneeldichters uitgedund raakten: een aantal van hen overleed in de jaren twintig en dertig, anderen zetten in die periode een punt achter hun toneelwerkzaamheden.

⁴² Misschien ook droogden de inspiratiebronnen op. Het Spaanse toneel was uitgediend en wellicht waren de voor een treurspel geschikt geachte onderwerpen uitgeput ⁴³, terwijl het verbod op recente geschiedenis dan wel actuele onderwerpen vooralsnog het ontstaan van een volwassen vaderlandse variant van het treurspel in de weg stond.

⁴⁴ Mis-

42 Om het bij de belangrijkste c.q. productiefste treurspeldichters te houden: in 1710 overleed Lukas Rotgans, in 1711 Lukas Schermer, in 1720 Jacob van Ryndorp, in 1730 Kornelis Boon en omstreeks 1730 Willem van der Hoeven, in 1732 Claas Bruin, Enoch Krook en Gijsbert Tyssens en in 1734 Coenraad Droste. Balthazar Huydecoper, overleden in 1778, schreef na 1722 (*Arzases*) geen toneel meer; Feitama, overleden in 1758, publiceerde één oorspronkelijk treurspel (*Fabricius*) in 1720 en in 1724 een zinnespel; zijn vertalingen maakte hij tussen 1721 en 1724, met een nakomertje (*Pyrrhus*) in 1732. Overigens moet opgemerkt worden dat het toneelwerk van Van Ryndorp, Van der Hoeven en Krook op zijn minst van een niet zuiver classicistisch gehalte is noch pretendeert te zijn: bij de eerste twee zijn nog Spaanse invloeden te bespeuren en de naam van Krook is vooral verbonden met een aantal stukken met kunst- en vliegwerken. Het feit dat zij alledrie acteur waren en dus uit ervaring wisten wat het goed doet op het toneel, zal hier niet vreemd aan geweest zijn.

43 Cornelis van Engelen zinspeelt hierop in zijn ‘Verhandeling over den schouwburg’, in: *Spectatoriaale schouwburg*, dl. I (Amsterdam: P. Meijer, 1775) 59: ‘Ik heb dikwils hooren tegenwerpen en toestaan, dat 'er noodwendig eene *Monotonie* in de Tooneelstukken moet koomen, dat zy bykans allen over eenen kam geschooren zyn, en dat men een douzyn geleezen hebbende, steeds in het zelfde valt, en hen bykans allen geleezen of gezien heeft’.

44 Vaderlands toneel heeft Nederland sinds Hooft altijd gekend, maar pas na ca. 1770 werden vaderlandse onderwerpen op grote schaal gezien als gelijkwaardige vervanging van de onderwerpen uit geschiedenis en mythologie van de Oudheid.

schien ook raakten met name de classicistische toneeldichters ontmoedigd, omdat ze met hun stukken nooit echt de schouwburg hebben kunnen veroveren. Lang niet alle tussen 1700 en 1730 geschreven Nederlandse treurspelen haalden de schouwburg en weinige kwamen verder dan een première. De vergetelheid waar hun scheppers in zijn geraakt, is niet alleen te danken aan de literatuurgeschiedschrijving; voor velen begon die al in hun eigen tijd.

De Nederlandse classicistische treurspelen die hun première wel overleefden - Lukas Rotgans' *Scilla* (1709), een aantal stukken van Claas Bruin (uit de jaren 1713-1722), *Achilles* (1719) en *Arzases* (1722) van Huydecoper - hebben echter nooit, wat opvoeringsfrequentie betreft, kunnen concurreren met oorspronkelijk Franse stukken als *De Cid* en *Cinna* van Corneille of *Andromaché* en *Iphigenia* van Racine. Dat bleef, behalve aan die ene uitzondering (*De doodelyke minnenyd* (1714) van de acteur Willem van der Hoeven), voorbehouden aan enkele zeventiende-eeuwse spelen: de *Gysbreght*, het *Beleg en ontzet der stad Leiden* van Reinier Bontius, *Aran en Titus*, *De toveryen van Armida* van A. Peys en sommige Spaanse stukken.

Zo is de idee dat het toneel eind jaren dertig uitgeput raakte niet geheel zonder grond. Te veel achttiende-eeuwse toneeldichters en -schrijvers lijken moeite te hebben om op eigen benen te staan. Zoals de bloei van de eerste twintig-dertig jaar gezien kan worden als geïnspireerd door het Franse classicisme, zo kan de nieuwe bloei die omstreeks 1760 inzet, gezien worden als geïnspireerd door Voltaire en door de opkomst van het Franse en Duitse melodrama en prozatoneel: nieuwe mogelijkheden, nieuwe inspiraties dienen zich aan.

French Neoclassicism and Drama in the Netherlands 1660-1730

During the 1660s the French *doctrine classique* found its way to the Netherlands. The Dutch adherents of this theory, and notably the fraternity (*kunstgenootschap*) 'Nil Volentibus Arduum' set out to 'reform' the theatre, launching attacks on current stage practice, on the audience, and on playwrights. Of the genres cultivated at that time the neoclassicists appropriated tragedy and comedy. These in particular ought to conform to the requirements of verisimilitude (*vraisemblance*) and decorum (*bienséance*). The first requirement implied a criticism of the then popular Spanish drama (neglecting the unities of time and place), and the supernatural phenomena (ghosts, gods, metamorphoses etc.) of the *pièces à machines*. Following the second requirement, no allusions to politics, religion or sex should be allowed in any play, as being potentially offensive; nor should scenes of cruelty be represented on stage (as in revenge tragedies).

Although, when one goes by the titles of the plays performed, all these 'irregular' genres continued to be staged throughout the eighteenth century, there is evidence that actually they were thoroughly 'neoclassicized'. Texts were censored and adapted, cruel scenes 'acted' backstage. For the audience, then, neoclassicism consisted especially in things not heard and not seen.

During the 1720s the Spanish drama ceased to be a source of inspiration for playwrights; the *machines* were banished from tragedy to other genres (e.g. the morality plays). In the neoclassical universe of the early eighteenth century each genre (except the revenge tragedy) had been assigned its own place: tragedy and comedy in the centre, minor genres like the morality plays and *pièces à machines* in the border regions where neoclassical rules were only partly applicable.

This might be viewed as a victory for neoclassicism, but it was shortlived: by 1730 the neoclassical elan seems to have withered; the production of original Dutch plays dropped sharply. Various causes may be pointed out for this: (1) of the playwrights originally inspired by the *doctrine classique* some died and others stopped writing plays; (2) the historical and literary sources, used for tragedies were depleted; (3) playwrights lost their elan because their plays were never very successful onstage (if they made the stage at all). Thus, for any or all of these reasons Dutch playwrights fell silent until 1760 when new ideas from France and Germany inspired a new generation again to take to the stage.