

**“Wy openen de gordijn van ons bebloet Toneel”. Gruwelen op het
achttiende-eeuwse toneel’**

Anna de Haas

bron

Anna de Haas, “Wy openen de gordijn van ons bebloet Toneel”. Gruwelen op het achttiende-eeuwse toneel.’ In: *Literatuur* 12 (1995), p. 198-204.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/haas018wyop01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Gruwelen op het achttiende-eeuwse toneel

‘Wy openen de gordijn van ons bebloet Toneel’

Anna de Haas*

Moord en executie horen niet thuis op het toneel, oordeelden de theoretici van het classicisme. Zij bleken echter niet opgewassen tegen de traditie en de wensen van het publiek. Het bloed bleef kruipen waar het niet gaan mocht.

De achttiende eeuw geldt als een tijd waarin het classicistische toneel hoogtij vierde. Voor de schrijvers hield dit in, dat zij geacht werden zich te houden aan allerlei theoretische regels, de zogeheten toneelwetten. Deze bepaalden bij voorbeeld wat wel en niet op de planken gebracht mocht worden en aan welke formele eisen een toneelstuk moest voldoen (zoals aan die van eenheid van tijd, plaats en handeling, om de bekendste te noemen). Dit streng gereguleerde toneel staat bekend als classicistisch toneel, een benaming die verwijst naar zijn inspiratiebron: de klassieke oudheid.

Hoe mooi een theorie ook is, zij kan nooit zomaar bestaande tradities ongedaan maken. De classicistische toneeltheorie kwam in Nederland te staan tegenover een toneeltraditie waarin onder meer goden, geesten en gruwelen een grote rol speelden. Dergelijke elementen zijn volgens het classicisme in strijd met de rede en dus ontoelaatbaar. Maar lieten traditie en praktijk zich wel zo makkelijk vormen naar deze nieuwerwetse inzichten? Bestudering van één zo'n element, de gruwelen, geeft ons enig inzicht in de mate waarin men theorie en (traditionele) praktijk met elkaar in overeenstemming probeerde te brengen.

Nil Volentibus Arduum

Het is niet de bedoeling hier in te gaan op de manier waarop de klassieke toneelopvattingen ons land bereikten of op de wijze waarop onze dichters en schrijvers die verwerkten. Feit is dat in Nederland al vroeg in de zeventiende eeuw sprake is van toneelwetten. De groeiende belangstelling hiervoor culmineert in 1669 in de oprichting van het genootschap Nil Volentibus Arduum (NVA), dat zich opwerpt als fervent voorvechter van het classicistische toneel. Onder invloed van NVA groeit dit uit tot de toneelcanon om dat tot omstreeks 1760 te blijven.

De Nederlandse toneelopvattingen van de zeventiende en achttiende eeuw zijn ondenkbaar zonder de *Ars poetica* van de Romeinse dichter Horatius Flaccus (65-8 v. Chr.). Zijn uitspraak dat toneel tot lering en vermaak moet dienen, is bij ons bijkans tot eerste toneelwet verheven. Ook de afwijzing van het vertonen van gruweldaden op het toneel vindt haar oorsprong bij Horatius.

* Anna de Haas studeerde Slavistiek en algemene en vergelijkende literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij bereidt een proefschrift voor over Nederlandse treurspelopvattingen in de achttiende eeuw.

Het publiek

Men mag het schouwburgpubliek geen ‘verschrikkelijke dingen’ laten zien, schrijft een van de leden van NVA, Antonius van Koppenol. Als voorbeelden noemt hij het ‘branden van mensen, handen afkappen, onthoofden, ophangen, moeder of Vadermoorden’. Zulke gruweldaden dienen zich achter de schermen af te spelen, dat wil zeggen: onhoorbaar en onzichtbaar voor het publiek. In de praktijk komt dit er op neer dat dader en slachtoffer van bij voorbeeld een vadermoord vóór de daad van het toneel verdwijnen en dat later een ander personage zijn medespelers én het publiek komt vertellen dat en hoe de moord heeft plaatsgevonden.

Van Koppenol meende dat het zien van zulke taferelen ons hart zou verharden en ‘in ons meede eenige wreedheid en onbarmharticheid’ teweeg zou brengen. Anderen meenden dat alleen wie zelf een hardvochtige inborst heeft, met enig plezier gruweldaden kan aanschouwen: ‘De Engelschen, die, volgens de eigenschap der Eilanderen, wreed zyn, beminnen de bloedige vertooningen’, beweert in 1720 treurspelschrijver Balthazar Huydecoper, die hiermee een *idée reçue* van de achttiende eeuw verwoordt. Nog in 1784 schrijft Rhijnvis Feith: ‘Men zou het hart van een’ Engelsman moeten bezitten om zonder afgrijzinge enen *Othello*, bij SCHAKESPEAR [sic], zijne vrouw met eigen handen te zien worgen.’

Voor een beschaafd publiek zijn zulke taferelen onverdraaglijk: ‘Het hangen, branden, vermoorden, pynigen en diergelyke bezigheden meer, walgen gemeenlyk aan de toehoorders’, aldus het tijdschrift *Republyk der geleerden* in 1714. Het idee dat het zien van gruwel-

daden bij de toeschouwer weerzin opwekt, ontleende men aan Horatius' *Ars poetica*. En weerzin en walging, meende men, zouden een afkeer van het toneel teweegbrengen en zo een averechtse uitwerking hebben.



SABINUS.

Zo had het genootschap *Industria et Labore* zich de zelfmoord van Eponina in V,8 van zijn *Sabinus* (circa 1720) op het toneel voorgesteld, nadat in V,7 *Sabinus* voor de ogen van het publiek is onthoofd. Maar deze vertaling van het gelijknamige stuk van de Fransman J. Palaprat is waarschijnlijk nooit opgevoerd, terwijl de vertaling die Aegidius van Hoven in 1702 van hetzelfde stuk had gemaakt, wel opgevoerd is geweest. Hij had deze gruwelscène achter de schermen laten plaatsvinden (collectie Universiteitsbibliotheek Amsterdam)

Lijnrecht tegenover de opvattingen van Van Koppenol c.s. staat het argument van de aanschouwelijkheid, dat Jan Vos, eveneens met Horatius in de hand, verdedigde in de voorrede bij zijn treurspel *Medea* (1667). Horatius, schrijft deze meester van het gruweltoneel, kan wel zeggen dat je geen gruweldaden mag vertonen, maar dan spreekt hij zichzelf tegen: ‘ik geloof dat de naagebootste menschemoordt, alsze sterk uitgebeeldt wordt, de gemoederen van het volk door het zien kan beweegen. Hy zelf [namelijk Horatius] zegt elders, in zijn *Dichtkunst*, het welk teegens zijn eigen verbodt strijdt: *het gehoorde raakt min het gemoedt, dan 't gene men met zijn oogen gezien heeft, en van den ziender zelf ingenoomen wordt*’. Het is volgens Vos juist de taak van de toneelschrijver te tonen, te laten zien. Gruwelen verharden het hart niet, ze wekken geen walging, maar ze ‘bewegen’, emotioneren. Ze doen het publiek des te intenser meeleven met het wel en wee der personages. Deze opvatting heeft nauwelijks

navolging gevonden in de achttiende eeuw. In meerderheid was men het er over eens dat bloedige taferelen achter de schermen thuishoorden. Dat bleek echter makkelijker gezegd dan gedaan.

Ten eerste kreeg men te maken met de eis dat in alle toneelstukken de deugd beloond en de ondeugd bestraft moest worden om het publiek er van te doordringen dat het zin heeft een deugdzaam mens te zijn. Het gevolg van deze zeer dwingende eis was, dat met name treurspeldichters de goede personages als héél goed en de slechte als héél slecht afschilderden: kuise maagden tegenover geile tirannen, vredelievende koningen tegenover machtswellustelingen, trouwhartige jongelingen tegenover wraakzuchtige prinsessen. Dit contrast werd aangedikt door de slechten allerlei gruweldaden jegens de goeden te laten plegen. Een bloedig einde voor de kwaden en een gelukkige afloop voor de goeden was de kroon op het werk. Wilde een treurspelschrijver die zedeles over goed en kwaad effectief over het voetlicht krijgen, dan kon hij of zij dus eigenlijk niet zonder gruweldaden.

Ten tweede had men rekening te houden met het publiek. De theoretici konden wel beweren dat ook vertelde gruwelen de nodige indruk konden maken en zo de toeschouwer van de ondeugd afschrikken, maar steeds stuitte ze toch op het feit dat zien meer indruk maakt dan horen. De hoofden van de schouwburg, steeds schipperend tussen de wens (zedelijk) verantwoord toneel op de planken te brengen en de noodzaak geld te verdienen (dus zoveel mogelijk publiek te trekken), hebben dan ook altijd concessies moeten doen. Dat zal ook de reden zijn geweest dat sommige zeventiende-eeuwse stukken die uitblonken in alles wat in strijd was met de toneelwetten, tot in de jaren zestig van de achttiende eeuw op het repertoire zijn gebleven. Zo'n ‘verboden’ schouwspel met gruwelen bood vermaak, al had Van Koppennol beweerd dat gruwelen géén vermaak schonken.

Vertoningen

Er bestonden in de achttiende eeuw globaal twee manieren om gruwelen ten tonele te voeren (het vertellen blijft hier buiten beschouwing): als onderdeel van de gespeelde handeling of in wat men een ‘(stille) vertoning’ noemde, een soort *tableau vivant*, waarin de acteurs, soms met pantomime, een dramatisch moment uit het vertoonde verhaal verbeeldde, zoals huwelijken, triomftochten en gruweldaden. Vertoningen waren hier al sinds de rederijkers zeer populair en vorm-

den tot in de negentiende eeuw een typisch Nederlands toneelfenomeen. Ze werden opgevoerd als opening of sluitstuk van een toneelstuk, of ook tussen de bedrijven:

*Het tusschen beide Spel, wekt, swygend, oog, en ooren,
Om met meêr aandagt, 't geen dat volgen sal, te horen:
Het onderhouwd het volk, 't vermaakt, 't verpoost, 't stigt,
En set een Treur-bedryf in schoner verw en ligt.*

Aldus de anonieme auteur van *Pit en kern der toneelkunde* (1773), die in honderdvier vierregelige, vaak wat duistere versjes voorschriften voor toneelschrijvers en -spelers geeft. In een ander versje zegt hij over pantomime: ‘t staat wel/ Wanneer het word gebruykt in *tusschen by de Spel*’. Maar, zegt hij elders, ‘Te veel *Vertoningen* in 't Treurspel gaf wel hinder’.

Van sommige vertoningen zijn beschrijvingen van de encenering overgeleverd, van andere alleen de bijbehorende uitleg (op rijm) die, zoals de Italiaanse acteur Luigi Riccoboni (1740) ons vertelt, tijdens de vertoning door een acteur of actrice voorgedragen werd.



Simon Fokke vereeuwigde in 1775 de *Gijsbrecht*-vertoning met de moord op bisschop Gozewijn en de nonnen. In 1789 schreef een Franse schouwburgbezoeker: ‘Op het zien van deze enorme groep, deze symmetrische opeenhoping van doden en beulen, die zich in diepe stilte op het toneel vertoont, geven de Hollanders met steeds luider applaus uiting aan hun enthousiasme en iedereen lijkt gegrepen door dit fraaie dramatische tafereel’ (Albach, p. 139) (collectie Theater Instituut Nederland)

Sommige vertoningen waren naar de beschrijving te oordelen zeer spectaculair en uitvoerig, andere hebben meer weg van een extra dramatische encenering. Hier komen alleen vertoningen van gruwelscènes ter sprake.

De bekendste gruwelvertoning is die van de moord op bisschop Gozewijn en de nonnen in Vondels *Gysbreght van Aemstel*, waarvan, behalve verschillende afbeeldingen, ook laat-achttiende-eeuwse ooggetuigeverslagen bestaan. Andere voorbeelden noemt een van onze beroemdste acteurs, Marten Corver, in zijn *Tooneel-aantekeningen* (1786): ‘In het *Beleg van Leyden* zag men [...] de *galg*, het *rad*, de *geesselpaal*, *hangen*, *branden*, *onthoofden*: en in *Egmond en Hoorn*, hebt gij immers het *Schavot*, met twee *Onthoofde Schepsels* 'er op, de *koppen op pennen*, en tot meer cieraad de *galg*, die 'er gantsch niet bij te pas komt, ook op 't *Schavot*. En in *Armida* een *galg* met een *put*, zeer statieus, daar *Dares* aan brokken afvalt, en dan weder levendig uit den *put* springt. En in *Hester* hangt *Haman* immers in volle orde aan de *galg*. Dus mijn Heer, roep om geen *galgen* of *raderen* meer; het Tooneel [...] is 'er, mijns dunkens, rijkelijk van voorzien.’

Corver noemt hier vier zeventiende-eeuwse stukken die, behalve misschien *Hester*, tot ver in de achttiende eeuw echte publiekstrekkers zijn geweest. Het zijn echter óók stukken die niet of maar gedeeltelijk aan de toneelwetten voldoen, zelfs als ze later daaraan aangepast zijn, wat met veel oude stukken gebeurde. Wat men in theorie wenselijk vond voor de schouwburg, lijkt dus niet altijd in praktijk gebracht te zijn.

Spaanse gruweldaden

Ik ga er van uit dat Corver beschreven heeft wat hij zelf, als acteur of als toeschouwer, heeft gezien in de schouwburg. Bewezen is dat echter niet. Maar waarom zou iemand die zijn hele leven op het toneel heeft gestaan iets beschrijven dat er niet vertoond was?

De door Corver genoemde attributen in *Belegering ende ontsetting der stad Leyden* (1646), een blij-eindend treurspel van Reynerius Bontius, komen voor in de ‘Vertooning voor 't Spel’, die Jan Vos er in 1660 bij maakte. Daarin ‘worden vijf verschieten geopent (...). In 't middelste zit de Bloedraad aan een taafel, daar een kleene galg op staat: het kleedt, om d'aangeklaagde, buiten pijn, schrik aan te jaagen, leit vol kluisters, kettingen, geesselroeden, stroppen, zwaarden, nijptangen, pistoolen, en allerlei pijn- en moordtuigh’. Achter deze vertoning liet Vos nog eens drie verschieten openen waar men ‘de mensen [ziet] onthoofden, hangen, wurgen, verbranden en andere gruwelijkenheden’.

Het ‘*Schavot*, met twee *Onthoofde Schepsels*’ enzovoort was te bewonderen in een vertoning aan het eind van *De dood van de graaven Egmond en Hoorne* (1685) van Thomas Asselijn. De beschrijving ervan vinden we achter zijn treurspel: ‘Egmond en Hoorne, leggen beiden door't zwaard gesneuveld, en hun hoofden op pinnen gesteld. [...] aan d'andere zyde ziet men de inquisitie,

vertoning neemt het blad letterlijk over uit het tekstboekje! Mogen we aannemen dat de vertoning geheel volgens het boekje uitgevoerd was?

Beide stukken hebben een episode uit de Tachtigjarige Oorlog tot onderwerp en het kan nauwelijks toevallig zijn dat juist daarin zulke gruwelen voorkomen. Was die oorlog niet het duidelijkste bewijs dat de goeden (nota bene wij zelf) het winnen van de slechten (de Spanjaarden)? Het contrast tussen goed en kwaad kon in dit geval niet schril genoeg zijn.

Iets dergelijks moet Jan Nomsz hebben gedacht, toen hij zijn treurspel *Ripperda, of de inneming van Haarlem* (1779) schreef: ‘Myn hoofdoogmerk (...) was te doen zien, hoe veel onze brave voorouderen in het verdedigen der vryheid hebben geleden, en welke lieden de Spanjaarden waren waarmede zy te doen hadden; en hieruit kunnen verscheidene nuttigheden voortvloeijen, als eene gedurige levenshouding van liefde tot vryheid in Godsdienst en burgerstaat, een schat die zo duur gekocht is!’ Dit demonstreerde Nomsz in een scène (v,2), die een recensent in de *Nederduitsche dichtten tooneelkundige bibliotheek* (1781) beschreef als ‘[d]e allerwreedste en hoogontmenschte wijze waaröp het hoofd van *Ripperda*, door *Don Frederiks* last, aan *Amelia* vertoond wordt’ waardoor de toeschouwer ‘het aller-

strengste denkbeeld van de Spaansche wreedheid in dien tijd' kreeg.

Het stuk schoot echter zijn doel voorbij. Misschien was er iets mis met de opvoering, misschien waren de tijden veranderd, misschien had de recensent gelijk. Deze meldde namelijk dat dit tafereel 'tot zoodanig een uiterste [is] gebragt, dat wij daaraan moeten toeschrijven, dat zij, het omgekeerde der bedoelde uitwerking [...] hadt. Immers daar men ijzing, afschuw en schrik verwachtte, zag men ... den Aanschouweren lagchen!'

Aan de galg

Ook de andere stukken uit Corvers lijst, *Armida* en *Hester*, geven ons een idee van de manier waarop men in de achttiende eeuw de zeventiende-eeuwse gruwelen presenteerde.

De eerste ons bekende druk van *De toveryen van Armida, of het belegerde Jeruzalem*, treurspel met kunsten vliegwerken van Adriaan Peys, is van 1697, maar het spel beleefde zijn première al in 1683. Uit dat jaar dateert ook de eerste beschrijving van de bijbehorende vertoningen, overgeleverd in *Korte inhoud, van de Toveryen van Armida*. Dit boekje beschrijft het begin van het vijfde bedrijf als volgt: 'Vertoont zich een Beer, die Dares aan de galg heeft opgehangen, hier op komen Tisbe en Fillida om hem te bespotten, hem aanrakende valt een Been van 't Lichaam, daar naar een Arm en een Been, voorts het Lijf en 't Hooft van de Galg in een Put, daar Dares op uit-springt en de Iuffers wech jaagt; doch hoorende een jammerlijk geklag, loopt wech [...]'. Uit de eerste zin zouden we kunnen opmaken dat, bij het opgaan van het doek, Dares al aan de galg hangt en de Beer opkomt om als het ware het resultaat van zijn werk in ogenschouw te nemen.

In de toneeltekst van 1697 staan aan het begin van het vijfde bedrijf twee vertoningen, waarvan de tweede er als volgt uitziet: 'In't midden van't Tooneel [...] is een put, waar boven een galg staat, waar aan de Beer, op een Leer staande, Dares hangt.' Deze beschrijving wordt direct gevolgd door een dialoog die begint met de woorden van 'DARES, *terwyl hy opgeknoopt word*': 'Och! is 'er geen gena, flus [zojuist] danste je met my? / Nu worg je my: de Beul is niet zo wreed als gy'. Het is duidelijk dat de Beer op zijn gemak bezig is Dares voor de ogen van het publiek op te knopen. De scène verloopt dan, in dialoogvorm (dus niet als vertoning), als beschreven in de *Korte inhoud* van 1683.

In 1751 verschijnt bij de drukker van de Amsterdamse schouwburg een uitgave waarin zowel de *Korte inhoud* uit 1683 als de vertoningen uit 1697 zijn opgenomen. Van de dialoog zijn alleen de twee boven geciteerde openingsregels van Dares weggelaten. Werd Dares nu op het toneel opgeknoopt? Twijfel slaat toe wanneer we de uitleg lezen in het bundeltje *Verscheide vertooningen, geschikt ter versieringe van eenige tooneelspeelen, die op den Amsteldamsche Schouburg vertoont werden* (1753). In deze uitleg wordt heel expliciet de opknoop-scène weggelaten:

*Eer het gordyn opging is Dares opgehangen,
Gelyk men lichtlyk merkt, en Beer-oom staat nog reê
Om zyn ve[r]droogde keel vuilaardig toe te prangen,
Naar't vonnis van den Leeuw: geen beul wierd ooit gedwee.*

*Maar schrikt niet voor die galg, het zyn maar toverstreken,
Want deze hangebast moet dadelyk weer spreken.*

Wellicht haalde de Beer de strop nog wat aan, maar een tafereel als in de tekst van 1697 is dit zeker niet. Toch is zo'n ingreep in een ongetwijfeld komisch bedoelde opknoop-scène merkwaardig, vooral omdat men het treurspel met kunst- en vliegwerk beschouwde als een apart genre, dat veel minder streng aan de toneelwetten onderworpen was dan het reguliere treurspel.

Over een voorstelling van *Armida* tijdens de Amsterdamse kermis van 1762 bericht ons het blad *De Hollandsche tooneel-beschouwer*: 'dit wanschapen Treurspel [...] schynt alleen gemaakt te zyn om onnozelen te bedriegen, en 't geen het vreemdst is, is dat het grootste gedeelte der aanschouwers [...] gemeenlyk zo wys uit den Schouwburg koomen, als zy 'er ingekomen zyn. Alles wat zy kunnen zeggen is, dat zy de Leeuw, de Beer, en Aap gezien hebben, dat zy *Dares* hebben zien opknopen, en hem daarna aan brokken weêr van de Galg vallen. Wat is dat fraai! het moet een bedroefde tyd geweest zyn, daar een Dichter het Tooneel in een Galgeveld herschept, zyn dit nu vertooningen om Volk te trekken?' Werd *Dares* nu toch weer voor de ogen van de toeschouwers opgehangen? Het zegt misschien niets, maar Corver noemt in 1783 het feitelijke opknopen van *Dares* niet. Het is kortom onduidelijk, wanneer deze vertoning in welke vorm vertoond werd. Wat we kunnen zeggen, is dat er minstens één afgezwakte versie van bestaat die ongetwijfeld op enig moment opgevoerd is.

Nog een galg

Werd in *Armida* een vertoning - in ieder geval soms - aangepast, in *Hester, oft verlossing der Jooden* (1659), een treurspel van Johannes Serwouters, gaat het om een geacteerde executie die omgezet wordt in een overigens zeer bescheiden vertoning in het spel. In de op één na laatste scène van de oorspronkelijke uitgave van *Hester* vinden we de volgende dialoog:

Mam[ucha]. *Bereit u tot de doodt, de tydt is al verby.*
Ham[an]. *Daar is mijn tullebandt. hoe wiltghe dat ik ly?*
Hoe kan ik lyden? neen, ik kan my niet bereiden.
(...)
Daar heb ik dan de strik om mijnen hals gestreeken.
Mocht ik my eenmaal aan de snoode Joden wreeken,
Ik leed de felste pijn, die iemant oyt bedacht.
Waar is mijn grootsheid nu? waar is myn oude kracht?
Assuerus tyranny en van zyn Koninginne.....
Mam. *Vang aan.*
Set[ar]. *De gladde koord die hiel den laster binne'.*
Mam. *Daar light hy, die dit Ryk door dreigen hadt versaagt,*

*En noch gedurigh schrikt, zoo lang zy 't lichaam draagt.
Men doet de Koning voort van Hamans sterven weten.*

Overduidelijk wordt hier Haman op het toneel opgehangen. In de uitgave van 1732 is deze hele scène verdwenen en treffen we vrijwel op het eind van de negende en laatste scène van het vijfde bedrijf tussen de tekst slechts deze toneelaanwijzing aan: ‘*Haman wort vertoont hangende*’. Geen door de strop gesmoorde laster van Haman, geen voldane woorden van Mamucha, maar alleen een feit: een tafereel met de opgehangen Haman. En dat is eigenlijk precies wat Corver beschrijft.

Een laatste voorbeeld uit het oude repertoire betreft een ander soort gruweldaad: iemand die zijn eigen hand afhakt. Dat gebeurt in een scène (in III,4) in *Aran en Titus* (1661) van Jan Vos, een treurspel dat in de achttiende eeuw berucht was om onder andere zijn gruwelen. Hoewel de tekst van deze scène minder expliciet is dan die van Serwouters' Haman-episode, was het zonder twijfel de bedoeling dat Titus ten aanschouwe van alle aanwezigen zijn hand af zou hakken; niet in de laatste plaats omdat Vos zelf een uitgesproken voorstander van het vertonen van gruwelen was geweest. In *Leedige uren* (1720), een dichtbundel van de Haagse acteur Jan van Hoven, vinden we ‘Bygevoegde regels voor ARAN in het derde bedryf (Om dat Titus wat meerder tyd zou hebben om zyn hand af te kappen.)’. Deze in totaal zestien, niet door Vos geschreven versregels moest Aran op het toneel uitspreken, terwijl Titus achter de schermen verdween om zijn hand af te hakken en (met de afgehakte hand!) weer terug te keren op het toneel.

Wat uit deze voorbeelden naar voren komt is dat, als er dan gruweldaden op het toneel vertoond moesten worden, men in de achttiende eeuw een voorkeur had voor het vertonen van het resultaat en de daad zelf naar achter de schermen verplaatste: men toont de gehangene, niet het hangen, men toont de afgehakte hand, niet het afhakken. De volgende voorbeelden wijzen in dezelfde richting.



Scène uit het vijfde bedrijf van *Don Jeronimo*: ‘Hy [= Jeronimo] toont het lichaam op 't Tooneel, in een doodkist, overeint staande, achter de gordynen die hy opschuift’. Het lichaam is dat van Jeronimo's zoon. Kort na deze scène met vier lijken vallen er nog drie doden op het toneel, ook in de tekst van deze achttiende-eeuwse uitgave (collectie Universiteitsbibliotheek Amsterdam)

Lijken en doodskisten

‘[H]et vertonen van een lijk, van een doodkist, beide met smaak aangebragt, is wel roerende, op zijn best wel schrikverwekkende, maar baart zeker geen afgrijzing, en men zal zich gemakkelijk eenige stukken herinneren kunnen, die geen geringen dienst van dezelve ontvangen’, aldus Feith in het Voorbericht bij zijn treurspel *Thirsa* (1784). En inderdaad, het ontbrak het achttiende-eeuwse toneel niet aan doodskisten, rouwkamers en dergelijke. In de bundel *Verscheide vertooningen* van 1753 staan beschrijvingen van bij voorbeeld het praalbed van Palamedes (in Vondels gelijknamige treurspel), een graftombe in *Den grooten Bellizarius* (een in 1658 vertaald treurspel van Jean Rotrou) en de tombe van Willem van Oranje in *De dood van Willem den Eersten* (1721) van Claas Bruin (overigens werd in dit stuk de Vader des Vaderlands wél voor de ogen der toeschouwers vermoord). En ook in de teksten zelf van achttiende-eeuwse treurspelen vinden we aanwijzingen voor dergelijke taferelen, terwijl de meeste auteurs de eigenlijke gruweldaden naar achter de schermen schreven.

Van de opvoering van een ander stuk van Bruin, een in zijn tijd gevierd ‘zededichter’, bestaat een ooggetuigeverslag. In zijn treurspel *Gestrafte boosheid* (1723) laat de dichter-makelaar Roeland van Leuve ‘de Doodkisten, zo die der onthalste *Landvoogt*, als van dien Borgerman’ op het toneel brengen: ‘my dagt, dat [...] het verbeelden dier *Doodkisten*, of Lyken, in een met swart omhangen *Treurtooneel*, om des te leevendiger en kragtiger indruk aan een ieder te geeven, zeer bekwaam was, en diergelyke een droevige *Vertooninge*, van den Zinryken *Zeededigter Claas Bruin*, in zyn Spel van *Don Jan en Garsias*, gezien hebbende, zo wil ik wel gaaren belyden, hem daar van half en half het ontleend te hebben’ (overigens is Van Leuves stuk waarschijnlijk nooit opgevoerd).

Dat deze beschrijving hoogstwaarschijnlijk correct is, blijkt uit de toneelaanwijzing in Bruins treurspel *De dood van Johan en Garcias* (1715): ‘Hier word een *Rouwkamer met de lyken vertoont*’ (v,2). Als Van Leuve inderdaad een voorstelling van dit treurspel heeft bijgewoond, heeft hij waarschijnlijk ook nog een lijk gezien en wel in IV,3: ‘Hier word een *scherm opgehaalt en 't lyk van Johan vertoont*’. Interessant is echter dat er volgens *Verscheide vertooningen* tussen het vierde en vijfde bedrijf óók nog een vertoning was ‘daar *Cosmos Garcias*, op het Lijk van *Johan* doorsteekt’. Dát had Bruin er niet bij geschreven, want volgens zijn tekst vindt deze terechtstelling van de zoon door de vader achter de schermen plaats.

Tot diep in de achttiende eeuw blijft men ambigu

tegenover het vertonen van gruweldaden, zoals de halfhartige oplossing laat zien die Rhijnvis Feith in 1784 had bedacht: ‘De vertoning van de gemartelde lijken der zes Broederen [...] zal aan de zulken, die medelijden en schrik, maar geen afgrijzing, voor de voornaamste springveeren der theatraale Actie houden, ligt al te afschuwelijk voorkomen. Dan, men begrijpt wel, dat deeze vertoning zodaanig in de diepte van het Toneel geschieden, en de verspreiding van de lichten zo geschikt moet zijn, dat de Aanschouwer ‘er niets onderscheidens van zien kan’. Dat doet toch een beetje denken aan de uitspraak waarmee Van Koppenol ruim een eeuw eerder zijn eigen verbod op gruwelen had ontkracht: ‘Wat het vermoorden belangt indien 't het spel vereischt magh't wel verтоont werden, dewyl't ras geschiedt en zonder veel omslag, en schielijk in 't werk gestelt werd’.

Tot slot

Stomme vertoningen blijken in de achttiende eeuw een middel geweest te zijn om, in strijd met de classicistische toneelwetten, toch gruweldaden op het toneel te brengen. Veel van deze vertoningen kwamen voor in zeventiende-eeuwse toneelstukken die nog tot ver in de achttiende eeuw repertoire hielden. Er zijn echter aanwijzingen dat deze vertoningen (soms) aangepast werden. Ook bij sommige eigentijdse toneelstukken werden nog vertoningen gemaakt. De voorbeelden suggereren dat men, zowel in de aangepaste oude als in de nieuwe vertoningen, bij voorkeur de gruweldaad vermeed: men verтоonde liever een lijk dan de manier waarop het personage het tot lijk bracht - met uitzondering wellicht van de vaderlandse stukken.

Literatuuropgave

Alle genoemde zeventiende- en achttiende-eeuwse titels zijn te vinden in de collectie van de Universiteitsbibliotheek Amsterdam. De titel is ontleend aan de ‘Inhoudt’ van J. Dullaert, **Karel Stuart** (Amsterdam, 1706). De relevante voorschriften van Horatius in diens **Ars poetica**, ed. P.H. Schrijvers (Amsterdam, 1980), regels 179-189. Voor andere citaten zie: Nil Volentibus Arduum, **Onderwys in de tooneel-poëzy**, ed. A.J.E. Harmsen (Rotterdam, 1989), cap. 22 (door A. van Koppenol); B. Huydecoper, **Corneille verdedigd** (Amsterdam, 1720), p. 37-38; **Republiek der geleerden** mei/juni 1714, p. 464; anon., **Pit en kern der toneelkunde** (Amsterdam, 1773), nrs. 7,10,30; Marten Corver, **Tooneel-aantekeningen** (Leiden, 1786), p. 190; **Nederduitsche dicht- en tooneelkundige bibliotheek** (Amsterdam, 1781), p. 222; J. Vos, **Alle de gedichten** (Amsterdam, 1662), p. 627 (de vertoning bij Bontius' stuk); **Schouwburg-nieuws** (Amsterdam, 1764), p. 194, 385; **De Hollandsche toneelbeschouwer** (Rotterdam, [1763]), p. 47-48. Over vertoningen: L. Riccoboni, **Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe** (Amsterdam, 1740), p. 145; B. Albach, **Drie eeuwen Gijsbrecht** (Amsterdam, 1937); W. Hogendoorn, ‘Sieraaden van het tooneel. Iets over vertoningen in de Amsterdamse

schouwburgen van 1637 en 1665', in: **Scenarium 2** (1978), p. 70-82 (over Bontius en de tekeningen).