

# Lexicon van drama en theater

## Deellexicon uit het ALL

### bron

Niet eerder verschenen.

Zie voor verantwoording: [https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_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](#).

# Thematische lijsten

Analyse van drama en theater  
Dramatische en performatieve genres

## Analyse van drama en theater

actant  
acteur-1  
acteur-2 *zie* actant  
actie-eenheid  
actiemoment  
ad spectatores  
adjuvant *zie* actant  
agnitio  
agoon  
akte-2  
alleenspraak *zie* monoloog  
amfitheater  
amoebaeum  
anabasis  
anagnorisis *zie* agnitio  
antagonist  
antiode/antipirrhema  
aparte *zie* terzijde  
apothese  
arenatheater  
argument  
aristotelisch drama  
Aristotelische eenheden *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
aulatheater  
axiaaltheater  
bedrijf  
bericht-1  
binnenspel  
bodeverhaal  
buitenspel  
canticum-1  
catastasis  
catastrofe  
catharsis  
choor *zie* koor  
cirkeltheater *zie* axiaaltheater  
claus  
climax-2  
confident *zie* vertrouweling(e)  
conflict  
coryfee

coup de théâtre  
crisis  
deixis  
dénouement *zie* ontknoping  
desis *zie* epitasis  
deus ex machina  
deuteragonist *zie* antagonist  
dialoog  
didascalía  
distichomythie  
diverbium  
doorlooptheater  
dramatheorie  
dramatis personae  
dramatische eenheden *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
dramatische illusie *zie* vierdewand-fictie  
dramatische ironie  
dramatiseren-2  
dramaturg  
dramaturgie *zie* dramatheorie  
duivelspel *zie* duvelrije  
duvelrije  
eenheden, Aristotelische *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
eenheid van handeling *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
eenheid van handeling, tijd en plaats  
eenheid van plaats *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
eenheid van tijd *zie* eenheid van handeling, tijd en plaats  
enscenering  
ensemble  
ensemblespel  
ensembletheater *zie* ensemblespel  
epiloog  
epiparodos  
epirrhema/antipirrhema  
episering  
episode-1  
episode-2  
epitasis  
ex-tempore  
exodos  
expositie  
expositio *zie* expositie  
figura-1  
gloire *zie* apotheose  
gracioso  
hamartia  
handeling  
handelingsaspecten  
handelingsmoment *zie* actiemoment

happy end(ing)  
harlekijn  
hemistichion *zie* hemistichomythie  
hemistichomythie  
hoofdstekst  
in medias res  
intrige  
juxtapositie  
karakter-1 *zie* personage  
karakterisering  
katastasis  
kommation  
koor  
kunst- en vliegwerk  
libretto  
luis  
makron *zie* pnigos  
Märchenglück *zie* happy end(ing)  
mediis in rebus *zie* in medias res  
mise-en-scène *zie* enscenering  
mof  
monoloog  
montage  
motorisch moment  
naprologhe *zie* epiloog  
nar  
narede *zie* epiloog  
nawoord *zie* epiloog  
neef(t)ken *zie* zinneken  
neventekst  
nichtken *zie* zinneken  
odeon  
ontknoping  
opposant *zie* actant  
opvoeringsanalyse  
parabasis  
parodos  
periaktoi  
peripetie  
personage  
plot  
pnigos  
point of attack  
pragmatografie  
première  
proloog  
proscenium  
prospectief aspect  
protagonist

protasis-1 *zie* expositie  
publiek-1  
pundonor  
quem quaeritis-troop  
quidproquod *zie* quiproquo  
quiproquo  
recitatief  
regie  
regieaanwijzing *zie* toneelaanwijzing  
regisseur  
rei-1  
repliek  
retardering  
retrospectief aspect  
samenspraak *zie* dialoog  
scenario  
scène-1  
schouwburg *zie* theater-1  
screenplay *zie* scenario  
script *zie* scenario  
setting  
simultaanaspect  
simultaantoneel  
simultaneïteit  
sinneken *zie* zinneken  
soliloquium *zie* monoloog  
spanning  
speelhandeling  
speelhuis  
spel-2 *zie* toneelspel-2  
sprekkor  
stasimon  
statische bouw  
stichomythie  
subplot  
subtekst-2 *zie* neventekst  
suspense *zie* spanning  
synchronie-1  
taf(e)reel *zie* scène-1  
teichoskopie  
tekstboekje  
terzijde  
theater-1  
theaterkritiek  
theatermachinerie  
theaterwetenschap  
tirade  
toneel op het toneel  
toneel-2 *zie* scène-1

toneel-3  
toneelaanwijzing  
toneelbewerking-1  
toneelbewerking-2  
toneelspel-2  
toog  
tradaptation  
travestie  
tritagonist  
troop-2  
trope *zie* troop-1 en troop-2  
tweespraak *zie* dialoog  
verloopsplan *zie* plot  
verrader *zie* zinneken  
verticale analyse  
vertrouweling(e)  
vierdewand-fictie  
voorgeschiedenis  
vraisemblance  
waarschijnlijkheid *zie* vraisemblance  
wachtclaus  
wachter  
wachtwoord *zie* claus, custode  
wereldbeeldaspect  
zinneken  
zot *zie* nar

## **Dramatische en performatieve genres**

abel spel  
absurd toneel  
agitprop  
amateurtoneel  
analytisch drama  
anti-illusionistisch toneel  
antimasker  
antitheater  
antitoneel *zie* antitheater  
apostelspel  
aria  
atellana *zie* fabula atellana  
auto  
auto sacramental *zie* auto  
balerie  
ballad opera  
ballet  
batement *zie* esbat(t)ement  
Bijbels drama

Bijbelspel  
black comedy  
blijspel  
bliscappen  
boulevardtoneel  
britcom *zie* sitcom  
bruiloftspel  
bunraku  
burgerlijk drama  
cabaret  
chronicle play *zie* history play  
classicistisch drama  
clute *zie* klucht-1  
cluyt *zie* klucht-1  
comédie de caractère  
comédie de mœurs  
comédie d'intrigue  
comédie héroïque  
comédie larmoyante  
comédie pastorale *zie* pastorale-2  
comedy of humours  
comedy of manners *zie* comédie de mœurs  
commedia all'improvviso *zie* commedia dell'arte  
commedia dell'arte  
curtain raiser  
docudrama  
documententheater *zie* docudrama  
drama  
dramatiek  
dramatische poëzie  
drame bourgeois *zie* burgerlijk drama  
dramedy  
driekoningenspel  
eenakter  
entr'acte  
entreespel  
episch drama  
esbat(t)ement  
fabula  
fabula atellana  
fabula palliata  
fabula praetexta  
fabula togata  
factie  
familietheater  
farce  
Fastnachtspiele *zie* Schwank-2  
Frans-klassiek toneel *zie* classicistisch drama  
Fronleichnamspiel

geestelijk drama  
Gesamtkunstwerk  
haagspelen  
Haupt- und Staatsaktion  
heiligenspel  
heldenblijspel *zie* comédie heroique  
heldendrama *zie* heroïsch drama  
herdersspel *zie* pastorale-2  
heroïsch drama  
historiaelspel  
historiespel  
history play  
hoofstoffs *zie* Haupt- und Staatsaktion  
hoorspel  
ideëndrama  
illusionistisch toneel  
improvisatie  
interludium *zie* entr'acte  
intermezzo *zie* entr'acte  
intrigeblijspel *zie* comédie d'intrigue  
jeu-parti  
jezuïetendrama  
jingxi *zie* Pekingopera  
joc-parti *zie* jeu-parti  
jōruri  
kabuki  
kamertoneel  
karakterblijspel *zie* comédie de caractère  
karakterdrama  
karakterkomedie *zie* comédie de caractère  
kerkelijk drama *zie* liturgisch drama  
kerstspel  
kitchen sink drama  
klassiek drama  
kleinkunst *zie* cabaret  
klucht-1  
komedie *zie* blijspel  
koningsdrama *zie* history play  
koningsspel  
landspel  
leesdrama  
lekenspel  
liturgisch drama  
luisterspel *zie* hoorspel  
mantel- en degenstuk  
Mariaspel  
marionettentheater  
martelaarsdrama  
maskerspel



masque *zie* maskerspel  
meispiel  
melodrama  
mime *zie* pantomime  
minderemanstonelen  
mirakelspel  
mommerij  
monodrama  
moraliteit  
musical  
muziekdrama  
mysterieospel  
narrenliteratuur  
No  
noodlotsdrama  
ommegangstoneel *zie* processiespel  
opera  
operette  
paasgezing  
paasspel  
paastrope *zie* paasgezing  
pageant *zie* wagenspel  
palliata *zie* fabula palliata  
pantomime  
passiespel  
pastorale-2  
Pekingopera  
performance-2  
performatief *zie* performance-1, performance-2  
pièce bien faite  
poppenspel *zie* marionettentheater  
praetexta *zie* fabula praetexta  
resentspel *zie* tafelspel  
problem play  
processiespel  
psychodrama  
radiospel *zie* hoorspel  
rederijkerstoneel  
Restoration comedy  
revenge play  
revue-1  
romantisch drama  
schooldrama  
Schwank-2  
sentimental comedy *zie* comédie larmoyante  
sinnespel *zie* spel van zinne  
sitcom  
sketch  
slapstick

soap  
soap opera *zie* soap  
sot(t)ie  
sotheit *zie* sotternie  
sotternie  
spektakelstuk  
spel van zinne  
spel-1 *zie* toneelspel-1  
stapelspel  
stomme vertoning *zie* tableau vivant  
tableau vivant  
tafelspel  
televisiedrama  
televisiespel *zie* televisiedrama  
tetralogie  
theater-2  
théâtre de la cruauté  
togata *zie* fabula togata  
toneel-1 *zie* drama  
toneelspel-1  
toog  
totaaltheater  
tragedie  
tragikomedie  
transformatiespel  
treurspel *zie* tragedie  
tussenspel *zie* entr'acte  
variété *zie* revue-1  
vastenavondspel  
vastenspel *zie* vastenavondspel  
vaudeville  
versdrama  
vertoning *zie* tableau vivant  
verwikkeliingsblijspel *zie* comédie d'intrigue  
volksdrama *zie* volkstoneel  
volkstheater *zie* volkstoneel  
volkstoneel  
voorspel  
vormingstoneel  
wagenspel  
wajang  
well- made play *zie* pièce bien faite  
wraakstuk *zie* revenge play  
zangspel  
zarzuela  
zedenblijspel *zie* comédie de mœurs  
zinnenspel *zie* spel van zinne

# Alfabetische lijst van termen.

## A

### abel spel

ETYM: Lat. *habilis* = vernuftig.

Aan de titelopschriften van de teksten zelf ontleende benaming van vier Middelnederlandse toneelstukken, bewaard gebleven in het omstreeks 1410 (af)geschreven handschrift-Van Hulthem. De eerste drie: *Esmoreit* (ed. Duinhoven, 1979), *Gloriant van Bruuyswijc* (ed. Stellinga, 1976) en *Lanseloet van Denemerken* (ed. Roemans en Van Assche, 1982), doorgaans dé abele spelen genoemd, leunen wat betreft hun stof, thema's en motieven sterk aan bij de oudere (aristocratische) hoofse literatuur. Hierdoor zijn deze stukken uniek binnen de West-Europese letterkunde.

Het vierde abele spel *Vanden winter ende vanden somer* (ed. Stellinga, z.j.) is allegorisch van karakter (allegorie) en heeft zijn wortels in de rituelen van de plattelandscultuur. Op elk abel spel volgt een sotternie, een komische uitsmijter: *Esmoreit* en *Lippijn*, *Gloriant* en *Die buskenblazer*, *Lanseloet* en *Die hexe*, *Winter ende somer* en *Rubben*.

Het woord abel betekent zo veel als: mooi, goed, vernuftig, kunstig. De genoemde stukken werden wellicht aangeduid met die term om ze te onderscheiden van hun boertige tegenhangers in hetzelfde handschrift. Zij zijn voor zover bekend geen bewerkingen van reeds bestaande (epische) teksten, maar 'oorspronkelijke' dramatische creaties. Omdat de abele spelen nauwelijks regie-aanwijzingen bevatten, en speeldrama's doorgaans in rollen werden uitgeschreven, interpreteert men ze in de vorm waarin ze overgeleverd zijn wel als leesdrama. Het handschrift-Van Hulthem echter heeft mogelijk gefungeerd als een scriptorium-codex, waaruit kopers teksten konden kiezen om te laten afschrijven (een aanwijzing daarvoor is dat aan het einde van iedere tekst het aantal verzen wordt vermeld). Het is derhalve mogelijk dat de teksten weer op toneelrollen werden gekopieerd ten behoeve van een toneelgezelschap. Van *Lanseloet van Denemerken* zijn overigens Zeeuwse rederijdersrollen overgeleverd.

Recent is de benaderingswijze om de abele spelen te beschouwen als exponenten van de middeleeuwse, door een burgerlijke ideologie bepaalde, stadsliteratuur.

LIT: W.M.H. Hummelen, 'Tekst en toneelinrichting in de abele spelen' in *Nieuwe taalgids* 70 (1977), p. 229-242 □ W.N.M. Hüsken & F.A.M. Schaars, *Sandrijn en Lancelot. Diplomatische uitgave van twee toneelrollen uit het voormalige archief van de Rederijderskamer De Fiolieren te 's-Gravenpolder* (1985) □ A. Dabrowska, *Untersuchungen über die mittelniederländischen Abele Spelen (Herkunft - Stil - Motive)* (1987) □ F. van Meurs, 'De abele spelen en de navolgende sotternieën als thematisch tweeluik' in *Literatuur* 5 (1988), p. 149-156 □ O.S.H. Lie, 'Het abel spel van Lanseloet van Denemerken in het handschrift-Van Hulthem: hoofse tekst of stadsliteratuur?' in H. Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en*

*burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de Middeleeuwen* (1991), p. 200-216  
 □ W. van Anrooij & A.M.J. van Buuren, 's Levens felheid in één band; het handschrift-Van Hulthem' in H. Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de Middeleeuwen* (1991), p. 184-199  
 □ J.W. Klein, '(Middel nederlandse) handschriften: produktieomstandigheden, soorten, functies' in *Queeste 2* (1995), p. 1-30 □ A.M. Duinhoven, *Floris, Gloriant en Walewein: over Middelnederlandse kringloop literatuur* (2006) □ J. Reynaert, 'Tekst en opvoering van de abele spelen. Het kopiëerwerk in het handschrift Van Hulthem en de geïntendeerde voorstellingen' in *Spiegel der letteren* 56 (2014), p. 453-475.

## absurd toneel

ETYM: Lat. ab-surdus = kwetsend voor het gehoor, afwijkend van de toon.

Aanduiding voor theatervormen vanaf de jaren 1950 met sterk internationale inslag waarin de absurditeit en de zinloosheid van het menselijk bestaan (absurdisme) worden uitgebeeld. Hoewel de feitelijke afhankelijkheid van het Franse existentialisme van Sartre en Camus vaak wordt geloofd, bestaat er wel degelijk een geestelijke verwantschap. Dit blijkt uit een aantal parallel lopende thema's, zoals de absurde positie van de mens in zijn vergeefse zoektocht naar orde, logica en coherentie in een wereld die deze categorieën niet bezit en ze zelfs ontkent; verder de onmogelijkheid te communiceren, de eenzaamheid, de angst en de vlucht in een illusoire werkelijkheid. De mens wordt gezien als een geïsoleerd individu, levend in een vijandige en ongeordende samenleving, op weg van het niets naar het niets. Afgesneden van zijn religieuze, metafysische of transcendentale wortels is hij losgeraakt van zijn zekerheden. Vandaar ook het verzet van het absurdisme tegen traditionele cultuurvormen. Deze ideeën worden ook uitgedrukt door de andere benamingen voor absurd theater die men wel eens tegenkomt: antitheater, théâtre du dérisoire, théâtre de l'absence, farces métaphysiques.

Omdat het menselijk bestaan als irrationeel en absurd wordt beschouwd, kan dit ook alleen maar weergegeven worden in teksten en voorstellingen die zelf een absurde vorm hebben. Het sterkst komt dit tot uiting in de zinloosheid van de dialogen die het onvermogen van werkelijk menselijk contact demonstreert (solipsisme). De desoriëntatie blijkt ook uit de afbraak van plot, karakters en tijdsverloop. De ruimte fungeert als directe metafoor van de desolaatheid van de uitgebeelde situatie. Geliefde procédés zijn de tragische farce, de zwarte humor, de paradox en de ironie.

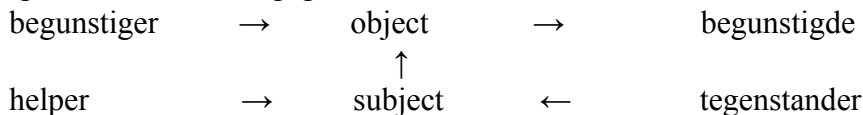
Een belangrijk model was Eugène Ionesco's *La cantatrice chauve* (1950). Andere schrijvers van absurdistisch toneel zijn Beckett, Adamov, Genet, Vian, Albee en Pinter. In het Nederlands schreven Tone Brulin met *Verticaal* (1955) en Harry Mulisch met *De knop* (1960) absurdistisch toneel, evenals Lodewijk de Boer met *De kaalkop luistert* (1963), *De verhuizing* (1964), *Borak valt* (1967), e.a.

LIT: M. Esslin, *The theatre of the absurd* (1961) □ D. Grossvogel, *The blasphemers. The theatre of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet* (1965) □ A.P. Hinchcliffe, *The absurd* (1969) □ A. van der Starre, 'Bestaat er een absurdistisch toneel?' in F.F.J. Drijkoningen e.a., *Avant-garde en traditie in het moderne toneel* (1978) □ U. Drechsler, *Die 'absurde Farce' bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vor- und Überleben einer Gattung* (1988) □ E. Jacquart, *Le théâtre de la dérision: Beckett, Ionesco, Adamov* (1998) □ M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde* (2003) □ M. Bennett, *Reassessing the theatre of the absurd* (2011).

## actant

ETYM: Fr. wie handelt, spreker, redenaar, toneelspeler < Lat. agere = handelen.

In de vertel- en dramatheorie de instantie die een handeling verricht of een gebeurtenis veroorzaakt of ondergaat. De acteurs die in een verhaal- of dramageschiedenis zo'n rol vervullen, kunnen worden ingedeeld in klassen op grond van het feit dat ze gemeenschappelijke kenmerken (functies) vertonen in het handelingsverloop. Die klassen worden in het Franse structuralisme aangeduid met de term actants en daarbinnen onderscheidt men doorgaans subject en object, begunstiger (destinateur) en begunstigde (destinataire), helper (adjuvant) en tegenstander (opposant). Samen vormen deze actants het actantieel model dat als volgt kan worden weergegeven:



Binnen dit actantieel model kan één actantenrol door meerdere acteurs 'gespeeld' worden en kunnen anderzijds verschillende actantenrollen door één actant worden uitgebeeld: bijv. die van subject en begunstigde in een verhaal waarin acteur A (= subject) streeft naar het bezit van B (= object) voor zichzelf (A = begunstigde). Men spreekt in dit verband ook wel over de 'ondernemer' en het 'doel'.

Zo wil bijv. Max Havelaar in Multatuli's boek bekendmaken welke misdaden er in naam van de koning in Indië worden bedreven. Havelaar fungeert als subject-actant (de zogenaamde 'ondernemer') en het bekendmaken van de misdaden vormt de object-actant (het doel) in de *Max Havelaar*.

De onderlinge relaties tussen de dragers van de handeling in een geschiedenis wordt de 'actantiële syntaxis' genoemd in onderscheid van de 'functionele syntaxis', waarbij het gaat om de relaties tussen de (belangrijkste) gebeurtenissen van de geschiedenis.

LIT: A.J. Greimas, *Sémantique structurale* (1966, reprint 1986) □ R. Gaugreault, 'Renouveau du modèle actantiel' in *Poétique* (1966), p. 355-368 □ A.J. Greimas, 'Les actants, les acteurs et les figures' in C. Chabrol (red.), *Sémiotique narrative et textuelle* (1973), p. 161-176 □ M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie* (1980; 1990<sup>5</sup>), p. 147-159 □ J. van Luxemburg, M. Bal & W.G. Weststeijn, *Inleiding in de literatuurwetenschap* (1981; 1992<sup>7</sup>), p. 161-163.

## acteur-1

ETYM: Fr. wie handelt; spreker, redenaar, toneelspeler.

Toneelspeler of vertolker van een toneeltekst als personage (dramatis personae) van een toneelspel. Ook wanneer zo'n personage geen tekst heeft, maar alleen handelend optreedt met gebaar of mimiek spreekt men van een acteur. Acteurs of actrices bij het beroepstoneel hebben doorgaans de toneelschool doorlopen.

LIT: P. Chesnais, *L'acteur* (1957) □ Y. Lane, *The psychology of the actor* (1976<sup>2</sup>).

## acteur-2 zie actant

## actie-eenheid

Term uit de drama-analyse voor een groep actiemomenten die het handelingsverloop markeren, doordat ze gezamenlijk verwijzen naar één bepaald punt in het drama, nl. het handelingsaspect (handelingsaspecten). Men zou de actie-eenheid kunnen beschouwen als een motief van het drama dat bijdraagt tot de plot of het verloopplan.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1972<sup>2</sup>).

### **actiemoment**

Term uit de drama-analyse voor een speelhandeling die uitwijst naar de handelingsaspecten van het drama en daardoor verantwoordelijk is voor een bepaalde emotie bij publiek of lezer. Dat kan gebeuren doordat het als handelingsmoment uitwijst naar een punt dat gevreesd wordt, of juist naar een punt waarop wordt gehoopt. Wanneer bijv. aan het begin van een drama zich een handeling voltrekt die vooruitwijst naar de ondergang van één van de personages, dan wekt dat een bepaalde spanning. Die handeling is dan een actiemoment en de ondergang van het personage het handelingsaspect.

Men onderscheidt vijf typen actiemomenten: actiemomenten met een prospectief aspect; actiemomenten met een retrospectief aspect; actiemomenten die verwijzen naar een gelijktijdig op het toneel zichtbaar gebeuren, of naar een voor de toeschouwers onzichtbaar gebeuren omdat het zich achter het toneel voltrekt, beide simultaanaspect genoemd; en tenslotte de speelhandeling die verwijst naar de (bekende of bekend veronderstelde) achtergrond van het handelingsverloop, het zgn. wereldbeeldaspect.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1972<sup>2</sup>).

### **ad spectatores**

ETYM: Lat. tot de toeschouwers.

Rechtstreeks tot de toeschouwers gerichte monoloog met het doel de handeling of zedeles uit het te aanschouwen toneelstuk toe te lichten. Net als het tot het publiek gerichte terzijde vormen dergelijke monologen een doorbreking van de vierdewand-fictie.

Zowel het begin van de proloog van P.C. Hoofts *Warenar* (1617) als het door Miltheit uitgesproken slot van deze proloog kunnen als voorbeeld gelden.

LIT: J. Jansen, “‘Ghy Amsterdammer burgers..., ick ben u mee poortres’”: de aangesproken toeschouwers van de *Warenar*’ in *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 106 (1990), p. 287-290.

### **adjuvant zie actant**

### **agitprop**

ETYM: Du. Agitation (agitatie) + Propaganda.

De term ‘agitprop’ verwijst naar een vorm van politiek theater in de jaren 1920, bedreven door communistische groeperingen, vooral in Duitsland. Het stond in het teken van de verspreiding van de marxistisch-leninistische leer (propaganda) waarbij men ook opriep tot concrete politieke acties (agitatie), vandaar de naam. Gewoonlijk

ging men uit van actuele problemen die in herkenbare situaties gestalte kregen. De toneelstukken zijn kort, de problemen worden vrij direct en vereenvoudigd voorgesteld; liederen en commentaren terzijde geven uitleg bij het getoonde. De opvoeringen, vaak in de vorm van straattheater, houden bewust geen rekening met artistieke voorschriften. Het agitproptheater wortelt in de Sovjet-Russische Proletkult-beweging en kende zijn hoogtepunt in Duitsland tussen 1929 en 1933 met zo'n 200 toneelgezelschappen. De belangrijkste agitpropstukken werden verzameld in *Das rote Sprachrohr* (1929), uitgegeven door het communistische Jugendverband Deutschland.

Zie ook lyrisch activisme en propagandaliteratuur.

LIT: *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, 2 dln. (1977-1978) □ R.H. Bodek, *We are the red megaphone. Political music, agitprop theatre, every day life and communist politics in Berlin during the Weimar republic* (1992).

## **agnitio**

ETYM: Lat. inzicht, herkenning < ad-(g)noscere = leren kennen, inzien.; vgl. Gr. anagnōrisis = herkenning.

Term uit de poëtica van Aristoteles die aangeeft dat een personage tot inzicht komt in de aard van de situatie waarin zij of hij zich bevindt. Dit veroorzaakt vaak de beslissende wending, de peripetie. In zijn 'Berecht' voor *Jeptha* (1659) geeft Vondel aan hoe Filopaie en Jeptha beiden te laat tot inzicht komen: de moeder verneemt het ongeluk van haar dochter; de vader ziet in dat hij zijn dochter Ifis niet had moeten offeren.

LIT: W. Janke, *Anagnorisis und Peripetie: Studien zur Wesensverwandlung des abendländischen Dramas* (1953) □ Ph. F. Kennedy, *Recognition: the poetics of narrative; interdisciplinary studies on anagnorisis* (2009).

## **agoon**

ETYM: Gr. verzamelplaats, wedstrijd(terrein), kamp < agō = handelen.

Traditioneel element in het Griekse toneel, nl. een levendige dialoog tussen twee spelers, elk gesteund door een gedeelte van het koor, waarin twee tegengestelde opinies over eenzelfde probleem worden uiteengezet en verdedigd.

Bij uitbreiding kan de term ook refereren aan een feest waarop een wedstrijd op intellectueel of artistiek niveau of een competitie van atleten plaats vond.

## **akte-2**

ETYM: Lat. acta = handelingen.

In de context van het drama is een akte een hoofdonderdeel van een toneelstuk: bedrijf.

## **alleenspraak zie monoloog**

## **amateurtoneel**

Toneel dat, in tegenstelling tot het beroepstheater, gespeeld wordt door mensen die geen vakopleiding aan een toneelschool gevolgd hebben en voor hun optreden niet gehonoreerd worden. Veel amateurtoneelspelers zijn georganiseerd in toneelverenigingen die hun wortels hebben in de rederijkerskamers. Amateurtoneel is een vorm van creatieve vrijetijdsbesteding die in Nederland en België zeer verbreid is en soms tot opmerkelijke prestaties geleid heeft. Tot de bekende amateurgezelschappen behoort het Gooise Plankenierstheater en het amateurtheater Vlaanderen Opendoek dat landjuweelfestivals organiseert.

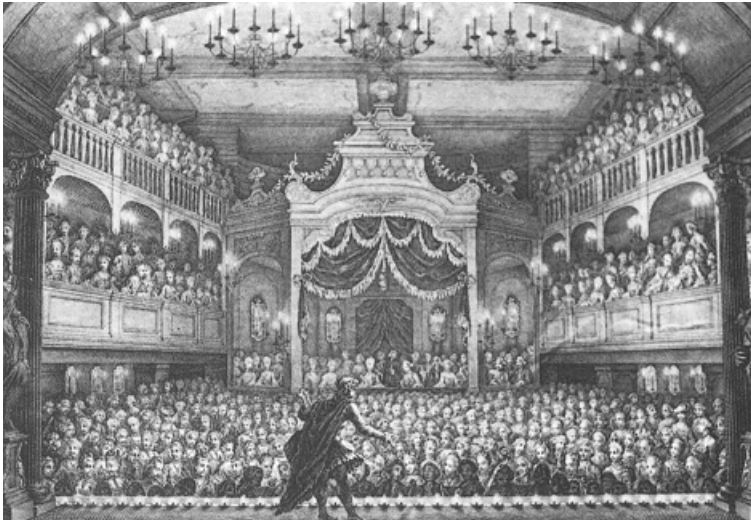
Er bestaat een Nederlandse Vereniging voor Amateurtheater (gevestigd in Den Haag) die vanaf 2010 een tijdschrift over amateurtoneel uitgeeft. Het Nederlands Centrum voor het Amateurtoneel publiceerde een losbladige uitgave als *Algemene katalogus* (1980) van amateurtoneelstukken.

LIT: B. Braat e.a., *Handboek amateurtheater* (afl. 1-15, 1990-1996) □ R.J.M. Rennenberg, *Het Vlaamse amateurtoneel: topografie van een verzuiling* (2002) □ N. Gibbs, *Amateur theatre* (2007) □ M. Dobson, *Shakespeare and amateur performance: a cultural history* (2011).

## amfitheater

ETYM: Gr. amfi = aan beide zijden.

(Half)rond of (half)ovaal theater met oplopende bankenrijen in de oudheid. In hedendaagse schouwburgen wordt met de term 'amfitheater' verwezen naar de oplopende rijen zitplaatsen (rang) boven het balkon. Zie ook arenatheater en odeon.



*Jan Punt spreekt als Apollo het publiek toe in de Amsterdamse Schouwburg. [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 344]*

LIT: T. Wilmot, *Roman amphitheatres and spectacula* (2009) □ Th. Hufschmid, *Amphitheatrum in provincia et Italia*, 3 dln (2009).

## amoebaeum

ETYM: Gr. amoibaïos = beurtelings; vandaar: beurtzang.

Lyrisch gedeelte in de Griekse tragedie, bestaande uit een beurtzang tussen twee spelers of tussen speler en koor.



In de antieke bucolische poëzie zijn amoebaea verzen of strofen die als beurtzang door twee sprekers voorgedragen worden om een thema dat door één van hen is voorgesteld verder te ontwikkelen, zoals in Vergilius' *Ecloge* 3 en 7.

### **anabasis**

ETYM: Gr. ana-bainein = opstijgen, landinwaarts gaan; vandaar: tocht naar het hogere binnenland.

De term anabasis betrof een veldtocht van zee naar het binnenland, zoals die van Cyrus de jongere in Azië of Xenophons verslag van zijn veldtocht in Perzië (398 v. Chr.). Boudewijn Büch gebruikte de term in deze oorspronkelijke betekenis voor de titel van zijn eerste reisverslag (1966). De term wordt voorts binnen de dramaturgie (dramatheorie) aangewend voor de toespitsing (opdrijving) van de actie in het drama tot de climax-2 en de uiteindelijke ontknoping of catastrofe. Anabasis in deze betekenis behoort tot de plot en draagt bij tot de spanning in het drama.

LIT: J.W.I. Lee, *A Greek army on the march: soldiers and survival in Xenophons Anabasis* (2007).

### **anagnorisis zie agnitio**

### **analytisch drama**

Dramavorm waarin de handeling in feite reeds heeft plaats gevonden in het verleden en het drama zich toespitst op de ontwikkelingen en de ontknoping die het gevolg zijn van die handeling. Personages en toeschouwers worden zich pas in de loop van het drama bewust van wat is voorgevallen in het verleden en van de gevolgen daarvan. Men spreekt ook van een late point of attack.

Een dergelijke dramaopbouw kenmerkt bijv. Sofokles' *Koning Oidipous*. De meeste detective-stukken hebben een soortgelijke bouw. Analytisch drama was ook in trek bij het naturalisme, omdat het vooral voorstelling van karakter en milieu kan geven, waarvoor de handeling slechts startmotor is. Om die redenen wordt *John Gabriel Borkman* (1896) van Henrik Ibsen bijv. een analytisch drama genoemd.

LIT: W. Archer, *Play-making* (1970) □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1979; 1991<sup>4</sup>), p. 43-47 □ M. Strässner, *Analytisches Drama* (1980).

### **antagonist**

ETYM: Gr. antagonistès = tegenspeler < anti (tegen) + agoon (strijd).

De antagonist behoort als tegenspeler van de hoofdpersoon (protagonist) tot de dramatis personae van een literair werk. Als tweede belangrijke speler wordt de antagonist ook wel deuteragonist genoemd. Hij of zij draagt bij aan de plot door het conflict met de protagonist. De term wordt meestal gebruikt voor een personage in het drama, maar is ook toepasbaar op personages in verhalend proza.

In Vondels treurspel *Lucifer* (1654) bijv. is Lucifer de protagonist en de aartsengel Michaël de antagonist. En in Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) is Jerolimo de protagonist en Robbeknol de antagonist.

LIT: H. Jannach, *The antagonist in the German Drama from Gottsched to Schiller* (1954) □ G.B. Tennyson, *An introduction to drama* (1967).

### **anti-illusionistisch toneel**

Toneelvorm waarin de toneelillusie bewust doorbroken wordt om onder meer door middel van het vervreemdingseffect, zoals dat bijv. door Bertold Brecht werd gebruikt, de toeschouwer te verhinderen zich in de personages en de handeling van het stuk in te leven. In Nederland werd deze toneelvorm toegepast door Willem Royaards en Eduard Verkade aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw. In Vlaanderen experimenteerde de Internationale Nieuwe Scène in de jaren '70 met dit type theater en in Nederland schreef S. Polet anti-illusionistisch toneel, bijv. met *Adam X* (1973). Vaak berust het anti-illusionistische op de doorbreking van de zgn. vierdewand-fictie. Er is een glijdende overgang naar extremere vormen van modern toneel, zoals het absurd theater (absurd toneel) en het antitheater, die soortgelijke doelstellingen hebben.

LIT: L.W. Nauta, *De mens als vreemdeling: een wijsgerige studie over het probleem van de vervreemding in de moderne literatuur* (1960) □ R. Hayman, *Theatre and Anti-Theatre. New movements since Beckett* (1979) □ R.L. Erenstein, 'Zomerspelen in Laren onder leiding van Royaards en Verkade' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 552-559.

### **antimasker**

Variant van het maskerspel. Tegenover de maskers die daarin de deugden en verdiensten van de monarchie voorstelden, plaatste Jonson zgn. antimaskers (antimasque). Deze variant voerde eveneens gemaskerde beroepsacteurs en acrobaten ten tonele (vooral saters en demonen) die de wereld van het kwaad en de chaos verbeeldden. Hun aanvankelijk allegorische rollen, zoals Onwetendheid, Lichtgelovigheid, Verdenking en Ontrouw, evolueerden echter in groteske, soms obscene zin, wat een contrast creëerde met de harmonieuze orde van de masque zelf.

LIT: L. Mickel, *Ben Jonson's antimasques. A history of growth and decline* (1999).

### **antiode/antipirrhema**

ETYM: Gr. anti = tegen; Gr. ôidé = gezang, lied; Gr. pirrhema = wat wordt gezegd.

De antiode is een onderdeel van de Griekse komedie als tegenhanger van de door het koor gezongen ode. In de komedie werd de dramatische illusie (vierdewand-fictie) doorbroken met een door de helft van het koor gezongen ode waarin de goden werden aangeropen. Deze ode maakte deel uit van de parabasis die volgde op het eerste bedrijf (episode-1) waar het een min of meer komisch intermezzo vormde. De andere helft van het koor reageerde op de gezongen ode met een satirische of spottende antiode en als tegenhanger daarvan werd dan door het koor van de ode een antipirrhema gezongen, waarmee de parabasis werd afgesloten.

LIT: G.M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses: a contribution to the history of Attic comedy* (1971) □ Th. K. Hubbard, *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis* (1991) □ Z.P. Biles, *Aristophanes and the poetics of competition* (2011).

## **antitheater**

Benaming voor toneel dat de ideologische stellingname van schrijvers vertolkt die het theater als ‘fabriek’ van dromen en illusies afwijzen omdat het door zijn vormgeving en spel het recht op antwoord aan het publiek ontzegt. Volgens de voorstanders van het antitheater moet het theater een actieve deelname van alle betrokkenen garanderen, dus inclusief het publiek. Het mag niet langer een instelling of instituut zijn, maar moet een beweging worden en het moet de illusie vervangen door sociale praxis.

Er is een duidelijke relatie met het anti-illusionistisch toneel. Sommige auteurs over dit onderwerp zien absurd theater (absurd toneel) en antitheater als synoniemen, terwijl anderen het onderscheid zien in het absurdisme van Albert Camus dat de schrijvers van absurd theater met elkaar gemeen hebben. Synoniem is de term antitoneel.

Een bekend voorbeeld van antitheater is P. Handkes *Publiksbeschimpfung* (1966). In het Nederlandse taalgebied hebben Tone Brulin en Lodewijk de Boer met dit type toneel geëxperimenteerd.

LIT: L.W. Nauta, *De mens als vreemdeling: een wijsgerige studie over het probleem van de vervreemding in de moderne literatuur* (1960) □ M. Esslin, *The theatre of the absurd* (1961; reprint 2004) □ R. Hayman, *Theatre and Anti-Theatre. New movements since Beckett* (1979) □ J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice; vol 2: Symbolism, surrealism and the absurd* (1981) □ M. Prunes, *Les théâtres de l'absurde* (2005).

## **antitoneel zie antitheater**

## **aparte zie terzijde**

## **apostelspel**

Subgenre van het Bijbels drama, waarin een episode uit het leven der apostelen, vooral van de H. Paulus, wordt uitgebeeld en waarvoor de stof doorgaans ontleend werd aan het bijbelboek ‘Handelingen der apostelen’, soms aangevuld met andere bronnen zoals de evangeliën, de brieven der apostelen of Romeinse geschiedenis. Het oudste West-Europese apostelspel dateert van de 13<sup>de</sup> eeuw. In de Nederlanden bloeide het genre gedurende de 16<sup>de</sup> eeuw, met name in de zuidelijke Nederlanden, bijv. *Spel van Paulus’ bekering* (ca. 1550). Een ander bekend apostelspel uit die tijd is *De bekeeringe Pauli* (ed. Steenbergen, 1953).

LIT: C.G.N. de Vooy, ‘Apostelspelen in de rederijkerstijd’ in *Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Serie A, Letteren, wijsbegeerte, godgeleerdheid* 65 (1928) 5, p. 153-197 □ G.J. Steenbergen, ‘Het apostelspel’ in *Verslagen en Mededeelingen Academie* (1952), p. 439-488 □ G. Kamphuis, ‘Het apostelspel de bekeeringe Pauli en de Bijbel’ in *De nieuwe taalgids* 46 (1953), p. 287-288 □ W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, ca. 1500- ca. 1625* (1968), p. 46-48 □ B.A.M. Ramakers, ‘Maer en beroemt u niet!

Het eerste Spel van Sinnen van dWerc der Apostelen van Willem van Haecht' in G.R.W. Dibbets & P.W.M. Wackers (red.), *Wat duikers vent is dit! Opstellen voor W.M.H. Hummelen* (1989), p. 147-164.

## apotheose

ETYM: Gr. vergod(delijk)ing < theos = god.

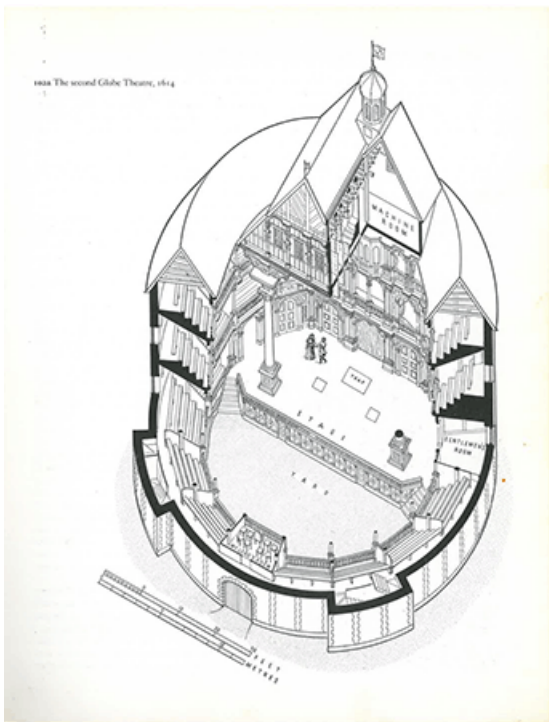
Oorspronkelijk: verheffing tot de rang der goden, het 'ophemelen' van een roemrijk persoon. Bij overdracht gebruikt voor het hoogtepunt van een toneelopvoering, meestal de slotscène, waarin het maximum aan pracht en kunnen getoond wordt.

Typische voorbeelden hiervan zijn de slotvoorstellingen tijdens de 16<sup>de</sup> en de 17<sup>de</sup> eeuw in het Palais Royal te Parijs, waarbij 30 tot 40 acteurs werden uitgedost als Olympische goden. Ze stonden op platforms, versierd met zonnestrallen en wolkensilhouetten. In de spectaculaire finale werden die 'goden' op hun plateau tot op halve hoogte boven de scène neergelaten. Niet alleen goden, maar ook vorsten en helden werden zo verheerlijkt. Vandaar de andere benaming voor apotheose, nl. gloire. Zie ook deus ex machina.

## arenatheater

ETYM: Lat. arena = zand, de met zand bestrooide gevechtsruimte in het amfitheater.

Scèneopstelling waarbij niet langer naar en tegenover het publiek gespeeld wordt zoals in het traditionele theater, maar waarbij het publiek in een grote cirkel rondom de centraal opgestelde scène-2 geplaatst wordt; vandaar ook de termen 'axiale opstelling' (lat. axis = as van een wiel) en 'cirkeltheater'. Daarmee wilde men ingaan tegen een te strakke scheiding van het rollenpatroon spelers/publiek. Deze vernieuwing had wel een grote invloed op de betrokkenheid van het publiek, maar heeft de traditionele podiumopstelling niet kunnen verdringen. De arenaopstelling leent zich uitstekend voor intieme vormen van kamertoneel, workshops en laboratoria. Zie ook aula-theater.



Afbeelding van een arenatheater. [bron: R. & H. Leacroft, *Theatre and playhouse* (1984), p. 57].

LIT: R. & H. Leacroft, *Theatre and playhouse* (1984).

## argument

ETYM: Lat. *arguere* = helder maken, aan het licht brengen, bewijzen.

In de retoriek: bewijsgrond die een bepaalde uitspraak fundeert. Zie rede(voering) en argumentatio.

In de dramatiek: geschreven tekst (van de hand van de dramaturg zelf of van latere auteurs) die aan de boekversie van een toneelstuk voorafgaat. Deze tekst fungeert als verklaring, rechtvaardiging of soms gewoon als samenvatting (zie ook hierna) van het desbetreffende stuk. Hij kan ook opgevat zijn als een soort poëtica van het drama. Het argument moet duidelijk onderscheiden worden van de gesproken proloog. Bijv. 'Berecht' voor *Lucifer* (1654) van Vondel.

In een meer specifieke betekenis werd de term 'argument' vaak gebruikt ter aanduiding van een korte mededeling (verg. 'kort begrip') in de vorm van een samenvattende titel van een hoofdstuk van een werk, meestal aangebracht door drukkers-uitgevers of vertalers, met de bedoeling de lezer te oriënteren of zijn aandacht te trekken. Deze argumenten of 'ondertitels' zijn, ook in ik-verhalen, gewoonlijk in de derde persoon gesteld. Bijv. in *Lazarillo de Tormes* (1554), hfst. 3: 'Hoe Lázaro in dienst trad bij een kale jonker, en over hetgeen hem bij deze overkwam'.

LIT: J.F. Vanderheyden, '*Verkenningen in vroegere vertalingen*' in *KANTL* (1985), p. 188-198 □ P. Schellens & G. Verhoeven, *Argument en tegenargument: een inleiding in de analyse en beoordeling van betogende teksten* (1988) □ G. Declercq, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires* (1993) □ *Major trends in argument theory today*, themanummer van *Revue internationale de philosophie* (1996) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 10 (2012), kol. 51-59.

## aria

ETYM: It. lucht, uitdrukking.

Lied gezongen door één stem, met instrumentale begeleiding. De aria kan als zelfstandig werk voorkomen, zoals de aria concertante (concertaria), maar ook als onderdeel van een cantate, oratorium, passie of opera. In de *Orfeo* van C. Monteverdi (1567-1643) komt de drieledige aria voor die later kenmerkend wordt voor de Italiaanse aria. Bij D. Scarlatti (1659-1725) kreeg deze vorm het schema A-B-A (da-capo-aria). Een ander belangrijk type was de seicento-aria (A-A-B).

In de opera vormt de aria een pauze in het handelingsverloop op hoogtepunten, om een schildering te geven van bepaalde gevoelens, dan wel te reflecteren op de hoogtepunten van het werk. In cantate, oratorium en passie vervult de aria een soortgelijke functie. Om een goede indruk te krijgen van de werking van een aria dient men de tekst in gezongen vorm te horen. Bekend door de jaarlijkse uitvoeringen in de weken vóór Pasen, de passietijd, zijn de aria's uit de *Matthäus Passion* (BWV 244) van J.S. Bach (1685-1750), op teksten van Picander (1700-1764). Bij R. Wagner (1813-1883) verliest de aria haar zelfstandigheid en gaat zij functioneren in een samenhangend geheel ten dienste van de eenheid en de voortgaande handeling van de opera.

Zie ook recitatief.

LIT: P. Douliez & H. Engelhard (red.), *Das Buch der Lieder und Arien* (1956) □ N. Dubowy, *Arien und Konzert: zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (1991) □ P.E.M. Strategier, *De taal der hartstochten. De visie van drie achttiende-eeuwse Nederlandse schrijvers op muziek en haar relatie met de dichtkunst* (2001), p. 86-89, 310-313, en passim □ C. Mark Ross, *Guide to the aria repertoire* (2007).

## **aristotelisch drama**

Dramatype waarin de aan Aristoteles toegeschreven normen van de eenheid van tijd en handeling en de daaruit afgeleide norm van de eenheid van plaats zijn toegepast (eenheid van handeling, tijd en plaats). Deze normen worden de aristotelische eenheden genoemd. Dit type drama kent bovendien een vaste organisatie van de plot, beginnend met de expositie, gevolgd door de intrige, de climax-2, de catastrofe en de peripetie. Deze indeling leidde tot een opbouw in vijf bedrijven, al dan niet telkens gevolgd door een rei-1. Vanwege de vaste opbouw van dit soort drama met z'n opgang, climax en neergang, spreekt men ook wel van symmetrisch drama. De organisatie van de klassieke tragedie en als gevolg daarvan van het renaissance-drama en het classicistisch drama volgens deze indeling in bedrijven is overigens niet afkomstig van Aristoteles, maar van Horatius.

LIT: A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwse opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland* (1973<sup>2</sup>) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991), p. 30-59.

## **Aristotelische eenheden zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

## **atellana zie fabula atellana**

## **aulatheater**

ETYM: Gr. aulè = binnenplaats waarrond het huis werd opgetrokken.

Theaterbouw die zich onderscheidt van de strikte face-à-face-opstelling en de axiale opstelling (Lat. axis = as van een wiel; vandaar cirkeltheater) door het gebruik van een sterk vooruitgeschoven proscenium of speelplatform. Men bewerkstelligde dit door de traditionele stalletjes en parterre af te schaffen en de Griekse, opeenvolgende bankenrijen over te nemen die, wat de vorm betreft, variëren tussen halve cirkel en gereduceerde U. Een voorbeeld hiervan is Das Grosse Schauspielhaus te Berlijn, herbouwd voor Max Reinhardt (1919). Zie ook arenatheater.

## **auto**

ETYM: Sp. akte, processtuk, vonnis.

Kort dramatisch werk, meestal met Bijbelse stof. Zeer bekend is de *Auto de los Reyes Mayos* (13<sup>de</sup> eeuw), het oudste anonieme Spaanse toneelstuk in de volkstaal. Het bestaat uit vijf tafereelen; begin en slot ontbreken. Pas met Lope de Vega (1562-1632) en vooral met Calderón (1600-1681) worden auto en sacramental in een vast verband samengebracht: auto sacramental staat dan voor een toneelstuk uit één bedrijf, geschreven ter ere van het Heilig Sacrament en opgevoerd op Sacramentsdag (zie ook Fronleichnamspiel). Oorspronkelijk is de auto sacramental gegroeid uit de religieuze hervormingen van de katholieke vorsten. Later speelde het een rol in de contrareformatorische propaganda in Spanje. Er zijn ongeveer duizend stukken bewaard gebleven. Naast deze 'autos sacramentales' bestaan er ook 'autos navidenos' (ter gelegenheid van Kerstmis) en 'autos mariales' (ter ere van Maria).

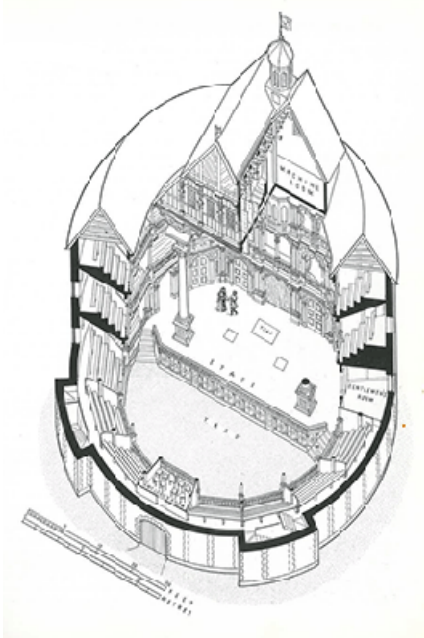
LIT: D.T. Dietz, *The 'auto sacramental' and the parable in Spanish golden age literature* (1973) □ E. Rull Fernandez (red.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro* (1986) □ B.E. Kurtz, *The play of allegory in the Autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca* (1991) □ A.L. Cilveti, *Bibliografía crítica para el estudio del autosacramental con especial atención a Calderón* (1994) □ I. Arellano, *El auto sacramental* (2003).

### **auto sacramental zie auto**

### **axiaaltheater**

ETYM: Lat. axis = as van een wiel.

Theaterbouw waarbij de speelruimte zich in het midden bevindt; vandaar ook de benaming 'cirkeltheater'.



Voorbeeld van een axiaaltheater. [bron: R. & H. Leacroft, *Theatre and playhouse* (1984), p. 57].

## **B**

## **balerie**

ETYM: Fr. baller < Middeleeuws Lat. bal(l)are = dansen.

Franse term uit de 13<sup>de</sup> eeuw ter aanduiding van een dans, waarvan de precieze kenmerken onduidelijk zijn. De romanist Joseph Bédier heeft de term voorbehouden voor een klein gedialoogd dansspel met een amoreuze inslag, waarbij er door de deelnemers gezongen wordt. Het *Tournoi de Chauvency* (eind 1285) van Jacques Bretel bevat een uitvoerige beschrijving van zo'n balerie. Een Middelnederlands voorbeeld is het *Liedekijn van den hoede* in het handschrift-Van Hulthem (ca. 1405-1408).

LIT: J. Bédier, 'Les plus anciennes danses françaises' in *Revue des deux mondes* 71, vol. 31 (1906), p. 399-424 □ F. Willaert, *Het Nederlandse liefdeslied in de middeleeuwen* (2021), p. 327-333.

## **ballad opera**

ETYM: Gr. ballein = (zich) werpen, storten. Laat Lat. en It. ballare = dansen.

Zangspel ontstaan in Engeland als persiflage op de Italiaanse opera ten tijde van G.F. Händel (1685-1759). In plaats van antieke helden vertoonde de ballad opera bedelaars en geboefte, en de aria's werden vervangen door straatdeuntjes (straatlied). Bekend is *The Beggar's opera* van John Gay (1728), een kluchtig spel met muziek en ingelaste zanggedeelten. Via het Duitse Singspiel heeft de ballad opera het Nederlandse zangspel in de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw nieuwe impulsen gegeven, zoals blijkt uit het - als 'toneelspel' aangeduide - zangspel *Pietje en Agnietje of de doos van Pandora* (1779) van Onno Zwier van Haren.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 2 (1907), p. 167 □ K.Ph. Bernet Kempers, *Muziekgeschiedenis* (1965<sup>6</sup>), p. 195-196.

## **ballet**

ETYM: Fr. baller < Middeleeuws Lat. bal(l)are = dansen.

Danstheater bestaande uit gestileerde dansfiguren, choreografie, mime, meestal met muzikale begeleiding, decors en kostuums. Al dan niet rondom een vaste thematische lijn kan een dramatisch verhaal zijn opgezet, maar het kan ook gaan om een zuiver abstracte voorstelling of visuele interpretatie van muziek.

Het ballet ontstond in Italië tijdens de renaissance aan de vele prinselijke hoven. Het eerste traktaat *De arte saltandi et choreas ducendi* (Lat. chorea > Gr. choreia = dans) dateert uit het begin van de 15<sup>de</sup> eeuw. Professionele dansers – balli of balletti – maakten de dans van een tijdverdrijf tot een vorm van kunst. Aanvankelijk dienden de dansen slechts als tussenspel of entr'acte bij diverse vormen van drama en opera. De dansers droegen maskers en schoenen met hielen.

In de loop van de 16<sup>de</sup> eeuw wordt het ballet geïntroduceerd in Frankrijk. Ook hier fungeert het als kunstvorm aan de verschillende hoven, waar het de maskerade of masques (zie maskerspel) vervangt. Erg bekend is bijv. het *Ballet Comique de la*



Royne (1581). In die periode zijn de genres nog niet strikt gescheiden. Men spreekt van 'ballet comique', maar ook van 'comédie-ballet'. Een voorbeeld hiervan is Molières *Le bourgeois gentilhomme*. Pas tijdens de 18<sup>de</sup> eeuw komt het ballet los van de opera. Men spreekt van 'ballet d'action' omdat de handeling en beweging belangrijker worden ten opzichte van de muziek. Noverre schrijft in *Lettres sur la danse et les ballets* (1760) de basisbeginselen van de dans neer. In de romantiek wordt de techniek verder verfijnd. Men introduceert dan o.m. de terre à terre, de ballonée en de pointe (op de tippen van de schoen staan). De maskers en de schoenen met hielen zijn intussen verdwenen.

In de loop van de 19<sup>de</sup> eeuw wordt Rusland een toonaangevend balletland. Belangrijke creaties zijn er o.m. *De schone slaapster* en *Het zwanenmeer* op muziek van Tsjaikovski en *De vuurvogel* op muziek van Stravinski. Grote centra op het gebied van het ballet zijn nu Londen, Parijs, Kopenhagen. Rusland (Leningrad, Moskou) blijft zijn stempel drukken op het klassieke ballet, terwijl de Verenigde Staten (New York) een voorname rol spelen op het gebied van de moderne dans, die soms dichter aansluit bij de musical. Het Vlaamse danstheater kent overigens tegenwoordig als kunstvorm een opmerkelijk succes (Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Van de Keybus).

LIT: *The Oxford companion to the theatre* (1967<sup>3</sup>), p. 68-77 □ D. Launey, 'Les airs italiens et français dans les ballets et comédies-ballets' in J. de La Gorce & H. Schneider (red.), *Jean-Baptiste Lully* (1990), p. 31-49 □ *La littérature et la danse*, themanummer van *Littérature* (1999) □ A. Carter, *Dance and dancers in the Victorian and Edwardian music hall ballet* (2005) □ C. Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets* (2006<sup>2</sup>) □ A. Carter & J. O'Shea (red.), *The Routledge dance studies reader* (2010) □ J. Butterworth, *Dance studies: the basics* (2011).

## **batement zie esbat(t)ement**

## **bedrijf**

Hoofdgeleding van het drama die op zijn beurt kan bestaan uit één of meer scènes (scène-1). In de praktijk wordt gewoonlijk elk bedrijf geopend of afgesloten met respectievelijk het opgaan of vallen van het doek. Onder invloed van Horatius werd het classicistisch drama opgebouwd uit vijf bedrijven met een vaste volgorde van expositie, intrige, climax-2, catastrofe en peripetie. In het renaissance-drama werden de eerste vier bedrijven veelal afgesloten met een koor of rei-1. In sommige gevallen spreekt men in plaats van bedrijf ook wel over een akte (akte-2).

In de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw werd het drama flexibeler van vormgeving en werd het opgedeeld in wisselende aantallen bedrijven, maar zelden meer dan vier. In het moderne drama kunnen de bedrijven zelfs plaats maken voor een opbouw in scènes.

LIT: G.B. Tennyson, *An introduction to drama* (1967), p. 20-27 □ G. van Eemeren, 'De benamingen voor 'bedrijf' en 'scene' in het Nederlandse drama tussen 1575-1625' in *Spiegel der Letteren* 15 (1973) 3, p. 161-186.

## **bericht-1**

Term uit de dramatheorie voor een beknopt en zakelijk geformuleerde mededeling aan de personages op het toneel over het verloop van gebeurtenissen waarmee ze te maken hebben of krijgen. Bekende voorbeelden van dit type bericht zijn de teichoskopie en het bodeverhaal.

## Bijbels drama

Het Bijbels drama uit de periode van de renaissance en barok dramatiseert Bijbelstof, bij voorkeur rondom bekende figuren en gebeurtenissen uit het Oude (de zondeval, Kaïn en Abel, Jozef) of Nieuwe Testament (verloren zoon). Het Bijbels drama wijkt duidelijk af van het geestelijk drama uit de middeleeuwen en het Bijbelspel van de rederijkers dat vooral de bedoeling had kerkelijke feesten te begeleiden en de christelijke leerstellingen te verkondigen. Het Bijbelse schooldrama had een duidelijke didactische functie.

In Nederland stuitte de op de Bijbel gebaseerde tragedie op verzet van de predikanten die van mening waren dat Gods woord op geen enkele wijze bewerkt mocht worden. Met name Joost van den Vondel trachtte zijn op de klassieken geënte Bijbelse helden tegen hen te verdedigen, o.a. in de opdracht van *Gebroeders* (1640). Sindsdien heeft Vondel een indrukwekkende reeks Bijbelse drama's geschreven: *Joseph in Dothan* (1640), *Joseph in Egypten* (1640; het derde Josef-stuk, *Sofompaneas of Joseph in 't hof* dateert van 1635), *Salomon* (1648), *Lucifer* (1654), *Jeptha of Offerbelofte* (1659), *Koning David in ballingschap* (1660), *Koning David herstelt* (1660), *Samson* (1660), *Adonias of Rampzalige kroonzucht* (1661), *Adam in ballingschap of Aller treurspeelen treurspel* (1664), *Noah of ondergang der Eerste Weerelt* (1667). De Frans-classicisten van Nil Volentibus Arduum, met name Andries Pels, veroordeelden de opvoering van Bijbelse drama's. Andere auteurs van Bijbels drama zijn Samuel Coster, Abraham de Koningh en – in de 20<sup>ste</sup> eeuw pas weer – Israël Querido, Martinus Nijhoff en Carel Scharten.

LIT: W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah* (3 dln., 1956-1962) □ K.

Langvik-Johannessen, *Zwischen Himmel und Erde* (1986<sup>2</sup>) □ D. Gilman, 'Selected bibliography of texts and criticism of biblical drama and moral plays' in Id. (red.), *Everyman & company: essays on the theme and structure of the European moral play* (1989), p. 193-327 □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991), p. 31-33, 74-77, 84-86, 90-150 □ L.R. Muir, *The biblical drama of medieval Europe* (1996) □ J. Konst & Bettina Noak, 'Belust of Bybelstof: die Auseinandersetzung mit alttestamentlichen Themen in den biblischen Dramen Joost van den Vondels' in *Nachbarsprache Niederländisch* 22 (2007) 1, p. 20-40.

## Bijbelspel

Subgenre binnen het rederijkerstoneel, deel uitmakend van de historiaelspelen die verhalende stof dramatiseren, en het Bijbels drama. Een bekend Bijbelspel is *Naaman Prinche van Sijrien* (1553, ed. W.M.H. Hummelen en C. Schmidt, 1975).

LIT: W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, 1500- ca. 1620* (1968) □ W.M.H. Hummelen, 'The Biblical Plays of the Rhetoricians and the Pageants of Oudenaarde and Lille' in *Modern Dutch studies. Essays in honour of Peter King* (1988), p. 88-104.

## binnenspel

Term uit de dramaturgie voor een toneelstuk dat omvat wordt door een ander toneelstuk, het zogenaamde buitenspel. De verhouding van het binnenspel ten opzichte van het buitenspel wordt verantwoord als een opvoering van het binnenspel aan de personages van het buitenspel, zoals in *Piramus en Thisbe* (ca. 1518, ed. Van Es, 1965). Een ander voorbeeld is *Naaman Prinche van Sijrien* (1553, ed. W.M.H. Hummelen en C. Schmidt, 1975), waarin het binnenspel een droom is die door de hoofdpersoon van het buitenspel gedroomd wordt. *Het Wagenspel van Masscheroben* (hfst. X, v. 728 t/m 857) in de *Mariken van Nieumeghen* (ed. D. Coigneau) heeft de kenmerken van een binnenspel, maar de *Mariken* wordt in zijn overgeleverde vorm niet als een toneelstuk, maar als een leestekst beschouwd.

LIT: G.A. van Es (ed.), *Piramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw* (1965) □ W. Kuiper, 'Mariken van Nieumeghen, een gerenoveerd Maria-mirakel' in *Spektator* 15 (1985-1986), p. 249-267.

## **black comedy**

ETYM: Eng. zwarte komedie.

Vorm van drama, gekarakteriseerd door cynisme. De personages worden geleid door het noodlot of het toeval. Wrangle wanhoop bezielt hen en met bijtende spot lachen ze om hun eigen mislukkingen. Deze dramatische vorm is waarschijnlijk ontstaan uit de tragikomedie. Zwarte humor komt ook aan bod in het absurd toneel. Voorbeelden van black comedies zijn J. Anouilh's *Le voyageur sans bagage* (1937), H. Pinters *The homecoming* (1965) en Peter Shaffers *Black comedy* (1967; Ned. vert. *Oh, duister heden*, 1969).

LIT: J.F. Egea, *Dark laughter: Spanish film, comedy, and the nation* (2013).

## **blijspel**

Dramatisch werk waarin op amusante wijze over gewone mensen in alledaagse situaties gehandeld wordt en die ook wel komedie wordt genoemd. De bedoeling van het blijspel is vooral het amuseren en ontspannen van het publiek. Meestal begint het blijspel met verwickelingen die naar een climax-1 gevoerd worden en tenslotte naar genoegen worden opgelost (happy end(ing)). Het komische effect wordt vaak bereikt doordat de toeschouwer op de hoogte is van zaken waar de personages in het stuk nog achter moeten komen, de zgn. dramatische ironie. Het blijspel laat menselijke fouten zien van een belachelijke kant en houdt op die manier de toeschouwer een spiegel voor. De bedoeling van het blijspel is vooral te amuseren, maar vaak niet zonder te moraliseren. Tot de meest gebruikelijke thema's behoren liefdesverwickelingen en menselijke zwakheden en ondeugden als schraapzucht, ingebeeldheid, kleinzerigheid e.d. De personages zijn types als de vrekkige oude man, de listige knecht, de jonge man met liefdesverdriet etc. Het blijspel ligt dicht bij de klucht (klucht-1), die echter korter en eenvoudiger van handeling is.

Wat zijn ontstaan betreft moet het blijspel als komedie zijn ontstaan in de sfeer van de Griekse feesten ter ere van Dionysus. Na een reeks offers en liederen aan de god gericht werd een processie gevormd waarin diverse groepen zingend door de straten trokken. Deze optochten zonder veel organisatie lieten ruimte voor improvisatie van gezangen vol spot en ironie. Daaruit zijn dan vroege vormen van min of meer gestructureerde komedies gegroeid, nl. een reeks toneeltjes, later door een intrige met elkaar verbonden, afgewisseld met een zang. Geleidelijk kreeg het genre een

vastere vorm: maskers, een uitgebreid koor (24 leden i.p.v. 12 of 15 bij de tragedie), bonte kledij en lachwekkende typen waren de ingrediënten bij elke opvoering. Een algemeen geldende structuur ontbreekt, al wordt in het klassieke blijspel gebruik gemaakt van structurelementen van de tragedie. Illusieverstorende onderdelen (parabasis) vormen de meest typische kenmerken van deze vroege komedies.

In Nederland is het vroegste blijspel Bredero's *Moortje* (1615), een bewerking van Terentius' *Eunuchus*. P.C. Hooft heeft Plautus' *Aulularia* naar 's Landts gheleghenheit verduytschet' en gaf daarmee een voorbeeld van creatieve imitatio in zijn *Warenar* (1617). Het thema van de vrek zou later door Molière opnieuw worden benut voor zijn blijspel *L'avare* (1668). Pieter Langendijk onderging op zijn beurt invloed van Molière, bijv. in *Het wederzijdsch huwelijksbedrog* (1712). Men kan deze blijspelen classicistisch noemen wegens hun navolging van klassieke voorbeelden of hun pogen om de klassieke eenheden te volgen. Daartegenover staat het romantische blijspel, zoals Shakespeare dat schreef met bijv. *A midsummernight's dream* (1595-1596) en *The merchant of Venice* (1596), spelen waarin ook wat somberder toonaarden worden aangeslagen. Het probleem met de term romantisch blijspel is echter dat hierdoor verwarring kan ontstaan met het bijvoeglijk naamwoord ontleend aan het periodebegrip romantiek, waarmee veeleer individualistische tendensen in het blijspel worden aangegeven; 'romantisch' wordt hier dan ook gebruikt in de zin van niet-klassiek. Als Nederlands voorbeeld van een dergelijk romantisch blijspel kan Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) gelden, een bewerking van de schelmenroman *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), die Bredero in vertaling las. Ook Rodenburghs bewerkingen van de stukken van Lope de Vega zijn voorbeelden van romantische blijspelen.

In de loop van de 18<sup>de</sup> eeuw, met de opkomst van het burgerlijk drama, verandert ook de opzet en inhoud van het blijspel. De pragmatische tendens blijft, maar de bouw van het blijspel wordt vrijer. In Italië maakt Carlo Goldoni (1707-1793) gebruik van de improvisatietechnieken van de commedia dell'arte die hij inpast in een volledig uitgeschreven tekst, zoals in zijn *L'uomo di mondo* (De volmaakte mens, 1738).

De eerste belangrijke toneelschrijver is dan weer Herman Heijermans, die zijn *Schakels* (1903) een vrolijk spel noemde en *Eva Bonheur* (1916) 'een genoegelijk toneelspel'. Moderne schrijvers van blijspelen zijn o.m. Annie M.G. Schmidt en Dimitri Frenkel Frank.

Behalve de indeling in klassiek en romantisch blijspel, is er ook een indeling op andere inhoudelijke elementen. Men spreekt van karakterblijspel of comédie de caractère, wanneer de hoofdpersoon een bepaald mensentype vertegenwoordigt, bijv. een vrek, een intrigant of een opschepper. Daarnaast kent men het zedenblijspel of de comédie de mœurs, waarin de sociale code van een bepaalde groep of periode op de hak wordt genomen. En ten slotte is er het intrigeblijspel of de comédie d'intrigue waarin gecompliceerde verwickelingen de plot bepalen.

LIT: E. Olson, *The theory of comedy* (1968) □ H. van den Bergh, *Konstanten in de komedie* (1972) □ D.J. Palmer, *Comedy: developments in criticism* (1984) □ W.N.M. Hüsken, *Noyt meerder Vreucht: compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance* (1987) □ M. Charney, *Comedy high and low: an introduction to the experience of comedy* (1991) □ A. Stott, *Comedy* (2004) □ A. McConnell e.a. (red.), *A cultural history of comedy*, 6 dln. (2020).

## **bliscappen**

Zevental laatmiddeleeuwse toneelstukken, waarin de zeven vreugden van de moedermaagd Maria gedramatiseerd worden. Alleen de eerste en de zevende bliscap zijn bewaard gebleven. De zeven bliscappen werden tussen 1441 (volgens anderen 1448) en ca. 1566 te Brussel opgevoerd in een cyclus van zeven jaar. De bliscappen zijn verwant aan de Franse mysteriespelen. Uit de regieaanwijzingen blijkt dat de stukken met togen (toog) en muziek gelardeerd werden.

LIT: J. Deschamps, *Catalogus van Middelnederlandse handschriften uit Europese en Amerikaanse bibliotheken* (1972), p. 137-139 □ W.H. Beuken, *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van onser vrouwen* (1978<sup>2</sup>) □ R. Stein, 'Nogmaals de datering van de Bliscappen van Maria' in *Spiegel der Letteren* 33 (1991), p. 73-78 □ R. Stein, 'Cultuur en politiek in Brussel in de vijftiende eeuw. Wat beoogde het Brusselse stadsbestuur bij de annexatie van de plaatselijke ommegang?' in H. Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen* (1991), p. 228-243.

### **bodeverhaal**

Onderdeel van een toneelstuk waarin een bode verslag uitbrengt over gebeurtenissen die voor de actie belangrijk zijn, maar die ter wille van de bienséance(s) (bijv. moord) of om technische redenen (bijv. een zeeslag) niet of moeilijk op de scène voorgesteld kunnen worden. Een bodeverhaal kan als expositie worden gebruikt, maar kan evengoed dienst doen als peripetie (zie tragedie). Bijv. het optreden van Uriël in *Lucifer* (1654) van Vondel. Zie ook teichoskopie.

LIT: G.J. Scrimgeour, 'The messenger as a dramatic device in Shakespeare' in *Shakespeare quarterly* (1968), p. 41-54 □ M. Dickin, *A vehicle for performance. Acting the messenger in Greek tragedy* (2008).

### **boulevardtoneel**

Franse populaire theatervorm, vooral vanaf ca. 1850, beoefend in de commerciële theaters aan de Parijse boulevards. Dit toneel speelde met een beproefd recept in op de verwachtingen van een breed publiek: de aankleding is burgerlijk-realistisch, de toon is frivol en de handig opgebouwde intrige draait vaak om een driehoeksverhouding (zie ook farce). De oppervlakkigheid en voorspelbaarheid van de stukken en hun commercieel karakter veroorzaaken de doorgaans geringe reputatie in de literaire kritiek en geschiedenis. Pixérécourt (1773-1844) met zijn melodrama's en E. Scribe (1791-1861) met zijn vaudevilles hebben hun stempel op het genre gedrukt. Als bekendste beoefenaars gelden E. Labiche (1815-1888), G. Courteline (1858-1929) en G. Feydau (1862-1921). Het genre wordt ook nu nog beoefend, vooral in de sfeer van het amateurtheater.

LIT: J. Huber, *Das deutsche Boulevardtheater* (1985) □ M. Corvin, *Le théâtre de boulevard* (Que sais-je?; 1989) □ B. Brunet, *Le théâtre de boulevard* (2004).

### **britcom zie sitcom**

### **bruiloftspel**

Rederijkerstoneel – subgenre binnen het tafelspel – waarin onder het geven van geschenken gethematiseerd wordt dat de bruidegom het wilde vrijgezellenleven opgeeft en een verstandig huiselijk leven zal gaan leiden. Voorbeeld: *Vier nieuwe Tafel-Speelen / die noyt in druck en zijn gheweest. Het eerste, Van Wel vernoecht in Trou, ende Houwelijcx berou. Het tweede, van Pover ende van Armoede, die malkanderen trouwen met een bomeloose Mande. Het derde, van Ceres, Neptunus ende Acolus (sic). Het vierde. Van Thijs ende Beelitgen, een Boer ende een Boerinne* (1608).

LIT: P. Pikhaus, *Het tafelspel bij de rederijkers*, 2 dln (1988-1989) □ H. Pleij, ‘Van keikoppen en droge jonkers: Spotgezelschappen, wijkverenigingen en het jongerengericht in de literatuur en het culturele leven van de late middeleeuwen’ in *Volkskundig Bulletin* 15 (1989) 3, p. 297-315 □ W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, 1500-ca. 1620* (herz. uitg. 2003), 6A.

## buitenspel

Term uit de dramaturgie voor een toneelstuk dat een ander toneelstuk, het zogenaamde binnenspel, omvat. De verhouding van het binnenspel ten opzichte van het buitenspel wordt verantwoord als een opvoering van het binnenspel aan de personages van het buitenspel, zoals in *Piramus en Thisbe* (ca. 1518, ed. Van Es, 1965). Een ander voorbeeld is *Naaman Prinche van Sijrien* (1553, ed. W.M.H. Hummelen en C. Schmidt, 1975), waarin het binnenspel een droom is die door de hoofdpersoon van het buitenspel gedroomd wordt.

LIT: G.A. van Es (ed.), *Piramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw* (1965).

## bunraku

ETYM: Poppentheater genoemd naar het theatergezelschap van Uemura Bunrakuken, 19<sup>de</sup>-eeuws toneelschrijver.

Japans poppenspel, in zijn oudste vorm ook jōruri ('verhalend zingen') genaamd. De poppen, die meer dan één meter groot zijn, worden elk door drie mannen bespeeld, die meestal een zwarte kap dragen om het publiek niet te storen. Bunraku wordt op een brede scène met uitgewerkte decors opgevoerd, zodat het meer op toneel dan op poppenspel lijkt. De teksten worden bijzonder expressief vertolkt door een terzijde gezeten verteller, die bijgestaan wordt door één of meer muzikanten. De bekendste Japanse toneelschrijver, Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), begon zijn carrière met stukken voor het poppentheater. Zie ook kabuki.

LIT: S. Hironaga, *Bunraku: a history of Japan's puppet theater together with the stories of its plays* (1959) □ S. Hironaga, *Bunraku: Japan's unique puppet theatre* (1964) □ D. Keene, *Nō and Bunraku: two forms of Japanese theatre* (repr. 1990) □ M.A. Johnson, *Brief Introduction to the History of Bunraku* (14-08-1995) □ The Japan arts council, *The puppet theater of Japan: Bunraku* (2004)

## burgerlijk drama

Standendrama dat zijn stof put uit de problematiek van de burgerij en dat met de groeiende invloed van deze klasse in de 18<sup>de</sup> eeuw terrein wint op de klassieke tragedie en het blijspel met hun vaste eenheden van tijd, plaats en handeling. In het burgerlijk

drama worden huiselijke problemen en persoonlijke onfortuinlijkheden, zoals ongelukkige huwelijken, bankroeten, verleidingen e.d. behandeld. Het tragische is er vervangen door het geloof in de ratio, in de natuur en in de verwachting dat geluk afhangt van een meer rechtvaardige verdeling van het welzijn. Deze stukken willen een les zijn van toegepaste moraal en schilderen niet zozeer individuele personages als wel sociale condities en maatschappelijke rollen. Het burgerlijk drama is een genre tussen tragedie en blijspel in, waarin de personages gekozen zijn uit de bourgeoisie en geplaatst worden in een vaak ernstige, soms pathetische situatie. Hun handelingen en uitspraken moeten de toeschouwer de zuiverheid van hun moraal tonen, waardoor ze hun aanvankelijk misfortuin uiteindelijk kunnen overwinnen.

Omdat het burgerlijk drama vaak sentimentele trekken vertoont, wordt het in Frankrijk ook aangeduid als 'comédie larmoyante'. In Engeland, waar de burgerij al vroeg haar zelfstandigheid en zelfbewustzijn ontwikkelde, ontstond het burgerlijk drama het eerst, met als bekendste vertegenwoordiger Richard Steele met zijn 'sentimental comedies'. In Frankrijk was Diderot de belangrijkste verdediger en schrijver van burgerlijk drama met o.m. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757), en in Duitsland Lessing met het naar Engels voorbeeld geschreven *Miss Sarah Sampson* (1755). In Nederland werd het burgerlijk drama, meestal in vertaling, vooral geïntroduceerd door Cornelis van Engelen (1722-1793).

Hoewel de problematiek van de bourgeoisie sedert de romantiek herhaaldelijk onderwerp is geweest van het drama, met name in het naturalistisch toneel, lijkt het verstandiger de term te reserveren voor het hier beschreven genre van het 18<sup>de</sup>-eeuwse toneel.

LIT: J. Prinsen J.Lzn., *Het drama in de 18e eeuw in West-Europa* (1931) □ P. Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (1979<sup>4</sup>) □ K.S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel* (2006<sup>6</sup>).

## C

### **cabaret**

ETYM: Fr. kroeg, taverne. Het zou van het Arabische 'chamarat' (= wijnhuis) afgeleid zijn. Mogelijk ook van het Picardische 'cambrete', verkleiningsvorm van 'cambre' (kamer).

Literair-muzikale kleinkunstvorm bij voorkeur uitgevoerd in kleine theaters door kleine gezelschappen, soms zelfs door één cabaretier (onemanshow). Cabaret is divers: gewoonlijk bestaat het programma uit een afwisseling van liedjes, sketches, conferences, dans e.d. De inhoud is evenzeer afwisselend: parodie, persiflage, kolder, humor, satire, maar kan ook romantisch en zelfs sentimenteel zijn. De onderwerpen worden meestal ontleend aan de sociale en politieke actualiteit en vooral daarin onderscheidt het cabaret zich van revue-1 en variété.

Het cabaret stamt uit Parijs, waar het in de 19<sup>de</sup> eeuw begon met *Le chat noir* in Montmartre, waarin o.m. Emile Goudreau, Rodolphe Salis en Aristide Bruant meewerkten. Die laatste doopte in 1885 *Le chat noir* om in *Le Mirliton*. Het was een

soort kunstenaarskroeg die werd opengesteld voor publiek en waar werd opgetreden door zangers, musici en voordrachtskunstenaars. Voor de voorstellingen werd betaald in de vorm van consumpties. In Nederland werd dit type cabaret overgenomen door Eduard Jacobs (1868-1914) en later opnieuw tot leven gewekt door Sieto Hoving (1924). Het Nederlandse cabaret ontwikkelde zich echter meer tot optreden in theaters. In het eerste kwart van de 20<sup>ste</sup> eeuw speelde het cabaret een belangrijke rol in de kunst van de avant-garde. Vermelding verdient in dit verband het ‘Cabaret Voltaire’ in Zürich (1916) en de ‘Veldtocht’ van Theo van Doesburg e.a. in Nederland (1922).

De belangrijkste cabaretiers van de beginperiode van het cabaret in Nederland waren Eduard Jacobs, J.H. Speenhoff (1869-1945), Jean-Louis Pisuise (1880-1927) en Louis Davids (1883-1939). Na de Tweede Wereldoorlog bepaalden vooral Wim Kan (1911-1983), Wim Sonneveld (1917-1974) en Toon Hermans (1916-2000) het gezicht van het cabaret. Daarnaast en daarna kwam er veel nieuw talent, in groepen (bijv. Lurelei, Don Quishocking, Neerlands Hoop) en individueel (Sieto Hoving (1924-2016), Jasperina de Jong, Herman van Veen, Paul van Vliet, Fons Jansen e.v.a.). Freek de Jonge introduceerde nieuwe elementen, zoals het zgn. anticabaret. Aparte vermelding verdient het TV-cabaret, met o.a. Kees van Kooten en Wim de Bie.

Sommige cabaretiers schreven hun eigen teksten (bijv. Toon Hermans, Ivo de Wijs, Drs. P., Freek de Jonge), anderen lieten zich daarvan voorzien door auteurs als Annie M.G. Schmidt, Michel van der Plas, Guus Vleugel, Jan Boerstoel, Willem Wilmink e.a.

Het cabaret in Vlaanderen heeft een eigen ontwikkeling doorgemaakt waarin o.m. Urbanus en Kamagurka een markante rol spelen en waarop Tom Lanoye, Geert Hoste en Wim Helsen een eigen stempel drukten.



*Le Chat Noir. [bron: Ansichtkaart tentoonstelling Théophile Alexandre Steinlen: Meester van Montmartre, Kunsthal Rotterdam, 22 sept. 2007 - 20 jan. 2008].*

LIT: E. Visser, *Het Nederlands cabaret* (1920) □ J.E. van de Kamp, *Mens durf te leven* (1967) □ W. Ibo, *En nu de moraal van dit lied* (1970) □ W. Ibo, *Cabaret ... wat is dat eigenlijk?* (1974) □ W. Voets, ‘De cabaretttekst in retorisch perspectief’ in



*Forum der Letteren* 26 (1985) 2, p. 108-119 □ J. Klöters & P. Blom, *100 jaar amusement in Nederland* (1987) □ E. van Altena (red.), *Dat is uit het leven gegrepen* (1989) □ B. Grosse, *Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument: Geschichte, Gattung, Rezeption* (1990) □ L. Richard, *Cabaret, cabarets: origines et décadence* (1991) □ B. Vogel, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets* (1993) □ Literatuur en cabaret, speciaal nummer van *Bzzlletin* 24 (1994-1995), 221-222 □ P. van den Hanenberg & F. Verhallen, *Het is weer tijd om te bepalen waar het allemaal op staat. Nederlands cabaret 1970-1995* (1996) □ R. Khaitzine, *Fulcanelli et le cabaret du Chat Noir: Histoire artistique, politique et secrète de Montmartre* (1997) □ H. Arp e.a., *Een avond in Cabaret Voltaire* (2003).

## **canticum-1**

ETYM: Lat. cantum = gezang < canere = zingen.

In de oudheid bedoelde men met deze term het lyrische gedeelte in de Latijnse komedie. In tegenstelling tot het koorlied in de Griekse toneelwerken zet het canticum de handeling verder. Het canticum werd door één acteur of als wisselzang tussen verschillende acteurs gereciteerd onder fluitbegeleiding. Soms werd het canticum voorgedragen door een zanger (cantor) terwijl ondertussen de inhoud door een acteur pantomimisch werd voorgesteld. Tegenover het canticum staat het diverbium, het gesproken gedeelte in de komedie. Vooral Plautus gebruikte het canticum in zijn blijspelen.

LIT: J. Winter, *Ueber die metrische Reconstruction der Plautinischen Cantica* (1880) □ S. Sudhaus, *De Aufbau der Plautinischen Cantica* (1982).

## **catastasis**

ETYM: Gr. kata-stasis = toestand < katistamai = neerzetten, tot rust komen.

Term uit de dramatheorie van J.J. Scaliger voor de vertraging van de stijging naar de peripetie, de beslissende wending in het drama, met name in de klassieke tragedie, die leidt tot de catastrofe, de ondergang van de held. In de catastasis wordt de intrige uitgesponnen die in de fasen van de protasis-1 (expositie) en epitasis voorbereid is.

## **catastrofe**

ETYM: Gr. wending, omkering < kata-streifein = omlaag-keren.

Aanduiding voor dat deel van het drama waarin de omkering van de handeling plaats vindt na de climax-2 en die zal leiden tot de peripetie, de beslissende wending die uitloopt op de ondergang of de uiteindelijke verzoening. De catastrofe betekent in de klassieke tragedie de ondergang van de held (protagonist). De catastrofe vormt een vast deel van de klassieke tragedie, die begint met de expositie in het eerste bedrijf, gevolgd door de intrige in het tweede en de climax in het derde. Op het hoogtepunt van de spanning volgt als wending de catastrofe in het vierde en tenslotte de peripetie in het vijfde bedrijf waarin het drama zijn afwikkeling krijgt. In Vondels *Gijsbreght van Aemstel* (1637) bijv. valt de catastrofe in het vierde bedrijf, wanneer de stad Amsterdam zo goed als gevallen is en een heraut de burcht komt opeisen.

Ook in het moderne drama wordt de ondergang van de held(en) een catastrofe genoemd, maar dan is het geen typisch structureel element meer, zoals in de klassieke tragedie.

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ C. Leech, *Tragedy* (1969; reprint 1977)  
□ H.D. Gelfert, *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (1995) □ J. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720* (2003) □ B. Bushnell, *A companion to tragedy* (2005).

## **catharsis**

ETYM: Gr. reiniging < katharos = rein, zuiver.

Term uit de dramatheorie van Aristoteles voor het zuiverend effect van de zelfondervraging van de toeschouwer, teweeggebracht door het bijwonen van een tragedie. De kijker die meeleeft met de tragische held beweegt zich in het spanningsveld van vrees en medelijden met de held en wordt daardoor gezuiverd. Het catharsisbegrip van Aristoteles moet gezien worden als een reactie op de afwijzende mening van Plato dat toneel verwarring teweeg brengt in de ziel doordat het de hartstochten aanwakkert. Volgens Aristoteles is de tragedie precies in staat de emoties tot uiting te brengen en ze daardoor te reguleren.

Deze visie op catharsis steunt op Aristoteles' *Peri Poiètikès*, 1449b. De volgende definitie van de tragedie wordt daar gegeven:

zij is de uitbeelding van een hoogstaande en afgeronde handeling, van een voldoende omvang, uitgewerkt in stijlvormen die ieder aangepast zijn aan de verschillende onderdelen, niet verteld maar geacteerd, en die door medegevoel en angst de zuivering van dergelijke affecten bewerkt.

De interpretatie van deze passage blijft echter een twistpunt onder de literatuurtheoretici. Sommigen verklaren de catharsis in morele zin, anderen beklemtonen de psychologische of de medische betekenis van de woorden. Volgens nog anderen moet de Aristotelische catharsis echter niet receptioneel verstaan worden als morele, psychologische of medische zuivering (effect op de toeschouwers), maar heeft het begrip in esthetische zin betrekking op de held in de tragedie zelf (effect op het verloop van de tragedie).

In ruimere zin wordt de term catharsis gebruikt voor het zuiverend, therapeutisch effect dat om het even welk soort literair werk (ook verhalend proza en lyriek) kan hebben op de lezer of de schrijver. Zie ook bibliotherapie.

LIT: D. Barrucand, *La catharsis dans le théâtre et la psychothérapie* (1970) □ M. Pinnoy, 'Aristoteles over catharsis' in *Dietsche Warande en Belfort* 118 (1973), p. 22-31 □ A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland* (1973<sup>2</sup>), p. 82-83 □ T.J. Scheff, *Catharsis in healing, ritual and drama* (1979) □ S. Wiersma, 'Katharsis' in W. van Peer & K. Dijkstra (red.), *Sleutelwoorden* (1991), p. 93-98 □ M. Luserke (red.), *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert* (1991) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991), p. 56-57 □ F. Holssby, *Katharsis: Reinigung als Heilsverfahren* (2001) □ M. Pailler, *Le katharsis chez Aristote* (2004) □ D. LaCourse Munteanu, *Tragic pathos. Pity and fear in Greek philosophy and tragedy* (2012).

## **choor zie koor**

## **chronicle play zie history play**

## **cirkeltheater zie axiaaltheater**

## **classicistisch drama**

ETYM: Fr. classicisme = navolging van de klassieken.

Het toneel in de periode van het classicisme, ook Frans-klassiek toneel genoemd, staat sterk onder invloed van het Franse drama van met name Corneille en Racine. De Nederlandse toneeltheorie uit deze periode is verwoord door Andries Pels uit de kring van Nil volentibus arduum in zijn *Het gebruik en misbruik des tooneels* (1681). Volgens hem heeft het toneel een opvoedende functie, wat impliceert dat er niet langer plaats is voor kluchten (klucht-1) en voor het afbeelden van misdaden. Deze kritiek richt zich tegen het toneel van Jan Vos, wiens stukken met tal van gruwelen en technische trucs veel succes hadden. Het Franse toneel wordt door Pels nadrukkelijk ten voorbeeld gesteld aan het Engelse en Spaanse (Lope de Vega) en aan de navolging daarvan. Vondel wordt gekritiseerd omdat het onwelvoeglijk zou zijn Bijbelstof op de planken te brengen.

Alle stukken – in principe gebouwd op een gegeven uit de klassieken – worden door de Frans-classicisten getoetst aan vrij strenge regels, vooral die voor de indeling in bedrijven en de drie Aristotelische eenheid van handeling, tijd en plaats. De reien (rei-1) tussen de bedrijven worden afgeschaft. Goed toneel moet bovendien voldoen aan de eis van waarschijnlijkheid (vraisemblance), aan een goede verbinding tussen de tonelen (scène-1) en aan helder taalgebruik.

Auteurs en vooral ook vertalers van Frans-klassieke stukken zijn Balthazar Huydecoper, Lodewijk Meijer, Lukas Rotgans, Juliana de Lannoy, Lucretia van Merken, Onno Zwier van Haren en begin 19<sup>de</sup> eeuw Bilderdijk nog.

LIT: A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland* (1973<sup>2</sup>), p. 194-199 □ S.F. Witstein, 'Met het oog op de doctrine: het Frans-classicisme in Huydecopers Achilles' in id., *Een Wett-steen voor de ieught* (1980), p. 139-152 □ Th.M.M. Mattheij, *Waardering en kritiek: Johannes Nomsz en de Amsterdamse schouwburg 1764-1810* (1980) □ J. Stouten, *Verlichting in de letteren* (1984), p. 68-70 □ A.J.E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzy* (1989) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991), p. 118-121 □ A.S. de Haas, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772* (1997).

## **claus**

ETYM: Lat. claudere = sluiten.

Strikt genomen is de claus (soms ook clause) het laatste door een acteur uitgesproken woord van een passage in een toneelstuk waarop een andere acteur wacht om in te vallen (vandaar ook wachtwoord). Een voorbeeld uit de *Gloriant*:

Gheraert shertogen oem  
Waer sidi lieve vriend Godevaert?  
Godevaert  
Ic ben hier heer Gheraert.  
Nu segt mi, wats die raet?  
(Ed. L. van Kammen, 1964, vs. 37-39)

Vaker echter wordt de term gebruikt voor de hele passage die door een acteur achter elkaar wordt uitgesproken voordat er beurtwisseling plaatsvindt. Dit kan dus een monoloog zijn, maar ook een enkele korte zin.

LIT: A. van Leuvensteijn, *Statistisch stijlonderzoek van de clausen in Vondels Jephtha* (2001).

## **climax-2**

ETYM: Gr. klimax = (storm)ladder of trap; vandaar: verhoging of opvoering van spanning.

In het klassieke drama onderscheidt men vijf fasen: achtereenvolgens expositie, intrige, climax, catastrofe en peripetie, die gewoonlijk samenvallen met de vaste opeenvolging van vijf bedrijven. De climax is de fase waarin de spanning naar een hoogtepunt gevoerd wordt, bijv. doordat het conflict tussen protagonist en antagonist zich in deze fase steeds scherper toespitst.

In Vondels *Gijsbreght van Aemstel* (1637) ligt de climax in het derde bedrijf, waar Gijsbreght met zijn bondgenoten in een vrijwel hopeloze situatie het toneel verlaat om voor het laatst ten strijde te trekken.

In het moderne drama kan evenzeer sprake zijn van een climax, maar dan niet meer als een vast element in de structuur en dus niet gebonden aan de indeling van de bedrijven.

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ Cl. Leech, *Tragedy* (1969; reprint 1977)  
□ A. de Haas, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772* (1998) □ J.W.H. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720* (2003) □ R. Bushnell, *A companion to tragedy* (2005).

## **clute zie klucht-1**

## **cluyt zie klucht-1**

## **comédie de caractère**

ETYM: Fr. karakterblijspel.

Blijspel waarin anders dan in het karakterdrama, waarin een personage psychologisch uitgediept wordt, de hoofdpersoon een bepaald type vertegenwoordigt waarvan bepaalde eigenschappen sterk worden aangezet, zodat het vaak karikaturale trekken krijgt. De meest voorkomende typen zijn de vrek, de intrigant, de hypochonder of de opschepper.

Molière (1622-1673) schreef succesvolle toneelspelen die als voorbeeld kunnen gelden, zoals *L'avare* (1668), *Le bourgeois gentilhomme* (1670) en *Le malade imaginaire* (1673). Maar al voor Molière werden dit type blijspelen geschreven naar het voorbeeld van Plautus en Terentius, al werden die toen nog niet zo genoemd. In het Nederlandse taalgebied kunnen Hoofts *Warenar* (1617) en Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) als voorbeelden van karakterblijspelen genoemd worden.

LIT: R. Horville, *Molière et la comédie en France au XVIIe siècle* (1983).

### **comédie de mœurs**

ETYM: Fr. zedenblijspel.

Blijspel waarin de gewoonten en gebruiken van een bepaalde sociale groep of een periode belachelijk worden gemaakt, vaak met moralistische bedoelingen. Al in de antieke blijspelen van Aristophanes, Plautus en Terentius kunnen trekken van de zedekomedie worden aangetroffen. Maar vooral in de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw werden dit soort spelen geschreven en met succes opgevoerd. Bekende auteurs van comédies de mœurs zijn Molière (*Les précieuses ridicules*, 1658), Diderot, A. Dumas, E. Augier (*L'aventurière*, 1848) en V. Sardou (*Nos bons villageois*, 1866) e.a. Ook het zgn. *pièce bien faite* van auteurs als Scribe, Barrière en Dumas fils kan eronder gerangschikt worden. Een Engels voorbeeld is *The school for scandal* (1777) van R.B. Sheridan. In het Nederlandse taalgebied schreef Pieter Langendijk enkele zedenblijspelen, waarvan *Spiegel der vaderlandsche kooplieden* (1760) het bekendst werd.

Het genre werd ook wel met de Engelse term 'comedy of manners' of 'satirical comedy' aangeduid.

LIT: L. Allard, *La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle* (1923; reprint 1966) □ D.L. Hirst, *Comedy of manners* (1979).

### **comédie d'intrigue**

ETYM: Fr. intrigeblijspel, verwickelingsblijspel < Lat. *intricare* = verwickelen.

Blijspel waarvan de handeling bepaald wordt door de gecompliceerde verwickelingen waarin de personages verstrikt raken en waarin het komische voor een belangrijk deel veroorzaakt wordt door de kennisvoorsprong van de toeschouwer, de zgn. dramatische ironie. Doorgaans is de intrige van zo'n blijspel gebaseerd op list, bedrog en onwetendheid van de personages. Het blijspelkarakter ontstaat mede door de gelukkige ontknoping (happy end(ing)), waarin list en bedrog worden ontmaskerd en onwetendheid wordt opgelost.

Voorbeelden van intrigeblijspelen kunnen worden aangewezen in het werk van Molière, bijv. *L'école des maris* (1661) of *Tartuffe* (1664). Nederlandstalige voorbeelden zijn Thomas Asselijns *Jan Klaasz. of gewaande Dienstmaagt* (1682) of Pieter Langendijks *Het wederzyds huwelyksbedrog* (1714).

LIT: F. Serralta, *Antonio de Solis et la "Comedia" d'intrigue* (1987).

### **comédie héroïque**

ETYM: Fr. heldenkomedie.

Toneelstuk dat tussen de tragedie en het blijspel wordt gesitueerd en dat dus zowel tragische als komische elementen kent en doorgaans een goede afloop heeft (happy

end(ing)). De personages zijn gewoonlijk van hoge afkomst en nobel van karakter. Ze spelen een heldhaftige rol, dikwijls door liefde gedreven, waarbij echter het al te pathetische wordt vermeden.

Het genre is van Spaanse oorsprong en Lope de Vega heeft een aantal van dit type toneelstukken geschreven, bijv. *La discreta enamorada* (1606) en *El perro del hortelano* (1613). Maar vooral in Frankrijk is het genre veelvuldig beoefend, o.m. door Pierre Corneille met *Don Sanche d'Aragon* (1650), Molière met *Dom Garcia de Navarre* (1661) en Edmond Rostand met *Cyrano de Bergerac* (1896).

In feite is de comédie heroïque een subgenre van het heldendrama (heroïsch drama).

LIT: A. Nicoll, *A history of English drama, vol. 1: Restoration drama, 1660-1700* (1955).

## **comédie larmoyante**

ETYM: Fr. tranenverwekkend blijspel.

Achttiende-eeuws burgerlijk drama waarin tragische gebeurtenissen een belangrijke rol spelen, maar waarin anders dan in de tragedie het geval is, geen sprake is van een noodlottige afloop, maar van een happy end(ing). Het genre wordt daarom ook wel een tragikomedie genoemd.

Karakteristiek voor de comédie larmoyante is de moralistische strekking die tot uiting komt in de eenvoudig en helder gehouden tegenstelling tussen goed en kwaad en de uiteindelijke zegepraal van de deugd. De gevoelige, soms wat sentimentele helden (Eng. sentimental comedy) staan vaak tegenover brute of gewelddadige personages. De simpele intrige en het happy end waarin de edelmoedige en gevoelige held de overwinning behaalt op zijn tegenstrevers vielen erg in de smaak bij de 18<sup>de</sup>- en 19<sup>de</sup>-eeuwse burgerij. Het is dan ook niet goed mogelijk het genre scherp af te grenzen van het ruimere begrip 'burgerlijk drama', omdat daarvan allerlei varianten bestaan die kenmerken gemeen hebben met het hier behandelde genre. Er is voorts een relatie met het melodrama.

Voorbeelden van de comédie larmoyante vindt men vooral in het stamland Frankrijk, o.m. bij Pierre Carlet de Chamblais de Marivaux met *La mère confidente* (1735) en Claude Nivelles de la Chaussée met *Mélanide* (1741). In Engeland schreef Hugh Kelly *False delicacy* (1768) en in Duitsland J.E. Schlegel *Der geschäftige Müsiggänger* (1743). In het Nederlandse taalgebied kunnen J.A. Schasz' drama's *Dorvan of de zegepraal der liefde* (1779) en *Frederik en Charlotte of de edelmoedige beloning der deugd* (1793) als voorbeelden genoemd worden.

LIT: Ph. Hartnoll & P. Found, *The concise Oxford companion to the theatre* (1996).

## **comédie pastorale zie pastorale-2**

## **comedy of humours**

ETYM: Eng. blijspel van de temperamenten.

Type blijspel dat door Ben Jonson (1572-1637) werd geïntroduceerd in Engeland en dat gebaseerd is op de klassieke en aan Galenus ontleende vier fysiologisch bepaalde temperamenten die zouden berusten op vier lichaamssappen: bloed, slijm, gele en zwarte gal. Deze lichaamssappen zouden verantwoordelijk zijn voor de

fysieke en de karaktereigenschappen van de mens. Het overheersen van één van deze sappen zou leiden tot resp. sanguinisch, flegmatiek, cholericus of melancholiek gedrag. Jonson maakte van deze typen gebruik, zoals hij in de inleiding van de komedie *Every man in his humour* (1598) uitlegt en vervolgens in zijn daarop volgende komedies, o.m. *Volpone* (1606) en *Epicoene or the silent woman* (1609), toepaste. Ook andere toneelschrijvers van het Engelse Restauratie-drama, zoals Thomas Shadwell (*The humourists*, 1670), schreven dit type toneel. Het genre werd meer en meer vermengd met wat in Engeland de comedy of manners genoemd werd en bij ons zedenblijspel (comédie de mœurs).

LIT: M.H. Abrams, 'Comedy of humours' in *A glossary of literary terms* (1985<sup>6</sup>), p. 31 □ S. McEvoy, *Ben Jonson, Renaissance dramatist* (2008).

### **comedy of manners zie comédie de mœurs**

### **commedia all'improvviso zie commedia dell'arte**

#### **commedia dell'arte**

ETYM: It. kunstig blijspel.

Oorspronkelijk Italiaanse blijspelvorm waarin de acteurs de tekst improviseren (vandaar ook de term 'commedia all' improvviso') op grond van een van te voren slechts in grote lijnen vastgelegd scenario. De commedia dell'arte kende een aantal vaste figuren die, o.m. door hun masker en kostuum, meer getypeerd dan gekarakteriseerd werden: Arlecchino (de clown, harlekijn), Il Dottore (de pedante dokter of kwakzalver), Colombina (het jonge meisje), Pantalone (de rijke oude vader), Scapino (de slimme dienaar), Capitano (de blufferige militair) e.v.a. Deze figuren waren tevens vaak representant van een bepaalde stad of streek. Naast toneelspel was in de commedia dell'arte zang, dans en pantomime verwerkt. De commedia dell'arte ontwikkelde zich in het midden van de 16<sup>de</sup> eeuw in Italië als tegenhanger van het zgn. 'geleerden'-toneel (commedia erudita) aan de Italiaanse hoven. Het werd gespeeld door rondreizende professionele gilde-acteurs, die aanvankelijk vooral in Noord-Italië optraden, maar later geheel West-Europa rondtrokken. Ze oefenden daarmee een grote invloed uit op het West-Europese blijspel van met name Molière, Marivaux en bij ons Pieter Langendijk. In de 18<sup>de</sup> eeuw herleefde het genre nog in de stukken van Carlo Gozzi (1718-1801). Ook het werk van Carlo Goldoni (1707-1793) vertoont duidelijk verwantschap met de commedia dell'arte, maar zijn teksten zijn geheel uitgeschreven en laten dus weinig of geen improvisatie toe, bijv. *De knecht van twee meesters* (1745).



*Commedia dell'arte-artisten trekken een stad binnen. [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 127].*

LIT: B. Albach, *De commedia dell'arte* (1959) □ C. de Leeuwe, *Commedia dell'arte, dat is puur toneel* (1968) □ G. Malipiero, *Figuren uit de commedia dell'arte* (1970) □ R.L. Erenstein, *De geschiedenis van de commedia dell'arte* (1985) □ S. Ferrone (red.), *Commedia dell'arte*, 2 dln. (1985-1986) □ C. Cairns (red.), *The commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo* (1989) □ D.J. George & C.J. Gossip, *Studies in the commedia dell'arte* (1993) □ Ph. Bossier, *La commedia dell'arte nel secondo cinquecento* (diss. K.U. Leuven) (1995) □ R. L. Erenstein, 'Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte' in *Maske und Kothurn* 38 (1996), p. 7-16 □ W. Theile, *Commedia dell'arte: Geschichte, Theorie, Praxis* (1997) □ M.A. Katritzky, *The Art of commedia: a study in the commedia dell'arte, 1560-1620* (2006) □ P. Jordan, *The Venetian origins of the Commedia dell'arte* (2012) □ Chr. B. Balme, P. Vescovo & D. Vianello (red.), *Commedia dell'arte in context* (2018).

## **confident zie vertrouweling(e)**

## **conflict**

Botsing van opvattingen tussen twee of meer personages, of die van één personage met de omstandigheden of de 'hogere machten' (God, noodlot, natuurwetten). De botsing van opvattingen in het personage zelf, die tot innerlijke tweestrijd leidt, noemt men het innerlijk conflict. Het conflict of dramatisch conflict is een van de belangrijkste structurelementen van verhalend proza of drama dat bijdraagt tot de plot en zo de spannende werking mede veroorzaakt. Een goed voorbeeld van een innerlijk conflict vinden we in Shakespeare's *Hamlet*. In Vondels *Jeptha of Offerbelofte* (1659) is het conflict zowel innerlijk als uiterlijk: Jeptha in conflict met zichzelf en met God over het offer van zijn dochter.

LIT: G.K. van het Reve, 'Conflict en typering in de tragedie' in *Tirade* 4 (1960) 40, p. 113-118 □ B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>).

## **coryfee**



ETYM: Gr. koruphaios = aanvoerder < Gr. koruphè = top.

Leider van het koor in de Griekese tragedie. De coryfee fungeerde als woordvoerder van het koor in dialogen.

In overdrachtelijke zin: een 'ster', iemand die uitmunt in een bepaald cultureel of ander domein.

### **coup de théâtre**

ETYM: Fr. verrassende ommekeer van zaken.

Verrassende wending in het handelingsverloop van een toneelstuk. Het had gewoonlijk de bedoeling op het gemoed van de toeschouwers in te werken. Vandaar bijv. het veelvuldig gebruik ervan in sentimentele stukken en in genres zoals de comédie larmoyante en het melodrama.

### **crisis**

ETYM: Gr. beslissing, oordeel, geschil < krinein = beslissen, beslechten.

In de crisis wordt het conflict van het drama tot een zodanig hoogtepunt geleid dat er wel een handeling op moet volgen die tot een afwikkeling van het drama moet leiden. In de klassieke tragedie komt men na de expositie tot de intrige, waarop de climax-2 volgt waarvan de crisis deel uitmaakt en die het keerpunt vormt naar de catastrofe die uiteindelijk leidt tot de peripetie waarin de tragedie zijn afwikkeling krijgt.

Een voorbeeld van een crisis is te vinden in Vondels *Gysbreght van Aemstel* (1637) wanneer blijkt dat de vijand door list de stad heeft ingenomen. Maar ook in moderner drama kan sprake zijn van een crisis. In *Op hoop van zegen* (1900) van Herman Heijermans wordt Barend er door zijn moeder toe aangezet om aan te monsteren op een schip dat, zoals het publiek inmiddels weet, niet zeewaardig is (15<sup>de</sup> toneel).

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ C. Leech, *Tragedy* (1960; reprint 1977) □ H.D. Gelfert, *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (1995) □ J. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720* (2003) □ B. Bushnell, *A companion to tragedy* (2005).

### **curtain raiser**

ETYM: Eng. 'gordijnoptrekker' (vgl. ook Fr. lever de rideau).

Kort toneelstukje, meestal eindigend op een pointe, dat wordt opgevoerd als opwarmer of zoethouder vóór het hoofdprogramma begint. Zo kunnen ook laatkomers hun plaats opzoeken zonder het eigenlijke stuk te storen. Zie ook sketch.

## **D**

### **deixis**

ETYM: Gr. deiknumi = tonen, aanwijzen, verwijzen.

Term afkomstig uit de linguïstiek ter aanduiding van het geheel van taalmiddelen waarmee sprekers hun uitingen ‘verankeren’ en ‘oriënteren’ in de situationele context van waaruit zij spreken. Deixis verwijst dus naar iets wat ‘buiten’ de taaluiting ligt maar betreft wel een aparte vorm van referentialiteit doordat specifiek verwezen wordt naar de uitingcontext: wie spreekt, waar en wanneer?

Een typisch voorbeeld van deixis is een woord als ‘hier’. In een zin als ‘Kom eens hier!’ hangt de verwijzing af van de spreker en van waar deze zich bevindt wanneer de taaluiting geproduceerd wordt. Omdat deiktische referentie afhangt van, en daardoor telkens ‘verschuift’ volgens de uitingcontext, hebben taalkundigen als Otto Jespersen en Roman Jakobson dergelijke woorden ook ‘shifters’ genoemd.

Doorgaans wordt een onderscheid gemaakt tussen drie basisdimensies van deixis:

- Persoonsdeixis wordt typisch gerealiseerd door voornaamwoorden als ‘ik’, ‘jij’, ‘haar’, enz.
- Tijdsdeixis komt vooral tot stand door bijwoorden en uitdrukkingen als ‘nu’, ‘gisteren’, ‘drie jaar geleden’ of ‘volgende zondag’. Ook het gebruik van werkwoordtijden heeft een deiktische functie: het verschil tussen ‘ik kom’ of ‘ik kwam’ wordt bepaald volgens waar op de tijdlijn de spreker zich bevindt op het moment van de uiting.
- Ruimtedeixis maakt typisch gebruik van bijwoorden en uitdrukkingen als ‘hier’, ‘daar’, ‘iets meer naar links’ en ‘naar huis’.

Deiktische verwijzingen moeten worden onderscheiden van verwijzingen die gebeuren ‘binnen’ de tekst en waarbij de talige context dus volstaat. In een geval als ‘Mijn sleutel is zoek; heb jij *hem* toevallig gezien?’ verwijst het voornaamwoord ‘hem’ naar het eerder vermelde ‘mijn sleutel’ (zie hiervoor anafoor-2) en niet – deiktisch – naar iets of iemand buiten de taaluiting.

Het begrip deixis is op verschillende manieren van belang in de literatuurstudie. Het gebruik van deixis in een gedicht bepaalt mee waar en hoe het lyrisch subject zich positioneert ten opzichte van de imaginaire wereld die het gedicht oproept. Ook in verhalende teksten speelt deixis een grote rol bij het creëren van een bepaald perspectief (zie focalisatie). Ook zijn het vaak deiktische aanduidingen die mede het verschil uitmaken en signaleren tussen directe rede (*Hij zei: ‘Ik zal morgen komen’*), indirecte rede (*Hij zei dat hij de dag nadien zou komen*) en vrije indirecte rede (*Hij zou morgen komen*). In een toneelopvoering dan weer vormen deiktische uitdrukkingen als ‘ik’, ‘jij’, ‘ginder’, ‘nu meteen’ enz. de verankering tussen de dialogen en de verbeelde dramatische situatie.

LIT: Ch. Filmore, *Lectures on deixis* (1971, publ. 1997) □ W.F. Hanks, ‘The indexical ground of deictic reference’ in A. Duranti & Ch. Goodwin (red.), *Rethinking context: language as an interactive phenomenon* (1992), p. 46–76 □ K. Green, ‘Deixis and the poetic persona’ in *Language and literature* 1 (1992), p. 121-134 (reactie hierop in *ibid.*, p. 135-140) □ A. Morel & L. Danon-Boileau (red.), *La deixis* (1992) □ K. Green (red.), *New essays in deixis: discourse, narrative, literature* (1995) □ W. de Mulder & L. Tasmowski (red.), *Coherence and anaphora* (1996) □ L. Vandelanotte, ‘Deixis and grounding in speech and thought representation’ in *Journal of pragmatics* 36 (2004), p. 489-520 □ St. C. Levinson, ‘Deixis’ in L.R. Horn & Gr. L. Ward (red.), *The handbook of pragmatics* (2006), p. 98-121 □ M. Sluga, ‘Deixis in literary and film fiction’ in J.A. Bareis & L. Nordrum

(red.), *How to make believe* (2015), p. 185–202 □ A. Macrae, 'Everyday deixis' in *Babel. The language magazine* 14 (2016), p. 11-14.

## dénouement zie ontknoping

## desis zie epitasis

## deus ex machina

ETYM: Lat. god uit de machine.

Term uit de dramaliteratuur waarmee wordt aangegeven dat er een hogere macht (god, engel) optreedt, die door middel van een toestel op het toneel wordt neergelaten of verheven om een soort eindoordeel over de handeling uit te spreken. Vaak heeft de deus ex machina de bedoeling een moraal aan het stuk te verbinden of een scheidsrechterlijk oordeel uit te spreken, waardoor de ontknoping wordt bewerkstelligd.

De deus ex machina wordt vaak gezien als een noodgreep van de auteur om aan het slot van het stuk alsnog tot een aanvaardbare oplossing te komen, maar dit is in feite een waardeoordeel dat sterk afhankelijk is van de tijd en de geldende opvattingen over toneel. In het klassieke Griekse drama (Euripides, 5<sup>de</sup> eeuw v. Chr.) was het gebruik van de deus ex machina heel normaal.

Bekende Nederlandstalige voorbeelden zijn het optreden van de aartsengel Rafaël in Vondels *Gysbrecht van Aemstel* (1637) of het verschijnen van Apollo in *Orestes* (1976) van Hugo Claus.



Toneel met waterval en zinkluiken. [bron: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 259].

LIT: A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides* (1960) □ K.R. Fösel, *Der Deus ex machina in der Komödie* (1975) □ W. Nicolai, *Euripides' Dramen met rettendem Deus ex machina* (1990).

## deuteragonist zie antagonist

## dialogoog

ETYM: Gr. dialogos = gesprek, samenspraak.

Gesprek tussen twee of meer personen over een bepaald onderwerp met een afwisseling van argumenten en tegenargumenten. De dialoog staat tegenover de monoloog of alleenspraak. De dialoog is een vast structurelement van het drama omdat de intrige doorgaans wordt opgebouwd uit de gesprekken (replieken) van de verschillende personages.

De dialoog kan op verschillende manieren en met verschillende doeleinden worden gebruikt. In de klassieke literatuur vormden de socratische dialogen van Plato de grondslag. Daarin wordt in een vraag- en antwoordspel geleidelijk inzicht verschaft in een bepaald probleem of wordt een bepaalde waarheid aan het licht gebracht. Deze zgn. socratische methode van het ironische niet-weten werd nog vrij recent toegepast door Marcel van Dam in zijn TV-programma *De achterkant van het gelijk*. Uit deze socratische dialoog ontwikkelde zich de peripathetische dialoog, geliefd bij o.m. Cicero. Het is een dialoog waarin op retorische wijze verschillende opvattingen over een probleem tegenover elkaar worden gesteld.

In de middeleeuwen vinden we de dialoog terug in de disputaties, bijv. bij Jacob van Maerlants *Ene disputacie van Onser Vrouwen ende vanden Heilighen Cruce*, Jan de Weerts *Disputatie van Rogier ende van Janne*, en tweespraken als *Twi-spraec der Creaturen* (1481), een vertaling van de *Dialogus Creaturarum*. Een bijzondere vorm van de disputatio is het quodlibet. Daarnaast zijn er de lyrische varianten van de dialoog, zoals het in de volkstaal geschreven middeleeuwse strijdgesprek (debat), met als meest bekende voorbeeld *The owl and the nightingale* (ca. 1220), toegeschreven aan een zekere Nicholas of Guildford. Andere middeleeuwse subgenres zijn de strofe en de antistrofe-1, het jeu-parti, het partimen en het tenso(n).

Naast de socratische dialoog onderscheidt men de lucianische dialoog die zich van de gespreksvorm bedient om een reeds verworven inzicht of standpunt met moraliserend-satirische bedoelingen naar voren te brengen. De humanist Erasmus gebruikte dit type in zijn *Colloquia familiara* (1518). Ook Fénelon en Voltaire hebben zich daarop later geïnspireerd. Jacob Cats noemde zijn dialogen 'samenspraken', zoals in *T'Samensprake tusschen het boeck en den leser (Alle de wercken, 1712, p. 463)* en H.L. Spieghel gebruikte de term 'tweespraak' in *Twe-spraack van den Nederduitsche letterkunst* (1584), een dialoog over de spraakkunst tussen Roemer Visscher en Gideon Fallet. In de romantiek gebruikte de classicus Jacob Geel de dialoog in zijn *Gesprek op de Drachenfels* (1835), waarin hij de tegenstelling classicisme-romantiek door drie fictionele personages laat bespreken.

Wanneer de dialoog in de roman het voornaamste of zelfs enige structurelement is, spreekt men wel van een dialogische roman of een roman in dialogen. Een voorbeeld van zo'n roman is Diderots *Jacques le Fataliste* (1796).

LIT: R. Wildbolz, *Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk* (1952) □ M. Egle, *Das Gespräch als Kunstform in der Romantik* (1956) □ G. Bauer, *Zur Poetik des Dialogs* (1977<sup>2</sup>) □ A.K. Kennedy, *Dramatic dialogue: the duologue of personal encounter* (1983) □ S. Guellouz, *Le dialogue* (1992) □ E.W.B. Hess-Luttich, 'Dialogue. A survey in six perspectives' in *Rhetorica* (1993), p. 375-398 □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 2 (1994), kol. 606-621 □ S. Durrer, *Le dialogue romanesque. Style et structure* (1994) □ M. Macovski (red.), *Dialogue and critical discourse* (1997) □ S.R. Slings, 'Prettige gesprekken: receptie van de Platonische dialoog in onze tijd' in C. Fisser (red.), *Receptie van de klassieken* (1997),

p. 25-43 □ P. Womack, *Dialogue* (2011) □ E. Pascual, *Fictive interaction. The conversation frame in thought, language, and discourse* (2014).

## **didascalía**

ETYM: Gr. didaskein = onderwijzen, aanduiden.

Toneelterm met verschillende betekenissen. Hij staat zowel voor aanwijzingen van de schrijver inzake de opvoering van zijn werk (zie ook neventekst), als voor de chronologisch geordende lijst van koor- en dramatische opvoeringen die uitgehangen werd aan het theater. Zo'n lijst bevatte allerlei aanduidingen zoals data en beginuur van de opvoeringen, naam van schrijver en spelers, titel van het stuk, enz.

LIT: J.L. Coetsier, 'Die begrip *dramatische didaskalia* (weer) beskou' in *Literator* 17 (1996), 2, p. 1-16 □ V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (2009).

## **distichomythie**

ETYM: Gr. di- = twee; stichos = versregel; mythos = woord. Het spreken in telkens twee versregels (disticha).

Een bijzondere vorm van de dialoog in het klassieke versdrama, waarbij de personages beurtelings een tweetal versregels uitspreken. Verwante vormen zijn stichomythie, waarbij de dialoog uit éénregelige uitspraken bestaat, en hemistichomythie, waarbij het halve versregels betreft.

LIT: W. Jens, *Die Stichomythie in der frühen Griechischen Tragödie* (1955).

## **diverbium**

ETYM: Lat.: di-verbium = Gr. dia-logos.

Het gesproken gedeelte (dialoog) in de Latijnse komedie, in tegenstelling tot het canticum-1 dat er het lyrisch, gezongen gedeelte van uitmaakte.

## **docudrama**

Theater met een hoge graad van werkelijkheidsbetrokkenheid. Analoog met de documentaire literatuur, de documentaire film, enz. (zie *faction*) zet het zich af tegen een fictionele, esthetiserende vertekening van de historische werkelijkheid. Het is de bedoeling om, gebruikmakend van authentiek bronnenmateriaal, waargebeurde feiten te tonen op de scène. Een bekend voorbeeld is de zgn. *Living newspaper* van het Amerikaanse Federal Theatre Project, dat in de jaren 30 van de vorige eeuw nieuwsfeiten rapporteerde via scenische uitbeelding. In de Angelsaksische wereld vindt men wel eens de term 'theatre of fact'.

In meer specifieke zin gebruikt men de term meestal om er een historisch bepaalde vorm van politiek theater mee aan te duiden die tot bloei kwam in Duitsland tijdens de jaren 1960 met schrijvers als R. Hochhuth, H. Kipphardt, P. Weiss, R. Schneider. Het documenteert een recente historische gebeurtenis op basis van feitelijk bewijsmateriaal (officiële documenten, persverslagen, statistische gegevens e.d.). Kenmerkend is de demonstratie met theatrale middelen van een sociopolitieke visie die de gangbare en van bovenuit gemanipuleerde officiële 'versie van de feiten' op de korrel neemt. De band met de maatschappijkritische stroming van de jaren 60 en

met de kritische theorie van de Frankfurter Schule is manifest. De aangewezen dramaturgische middelen om een kritische evaluatie door de toeschouwer mogelijk te maken, komen uit de brechtiaanse traditie (episch drama).

Als voorloper van dit theater wordt E. Piscator genoemd (*Trotz alledem*, 1925), die overigens de naam ‘dokumentarisches Theater’ introduceerde. In de eerste docudrama’s staat de verwerking van het (Duitse) oorlogstrauma centraal. Via de toenemende internationalisering van deze theatervorm zijn andere maatschappelijke gebeurtenissen op de voorgrond gekomen: de Cubacrisis, de Vietnamproblematiek, minderheden, dekolonisatie etc.

LIT: K. Hilzinger, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters* (1976) □ A. Blumer, *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland* (1977) □ E. de Maesschalck e.a. (red.), *Geschiedenis op televisie* (1988) □ R.H. Asam, *A genre analysis of television docudrama* (1989) □ D. Paget, *True stories? Documentary drama on radio, screen and stage* (1990) □ A. Rosenthal, *Why docudrama? Fast-fiction on film and TV* (1999) □ D. Paget, *No other way to tell it: docudrama on film and television* (2011).

## **documententheater zie docudrama**

## **doorlooptheater**

Men spreekt van doorlooptheater (ook wel aangeduid met de Engelse term ‘walkthrough’) wanneer er sprake is van een repetitie waarbij alleen de belangrijkste elementen van een stuk m.b.t. choreografie, interactie tussen spelers en eventueel publiek, etc. worden besproken en uitgeprobeerd dan wel geoefend. De acteurs werken dergelijke repetities af zonder opmaak en toneelkleding om mogelijke problemen bij de opvoering op te lossen, onderlinge reacties te toetsen en toneelopstellingen uit te proberen.

Een aardig verslag van zo’n doorloopvoorstelling is gegeven van de repetitie van het Feyenoordstuk *Hand in hand* (2008) met echte supporters als acteurs en gespeeld in Varkenoord te Rotterdam.

## **drama**

ETYM: Gr. handeling.

In feite behoort iedere handeling die erop gericht is iets aanschouwelijk voor te stellen tot het drama, d.w.z. zowel pantomime, een clownsact, een rollenspel, als een toneelstuk. Beckerman (1970, p. 18-19) gebruikt in dit verband de term ‘imagined act’ of verbeelde of fictieve handeling, waarbij hij het gesproken woord van de acteur(s) tot de handeling rekent. Bij hem is het dramabegrip duidelijk ruimer dan binnen de literatuurwetenschap gebruikelijk is, omdat daar de tekst van het drama gewoonlijk centraal staat. Voor de literatuurwetenschap zou men kunnen volstaan met de omschrijving: tekst bestemd om op het toneel (toneel-3) voor een publiek te worden opgevoerd door één of meer acteurs. Die opvoeringsgerichtheid is een essentieel element bij de analyse van het drama. Een probleem vormt dan echter het leesdrama dat door de auteur niet voor opvoering geschreven is of door de aard van het stuk zelf daarvoor niet geschikt blijkt te zijn. Het leesdrama wordt, vanwege de zgn. ‘neutrale presentatie’ (het ontbreken van een vertellende instantie), wel gerekend

tot de dramatiek, maar men verschilt van mening over het feit of men in dit geval van een drama kan spreken en of men bijv. niet veeleer van doen heeft met een specifieke vertelvorm.

Naast de neutrale presentatie behoort de zgn. vierdewand-fictie tot de specifieke kenmerken van het drama. Bij de opvoering van het drama gedraagt men zich op het toneel doorgaans alsof er geen publiek aanwezig is, daarmee de illusie ophoudend dat het gebeuren op het toneel echt (de werkelijkheid representerend) is. De enkele keer dat deze vierdewand-fictie doorbroken wordt, ervaart men dat ook als een doorbreking van de dramatische illusie.

Binnen het genre drama maakt men onderscheid in subgenres op grond van zowel formele kenmerken (bijv. blijspel - klucht-1, eenakter- drama in meer dan één bedrijf) als op grond van inhoudelijke kenmerken (bijv. tragedie- blijspel, abel spel- moraliteit, ideeëndrama - karakterdrama - liturgisch drama e.d.).

De specifieke eigenschappen van het drama en deze subgenres worden beschreven door de dramaturgie of de dramatheorie, terwijl de theaterwetenschap zich vooral bezighoudt met alle aspecten die tot de opvoering van het drama behoren: regie, hulpmiddelen, ruimte e.d. De derde component in het dramaonderzoek is die naar de geschiedenis ervan. Tracht de dramatheorie de bijzondere en universele eigenschappen van het drama en zijn subcategorieën op te sporen en te beschrijven, de geschiedenis van het drama laat zien hoe het drama zich heeft ontwikkeld en welke eigenschappen ervan in bepaalde perioden prevalent zijn geweest.

Veel eigenschappen die men in het verleden aan het drama heeft toegekend als specifieke kenmerken ervan, blijken in de praktijk normatief en bepaald door opvattingen over het toneel binnen een bepaalde periode of traditie. Voor het klassiek drama en classicistisch drama gold bijv. de opvatting dat het opgebouwd diende te zijn uit vijf bedrijven die parallel lopen met de vaste opeenvolging van expositie, intrige, climax-2, catastrofe en peripetie. Bovendien moest het voldoen aan de eenheid van handeling, tijd en plaats. Men nam aan dat deze Aristotelische eenheden tot het wezen van het drama behoorden. In het romantisch drama en later, bijv. in het absurd toneel, blijkt dat het drama heel wel zonder deze vaste normen kan functioneren. Datzelfde geldt voor het episch drama dat eveneens geen vaste indeling in bedrijven kent en de Aristotelische eenheden negeert, en dat in tegenstelling tot het illusionistisch toneel een bovenpersoonlijk of anti-individueel standpunt inneemt.

Bijzondere vormen van het drama zijn: opera, operette, musical, muziekdrama, marionettentheater, hoorspel, televisiedrama en commedia dell'arte. Soms wordt de term drama als synoniem gebruikt voor tragedie. In het Franse taalgebied gebruikt men de term 'drame' speciaal voor een toneelstuk dat noch een zuivere tragedie, noch een zuivere komedie is, maar een tussenvorm. Vandaar de benaming 'drame bourgeois' (burgerlijk drama).

Een Census Nederlands Toneel tot 1803, *Ceneton*, is in opbouw in Leiden. Dit elektronisch databestand zal ongeveer 10.000 toneelstukken gaan omvatten. *Ceneton* is te raadplegen via het World Wide

Web: <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/>.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln (1903-1907) □ J.L. Styan, *The elements of drama* (1960; reprint 1979) □ B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ G.B. Tennyson, *An introduction to drama* (1967) □ S.W. Dawson, *Drama and the dramatic* (1970) □ J. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>) □ B. Beckerman, *Dynamics of drama* (1970) □ R.L. Erenstein, *Tekst in oenschouw* (1973) □ H. van den Bergh, *Teksten*

voor toeschouwers: *inleiding in de dramatheorie* (1991<sup>4</sup>) □ D. Birch, *The language of drama* (1991) □ A. Übersfeld, *Le drame romantique* (1996) □ M. Pfister, *Das Drama* (1994<sup>8</sup>) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 2 (1994), kol. 906-921 □ T. Harmsen, 'Ceneton, elektronische toneelcatalogus tot 1803' in *Dokumentaal* 24 (1995), p. 130 □ R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden; tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (1996; reprint 2001) □ W.B. Worthen, *Drama: between poetry and performance* (2009) □ H. Bowler, *Storytelling and drama. Exploring narrative episodes in plays* (2010).

## **dramatheorie**

Tak van wetenschap die zich als onderdeel van de literatuurwetenschap bezighoudt met de eigenschappen of constanten die bepalend zijn voor het drama als genre en die eigenschappen tracht te beschrijven en analyseren. Binnen de dramatheorie maakt men onderscheid tussen (1) dramatheorie in strikte zin, d.w.z. het onderzoek naar het drama als literaire tekst en als zodanig dus onderdeel van de literatuurwetenschap, en (2) de theaterwetenschap, die zich speciaal richt op de opvoering, d.w.z. de toneelvoorstelling en de (technische) hulpmiddelen die de dramaturg ter beschikking staan om de tekst tot theatergebeuren te maken. Men spreekt daarom ook wel van dramaturgie.

De dramatheorie is descriptief en streeft naar het aanwijzen en formuleren van ahistorische of universele kenmerken van het drama die blijkbaar tot de wetmatigheden van het genre behoren. Voorbeelden van zulke universele eigenschappen van het drama zijn het spelend uitbeelden van de tekst, de tijd-ruimtelijke beperkingen ervan, de autonomie van de handeling ten opzichte van bijv. de verteller en de scenische presentatie.

LIT: A. Perger, *Grundlagen der Dramaturgie* (1952) □ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956) □ B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ G.B. Tennyson, *An introduction to drama* (1967) □ J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>) □ S.W. Dawson, *Drama and the dramatic* (1970) □ A. van Kesteren & H. Schmid (red.), *Moderne Dramentheorie* (1975) □ M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse* (1994<sup>8</sup>) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991).

## **dramatiek**

Genreaanduiding voor één van de drie traditioneel als hoofdindeling gehanteerde klassen van literaire vormen: lyriek, epiek en dramatiek. Elk van deze genrebegrippen wordt gewoonlijk gezien als grondhouding (bij Goethe: 'Naturform') van het menselijk handelen, die men kan omschrijven d.m.v. de wisselende verhouding van subject en object. In die verhouding is dramatiek de meest objectieve of neutrale vorm, omdat de auteur van een dramatische tekst als subject het meest wordt buitengesloten. Dramatiek 'toont' door middel van handelende personages, zonder dat daarbij een subjectieve verteller is ingeschakeld. Het meest duidelijk is dat in het drama. Maar ook in andere subgenres is dramatiek denkbaar, terwijl omgekeerd bij het drama sprake kan zijn van lyrisch of episch drama. Sommige auteurs over dit onderwerp zijn dan ook van mening dat dramatiek, evenals lyriek en epiek, een element kan zijn binnen een subgenre of dat het beter als stijlverschijnsel (bijv. 'dramatische stijl') kan worden opgevat.



LIT: G. Stuiveling, 'Hardop denken over het genrebegrip' in *Handelingen 26<sup>e</sup> Filologencongres* (1960), p. 66-77 □ S. Dresden, 'Het begrip genre' in *Handelingen 26<sup>e</sup> Filologencongres* (1960), p. 77-85 □ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1971) □ K.H. Hempfer, *Gattungstheorie* (1973) □ M. Bal (red.), *Litteraire genres en hun gebruik* (1981).

## **dramatis personae**

ETYM: Lat. personen/personages van de handeling.

De personages die in een toneelstuk door de acteurs (acteur-1) worden gespeeld en met elkaar voor de handeling zorgen. Overdrachtelijk wordt de term ook gebruikt buiten de toneelwereld voor alle personages die bijv. in een verhaal handelend optreden. Men maakt onderscheid tussen de hoofdrolspeler of held die protagonist (Gr. protagonistes = eerste speler) genoemd wordt en diens tegenspeler, de antagonist of deuteragonist (= tweede speler). De derde medespeler wordt tritagonist genoemd. Uit hun tegengestelde zienswijzen en handelingen groeit het conflict van het drama.

De antagonist werd ingevoerd door de Griekse auteur Aeschylus (6<sup>de</sup> eeuw v. Chr.). Sophocles (5<sup>de</sup> eeuw v. Chr.) voerde de derde speler ten tonele, de tritagonist (Gr. tri = drie). Daarna kwamen andere spelers de bezetting aanvullen, zoals de oplosser van het conflict (soms een deus ex machina) en anderen, zoals komische figuren, de vertrouweling(e) e.d.

De meeste toneelschrijvers geven vooraf een lijst van dramatis personae (vgl. Herman Heijermans, *Toneelwerken*, 1965).

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>), p. 39-50.

## **dramatische eenheden zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

## **dramatische illusie zie vierdewand-fictie**

## **dramatische ironie**

Kennisvoorsprong van de lezer of toeschouwer op grond van gegevens uit een literair werk ten opzicht van één of meer personages uit datzelfde werk. Deze kennisvoorsprong is één van de spanningverwekkende elementen in de literatuur, omdat de lezers of toeschouwers bepaalde verwachtingen over het verdere verloop of de ontknoping kunnen koesteren, terwijl ze de personages, die deze kennis nog niet bezitten, in onwetendheid zien handelen. Men spreekt in dit verband ook wel van situatie-ironie, in tegenstelling tot verbale ironie. Een voorbeeld van dramatische ironie vinden we in de openingsscène van de *Spaanschen Brabander* (1617) van G.A. Bredero, waarin Robbeknol zijn diensten aanbiedt aan de ogenschijnlijk welvarende Jerolimo, terwijl het publiek uit de eraan voorafgaande monoloog van Jerolimo weet dat hij berooid uit Antwerpen naar Amsterdam is gekomen.

LIT: S.W. Dawson, *Drama and the dramatic* (1970) □ F. Brandsma, 'Si loech stillekine; dramatische ironie en entrelacement in de Lancelotcompilatie' in *Monniken*,

*ridders en zeevaarders. Opstellen [...] aangeboden aan Maartje Draak* (1988), p. 119-140 □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1991<sup>4</sup>), p. 84-87.

## dramatische poëzie

Tekst in verzen (vers-1) bedoeld om op een toneel door één of meer acteurs voor een publiek opgevoerd te worden; men spreekt ook van versdrama. Het Middelnederlands toneel is uitsluitend in gepaard rijmende verzen geschreven, waarbij de ene claus doorgaans via het rijm aan de andere gekoppeld werd. In de renaissance werd het dramavers, gebruikelijk op het toneel, silbetellend en metrisch (metrum). In het klassieke drama was de alexandrijn algemeen gangbaar, wat samenhang met de eisen die aan dit 'verheven' genre werden gesteld. De eersteling van dat type, op Nederlandse bodem opgevoerd, was P.C. Hoofts *Achilles en Polyxena* (tegen 1600), geschreven in zesvoetige jambiën en voorzien van koren. Hoofts invloed op Vondel blijkt uit Vondels toepassing van 'choor' en 'Rey' vanaf *Het Pascha* (1610). Ook de klucht-1 uit de periode van renaissance en classicisme was in verzen geschreven.

Pas in de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw gaat men toneelstukken in proza schrijven. De romantiek zet deze tendens voort, wat samenhangt met de neiging van de romanticus in het algemeen om oude vormen los te laten en nieuwe te creëren. In de 19<sup>de</sup> eeuw zijn het Multatuli (*Vorstenschool*, 1872) en Van Eeden (bijv. *De gebroeders*, 1894) die het drama in verzen nieuwe impulsen trachtten te geven. Verwey schreef enkele leesdrama's in verzen, bijv. *Jacoba van Beieren* (1902). De dramatische poëzie van de 20<sup>ste</sup> eeuw - sterk onder invloed van T.S. Eliot en Chr. Fry - kent beoefenaren als H. Roland Holst-van der Schalk, F. Schmidt Degener en J. van Schaik-Willing. Hun stukken leverden nogal eens praktische problemen op, o.a. in verband met de eisen te stellen aan de declamatie.

Pogingen van schrijvers als de dichter Ed Hoornik om - in het voetspoor van Nijhoff en Vasalis - met zijn versdrama's verandering in de situatie te brengen (*De bezoeker*, 1952, *Kaiïns geslacht*, 1955) zijn niet succesvol geweest. Een van de meer recente oorspronkelijk Nederlandse drama's in verzen is G. Komrij's *Het chemisch huwelijk* (1982), dat diverse succesvolle opvoeringen heeft beleefd.

## dramatiseren-2

Een tekst of een deel daarvan aanschouwelijk voorstellen door er een passende handeling bij te verrichten. In feite dramatiseren de acteurs de tekst van een drama in de voorstelling die zij daarvan geven. Verwant met dit dramatiseren is de declamatie.

LIT: B. Beckerman, *Dynamics of drama* (1970).

## dramaturg

ETYM: Gr. dramaturgein = een drama scheppen.

Oorspronkelijk de auteur van een toneelspel, maar steeds meer een toneelkenner die vanuit die kennis over toneel schrijft. Tegenwoordig is de dramaturg de artistieke adviseur van een toneelgezelschap die zich met een grote kennis van toneel en theater in dienst stelt van de toneelproducties van dat gezelschap. Hij houdt zich op de hoogte van recente publicaties en producties, stelt het repertoire samen en zorgt voor de teksten, waartoe hij eventueel vertalingen of adaptaties laat maken. Hij ontwerpt het

concept van een productie en begeleidt het hele proces van tekst tot definitieve productie op het toneel.

Ook andere opdrachten, zoals administratie, public relations, redactie van foldermateriaal, programma's, het benaderen van recensenten en wat dies meer zij kunnen aan de dramaturg toevallen. In moderne toneelgezelschappen is de functie van de dramaturg zeer verscheiden en nauwelijks meer omlijnd.

LIT: B. Cardullo, *What is dramaturgy?* (1995) □ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1998<sup>2</sup>).

## **dramaturgie zie dramatheorie**

## **drame bourgeois zie burgerlijk drama**

## **dramedy**

ETYM: Eng. porte-manteauwoord door samentrekking van drama en comedy.

Zoals de etymologie aangeeft betreft het een genre – vooral op televisie – dat het ernstige met het komische vermengt. Het ligt als zodanig ergens halverwege tussen televisiedrama en sitcom, en ligt in het verlengde van de tragikomedie. Het genre werd populair in de jaren 1980. Soms wordt de TV-reeks M\*A\*S\*H (1972-1983) als een vroeg voorbeeld vermeld. Deze komische reeks was gebouwd rond de lotgevallen van een mobiel veldhospitaal in de Koreaanse oorlog; door de ernst van deze thematiek en door de indirecte satirische commentaar op de Vietnam-oorlog plaatste ze zich tussen sitcom en meer ernstig drama.

LIT: L.R. Vande Berg, 'Dramedy: *Moonlighting* as an emergent generic hybrid' in *Communication studies* 40 (1989), p. 13-28.

## **driekoningenspel**

Vorm van geestelijk drama dat vanaf de 11<sup>de</sup> eeuw op 6 januari als voorspel van de mis in de kerk werd opgevoerd. Aanvankelijk bestond het spel uit de pantomimische voorstelling van het bezoek van de drie koningen aan de kribbe van Christus en het aanbieden van geschenken. Later werd het driekoningenspel uitgebreid en met het kerstspel en met het Bijbelverhaal van Herodes en de kindermoord samengesmolten, zoals in het liturgisch drama *Ordo Stellae*, dat waarschijnlijk rond 1100 geschreven werd door de abt van Sint-Truiden, Theodoricus.

Ook later werden nog wel driekoningenspelen geschreven, o.m. door G. Hermans het spel *Joas: een kerst- en driekoningenspel met voorspel en drie bedrijven* (1908).

LIT: J. Smits van Waesberghe (red.), *Het grote Herodesspel of Driekoningenspel van Munsterbilzen* (1987) □ J. Nowé, 'Herodes in Maasland. Das Dreikönig-spiel aus Münsterbilzen als Drama' in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 108 (1989), p. 50-65 □ R.L. Erenstein, 'Het liturgisch drama Ordo Stellae wordt gekopieerd te Munsterbilzen' in id. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 2-9.

## duivelspel zie duvelrije

### duvelrije

ETYM: Middelnederlands < duvelerie = duivelskunsten, tovenarij.

Scènes in het laatmiddeleeuwse toneel, bijvoorbeeld in het mirakelspel, waarin duivels een rol spelen om de mens tot het kwaad te verleiden. Men spreekt daarom ook wel van duivelspel. Doorgaans gaat het om sterk komische taferelen waarin deze duiveltjes een mislukte poging doen om zieltjes voor hun baas Lucifer te winnen en daarbij boertige en scabreuze taal uitslaan.

Deze duivelscènes hebben vaak tevens de functie om verplaatsingen van de toneellocatie te begeleiden en de ontwikkelingen op het toneel te verlevendigen, bijvoorbeeld omdat ze een publieksfunctie hebben. Ze zijn in die zin vergelijkbaar met de zinneken. Duvelrijen of duivelspelen komen onder meer voor in de *Spiegel der minnen* (ca. 1470) van Colijn van Rijsselaere en in *Vanden heilighen sacramente vander Nyeuwervaert* (1500) van Jan Smeken.



Duivels zoals die optraden in de zgn. duivelspelen. [bron: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 65].

LIT: H. Pleij, 'Spectaculaire duivelscènes domineren de opvoering van het mirakelspel *Vanden heilighen sacramente vander Nyeuwervaert* in Breda' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 64-69 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren* (1996), p. 413-414.

## E

### **eenakter**

Toneelstuk in één enkel bedrijf of één akte. Een niet-avondvullend stuk van beperkte duur, zelden langer dan veertig minuten, toegespitst op één dramatische handeling en gebruik makend van zo functioneel mogelijke techniek.

Hoewel er voor 1750 wel toneel in één bedrijf geschreven werd (klucht-1, sotternie, tafelspel), werd de term pas in de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw gangbaar. In de 19<sup>de</sup> eeuw werd de eenakter vaak gebruikt als voorspel voor het avondvullend stuk, het zgn. affichestuk. In de 20<sup>ste</sup> eeuw wordt de eenakter vooral proeftuin voor toneelexperimenten en –vernieuwing.

Voorbeelden van eenakters zijn A. Tsjechovs *De beer* (1888), H. Pinters *The dumb waiter* (1959) en in het Nederlandse taalgebied Herman Heijermans' *Het kind* (1903), Hugo Claus' *De getuigen* (1952) en Lodewijk de Boers *Darts* (1967).

LIT: G.J. Beukers, *Die moderne eenbedryf* (1965) □ D. Schnetz, *Der moderne Einakter* (1967) □ W. Herget & B. Schultze (red.), *Kurzformen des Dramas: gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte* (1996).

### **eenheden, Aristotelische zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

### **eenheid van handeling zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

### **eenheid van handeling, tijd en plaats**

In het renaissance- en Frans-classicistische drama als voorschriften opgevatte eenheden waaraan de tragedie diende te voldoen. Deze eenheden golden als wetten of regels en worden vaak aangeduid als Aristotelische eenheden of dramatische eenheden.

De eenheid van handeling houdt in dat er slechts één handelingsverloop mag zijn dat niet doorkruist of omlijst wordt door nevenhandelingen. De onderdelen van de aktie moeten zo gepresenteerd worden dat bij verwisseling of weglating van delen een ander totaalbeeld zou ontstaan (Aristoteles).

De eenheid van tijd bepaalt dat het tijdsverloop van de handeling in het stuk een totaal van 24 uur niet mag overschrijden. Sommige neoklassieke critici bepleitten een nog strengere norm van 12 uur of stellen zelfs dat de speelduur en de duur van de handeling zouden moeten samenvallen.

Volgens de door de 16<sup>de</sup>-eeuwse theoretici uit de eenheid van tijd afgeleide eenheid van plaats, diende de handeling zich op één plaats af te spelen. Gebeurtenissen van

belang die zich elders voordoen, kunnen bijv. door een bode worden verteld (bodeverhaal, teichoskopie).

Aristoteles' *Poetica*, waarin de eenheden van tijd en handeling ter sprake komen, is veel minder normatief dan men in de renaissance en het neoclassicisme meende. Het voorschrift van deze eenheden werd pas in 1570 met kracht van wet voor het eerst neergeschreven door de Italiaan Castelvetro in diens *La poëtica di Aristotele vulgarizzata* en nog wat later door Jean de la Taille en Jean Mairet in Frankrijk. Dergelijke normatieve geschriften uit het classicisme hebben gedurende 200 jaar het uitzicht van de Franse tragedie bepaald, met grote invloed ook elders in Europa. In Engeland en Spanje daarentegen werd vaak aan deze regels voorbijgegaan. Shakespeare bijv. maakte geen gebruik van de eenheden in de meeste van zijn toneelstukken. Latere critici, vooral vanaf de romantiek, zagen af van de 'externe' classicistische regelgeving omtrent de eenheden en bepleitten meer 'interne' (organische, tekst-specifieke) vormen van artistieke eenheid, waarbij vaak naar het illustere voorbeeld van Shakespeare werd verwezen.

Hoewel bijna alle Griekse drama's de facto eenheid van handeling, plaats en tijd vertonen, was dit toen geen 'wet', maar veeleer een materiële noodzakelijkheid die samenhang met de ontstaansgeschiedenis van die drama's. De eenheid van tijd vloeiende voort uit het feit dat het koor bestendig aanwezig was op het toneel zodat men geen grote sprongen in de tijd kon maken. De eenheid van plaats hing eveneens samen met de aanwezigheid van het koor en met het feit dat men slechts één decor gebruikte. De eenheid van handeling ten slotte is een erfenis van de koorzang die aan de basis lag van het Griekse toneel en zelf geen handeling bevatte. Het kleine aantal spelers (dramatis personae) liet trouwens niet toe een nevenhandeling in te schuiven.

De eenheden van tijd en plaats worden vaak aan het begin van het drama expliciet meegedeeld. Een goed voorbeeld daarvan geeft Vondel in zijn *Gysbreght van Aemstel* (1637) waarin na een 'kort begriip' waarin de handeling uiteengezet wordt, de mededeling volgt:

Het tooneel is voor en in de stad en op het huis.

[...] het treurspel begint na middagh ten drie uren, en eindigt in den morgenstond.

(WB-ed., dl 3, 1929, p. 528).

LIT: A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland* (1918), p. 122-139 □ R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (1951), p. 240-288 □ G. Védier, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique* (1955) □ T. Harmsen, 'Gebruik en misbruik van de rhetorica door Nil Volentibus Arduum' in *De zeventiende eeuw* 4 (1988), p. 55-68 □ A.J.E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzij* (1989), p. 246-256 □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991).

**eenheid van plaats zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

**eenheid van tijd zie eenheid van handeling, tijd en plaats**

## enscenering

De algehele vormgeving van het drama op het toneel met aanwijzingen voor decors, kostumering, rekwisieten, belichting, muziek enz. De enscenering is in die zin vergelijkbaar met het scenario. Bij uitbreiding gebruikt men de term ook voor de gehele realisatie van de toneeltekst (inclusief de toneelaanwijzingen daarin) in de opvoering, dus voor de voorstelling ervan in de zgn. ‘gespeelde ruimte’. Een synonieme aanduiding voor enscenering is *mise-en-scène*. Zie ook regie.

LIT: M.B. Smits-Veldt & G. Teusink, *Conventies in de mise-en-scène op het toneel van Van Campen (1637-1665)* (1978) □ H. Willems & M. Jurga (red.), *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch* (1998) □ J.M. Gillette, *Theatrical design and production: an introduction to scene design and construction, lighting, sound, costume and make-up* (2007<sup>6</sup>) □ O.G. Brocket, M. Mitchell & L. Hardberger, *Making the scene: a history of stage design and technology in Europe and the United States* (2010) □ P. Pavis (vert. J. Anderson), *Contemporary mise en scène. Staging theatre today* (2012).

## ensemble

ETYM: Fr. samen, een eenheid vormend.

Term uit de wereld van de uitvoerende kunsten voor een groep musici, toneelspelers, cabaretiers e.d. die gezamenlijk een muziekstuk, een toneelspel of een cabaretuitvoering brengen.

Bij de muziek wordt de term vooral gebruikt voor een vaste en kleine groep musici die kamermuziek of jazz spelen. Voor toneel en cabaret kan zo’n groep van samenstelling wisselen en zowel klein als groot zijn. Bij toneel bestaan dergelijke ensembles vaak uit een vaste groep toneelspelers waaruit per voorstelling kan worden geput.

Bekende toneelensembles zijn o.m. de toneelgroep De Appel, het Amsterdamsch-Rotterdamsch Tooneelgezelschap, het Brussels Kamertoneel en het Nederlands Kamertoneel (Antwerpen).

Wanneer het spel van zo’n ensemble sterk bepaald wordt door de groep spelers en hun regisseur en daardoor ook een grote specifieke eenheid wordt bereikt die typerend is voor het gezelschap spreekt men wel van ensemblespel.

## ensemblespel

ETYM: Fr. ensemble = samen, een eenheid vormend.

Toneelspel waarin de acteurs zorgen voor een grote eenheid in het weergeven van de toneeltekst waartoe ze in hoge mate op elkaar moeten zijn ingespeeld en waarin niet de acteurs en hun acteursprestatie de aandacht opeist, maar waarin de op te voeren tekst centraal staat.

Sommige stukken vereisen een dergelijk hecht samenspel, zoals bijv. het door Clifford Odets geregisseerde *Golden boy* (1952). Een bekend regisseur van dit type toneel was de Rus Pjotr Sjarov die in Nederland een aantal toneelstukken van de grote Russische auteurs als ensemblespel bracht, o.m. van Toergenjew, Tsjechov, Dostojewski en Gorki.

LIT: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (1996), p. 666-671.

## ensembletheater zie ensemblespel

### entr'acte

ETYM: Fr. pauze tussen twee bedrijven, tussenspel.

Kort, meestal komisch toneelstukje dat gespeeld werd tussen de bedrijven van een groter toneelstuk om het publiek aangenaam bezig te houden. Het tussenspel werd vaak benut om de tijd die nodig was voor de decorwisseling op te vullen.

Oorspronkelijk werd het ook wel als onderbreking van de gangen van een maaltijd gebruikt. Vandaar de naam tafelspel, een genre dat beoefend werd door P.C. Hooft als spel voor bruiloften. Vaak maakte men voor de entr'acte gebruik van muziek, dans, pantomime of het tableau vivant.

Het genre kende in West-Europa zijn grootste bloei van de 15<sup>de</sup> tot en met de 18<sup>de</sup> eeuw. Voorbeelden ervan zijn te vinden bij de rederijkers en in het werk van Cervantes, bijv. diens *El retablo de las maravillas* (De poppenkast der wonderen) en *La cueva de Salamanca* (De grot van Salamanca) uit zijn *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615).

Het Engelse interlude was een bijzondere vorm van komisch, soms allegorisch tussenspel bij het mysteriespel of de moraliteit, meestal geschreven in losse en onregelmatige verzen. Het vormt de overgang naar het elizabethaanse toneel, bijv. met John Heywoods *The four P's* (ca. 1545). Met de Franse term entr'acte wordt doorgaans een muzikaal of mimisch intermezzo bedoeld, zoals Molière's *Les fâcheux* (1661), de zgn. 'ballets de cour' van Lully en J.J. Rousseau's *Le Devin du village* (1751). Een speciale vorm van komische tussenspelen zijn de zgn.

minderemanstonelen uit het 17<sup>de</sup>-eeuwse schooldrama en de tragikomedie.

Naast intermezzo, tussenspel en interludium treft men ook entremés aan als synoniem voor entr'acte.

LIT: T.W. Clark, *The Tudor interlude: stage, costume and acting* (1967<sup>3</sup>) □ I. Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII<sup>e</sup> siècle en France et Italie* (1972) □ A. van Gijsen, 'De tussenspelen uit de twee "Handels der Amo(u)reusheyt"' in B.A.M. Ramakers (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel* (1994), p. 59-86 □ D. Grantley, *English dramatic interludes, 1300-1580: a reference guide* (2004).

### entreespel

Inleidend toneelspel waarmee de rederijkerskamers die een rederijkersfeest organiseren de gasten verwelkomen en het landjuweel openen. Het entreespel kan de vorm hebben van een begroeting op rijm, maar kan ook uitgroeien tot een volledig en zelfstandig toneelspel. Soms worden deze spelen ook aangeduid met de term proloog. Zo werd in 1559 door de stad Brussel een prijs uitgelooft voor de beste 'prologhe den peijs [= vrede] aengaende'. Een voorbeeld van een entreespel is het *Blyde Inkomstspel* (1614) van Melchior van Daelhem.

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 65-66.

### epiloog



ETYM: Gr. epi-logos = bij-woord, na-woord (tegenvoeter van pro-logos of voor-woord).

De term betreft een afsluitend en vaak meer beschouwend gedeelte (vandaar ook 'narede') dat nog wordt toegevoegd aan een reeds volledige tekst. Wat betreft dat laatste punt onderscheidt de epiloog zich o.m. van de conclusio of peroratio (in een redevoering) en van de coda en de dénouement, die als afsluiting toch nog tot de tekst zelf gerekend worden. Betreft de epiloog een zedenles gegeven aan het einde van een fabel, dan spreekt men van epimythium. Het Middelnederlands kent het woord epiloog niet en gebruikt in plaats daarvan 'naprologhe'.

Vaak bedoelt men met epiloog meer in het bijzonder een korte toespraak aan het einde van een toneelopvoering. De Romeinse komedieschrijver Plautus geldt als de 'uitvinder' ervan. In zijn epilogen, uitgesproken door een of meer spelers, verwoordt hij zijn bedoelingen of bedankt hij de kijkers en verzoekt hen gunstig te reageren en nog eens terug te keren.

Zie ook proloog.

LIT: P. Danchain (red.), *The prologues and epilogues of the Restoration 1660-1700* (1981-1988) en *The prologues and epilogues of the 18<sup>th</sup> century* (1990) □ Ph. Lane, *La périphérie du texte* (1992) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 2 (1994), kol. 1286-1291 □ G. Genette, *Paratexts: threshold of interpretation* (Eng. vert. 1997).

## **epiparodos**

ETYM: Gr. epi- = erbij ; par-odos = toegangsweg, passage, opkomst van opzij < para = naast; (h)odos = weg.

Term uit de wereld van de Griekse tragedie. Hij wijst op de terugkeer van het koor, dat nog eens een intrede (parodos) doet nadat het eerder de scène had verlaten. Dit gebeurt in *Eumeniden* van Aeschylus (in vers 235, waar de scène zich van Delfi naar Athene verplaatst). Ook bij Euripides kan men zo'n bijkomende intrede tegenkomen.

LIT: V. de Falco, *L'epiparodo nella tragedia greca* (1925) □ O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus* (1977).

## **epirrhema/antipirrhema**

ETYM: Gr. wat erbij gezegd wordt.

Onderdeel van de parabasis in een Griekse komedie waarbij de leider van de koorhelpt die net een ode gezongen heeft, satirische opmerkingen geeft m.b.t. de actualiteit of spot met het publiek. Als tegenhanger volgt dan na de antiode van de andere koorhelpt de antipirrhema, nl. de afsluiting van de parabasis door de andere koorleider.

## **episch drama**

Theatervorm die ontstaan is in Duitsland in de twintiger jaren van de 20<sup>ste</sup> eeuw onder impuls van regisseur Erwin Piscator, met als belangrijkste representant de toneelschrijver Bertolt Brecht met zijn *Dreigroschenoper* (1928). Het is een vorm van het drama waarin gepoogd wordt menselijke lotgevallen op een bovenindividuele wijze voor te stellen. Het kent daarom geen specifieke held, maar introduceert een algemeen menselijke trek, belichaamd door een personage of een beschouwer van

het menselijk handelen. De geslotenheid van het aristotelisch drama wordt in het episch theater opgeheven in een structuur die zowel handeling als commentaar omvat. Het is anti-illusionistisch in die zin dat het de illusie van het klassieke of romantische drama doelbewust doorbreekt door middel van het vervreemdingseffect, zoals het inschakelen van een koor, gebruik te maken van projecties of doorbreking van de vierdewand-fictie d.m.v. een verteller, de zgn. episering. De toeschouwer wordt zo op afstand gehouden opdat hij zich niet identificeert met één van de personages en zo in staat blijft de gepresenteerde handeling zo objectief mogelijk te beoordelen. Het episch drama is doorgaans politiek-sociaal geïnspireerd.

Men kan zich afvragen in hoeverre het episch drama een nieuwe theatervorm was. Ook in de middeleeuwen bestond al een vorm van episch theater met genres als het spel van zinne en de moraliteit, die eveneens een bovenpersoonlijk karakter hebben. Zo worden in *Den Spyghel der salicheyt van Elckerlijc* (15<sup>de</sup> eeuw) algemene begrippen als Die Dood, Gheselschap, Maghe, 't Goed en uiteraard Elckerlijc zelf uitgebeeld. Ook het latere Senecaans-Scaligeriaans renaissance-drama vertoont epische trekken, bijv. in Hoofts *Warenar* (1617). In het moderne Nederlandstalige toneelrepertoire heeft H. Mulisch' *Tanchelijn* (1960) trekken met het episch drama gemeen.

LIT: R. Grimm (red.), *Episches Theater* (1972<sup>3</sup>) □ M. Kesting, *Das epische Theater* (1978<sup>7</sup>) □ Th. Buck, *Zu Bertolt Brecht: Parabel und episches Theater* (1983<sup>2</sup>) □ H.M. Brown, *Leitmotiv and drama: Wagner, Brecht, and the limits of epic theatre* (1991) □ S. Bryant-Bertail, *Space and time in epic theater: the Brechtian legacy* (2000) □ F.M. Raddatz, *Brecht frisst Brecht* (2007).

## episering

Het geheel van ingrepen in het drama waarbij elementen uit de epiek vermengd worden met dramatiek. Dergelijke ingrepen kunnen verbaal en non-verbaal zijn. Ze kunnen zich voltrekken via spelexterne en spelinterne figuren. Episerende ingrepen kunnen bijv. de volgende vormen hebben: proloog, epiloog, koor, verteller en doorbreking van de vierdewand-fictie, of door expositie, bodeverhaal, sententia e.d.

LIT: H. Bowler, *Storytelling and drama: exploring narrative episodes in plays* (2010).

## episode-1

ETYM: Gr. ep(i)-eis-odios = wat van buiten (nl. vanuit het koor) erbij komt; er nog als bijzondere attractie bijkomend; vandaar op zichzelf staand, toegevoegd deel.

Oorspronkelijk een handeling met dialoog die onderdeel was van de Griekse koortragedie. Dergelijke episoden, die ook in de komedie voorkomen, zijn vergelijkbaar met een bedrijf, d.w.z. het gedialogiseerde gedeelte tussen de optredens van het koor, dat dan een standlied (stasimon) met fluitbegeleiding zong. Naast echte dialogen kunnen in een epeisodion ook een monoloog of wisselzangen tussen spelers of tussen spelers en koor voorkomen, zoals de amoebaeum.

## episode-2

ETYM: Gr. ep(i)-eis-odios = wat er bij komt; vandaar op zichzelf staand toegevoegd deel.

Een afgeronde gebeurtenis die verteld wordt binnen een uitvoeriger geheel, zoals een verhaal, maar daarmee slechts in een los verband staat. Vandaar de aanduiding episodische structuur voor verhalen die geen gesloten handelingsverloop kennen. In de dramatiek kan men op gelijkaardige wijze het zgn. ‘Stationendrama’ episodisch noemen omdat het via een reeks scènes het centrale personage in contact brengt met telkens andere personages die het beïnvloeden, maar toch vreemd blijven. Voorbeelden daarvan zijn *Elckerlyc* (15<sup>de</sup> eeuw) en Strindbergs *Naar Damascus* (1898).

LIT: H. Widmer, *Episodenaufbau und Laissenstruktur im altfranzösischen Rolandslied* (1978) □ H.G. Nesselrath, *Ungeschehenes Geschehen: 'Beinahe-Episoden' im griechischen und römischen Epos von Homer bis zur Spätantike* (1992).

### **epitasis**

ETYM: Gr. epi-tasis = het spannen (van snaren); vandaar spanning, verknoping.

Term uit de poëtica voor het gehele middendeel van het klassieke drama tussen expositie of protasis en catastrofe. In de epitasis vindt de verknoping van de handeling (plot) plaats (vandaar ook Gr. desis - knoop - genoemd) via intrige naar climax-2.

### **esbat(t)ement**

ETYM: Fr. s'ébattre = zich amuseren, stoeien.

Benaming van een 70-tal kluchtige toneelspele van de rederijkers in de 16<sup>de</sup> eeuw. Aanvankelijk gold de naam voor alle dramatische werken (vaak gelegenheidsstukken) die een ontspannende functie hadden, dit in tegenstelling tot het spel van zinne, dat ernstiger en gekunstelder was en een belerende bedoeling had. Esbatementen in de meer specifieke betekenis waren ontspannende toneelstukken die karikaturaal een aantal types (bedelaars, vrekken, ex-monniken, bedelbroeders, e.d.) samenbrachten rondom enkele stereotiepe thema's (geldkwesties, huwelijk, enz.). Het geheel werd gelardeerd met volkse grollen en elementaire motieven als scheld- en kijfpartijen, eet- en drinkgelagen, enz. Als dusdanig zijn ze thematisch en formeel verwant met cluten (klucht-1) en sotternieën, waarvan ze zich echter onderscheiden door een hogere graad van artistieke beheersing, een complexere intrige en een uitgesproken hekelende bedoeling.

In de Nederlanden, waar men ook de benaming ‘batement’ gebruikte, werd de term gehanteerd voor een toneelstuk dat men ook wel een blijspel zou kunnen noemen, bijv. *Een esbattement van smenschen sin en verganckelijcke schoonheit* (ed. Ned. Inst. RUG, 1967), of *Esbatement van den appelboom* (ed. Waterschoot, 1979). De gemiddelde lengte van een esbatement is ca. 500 versregels.

LIT: J.B. Drewes, ‘Het Esbatement van den Appelboom’ in *TNTL* 82 (1966), p. 298-310 □ W. Waterschoot (inleiding en tekstuitgave), *Het esbatement van den appelboom* (1979) □ A. van Elslander, ‘Letterkundig leven in de Bourgondische tijd. De Rederijkers’ in Id., *Terugblik* (1986), p. 9-25 □ W.N.M. Hüsken, *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance* (1987).

### **ex-tempore**

ETYM: Lat. ex-tempore = vanuit de tijd, vanuit het ogenblik; vandaar onvoorbereid, geïmproviseerd.

Term uit de wereld van het drama ter aanduiding van een vrije improvisatie. Later is deze term niet alleen gebruikt voor het onvoorbereid spreken, maar ook voor het onvoorbereid opschrijven van een stukje proza of poëzie, vaak fungerend als gelegenheidsliteratuur.

Bilderdijk schrijft in zijn gedicht 'Ex Tempore':

'k Las veel e x t e m p o r é - s (zoo 't heette), van mijn leven,  
Maar weinigen waar ik die lofspraak aan kon geven:  
'Zy hebben 't rechte zout naar tijdsvereischten in.'  
(W. Bilderdijk, *De dichtwerken*, dl. 14, 1859, p. 352)

Als voorbeeld van een ex-tempore, van dezelfde dichter, kan dienen het gedicht 'Aan een vriend die my op mijn verjaardag een vers vergde', dat aan het eind, onder de slotstrofe, de vermelding heeft 'Ex tempore. 1829' (Id., dl. 11, 1858, p. 512). Voor een vergelijkbare vorm in de context van de rederijkerspoëzie, zie knie(ge)dicht.

LIT: G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 10 (2012), kol. 1265-1274.

## **exodos**

ETYM: Gr. ex-hodos = uit-weg, uit-tocht.

Oorspronkelijk het slotlied van het koor in de Griekse tragedie terwijl het de scène verlaat. Later wordt de term ook gebruikt voor al wat komt na het laatste stasimon, d.w.z. na het laatste lied dat het koor zingt wanneer het nog stilstaat op de scène.

## **expositie**

ETYM: Lat. expositio = uitleg, verklaring.

In het klassiek drama en bij uitstek in de klassieke tragedie vormt de expositie de eerste van de vijf fasen die ten grondslag liggen aan de vaste indeling in vijf bedrijven, nl. expositie, intrige, climax-2, catastrofe en peripetie. In de expositie wordt de stof aangedragen die noodzakelijk is om de toeschouwer op de hoogte te brengen van wat vooraf is gegaan en die hem in staat moet stellen de rest van het drama te volgen en te begrijpen. Soms wordt de expositie gegeven in de proloog, soms is het een bodeverhaal, soms ook is het een inleiding door één van de hoofdpersonen. In Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) wordt de expositie gegeven door Jerolimo in de proloog. In Vondels *Gijsbreght van Aemstel* (1637) door Gijsbreght zelf (vs. 1-162). Men duidt dergelijke introducties ook wel aan met de term protasis (-1). Ook buiten het klassieke drama wordt de expositie gebruikt als inleiding voor de lezer of toeschouwer. In W.F. Hermans' *Het omgekeerde pension* (1953) vormt de expositie onderdeel van de neventekst.

Als proloog komt de expositie met een soortgelijke functie ook voor in enkele middeleeuwse teksten, zoals de *Reis van Sinte Brandaan* (13<sup>de</sup> eeuw) en de *Roman van Walewein* (ca. 1200).

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland* (1973<sup>2</sup>) □ H. Winkelman, 'Arturs hof en Waleweins avontuur: interpretatieve indicaties in de expositie van de

Middel nederlandse Walewein' in *Spiegel der Letteren* 28 (1986) 1-2, p. 1-33 (DBNL, 2003) □ J.H. Winkelman, 'Proloog en expositie van de Middel nederlandse Brandaan' in *Leuvense bijdragen* 77 (1988) 4, p. 411-434.

## **expositio zie expositie**

## **F**

### **fabula**

ETYM: Lat. fabula = gepraat, vertelling, verhaal, dramatisch gedicht.

Oorspronkelijk in het Latijn betekende 'fabula' een gesprek, anekdote, sprookje of toneelstuk. De term benoemde o.m. een Latijnse dramatische vorm met verschillende varianten: de fabula atellana, de fabula palliata, de fabula praetexta en de fabula togata. Het woord evolueerde later tot het Franse fabliau en gaf ook aanleiding tot fabel-1. In de middeleeuwen werd de term verder gebruikt in bespiegelingen over het fictionele karakter van teksten: zie hiervoor fabula/historia.

In de narratologie wordt de term fabula ook gebruikt binnen het begrippenpaar fabula/suzjet ter aanduiding van de keten van motieven van een verhaal in hun chronologische en logische volgorde.

LIT: M. Schanz e.a., *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, dl. 1 (1927<sup>4</sup>).

### **fabula atellana**

ETYM: Lat. atellana = van (de stad) Atella.

Een klucht-1, waarschijnlijk genoemd naar de Campanische stad Atella (It.), die aanvankelijk in het Oskisch en sinds het tweede kwartaal van de 2<sup>de</sup> eeuw v. Chr. ook in het Latijn werd opgevoerd. Inhoud en taal waren volks en de personages stereotiep: Maccus (de hansworst), Bucco (de snoever), Manducus (de veelvraat), Pappus (de domme grootvader) en Dorsenus (de bultenaar). De (fabula) atellana kende een hoogtepunt rond 90 v. Chr., maar bleef in trek tot de 1<sup>ste</sup> eeuw n. Chr. Een voorbeeld is Pomponius', *Pappus Agricola* (ca. 100 v. Chr). Zie ook fabula.

LIT: P. Frassinetti, *Fabula atellana: saggio sul teatro popolare latino* (1953).

### **fabula palliata**

ETYM: Lat. pallium = mantel.

Een vorm van komedie of tragedie uit de oudheid door Livius Andronicus in Rome ingevoerd in de 3<sup>de</sup> eeuw v. Chr., grotendeels in navolging van Griekse voorbeelden. De personages droegen trouwens Griekse kledij; vandaar de naam. Een voorbeeld

voor de komedie is Plautus, *Miles gloriosus* (ca. 200 v. Chr.); voor de tragedie L. Accius, *Medea* (2<sup>de</sup> eeuw v. Chr.). Zie ook fabula.

LIT: P. Schmitter, *Die hellenistische Erziehung im Spiegel der nea komoidia und der fabula palliata* (1972) □ H.A. Oude Essink, *Andria, het meisje van Andros: een fabula palliata* (1973)<sup>4</sup>

### **fabula praetexta**

ETYM: Lat. praetextus = aan de rand geweven.

Een soort historisch drama uit de oudheid waarvan de inhoud gebaseerd was op de Romeinse geschiedenis en met bekende Romeinse helden als personages. De spelers droegen Romeinse kledij. De benaming is afgeleid van de toga praetexta, d.w.z. de toga met de purperen band. Bijv. Naevius', *Alimonium Romuli et Remi* (ca. 200 v. Chr.). Zie ook fabula.

LIT: A. Schöne, *Das historische Nationaldrama der Römer: die Fabula praetexta* (1893) □ Th. Sluiter (red.), *Seneca: Octavia fabula praetexta* (1949).

### **fabula togata**

ETYM: Lat. togatus = in een toga gekleed.

Vorm van blijspel uit de oudheid gebaseerd op Griekse modellen, maar aangepast aan Romeinse toestanden. De spelers dragen Romeinse kledij, o.a. de toga; vandaar de naam. Bijv. Afranius, *Divortium* (2<sup>de</sup> eeuw v. Chr.). Zie ook fabula.

LIT: T. Guardi, *Fabula togata* (1985).

### **factie**

ETYM: Lat. facere = maken.

Benaming uit de rederijkerstijd voor een komisch, satirisch of moraliserend toneel of straatspel van geringe lengte (gewoonlijk minder dan 200 verzen), vrijwel zonder intrige, met haast uitsluitend allegorische personen (allegorie) en aan het slot een zgn. factielied. Van de in totaal zeventien bekende facties zijn er zestien overgeleverd in de bundel *Spelen van sinne* (1562) (*Het Antwerpse Landjuweel van 1561*, ed. C. Kruyskamp, 1962). De enige andere, *Factie oft spel voer den Coninck Philippus* van Peter de Herpener, dateert van 1556. Op de uitnodigingskaart tot het Antwerps landjuweel wordt de factie met name genoemd:

Wie de beste Factie voort sal stellen,  
Achter straten doende, met een vrolijck relen,  
Daer meest sins in besloten werdt sonderlinghen,  
En recreatijuelijest om vertellen,  
Maer Schimp en Onhuescheyt moety buyten vellen,  
Met een nieu dansliedeken om springhen,  
Die wint Sprincen wapen, dus wilt druck bedwinghen,  
Dry Oncen swaer, En noch voor Tweede fijn,  
Ons Hoofdmans wapene, doet wel v dinghen,  
Van twee Oncen, thoont Broeders een Constich schijn;  
Alle de Prijzen sullen goet Siluer sijn.

(Ed. C. Kruyskamp, 1962, p. xi)

Zie ook factor.

LIT: W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijersdrama 1500 – ca. 1620* (1968) □ W.N.M. Hüsken, *Noyt meerder vreucht; compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance* (1987), p. 40.

## **familietheater**

Theatervorm waarin toneel wordt gebracht dat voor ouders met kinderen aantrekkelijk is en dus inhoudelijk ook is toegesneden op begrijpelijkheid voor kinderen, maar ook voor ouders of grootouders onderhoudend blijft. Vaak gaat dit type theater gepaard met activiteiten die niet per se op het terrein van het toneel liggen, zoals allerlei spelletjes, eigen creatieve inbreng, traktaties e.d.

Bekend werden o.m. het kinder- en familietheater De Naald in het Westland, Concordia in Enschede, De Vasim in Nijmegen en Casa Blanca in Brussel. Cabaretier Herman van Veen richtte samen met Laurens van Rooyen de theatergroep Harlekijn op waarmee vanaf 1968 familievoorstellingen geproduceerd worden.

## **farce**

ETYM: Fr. (op)vulsel < Middeleeuws Lat. *farcire* = opvullen, iets ergens instoppen; *fars(i)a* = een klucht die in een mysteriespel is ingestoken.

Kort en komisch toneelstuk uit de late middeleeuwen, vaak als tussenspel (opvulsel) tussen scènes van religieus toneel gespeeld, dat zonder verdere bijbedoelingen de mensen om hun eigen gebreken laat lachen. Hierbij maakt men gebruik van karikaturale personages en van een heel arsenaal aan grappen en realistische situaties die men in de *fabliaux* kan aantreffen: robuuste, vaak seksueel gerichte humor, absurde coïncidenties en onverwachte *coups de théâtre* ('theatrale' verrassingen). Wat de farce aldus aan subtiliteit inboet, wint ze aan entertainment en dit verklaart het succes door de eeuwen heen van dit grappige, aan het volkstoneel verwante theater. Farce-elementen vindt men reeds in de komedies van Aristophanes en Plautus, en nadien in stukken als *Le malade imaginaire* (1672) van Molière. Bekende auteurs van slaapkamer- en andere farces in de 19<sup>de</sup> en begin 20<sup>ste</sup> eeuw zijn Labiche en Feydeau (zie vaudeville en boulevardtoneel).

LIT: J.M. Davis, *Farce* (1978) □ B. Faivre, 'La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui?', themanummer van *Études théâtrales* (1998) □ A. Tissier (red.), *Recueil de farces 1450-1550*, 13 dln (1986-2000).

## **Fastnachtspiele zie Schwank-2**

## **figura-1**

ETYM: Lat. gedaante, figuur.

Term uit de (middeleeuwse) *poëtica* voor een personage in een literaire tekst dat niet van vlees en bloed is, maar allegorisch (allegorie), bijv. de personages die de ik-figuur in de *Roman van de Roos* ontmoet: vrouwe Bliscap, heer Deduut, jonkvrouw Ledicheit enz. Ook het rederijkerstoneel maakt een overvloedig gebruik van *figurae*,

bijv. *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* (ed. Vos, 1967), waarin de hoofdpersoon model staat voor 'elk mens'. De rederijkers voeren in hun stukken bovendien een aparte categorie figurae op, de zinnekens, die negatieve gevoels- en gemoedsaandoeningen personifiëren en vaak zelfs expliciet deze ondeugden als naam dragen. Daarnaast kent de middeleeuwse literatuur personages die weliswaar als mensen van vlees en bloed geportretteerd worden, maar die in wezen figurae zijn, bijv. de 'moeye' in *Mariken van Nieumeghen*, die getuige haar rituele zelfdoding – zwaard door de keel – geïnterpreteerd moet worden als een verbeelding van de hoofdzonde Ira (woede).

LIT: H. Pleij, 'Over de betekenis van middeleeuwse teksten' in *Spektator* 10 (1980-1981), p. 299-339.

## **Frans-klassiek toneel zie classicistisch drama**

### **Fronleichnamspiel**

ETYM: Du. Fron = vroom, (leen)heer; Fron-leichnam-spiel = spel van het lichaam van de Heer, sacramentsdagspel.

Geestelijk drama uit de late middeleeuwen, vooral in Duitsland, rond het midden van de 13<sup>de</sup> eeuw ontstaan naar aanleiding van sacramentsprocessies (zie ook Sp. auto sacramental). Qua vormgeving was het een aaneenschakeling van korte spreuken in een aantal gesloten scènes, zonder eenheid van handeling. Wat telt is het mysterie van de verandering van brood en wijn in het lichaam en bloed van Jezus Christus. Naderhand, onder invloed van de passiespelen, wilde dit soort geestelijk drama een symbolisch fresco brengen van de heilsgeschiedenis (van de schepping tot de verrijzenis).

LIT: W. Michael, *Die geistliche Prozessionsspiele in Deutschland* (1947) □ P. Liebenow (red.), *Das Kunzelsauer Fronleichnamspiel* (1969) □ E. Wainwright, *Studien zum deutschen Prozessionsspiel: die Tradition der Fronleichnamspiele in Kunzelsau und Freiburg und ihre textliche Entwicklung* (1974).

## **G**

### **geestelijk drama**

Verzamelnaam voor middeleeuwse en laatmiddeleeuwse toneelstukken (rederijkerstoneel) met een uitgesproken religieuze inhoud en thematiek, die tot doel hebben het publiek aan te sporen om een christelijk leven te (gaan) leiden.

Voorbeelden van geestelijk drama zijn het apostelspel (*De bekeeringe Pauli*, ed. Steenberg, 1953), het Bijbelspel (*Naaman Prinche van Sijrien*, ed. Hummelen & Schmidt, z.j.), het heiligenspel (*Tspel van Sinte Trudo*, ed. G. Kalff, 1889), het mirakelspel, de moraliteit (*Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*, ed. Van



Elslander, 1985) en het mysteriespel (*Die Eerste Bliscap van Maria & Die Sevenste Bliscap van Onser Vrouwen*, ed. Beuken, 1978<sup>2</sup>). De oorsprong van het geestelijk drama werd tot voor kort gezocht in het liturgisch drama, dat in de kerk ontstaan zou zijn door het inlassen van muzikaal-dramatische passages in de liturgische gezangen (troop-1). Waarschijnlijker is echter dat er ook buiten de kerk altijd toneel gespeeld is, zij het dat daar voor de periode van de 5<sup>de</sup> tot de 10<sup>de</sup> eeuw weinig bewijzen van zijn overgeleverd. Dit toneel is uiteindelijk ook weer een rol in de kerk gaan spelen om het vertelde te veraanschouwelijken.

LIT: H.J.E. Endepols, *Vijf geestelijke toneelspele der middeleeuwen* (1940) □ B. Hunningher, *The origin of the theater* (1955) □ W. Creizenach, 'Geistliche Spiele in den Niederlanden' in W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, dl. 1 (1965), p. 344-347 □ W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, 1500-ca. 1620* (1968) □ R. Verkarre, 'Het bijbelse drama in het Nederlands' in *Vlaanderen Roeselare* 19 (1970), 101, p. 12-25 □ H. Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters* (1980) □ L.R. Muir, *The biblical drama of medieval Europe* (1995) □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd* (1996).

## Gesamtkunstwerk

ETYM: Du. *gesamt* = geheel, totaal.

Benaming voor een kunstwerk waarin verschillende kunstvormen gecombineerd zijn. De term is bekend geworden door de 19<sup>de</sup>-eeuwse componist en tekstschrijver R. Wagner. Hij wilde in zijn opera's, waarvoor hij zelf de libretto's schreef, de vorm ondergeschikt maken aan het inhoudelijk gegeven. Dit gold niet alleen voor de muziek, maar ook voor andere aspecten, zoals decor en belichting. In principe was het idee al eerder gerealiseerd, namelijk in de barokopera. Maar nieuw bij Wagner was het feit dat hij het accent legde op evenwicht en samenhang tussen de elementen. Het feit dat Wagners ideeën aansloegen, hangt samen met de behoefte aan integratie in productie en receptie van de verschillende kunstuitingen van het symbolisme.

Na Wagner werd het begrip nog ruimer ingevuld: ook beeldprojectie, choreografie en ruimtelijke architectuur alsmede technieken uit de wereld van het circus werden te baat genomen om het ideaal te realiseren van een groots opgezet visueel-akoestisch gebeuren, waarin alle kunsten zich verenigen. Het 20<sup>ste</sup>-eeuwse totaaltheater is een moderne vorm van het Gesamtkunstwerk.

In verwante (en deels door Wagner zelf geïnspireerde) zin wordt de term ook gebruikt om een volkomen samenhangend en geïntegreerd architectuurontwerp aan te duiden. Een bekend voorbeeld is het Jachthuis Sint Hubertus in Hoenderloo, het voormalige buitenverblijf van het echtpaar Krölller-Müller, ontworpen door de beroemde architect Hendrikus Petrus Berlage (1856-1934), die niet alleen voor de architectuur tekende, maar ook voor tuinen, meubilering, stoffering, hang- en sluitwerk, tafelbestekken, enz. Dergelijke totaalontwerpen zijn typisch voor de *arts and crafts movement* (William Morris) en latere bewegingen als Jugendstil, art deco en modernisme. In de Lage Landen moeten hier verder o.m. Victor Horta en Gerrit Rietveld (nieuwe zakelijkheid) vermeld worden.

LIT: J.M. Stein, *Richard Wagner. The synthesis of the arts* (1960) □ *Wagner en de literatuur*, themanummer van *De Revisor* (1983), 2 □ H. Szeiman & S. Hani (red.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800* (1983) □

R. Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (2004) □ M. Smith, *The total work of art* (2006).

## gloire zie apotheose

### gracioso

ETYM: Sp. bekoorlijk, geestig, snedig.

De gracioso is een komisch acteur (dienaar, soldaat, stalknecht, vertrouwensman, intrigant of nar) uit het Spaanse baroktoneel, door Lope de Vega als contrastfiguur ontwikkeld tegenover een adellijk heer. Hij vertoont volkse karaktertrekken maar transcendeert aanvankelijk het stereotiepe van de commedia dell'arte.



Pascal Guarise als gracioso in *El burlador de Sevilla* (1994). [bron: L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso* (2005), p. 122].

LIT: □ M. Leoni, *Outside, inside, aside: dialoguing with the "gracioso" in Spanish Golden Age theatre* (2000) □ C. Dumas, *Du "gracioso" au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)* (2004) □ L. García Lorenzo, *La construcción de un personaje: el gracioso* (2005).

## H

## haagspelen

ETYM: Middelned. hage = bos van laag hout; vanuit 'door een haag omgeven veld' naar betekenis 'geheim', 'niet toegelaten'.

Niet-officiële toneelwedstrijden die in de 16<sup>de</sup> eeuw naast de prestigieuze en kostelijke landjuwelen plaatsvonden. Ze hadden meestal een beperkte regionale spreiding en ook 'onvrije' of niet-geconfirmeerde rederijderskamers konden eraan deelnemen, naast de officiële Kamers van Rhetorike (kamer van retorike). Haagspelen schijnen een typisch Brabantse aangelegenheid te zijn geweest. Zo werden er georganiseerd in Vilvoorde in 1560 en in Brussel in 1564. Het woord 'haag' in de betekenis 'niet toegelaten' vinden we ook terug in 'hagepreken': protestants geïnspireerde of opruiende sermoenen die in het open veld werden gehouden.

Zie ook landjuweel.

LIT: L. Willems, *Over landjuweelen en haagspelen in de 16e eeuw* (1919) □ J. & L. van Boeckel, 'Landjuweelen en haagspelen in de XVe en XVIe eeuw' in *Jaarboek 'De Fonteyne'* 1 (1943), p. 35-58 □ G.J. Steenbergen, *Het landjuweel van de rederijders* (1950).

## hamartia

ETYM: Gr. hamartia = fout, vergissing.

Moment in het algemene handelingsschema van de Griekse tragedie. Dit ziet er gewoonlijk uit als volgt: de held-protagonist, een symbolische voorstelling van de mens, veroorzaakt een fatale storing van de natuurlijke orde. Hij wordt daartoe gedreven door een tragische vergissing of door een psychologisch motief zoals haat of overmoed (hybris). Deze fout, nl. de miskennis van zijn eigenlijke situatie als mens tegenover de godheid, maakt hem tot speelbal van het oppermachtige Noodlot. De held, die de verantwoordelijkheid voor zijn ordeverstoring op zich neemt, wordt opgenomen in een proces van heroïsch lijden dat hem tot waanzin of zelfmoord brengt, of tot louterend inzicht en verzoening.

LIT: J.M. Bremer, *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy* (1969) □ P. Manns, *Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia erklärt* (1983).

## handeling

Term uit de dramaturgie waarmee men zowel de materiële gebeurtenissen op het toneel afzonderlijk (de bewegingen, het spreken, de mimische uitdrukking, het verplaatsen van attributen e.d.) aanduidt, als het geheel van de gebeurtenissen op het toneel zoals dat volgens een vooraf bepaald plan verloopt. In het eerste geval spreekt men bij de specifieke acteurshandelingen ook wel van speelhandeling, in het tweede geval van 'verloop'.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## handelingsaspecten

Verzamelnaam voor een vijftal dramatische categorieën: prospectief aspect, retrospectief aspect, simultaanaspect (twee typen) en wereldbeeldaspect. Wanneer een speelhandeling deelt in de spanning van een actie-eenheid door uit te wijzen naar een bepaald punt, dan noemt men deze speelhandeling een actiemoment, dat als zodanig onderdeel is van één van de vijf handelingsaspecten. Volgens Van der Kun is het dramatisch handelingsaspect samengesteld uit verhouding, spanning en ontroerende kracht.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## **handelingsmoment zie actiemoment**

## **happy end(ing)**

ETYM: Eng. gelukkig einde.

Het gelukkige einde van een verhaal of toneelstuk wanneer de moeilijkheden opgelost of de gevaren overwonnen blijken te zijn: de goeden worden beloond (bijv. huwelijk) en de kwaden gestraft. Een dergelijk einde is typisch voor genres als het sprookje (het zgn. Märchenglück samengevat in 'en ze leefden nog lang en gelukkig') en het blijspel (vgl. 'all is well that ends well'). Zie ook deus ex machina en open einde.

LIT: D. Yanno, *The third act. Writing a great ending to your screenplay* (2006)

□ J. Leerssen, 'Happy endings' in L. Jensen & L. Kuitert (red.), *Geluk in de negentiende eeuw* (2009), p. 161-172.

## **harlekijn**

ETYM: It. arlecchino, Fr. arlequin.

Stereotiepe figuur uit de pantomimische commedia dell'arte, die ook in latere literatuur vaak voorkomt. Zijn veelkleurige en ordeloze lapjespak, korte jas en collants, en zijn pseudoknuppel hadden niet steeds dezelfde betekenis. De harlekijn komt wellicht uit de volkse mysteriespelen. Half kamerknecht, half boer, kon hij zich tegenover zijn meester heel wat vrijheden veroorloven en diens liefdesperikelen parodiëren. Later wordt hij de geraffineerde incarnatie van een gepolijste satire tegen de adel. In Duitsland spreekt men dan van Hanswurst of Kasperl (zie ook Haupt- und Staatsaktion). Voorbeelden geven S. Brants, *Narrenschiff* (1494) en Goldoni's, *De Knecht van twee meesters* (1748).

De tegenhanger van de slimme Arlecchino was Pedrolino, een robuuste clown met een gezond vitalisme en rondborstige humor. De Franse versie, Pierrot, nam wel de uitmontering van deze clown over, te weten een wit pak met lange mouwen, een plooi kraag en een puntmuts boven een witgeschminkt gelaat, maar niet zijn karakter. Hij wordt een wat tere verschijning, naïef en onhandig, die snelle opeenvolgingen van kinderlijke vreugde en komische, pathetische droefheid kent. Hij wordt mooi getekend door M. Nijhoff:

Ik was als kind te ouwelijk,  
Ik was als man te vrouwelijk.  
Leven is dromen, en de dood,

Denk ik, is 't die ons wakker stoot.

(M. Nijhoff, *Pierrot aan de lantaarn*, 1919 in *Verzamelde Gedichten*, ed. W.J. van den Akker & G.J. Dorleijn, 2001/3, p.78)



'Arlequin' door de ogen van Cornelis Troost (1738). [bron: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 132].

LIT: A. Nicoll, *The World of harlequin: a critical study of the commedia dell' arte* (1986) □ H. Uitman, '1826: Arlequin als Aladdin op de Amsterdamse planken: harlekinades en dansspelen' in R.L. Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 390-395 □ E. Rallo (red.), *Le valet passé maître, Arlequin et Figaro* (1998) □ Ch. Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin: comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle* (2002).

## Haupt- und Staatsaktion

ETYM: Du. hoofdtoneel en standstoneel.

Achttiende-eeuws toneelgenre dat gekenmerkt wordt door 'actie' ten behoeve van een burgerlijk publiek (popularisering van de klassieke tragedie). De Duitse deelbenaming 'Hauptaktion' (in het Nederlands 'hoofd-stoffe' of 'hoofd-tooneel' genoemd) refereert aan de tegenstelling met de kluchtige nevenstukken die tegelijk werden opgevoerd. De deelbenaming 'Staatsaktion' heeft niets te maken met politieke situaties of gebeurtenissen, maar verwijst naar de (hogere) staat of stand van de personages, zoals in de klassieke tragedie. De belangrijkste schrijver, tevens regisseur en acteur van dit toneelgenre is J.A. Stranitzky (1676-1726), overigens ook de schepper van de komische Salzburgse boerenfiguur Hanswurst (zie harlekijn). Zijn talrijke Haupt- und Staatsaktionen kunnen worden beschouwd als het begin van de 'Altwiener Volkskomödie', waarvan E. Schikaneders *Die Zauberflöte* (1791), op muziek gezet door Mozart, een bekend voorbeeld is.

LIT: K. Langvik-Johannessen, "'Hooft-stoffe" en "hooft-tooneel": Nederlandse equivalenten voor "Haupt- und Staatsaktion" in *Spiegel der letteren* 34 (1992), p.172-180.

## **heiligenspel**

Gedramatiseerd en op legendes gebaseerd heiligenleven (geestelijk drama). Deze spelen werden vaak opgevoerd op de naamdag van de desbetreffende heilige en/of in de kerk aan hem toegewijd (bijv. het *Sint-Jacobsspel* opgevoerd in 1483, 1485 en 1486 in de Sint-Jacobskerk te Leuven).

Heiligenspel komen voor vanaf de 15<sup>de</sup> tot in de 19<sup>de</sup> eeuw. De oudste vermelding betreft *De Passie van Sente Aechte*, opgevoerd in 1409 te Tiel; het oudst overgeleverde heiligenspel is *Tspel van Sinte Trudo*, geschreven door Fastraets tussen 1539-1541. Uit de zuidelijke Nederlanden zijn uit de 18<sup>de</sup> eeuw nog spelen bekend van Jan Baptist Flas: *Het leven van de H. Amandus* (1742), *De versmaetheyt des weirelts in den H. Trudo* (1748) en *De kloeckmoedigheyt van den H. Lambertus* (z.j.). Het tot in 1801 toe opgevoerde *Cecilia, heylige maget ende martelaeresse* gaat waarschijnlijk terug op Cornelis de Bie's *Heylige Cecilia* van 1671.

Zie ook hagiografie.

LIT: K. Langvik-Johannessen, *De Brusselse hoofdtonelen: een bijdrage tot de geschiedenis van het Brusselse theater in de Oostenrijkse tijd* (1993).

## **heldenblijspel zie comédie heroique**

## **heldendrama zie heroïsch drama**

## **hemistichion zie hemistichomythie**

## **hemistichomythie**

ETYM: Gr. hēmi = half; stichos = versregel; mythos = gedachte, gezegde; hemistiche = halve versregel.

Bijzondere vorm van de indeling van versregels, waarbij door een cesuur de regels in twee helften verdeeld worden. Hemistichomythie werd toegepast in het (klassieke) versdrama, waarbij de personages telkens afwisselend een halve versregel uitspreken. Het komt ook voor in het verdubbeld rondeel. Het verschijnsel is verwant aan de stichomythie en wordt ook als zelfstandig colon gebruikt. Het wordt vaak toegepast om een versnelling of grotere levendigheid van de dialoog te bewerkstelligen in situaties die een zekere heftigheid moeten tonen. Soms ook wordt het toegepast om een komisch effect te verkrijgen. Een voorbeeld van hemistichomythie kan worden aangetroffen in Pieter Langendijks *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho* (ed. Van Es, 1973, vs. 346-351).

LIT: J.L. Hancock, *Studies in stichomythia* (diss., 1916).

## herdersspel zie pastorale-2

## heroïsch drama

ETYM: Gr. hērōs = halfgod, held.

Epische dramavorm uit de tweede helft van de 17<sup>de</sup> eeuw. In Engeland is het heroïsch drama in die tijd een vorm van de Restauratietragedie. In navolging van de grote Spaanse tragedies en onder invloed van o.m. Corneille worden thema's van liefde en eer (Sp: pundonor) in zgn. heroïsche stanza's (stanza, jambische (jambe) pentameters met gepaard rijm) bezongen. De stof wordt gevormd door het conflict tussen een held en een heldin, tegenover elkaar geplaatst in een liefdesrelatie die doorkruist wordt door de eisen die aan de held worden gesteld vanuit diens plichten tegenover het vaderland, de familie, vrienden of medestrijders. In feite draait het bij het heldendrama doorgaans om het conflict tussen liefde en eer. De held van het drama is gewoonlijk van adel, maar in elk geval edel, dapper en deugdzaam.

De meest duidelijke vertegenwoordiger van het genre is John Dryden met *The Indian queen* (1664) en *The conquest of Granada* (1669-1670). In Nederland is het heroïsch drama vertegenwoordigd in het werk van Lucas Rotgans met *Eneas en Turnus* (1705) en Balthazar Huydecoper met *Achilles* (1719).

Vanwege de vaak bombastische toon en het gebrek aan geloofwaardigheid van de inhoud werd het genre al vrij snel geparodieerd, o.m. door de Duke of Buckingham in *The rehearsal* (1671-1673) en door Henry Fielding in *The tragedy of tragedies* (1730).

LIT: C.V. Deane, *Dramatic theory and the rhymed heroic play* (1931; reprint 1977)  
□ A. Nicoll, *Restoration drama* (1955) □ J. Kamm, *Der Diskurs des heroischen Dramas: eine Untersuchung zur Ästhetik dialogischer Kommunikation in der englischen Restaurationszeit* (1996) □ N.C. Liebler (red.), *The female tragic hero in English Renaissance drama* (2002).

## historiaelspel

Subgenre binnen het rederijkersdrama waarin verhalende stof (historie) gedramatiseerd wordt, dit in tegenstelling tot het allegorische (allegorie) spel van zinne. Voorbeelden van historiaelspelen vindt men in de verzameling van de rederijkerskamer De Roode Roos uit Hasselt, zoals het historiaelspel *Tspel van Judith*.

LIT: O. van der Daele & F. van Veerdeghe (red.), *De roode roos: zinnespelen en andere tooneelstukken der zestiende eeuw* (1899) □ L. Claes, *Tspel van Judith: proeve van tekstuitgave van een Hasselts historiaelspel* (diss., 1958) □ L. Claes, 'Judith, een onuitgegeven Hasselts historiaelspel' in *Jaarboek De Fontaine Gent* 11 (1961 [=1962]), p. 19-34 □ W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, 1500- ca. 1620* (1968), p. 114-122, 341.

## historiespel

Spel waarin in gedramatiseerde vorm onderwerpen uit de geschiedenis op een zodanige wijze worden voorgesteld dat aan de historische feiten niet te veel afbreuk wordt gedaan. Veel historiespelen zijn gegoten in de vorm van een tragedie, zoals P.C. Hoofts *Geeraerd van Velsen* (1613) en Reinier Bontius' *Belegering ende het ontset der stad Leyden* (1645; herdruk van 1704).

LIT: T. Verschaffel, 'Leven en sterven voor het vaderland: historische drama's in het negentiende-eeuwse België' in *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis van Nederland* 113 (1998) 2, p. 145-176 □ E.K. Grootes, 'Toekomstbeelden in Nederlandse historiespelen uit de zeventiende eeuw' in *De zeventiende eeuw* 17 (2001) 1, p. 18-28 □ L. Jensen, 'Helden en antihelden: vaderlandse geschiedenis op het Nederlandse toneel, 1800-1848' in *Nederlandse letterkunde* 11 (2006) 2, p. 101-135.

## history play

ETYM: Eng. historiespel.

Dramatisch genre uit de Elizabethan Age, ook 'chronicle play' genoemd. Het wordt onderscheiden van de tragedie doordat het accent eerder valt op de publieke implicaties van de gebeurtenissen dan op de private. Referentiekader is niet het tragische universum van de protagonist, maar de politieke context. Typische motieven zijn o.m. tirannenmoord, het streven naar politieke macht, burgeroorlog, de rol van het volk e.d. De benadering is vaak didactisch en nationalistisch-propagandistisch. De koningsdrama's van Shakespeare zijn de bekendste stukken in het genre.

LIT: J. Ribner, *The English history play in the age of Shakespeare* (1965<sup>2</sup>) □ E. Törnqvist, 'De bewerking van de realiteit: het historie-drama' in *Scenarium* 4 (1980), p. 9-20 □ E. Pearlman, *William Shakespeare: the history plays* (1992) □ G. Holderness (red.), *Shakespeare's history plays: Richard II to Henry V* (1993) □ T. Hoenselaars (red.), *Shakespeare's history plays: performance, translation and adaptation in Britain and abroad* (2004).

## hoofdttekst

Term uit de dramatheorie om de door de rolfiguren uit te spreken teksten (de dialoog of gesproken tekst, m.a.w. het geheel der replieken) te onderscheiden van de zgn. neventekst, die de directe toneelaanwijzingen behelzen. Wanneer dergelijke regieaanwijzingen ook in de hoofdttekst zijn opgenomen, spreekt men van een indirecte toneelaanwijzing.

In Herman Heijermans' toneelstuk *Dora Kremer* (1893) komt de volgende passage voor:

Mevrouw Roelofs, *tot Ferdinand*: Nou, wat zei ik u?

Ferdinand: 'k Geloof dat 't beter is, dat 'k me buiten de kwestie houd.

Dora: Wil je nog 'n kop thee, luitenant?

Ferdinand: Graag! *Dora schenkt in*.

Broekmeijer, *zacht tot Dora*: Mag ik voor postiljon d'amour dienen? *Neemt 't kopje aan*.

(*Toneelwerken*, dl. 1, 1961, p. 19)

De gecursiveerde tekstgedeelten behoren tot de neventekst en de niet-gecursiveerde teksten tot de hoofdttekst. Dat Dora blijkbaar met een gevulde theepot op het toneel



rondloopt, vormt een indirecte toneelaanwijzing uit zowel de hoofdtekst ('Wil je nog een kop thee?') als de neventekst ('Dora schenkt in'). Een directe regieaanwijzing is 'Neemt 't kopje aan' uit de neventekst.

LIT: H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1979; 1991<sup>4</sup>), p. 25-28.

## hooft-stoffe zie Haupt- und Staatsaktion

### hoorspel

Dramatische en verhalende vorm die traditioneel door de radio wordt uitgezonden en die daarom ook wel radiospel of radiotoneel genoemd wordt. In de beginjaren, de jaren twintig, leunde het hoorspel nog zeer sterk op de traditie van het toneel, maar het kreeg steeds meer een autonoom karakter door toepassing van akoestische middelen ter vervanging van de visuele mogelijkheden van het toneel. Zo werden de mogelijkheden van de expressiviteit van de stem uitgetest en werden sfeerscheppende geluidseffecten toegepast, zoals muziek, achtergrondgeluiden en geluidsimitaties. Hoorspelen kenden ook tal van andere verspreidingsvormen dan de radio, zoals LP, cassette, cd en internet.

Veel auteurs hebben hoorspelen geschreven, al was het maar om den brode. Grote ophef veroorzaakte Orson Welles' adaptatie van H.G. Wells' *The war of the worlds* (1938) dat door een deel van de luisteraars als werkelijkheid werd ervaren. Bekend werden voorts de hoorspelen van F. Dürrenmatt, M. Frisch en Dylan Thomas' *Under Milk Wood* (1954) in de vertaling van Hugo Claus onder de titel *Onder het melkwoud* (1961) met groot succes in Nederland uitgezonden. Populair was de hoorspelserie *De familie Doorsnee* (1954) van Annie M.G. Schmidt. Andere Nederlandstalige hoorspelschrijvers zijn L.P. Boon (*Het geweeschot*, 1951), Ivo Michiels (*Samuel o Samuel*, 1973), Dries Poppe (*De trap*, 1962), Atte Jongstra (*Der Herr verlangt sein Hut*, 1988) en Lucienne Stassaert (*Brief in november*, 1996).

Het tijdschrift (*H*)oordeel; maandblad voor de hoorspelliefhebber (1989-1999) was geheel aan het luisterspel gewijd. De Stichting 'Van oor tot oor' publiceerde een overzicht van hoorspelen als supplement op het *Hoorspelmagazine* (2000-2002).

Zie ook audioboek.

LIT: T. Rammelt, *Het luisterspel bekeken* (1941) □ A. Poppe, *Het luisterspel* (1966<sup>2</sup>) □ H. Scheffner, *Theorie des Hörspiels* (1978) □ P. Lewis (red.), *Radio drama* (1981) □ I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort* (1984) □ J.J. van Herpen, *Men hoort zijn voetstappen: een onderzoek naar de opkomst van het oorspronkelijke Nederlandse hoorspel in de jaren twintig* (1996) □ W. Weber, *Strukturtypen des Hörspiels – erläutert am Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit 1970* (1997) □ J. van Hattum, *Louis Paul Boon: zeven luisterspelen en een opera* (2000) □ L. Bernaerts & S. Bluijs (red.) *Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen* (2019).

## I

## ideeëndrama

Term uit de toneel- of literaire kritiek voor een drama waarin een bepaalde idee, meestal van wereldbeschouwelijke aard, centraal staat. Die idee beheerst de persoonlijke lotgevallen van de dramatis personae. Sommigen zijn van mening dat het klassiek drama altijd tevens ideeëndrama is. In dat geval zijn J. van den Vondels *Joseph in Dothan* (1640) en *Lucifer* (1654) goede voorbeelden. De begrenzing van het begrip ten opzichte van geëngageerd toneel of didactisch drama als bijv. *Elckerlijc* (15<sup>de</sup> eeuw), is niet altijd duidelijk. Meestal overheerst de mening dat de idee zo overheersend is, dat de personages die haar dragen, gereduceerd worden tot bloedeloze papieren figuren. Om die reden zou men Henriëtte Roland Holsts *De opstandelingen* (1910) een ideeëndrama kunnen noemen. Veel ideeëndrama's worden daarom ook gepresenteerd of opgevat als leesdrama's. Frederik van Eedens *De broeders* (1894) en *Lioba* (1897) worden eveneens als ideeëndrama's gekarakteriseerd.

LIT: M. Baeck, *Omtrent de sociale ideeëndrama's van Frederik van Eeden* (1982).

## illusionistisch toneel

Vorm van het drama waarin de toeschouwer in de illusie wordt gebracht dat hij aanwezig is bij een gebeuren waar hij zelf geen deel aan heeft en dus geen invloed op kan uitoefenen. Zie ook vierdewand-fictie.

Het begrip functioneert meestal als distinctief kenmerk van het klassieke drama of Aristotelische toneel tegenover het episch drama dat anti-illusionistisch genoemd wordt. In het illusionistisch toneel wordt de illusie van echtheid gewekt. In het episch toneel daarentegen weet de toeschouwer dat wat hij ziet en hoort, fictie is en wordt hij door vervreemdingseffecten daaraan telkens opnieuw herinnerd, maar tegelijkertijd beseft hij de werkelijkheid achter het vertoonde en zijn houding daar tegenover.

LIT: S. Melchinger, *Drama en toneel* (1959), p. 133.

## improvisatie

ETYM: Lat. in-pro-visus = on-voor-zien.

Toneelstukje, voordracht, muziekwerk, enz. dat bedacht wordt op het ogenblik van de uitvoering. Improvisatie is een product van vrijheid, toeval en fantasie en baseert zich meestal op een minimaal schema van karaktertypes, opposities en actiewendingen. Dit minimum aan bindingen, gekoppeld aan een maximum aan vrijheid hebben het genre altijd zeer populair gemaakt. Uitschieters waren de middeleeuwse vagantenliederen en de Italiaanse commedia dell'arte. Andere improvisatietypen zijn het knie(ge)dicht en het ex-tempore. Tegenwoordig wordt de improvisatie vaak aangewend in happenings en, met therapeutische doeleinden, in het psychodrama.

LIT: S. Stanley & A. Dijkstra (red.), *Drama door improvisatie* (1983) □ M. Rinné, *L'invention narrative. De l'improvisation orale à la littérature* (1986) □ T. Salinsky & D. Frances-White, *The improv handbook. The ultimate guide to improvising in comedy, theatre, and beyond* (2008) □ R. Wallace, *Improvisation and the making of American literary modernism* (2010) □ E. Landgraf, *Improvisation as art. Conceptual challenges, historical perspectives* (2014).

## **in medias res**

ETYM: Lat. midden in de zaken. De uitdrukking is ontleend aan Horatius' *Ars poëtica*: 'Semper ad eventum festinat et in medias res / Non secus ac notas auditorum rapit' (= hij haast zich altijd naar de ontknoping toe en brengt zijn toehoorders onmiddellijk midden in de gebeurtenissen alsof ze daarvan reeds op de hoogte zijn).

Term voor een literair procédé waarmee wordt aangegeven dat de lezer of toehoorder vanaf het begin zonder veel inleiding midden in de handeling wordt geplaatst, terwijl de voorafgaande gebeurtenissen geleidelijk later worden meegedeeld. Dit literaire procédé is het tegenovergestelde van ab ovo waarbij de gebeurtenissen vanaf het begin worden meegedeeld. Bij het gebruik van 'in medias res' kunnen die gebeurtenissen later verhaald worden via retroversie (flashback) of door middel van een bodeverhaal. Genres waarin deze techniek vaak wordt toegepast zijn het epos en de detectiveroman.

Een voorbeeld van in medias res kan men aantreffen in de *Aeneis* van Vergilius, waarin na aanroeping van de muzen het verhaal begint met de storm die Aeneas naar de kust van Afrika drijft en pas later verteld wordt wat aan die storm voorafging. Ook Miltons *Paradise lost* (1667) vormt een voorbeeld van deze vertelwijze. Een Nederlandstalig voorbeeld is Couperus' roman *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* (1906), waarin de geheimen rond de moord die in deze roman een centrale rol speelt pas geleidelijk aan de lezer zullen worden onthuld.

Het procédé wordt ook wel aangeduid met de term 'mediis in rebus'.

LIT: M. Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction* (1979)

□ M.H. Abrams, *A glossary of literary terms* (1985<sup>6</sup>; 2009<sup>9</sup>), p. 55.

## **interludium zie entr'acte**

## **intermezzo zie entr'acte**

## **intrige**

ETYM: Lat. in-tricare = in verlegenheid brengen (< tricae = beslommeringen), verwickelen.

Handelingspatroon in een toneelstuk, meer in het bijzonder de causale aaneenschakeling van gebeurtenissen en uiterlijke handelingen (verwikkelingen, vergissingen, enz.) die naar de fatale ondergang van de protagonist (zoals in de tragedie) of naar een gelukkige ontknoping leiden (happy end(ing), zoals in de komedie). Men spreekt meer specifiek van intrige als de plot gebaseerd is op list, bedrog en misbruik van onwetendheid. Vaak zal een tekst die eenzijdig steunt op een gecompliceerde uiterlijke handelingsstructuur (zgn. intrigestuk, verwickelingsblijspel of comédie d'intrigue), inboeten aan psychologische geloofwaardigheid, wat hij wint aan effecten.

In ietwat engere zin kan men bij de analyse van het klassiek drama de intrige aanduiden als de tweede van de vijf fasen die men onderscheidt (expositie, intrige, climax-2, catastrofe en peripetie) en die vaak samenvallen met de vaste opeenvolging

van de vijf bedrijven. De intrige is dan de fase waarin de verwikkeling gegeven wordt waar de belangrijkste personages zich in bevinden. In deze intrige wordt het gecompliceerde probleem getoond waarmee de personages te kampen hebben. De intrige is daarom in hoge mate bepalend voor de spanning in het drama.

Bij uitbreiding wordt de term vaak gebruikt bij de analyse van verhalen. Hij wordt dan vrijwel synoniem van plot, zeker als deze laatste gekenmerkt wordt door complicaties en machinaties.

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ A. Simon, 'Intrigue' in *Dictionnaire du théâtre français contemporain* (1970) □ A.G. van Hamel, *Zeventiende eeuwse opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland* (1973<sup>2</sup>) □ A. Dieterle, *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie* (1980) □ P. Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (1991) □ Th. Rosenboom, *Aanvallend spel: vier lezingen over schrijven* (2002) □ E. Wright, *Narrative, perception, language and faith* (2005) □ V. Shklovsky (vert. S. Avagyan), *Energy of delusion: a book on plot* (2007).

**intrigeblijspel zie comédie d'intrigue**

## J

### jeu-parti

ETYM: Fr. gedeeld spel.

Middeleeuwse Franse dichtvorm, nl. een als toneel gespeeld dialogisch strijddicht (dialoog) dat in zes gesloten strofen en twee envois (disticha) een debat weergeeft tussen twee partners over een probleem dat twee elkaar uitsluitende en vaak allegorisch voorgestelde stellingen tegenover elkaar plaatst (bijv. wat is verkieslijker: trouwen of vrijgezel blijven?). Thematisch sluit het aan bij de Provençaalse minnecode, doordat het de casuïstiek van de liefde behandelt. De bloeitijd van het 'jeu-parti' (ook 'joc-parti') situeert zich trouwens in het drukke hofleven van de 13<sup>de</sup> eeuw in de Provence. Dit deels geïmproviseerde, deels vastliggende intellectuele spel was tegelijk onderhoudend en een oefening in spirituele dialectiek en verfijning van de omgangsvormen. Verwant hiermee is het Nederlandse abele spel *Vanden winter ende vanden somer*. Zie ook tenso(n).



In de rechterkolom een jeu-parti van Hertog Hendrik III van Brabant voor Gilbert de Berneville.  
[bron: D. Hogenelst & F. van Oostrom, *Handgeschreven wereld* (1995), p.190].

LIT: F. Fiset, *Das altfranzösische jeu-part* (1904) □ E. Köhler, 'Zur Entstehung des altfranzösischen Streitgedichtes' in *Zeitschrift für romanische Philologie* 75 (1959), p. 37-88 □ P. Remy, 'De l'expression "partir un jeu" dans les textes épiques aux origines du jeu-parti' in *Cahiers de civilisation médiévale* 17 (1974), p. 327-333.

## jezuïetendrama

Toneel dat in de traditie van de retorische oefeningen en het Neolatijs schooldrama aan de jezuïetencolleges werd opgevoerd. Het droeg bij tot de verlevendiging van het onderricht in de Latijnse taal en de welsprekendheid, tot de activering van het geheugen en tot de kunst om zich zelfverzekerd en beschaafd in het publiek te bewegen. Het bracht de leerlingen in een beleefd contact met deugd en ondeugd, met Bijbelse en antieke helden, met heiligen en martelaren, het absolute gelijk van het roomse geloof en de eigen geschiedenis. Hierin lag ook de pastorale functie van de spelen voor het publiek. De publiciteit voor het eigen college was eveneens een belangrijke intentie.

Het gebruik van het Latijn en de jezuïtische voorkeur voor een affectieve retoriek die de toeschouwer in al zijn vermogens en zintuigen moest raken, leidden ertoe dat het aandeel van het multimediale spektakel in de opvoering van groot belang was (zie *Gesamtkunstwerk*). De overgrote meerderheid van de spelen zijn slechts bewaard in periochen (programmabrochures) die het volgen van de actie moesten vergemakkelijken.

De invloed van het jezuïetentoneel op het theater in de volkstaal beperkt zich in onze gewesten vooral tot het repertoire. Een interessant nevenverschijnsel is het jezuïtisch catechesetoneel in de volkstaal, waaronder ook meisjestoneel. Door zijn rijkdom aan spektakel en de aanwending van balletten en muziek heeft het collegetoneel invloed uitgeoefend op de opera.

LIT: L. van den Boogerd, *Het jezuïetendrama in de Nederlanden* (1961) □ W.H. McCabe, *An introduction to the Jesuit theatre* (1983) □ J.M. Valentin, *Theatrum Catholicum: les jésuites et la scène en Allemagne au XVIe et XVIIe siècles* (1990) □ J.R. de Vroomen, *Toneel op school: een historisch en theoretisch onderzoek naar opvattingen over en gebruik van drama in educatie* (1994) □ K. Porteman, 'De jezuïeten in de Nederlandse letterkunde van de zeventiende eeuw' in 'Ad maiorem Dei gloriam'. *Jezuïeten in de Nederlanden*, themanummer van *De zeventiende eeuw* 14 (1998), p. 135-158 □ G. Proot, 'Contribution au théâtre des jésuites flamands: les pièces perdues, les titres retrouvés' in *Archives et bibliothèques de Belgique* 69 (1998), p. 112-171.

## **jingxi zie Pekingopera**

## **joc-parti zie jeu-parti**

## **jōruri**

Term uit de Japanse literaire traditie, oorspronkelijk voor een gezongen recitatief en later gebruikt als een tekst voor het bunraku poppentheater. De naam is afkomstig van een Japans 15<sup>de</sup>-eeuws romantisch verhaal waarin als hoofdpersoon Lady Jorūri optrad. Aanvankelijk werd het gezongen met begeleiding van vier- en driesnarige instrumenten, maar geleidelijk werden de teksten complexer en aan het eind van de 16<sup>de</sup> eeuw werd het geïntegreerd in het poppenspel en daarmee onderdeel van bunraku.

De thema's waren liefde, trouw en religieuze wonderen. Het genre is tot op de dag van vandaag populair gebleven, in het bijzonder in de muziek. Voorts speelt jōruri een rol in het klassieke Japanse kabukitheater.

LIT: S. Hironaga, *Bunraku: Japan's unique puppet theatre* (1964).

## **juxtapositie**

ETYM: Lat. iuxta-positio = het naast elkaar plaatsen < iuxta = naast; positio = plaatsing.

Term uit de dramatheorie die wordt gebruikt in verband met simultaneïteit op het toneel. Wanneer zich op het toneel iets bevindt of zich een handeling afspeelt die niets aan de tekstbetekenis toevoegt maar die zich wel gelijktijdig met andere handelingen afspeelt, spreekt men van juxtapositie.

LIT: W. Hogendoorn, *Lezen en zien spelen. Een studie over simultaneïteit in het drama* (1976).

## **K**

## **kabuki**

ETYM: Japans ka = zang; bu = dans; ki = personage.

Populaire Japanse toneelvorm. Oorspronkelijk ging het om een met muziek begeleide dans van vrouwen, waaraan later meer personages gingen deelnemen. Het 'zedeloze' gedrag van de danseressen leidde tot officiële verbodsbepalingen, zodat de vrouwenrollen tot op heden door mannen vertolkt worden. Het genre groeide uit tot volwaardig toneel en oogstte de grootste successen in de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw met de stukken die Chikamatsu Monzaemon, de Japanse Shakespeare, enkele decennia vroeger had geschreven voor het marionettentheater (zie bunraku). De verwantschap met de dans en met het poppentheater blijft merkbaar in kabuki. Enerzijds is er een uitgebreide muzikale bezetting en komen er talrijke dansen en gestileerde passages in voor, anderzijds streeft kabuki niet naar een realistische weergave van de werkelijkheid. Een uitbundige kostumering, fantastische grime, onnatuurlijke bewegingen en een traag handelingsverloop houden het spel op een duidelijke afstand van de realiteit. Het kabukitheater lijkt soms op een opera, soms op ballet, soms zelfs op een ritueel, al blijft het eenvoudiger en volksmer dan het no-spel.



Gekleurde houtsnede van twee hoofdfiguren van het kabuki-spel. [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 5 (1982<sup>2</sup>), t.o. p. 96].

LIT: N. Jonker, 'Kabuki, het populaire theater in Japan' in *Forum der letteren* 13 (1972) 4, p. 49-69 □ E. Ernst, *The Kabuki theatre* (1974) □ J. Brandon & W. Malin e.a., *Studies in Kabuki: its acting, music and historical context* (1987) □ M. Mori, 'Noh, Kabuki and Western theatre' in *Theatre research international* 22 (1997), p. 14-21 □ S.L. Leiter, *New Kabuki encyclopedia* (1997) □ S.L. Leiter, *A kabuki reader: history and performance* (2002).

## **kamertoneel**

Toneel dat bestemd is om te worden gespeeld in een kleine intieme ruimte en met beperkte middelen om de toeschouwer zo direct mogelijk deelgenoot te maken van de subtiele dramatische handelingen op het toneel. Het kamertoneel leent zich door

de geringe afstand tussen acteurs en publiek bijzonder goed voor spelelementen die een psychologisch effect beogen of voor het overbrengen van het spelen met taal.

De term 'kamertoneel' is afkomstig van de Duitse 'Kammerspiele' van Max Reinhardt en vanaf 1906 in gebruik geraakt. Toneelstukken van Strindberg en Tsjechov worden wel aangeduid als kamertoneel. Veel avant-garde-theater, bijv. dat van Ionesco, heeft gebruik gemaakt van de voordelen van het kamertoneel. In Antwerpen speelde het Vlaams Kamertoneel, opgericht door Joris Diels kamertoneel en in de jaren vijftig programmeerde het Nederlands Kamertoneel stukken in het Theater op Zolder. Ook in andere kleine theaters, zoals die van de toneelgroep Studio, het Mechels Miniatuurtheater, het Vestzaktheater wordt dit type toneel gespeeld, soms met het publiek rondom (arenatheater, aulatheater).

LIT: M. Jones, *Theatre-in-the-round* (1951; reprint 1970) □ B. Parloor, 'Een kwart eeuw geleden: het eerste Kamertoneel te Brussel' in *Brabant* (1975) 6, p. 16-23 □ L. Verstraelle, 'Het Nederlands Kamertoneel te Antwerpen speelt Piet Sterckx' *De verdwaalde plant* in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 686-693.

## **karakter-1 zie personage**

## **karakterblijspel zie comédie de caractère**

## **karakterdrama**

Dramavorm waarin het zwaartepunt van de handeling ligt op de karaktereigenschappen van één of meer personages en de manier waarop ze daardoor reageren in conflictsituaties. In het karakterdrama worden de personages getekend naar hun innerlijke identiteit en wordt de intrige bepaald door hun psychologisch bepaalde drijfveren. Opvallend is wel dat in het karakterblijspel (comédie de caractère) overwegend sprake is van typering (de vrek, de melancholicus, de intrigant e.d.) en in de karaktertragedie van veel meer individueel-psychologische karakteruitbeelding. Veelal zijn in het karakterdrama de grenzen tussen het komische en het tragische niet zo absoluut. Zowel in Bredero's *Spaanschen Brabander* (1618) als in Tsjechovs *De kersentuin* (1903) komen beide elementen voor.

In het karakterdrama spelen bij voorkeur grote thema's, zoals de zin van het lijden, persoonlijke vrijheid, de macht van het verleden over het heden e.d. een rol. Belangrijke auteurs van karakterdrama zijn Henrik Ibsen (bijv. *Hedda Gabler*, 1890) en Anton Tsjechov (bijv. *Oom Wanja*, 1897). Een Nederlands auteur van dit type drama is Herman Heijermans (bijv. *Dora Kremer*, 1893).

LIT: W. Kahl, *Das Charakterstück* (1955) □ M. Manheim, *Vital contradictions: characterization in the plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill* (2002).

## **karakterisering**

Begrip uit de narratologie waarmee we het geheel der mogelijke technieken bedoelen waarmee karakters tot 'leven' gebracht worden in de tekst. Terwijl karakter (synoniem



personage) een aspect is van de fabula, is karakterisering is een van de dimensies van het suzjet: zie fabula/suzjet.

Karakterisering kan direct (expliciet) zijn of meer indirect (impliciet). In het eerste geval worden de kenmerken van het personages expliciet genoemd en misschien zelfs geëvalueerd; zie ook block characterisation. Dergelijke directe karakterisering kan gegeven worden door een betrouwbare en alwetende verteller; maar ze kan ook gegeven worden door een ander personage, waardoor ze allicht minder betrouwbaar wordt. Soms zegt een expliciete karakterisering meer over het beschrijvende dan over het beschreven personage en wordt ze tot een indirecte karakterisering van de beschrijver. Men dient m.a.w. bij de interpretatie steeds rekening te houden met de bron van de beschrijving (focalisatie, onbetrouwbaar perspectief).

Karakterisering is indirect of impliciet wanneer karaktereigenschappen niet genoemd worden, maar gesuggereerd: de lezer leidt de eigenschappen af uit bepaalde andere elementen uit de tekst. Zo kunnen we vaak bepaalde karaktereigenschappen afleiden uit de naam van het personage (spreekende naam), uit de daden van het personage, uit zijn of haar uiterlijke verschijning, uit een typische denk- of spreekstijl, uit een kenmerkend accent-2, uit de ruimte waarin het personage bij voorkeur gesitueerd wordt, enz.

LIT: M. Bal (red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (1979)  
□ L. Herman & B. Vervaeck (red.), *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* (2001), p. 73-76 □ J. Culpeper, *Language and characterisation: People in plays and other texts* (2001).

## **karakterkomedie zie comédie de caractère**

## **katastasis**

ETYM: Gr. herstel < kata = neer; statikos = tot stilstand brengend; vandaar neerzetten, tot rust brengen.

Men spreekt van katastasis in de Griekse tragedie wanneer de verknoping van de handeling (zie motorisch moment) wordt vertraagd.

## **kerkelijk drama zie liturgisch drama**

## **kerstspel**

Religieus toneelspel, ontstaan in de Middeleeuwen via de uitbeelding van de kerkelijke beurtzang in de kerstliturgie. Het spel speelt zich af rond Jezus' kribbe met Maria en Jozef, het bezoek van de drie koningen en de aanbidding van de herders. Later werd het kerstspel met meer dramatische elementen uitgebreid en met het driekoningenspel samengesmolten, zoals bijv. in de *Ordo stellae* uit Rouen (11<sup>de</sup> eeuw) het geval is. Het meest uitvoerige kerstspel dateert uit de 15<sup>de</sup> eeuw, het zgn. *Hessische kerstspel*. Als gevolg van allerlei Bijbelse en wereldlijke toevoegingen werd het spel uit de kerk geweerd en verplaatst naar een toneel buiten de kerk. Later werd het kerstspel vooral door leken gespeeld en tal van auteurs hebben kerstspelen als

leken spel geschreven. Zo schreef M. Nijhoff voor de Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale het kerstspel *De ster van Bethlehem* (1942).

LIT: J. Smits van Waesberghe, *Muziek en drama in de Middeleeuwen* (1960<sup>2</sup>) □  
R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996; reprint 2001), p. 2-9.

### **kitchen sink drama**

ETYM: Eng. kitchen sink = spoelbak in keuken.

Aanduiding voor een heterogene verzameling Engelse neonaturalistische toneelteksten en opvoeringen in de tweede helft van de jaren 50, begin jaren 60 van de 20<sup>ste</sup> eeuw. De dramatische gebeurtenissen spelen zich af in min of meer armtierige eenkamerflats (decor, setting) of in andere interieurs die realistisch-huiselijk eerder dan conventioneel-burgerlijk aandeden (zoals de keuken). Voor de traditionele critici was de naam zoveel als een scheldwoord; het anekdotische, het triviale van de behandelde problematiek, het gebrek aan symbolische diepgang werden veroordeeld. Maar de betrokkenen zelf droegen de naam met trots; ze poogden immers een realistisch beeld te geven van de psychische en sociale toestand van gewone 'working class' mensen. De term, die dus zowel naar de thematiek als naar de setting van de stukken verwijst, is waarschijnlijk niet afgeleid van *The kitchen* (1958) van A. Wesker, hoewel die samen met J. Osborne (angry young men), A. Owen e.a. meestal genoemd wordt in de context van het genre.

LIT: A. Hinchliffe, *British theatre 1950-1970* (1974).

### **klassiek drama**

Het op de Griekse en Romeinse klassieken gebaseerde toneel - tragedie, blijspel, tragikomedie - beleeft met name in Amsterdam tijdens de renaissance een ongekende bloei. Aanvankelijk hebben de tragedies van Seneca grote invloed gehad - mede door het Neolatijnse schooldrama -, later ook die van de Griekse tragici Sophocles en Euripides, vooral op Joost van den Vondel. De vernieuwingen breken door in de rederijkerskamers D'Eglentier en Het Wit Lavendel. Wanneer in D'Eglentier de niet-klassieke dramaopvattingen van Theodore Rodenburgh de overhand krijgen, wordt de klassieke traditie voortgezet in de Nederduytsche Academie van Coster, later in de Amsterdamse Schouwburg, totdat Nil volentibus arduum het classicistisch drama introduceert.

LIT: M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel* (1991).

### **kleinkunst zie cabaret**

### **klucht-1**

ETYM: Middelned. cluft(e), verwant met klieven: stuk, toneel-stuk; vgl. Fr. pièce de théâtre.

Kort, komisch toneelgenre met een vaak ogenschijnlijk pretentieloze komische inhoud en met een eenvoudige intrige, die meestal neerkomt op een gedramatiseerde grap met een pointe. De onderwerpen van de klucht liggen vooral in de volkse,

platkommische of scabreuze sfeer. Onmatigheid en bedrog, in het bijzonder op seksueel gebied of op het gebied van eten en drinken, zijn veel voorkomende thema's. Situaties, personages (flat characters) en spanningen stammen meestal uit een archetypisch arsenaal en zijn vaak karikaturaal. Ook de sociologisch conservatieve functie, nl. de klucht als (getolereerde) uitlaatklep voor een goedmoedige maatschappijkritiek, lijkt algemeen te zijn. Anderzijds spelen satirische elementen en de dualiteit tussen moralisatie en komedie, vooral in de middeleeuwse kluchten, een rol. Kluchten werden vaak als voor- of nastuk (cf. etymologische betekenis) bij groter werk opgevoerd of gepresenteerd naast andere vermakelijkheden op kermissen en bij feesten.

In het handschrift-Van Hulthem (ca. 1410) is een aantal laat-14<sup>de</sup>-eeuwse kluchten overgeleverd; op elk serieus abel spel volgt een komische uitsmijter: *Esmoreit* en *Lippijn*, *Gloriant* en *Die buskenblazer*, *Lanseloet* en *Die hexe*, *Winter ende somer* en *Rubben*. Fragmentarisch overgeleverd in hetzelfde handschrift zijn *Truwanten* en *Drie daghe Here*. Deze korte toneelteksten worden sotternieën genoemd, maar het is niet duidelijk of het hierbij om een zelfstandige genre-aanduiding gaat. Iets jonger, uit de 15<sup>de</sup> eeuw, zijn *Nu Noch* en *Playerwater*.

De vaak korte esbat(t)ementen, komische tafelspelen en kluchten die in de 16<sup>de</sup> eeuw door de rederijders geschreven werden, kunnen worden beschouwd als de voorlopers van de 17<sup>de</sup>-eeuwse klucht. Uit deze periode dateren o.m. de *Cluchte van eenen Dronkaert* van Cornelis Crul (ca. 1540) en de *Cluyt van Tielebuys* (ca. 1541). J.J. Mak gaf een viertal rederijderskluchten uit in *Vier excellente kluchten* (1950).

De 17<sup>de</sup>-eeuwse klucht heeft een ander karakter en onderscheidt zich door het snelle, op subtieler verwickelingen gebaseerde spelverloop, uitgesproken hoofdrollen, een uitgewerkter intrige en een grotere aandacht voor couleur locale. Opvallend is dat in bijna iedere klucht bedrog centraal staat, waarbij de aandacht zich vooral op de bedrogene richt; niet omdat deze onrechtvaardig behandeld wordt, maar omdat hij dom, roekeloos of hebzuchtig is, waardoor hij een gemakkelijk slachtoffer is voor de geslepen medemens. De teksten blijven echter kort (ca. 500 regels). Bekende voorbeelden uit die periode zijn de kluchten van G.A. Bredero (bijv. *Klucht van de koe*, 1612; *Klucht van de molenaar*, 1613), Constantijn Huygens (*Trijntje Cornelis*, 1657) en Thomas Asselijn (bijv. *De kwakzalver*, 1692). In Jan Vos' *De klucht van Oene* (1670) speelt ook scatologie een rol. Veel kluchten uit de renaissance ontleen hun thematiek aan de prozanovellen uit Boccaccio's *Decamerone*, zoals die van W.D. Hooft, Abraham Bormeester en J. Noozeman. In de bundel *Van Bredero tot Langendyk* (ed. Ornée, 1985) is een groot aantal fragmenten van kluchten uit de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw verzameld.

Aan het eind van de 17<sup>de</sup> eeuw werden onder invloed van het dichtgenootschap 'Nil Volentibus Arduum' bestaande kluchten bewerkt, gekuist, gemoraliseerd en onder de naam van de bewerker opnieuw gespeeld en uitgegeven. Originele kluchten uit die periode, bijv. die van Thomas Asselijn, zijn moralistischer en sterk satirisch.

In de 19<sup>de</sup> eeuw konden oudere kluchten vaak niet meer gespeeld worden, omdat men ze te scabreus vond. In de kluchten uit die tijd ontbreekt dan ook het platte of scabreuze. J.J. Cremers *Titulair* (1874) is een lang uitgevallen klucht, die daardoor aan het blijspel doet denken. Ook het succesvolle *Janus Tulp* (1879) van Justus van Maurik is alleen vanwege het volkse nog een klucht te noemen. Die toenadering tussen de subgenres klucht en blijspel zette zich in de 20<sup>ste</sup> eeuw voort. Herman

Heijermans' klucht *Het kamerschut* (1903) zou men ook een blijspel in één bedrijf kunnen noemen. Het omgekeerde zou kunnen gelden voor de korte blijspelen van Feydeau (1862-1921). Het lijkt erop dat de inhoudelijke elementen bij de definiëring van de term beperkt raken tot het grappige, terwijl de omvang daarbij maatgevender is geworden. Zie ook Schwank-2.

LIT: J. van Vloten, *Het Nederlandsche kluchtspel van de 14<sup>e</sup> tot de 18<sup>e</sup> eeuw*, 3 dln. (1878-1881<sup>2</sup>) □ Ph. van Moerkerken, *Het Nederlandsche kluchtspel in de 17<sup>e</sup> eeuw* (1899) □ J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln. (1904-1908) □ W.A. Ornée, 'Gezichtspunten bij de beoordeling van het zeventiende- en achttiende-eeuwse klucht- en blijspel' in *Handelingen van het 32e Nederlands filologencongres* (1974), p. 132-140 □ H. Pleij, 'De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel' in *Spektator* 5 (1975-1976), p. 108-127 □ W.A. Ornée, 'Het kluchtspel in de Nederlanden, 1600-1760' in *Scenarium* 5 (1981), p. 107-121 □ F. van Meurs, 'De abele spelen en de navolgende sotternieën als thematisch tweeluik' in *Literatuur* 5 (1988), p. 149-156 □ R. van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance* (1996).

## **komedie zie blijspel**

## **kommation**

ETYM: Gr. komma = korte zin, deel dat afgesneden is < koptein = afhakken.

Eerste onderdeel van de parabasis in de Griekse tragedie, nl. een korte lyrische inleiding, gezongen door de koorleider.

## **koningsdrama zie history play**

## **koningsspel**

Middeleeuws vraag- en antwoordspel over de liefde, behorend tot de hoofse literatuur. Het koningspel zou bedacht zijn door Margriete van Limborch, zoals te lezen is in het 11<sup>de</sup> boek van de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* (ca. 1300, ed. Van den Bergh, 1846-47; voor de geamplificeerde tekst Meesters, 1951). In haar gezelschap zou het spel voor het eerst gespeeld zijn. Het koningspel gaat als volgt: eerst wordt door aftellen iemand tot koning benoemd. Deze stelt vervolgens aan alle leden van het gezelschap een vraag over de liefde. Deze vragen moeten beantwoord worden. Daarna stellen de ondervraagden om de beurt de koning een vraag.

Het koningspel is een variant op een ouder spel: le roi qui ne ment pas (de koning die niet liegt), dat we kennen uit Adam de la Halles *Li gieus de Robin et Marion* (ca. 1275; ed. en vert. Stuip, 1980). Het koningspel moet zeer geliefd zijn geweest. De tekst uit de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* is bewerkt in het 15<sup>de</sup>-eeuwse *Van vrouwen ende van minne* (ed. Verwijs, 1871) en in het *Dboeck der amoreusheyt* (1580). Een vergeestelijkte versie vinden we in het *Leven van Sinte Amand* (2<sup>de</sup> helft 14<sup>de</sup> eeuw?; ed. Blommaert, 1842-43). In de prozaroman *Die schoone*

*hystorie van Margarieten des hertoghen dochter van Lymborch* (1516; ed. Schellart, 1952) heeft het koningsspel meer het karakter van een raadselspel gekregen. Eveneens komt er een koningsspel voor in de *Roman van Cassamus* (2<sup>de</sup> helft 14<sup>de</sup> eeuw?; ed. Verwijs, 1869).

LIT: E. Langlois, 'Le jeu du Roi qui ne ment pas et le jeu du Roi et de la Reine' in *Mélanges Chabaneau (Romanische Forschungen)* 23 (1907), p. 163-73 □ A. Klein, *Die altfranzösischen Minnefragen* (1910) □ W.E. Hegman, 'Het "Schoon Coninc Spel" uit DBoeck van amoreusheyt (1580) geïdentificeerd' in *Spiegel der Letteren* 9 (1965-1966), p. 263-65 □ W.M.H. Hummelen, *Versdialogen in prozaromans* (1971) □ D.E. van der Poel, 'Minnevrage in de Middelnederlandse letterkunde' in F. Willaert (red.), *Een zoet akkoord, Middeleeuwse lyriek in de lage landen* (1992), p. 207-218.

## koor

ETYM: Lat. chorus < Gr. choros = reidans, zang met dans

In de Griekse tragedie is het koor een in de handeling betrokken groepspersonage met zowel handelingsgebonden als niet-handelingsgebonden functies. Tot de handelingsgebonden functies horen wisselzangen met een personage, het vertellen van de voorgeschiedenis van het drama, het overbruggen van pauzes, het samenvatten, en het aankondigen van personages. Tot de niet-handelingsgebonden taak hoort het plaatsen van de gebeurtenissen in een hoger perspectief om zodoende het vertoonde universele waarde te verlenen. In de gesproken gedeelten is het de koorleider (coryfee) die individueel optreedt in naam van het koor.

In de Romeinse tragedie (met name bij Seneca) wordt het aandeel van het koor in het handelingsverloop kleiner: het zwaartepunt komt te liggen op de oden tussen de bedrijven. Vooral Seneca's opvatting van het koor werkt door in de renaissancetragedie én in het Neolatijnse schooldrama: het wordt niet meer als verhaalpersonage gezien, maar als normerende instantie van het publiek. Van rode draad door het hele stuk is het koor geworden tot verdeler van de tragedie in vijf bedrijven, waarin de functies van het koor veel vrijer en onregelmatiger zijn geworden. Het koor krijgt dan ook een nieuwe naam: rei-1, hoewel sommige tragedieschrijvers ook de vernederlandste vorm van chorus 'choor' gebruiken, het eerst P.C. Hooft in *Achilles en Polyxena* (ca. 1600). Ook Vondel gebruikt choor in *Het Pascha* (1610), maar uit zijn omschrijving daarvan met 'de leerlijcheyt ofte moralisatie' blijkt wel dat hij er een uitsluitend moraliserende functie aan toekende.

De evolutie van het koor vertoont aldus een duidelijk functieverlies. Behalve als muzikaal element in de opera en als structurelement in het episch theater wordt het koor nog zelden gebruikt in moderne theatervormen, ondanks bepaalde pogingen tot revaluatie (bijv. door T.S. Eliot in *Murder in the Cathedral*, 1935) en het gebruik van massafiguratie in het expressionistische toneel.

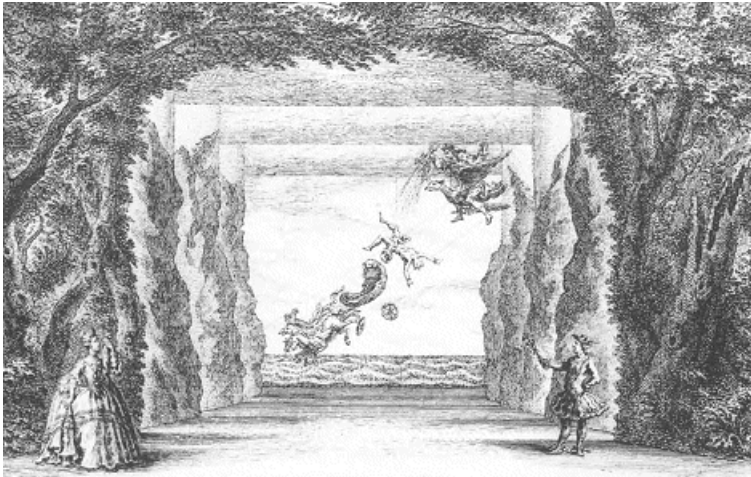
Zie ook epiparodos en parabasis.

LIT: Th.B.L. Webster, *The Greek chorus* (1970) □ L. van Gemert, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625* (1990) □ V. Janning, *Der Chor im neulateinischen Drama: Formen und Funktionen* (diss., 2005) □ R. Gagné & M. Govers Hopman (red.), *Choral mediations in Greek tragedy* (2013).

## kunst- en vliegwerk

Toneelterm uit de periode van de Nederlandse renaissance voor apparatuur en machines (theatermachinerie) die het mogelijk maken allerlei kunstgrepen uit te voeren op het toneel (zie ook *deus ex machina*). In de nieuwe Schouwburg te Amsterdam van 1665 waren toestellen aangebracht om snel van coulissen te wisselen en om mensen en voorwerpen zowel boven als onder het toneel te verplaatsen. Vooral Jan Vos maakte in zijn toneelstukken veelvuldig gebruik van de mogelijkheden die de nieuwe toneelinrichting bood. Zijn treurspel *Medea* (1667) vermeldde op de titelpagina ‘met verscheidene Kunst en Vliegwerken, nieuwe Baletten, Zang en Vertooningen’ en bevatte o.a. een scène waarin een wagen, bespannen met vuurspuwende draken, door de lucht vliegt.

Overigens bevatte de oude Schouwburg van Costers Academie ook al een ‘daelend hemelwerck’, maar dat bleef beperkt tot een op en neer bewegende wolk.



*Dankzij kunst- en vliegwerk wordt de val van Faëton erg spectaculair (1774). [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1966), p. 253]*

LIT: W.M.H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw* (1982), p. 170-173 □ T. Amis, 'De opening van de verbouwde Schouwburg te Amsterdam' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 258-265.

## L

### landspel

Uit de 17<sup>de</sup> eeuw daterende benaming voor een in de vrije natuur spelend toneelstuk, waarin geen herders (pastorale-2), maar boeren optreden. Vondel noemde zijn *Leeuwendalers* (1647; WB-ed., *Werken*, dl. 5, 1931, p. 261-353), een ‘lantspel’, omdat het op het Hollandse platteland speelt, maar wellicht ook omdat het een spel voor het vaderland was, geschreven naar aanleiding van de Vrede van Munster.

LIT: M. Groen, ‘Vondels Leeuwendalers, vredespel en lantspel’ in C. Alphenaar & C. Hamans (red.), *Vondels Leeuwendalers* (1987), p. 30-36.

## leesdrama

Dramatekst die niet bedoeld is voor opvoering, maar bestemd is om te worden gelezen. Bij uitbreiding wordt de term ook gebruikt voor dramateksten die in de praktijk uitsluitend geschikt blijken om te worden gelezen. De kenmerken van het leesdrama moeten dan ook gezocht worden in de mate waarin het onmogelijk is om het drama daadwerkelijk op de planken te brengen. Zulke kenmerken zijn bijv. het ontbreken van aanwijzingen binnen de tekst om een locatie te verwezenlijken en de tekst te visualiseren, de lengte van het stuk die opvoering in de praktijk niet goed mogelijk maakt, het gebrek aan handeling, het grote aantal (soms inactieve) personages of de ingewikkelde zinsbouw die de begrijpelijkheid bij het publiek in de weg staat. Voorts kan de gecompliceerdheid van de plot een belangrijke factor zijn. Door Hogendoorn werd het ontbreken van simultaneïteit in de dialogen aangegeven als een van de kenmerken van het leesdrama.

Tegenover deze beperkingen die een opvoering bemoeilijken, geeft het leesdrama de schrijver ruimte voor allerlei zaken die zijn verbeelding meer vrijheid verlenen. Anderzijds krijgt ook de scheppende verbeelding van de lezer meer kansen omdat hij zich de geboden situaties en personages zelf moet voorstellen en de neventekst zijn verbeelding niet in voorgeprogrammeerde banen leidt.

Intussen dient men zich te realiseren dat de tegenstelling tussen opvoeringsgericht drama en leesdrama relatief is. Sommige stukken die voorheen als leesdrama golden, worden inmiddels opgevoerd en opvoeringsgerichte stukken worden nu soms alleen nog gelezen.

Als typische voorbeelden van klassieke leesdrama's gelden de toneelstukken van de Romeinse schrijver Seneca. Uit de middeleeuwse literatuur kunnen de teksten van Hrosvitha von Gandersheim (10<sup>de</sup> eeuw) en *Mariken van Nieumeghen* (ca. 1515) als leesdrama's beschouwd worden. Het genre werd graag en veel beoefend door de Engelse romantici (het zgn. 'closet drama' van auteurs als Byron, Shelley, Keats en Wordsworth). Andere voorbeelden van leesdrama's zijn F. de Rojas' *La Celestina* (1499-1502), Goethe's *Faust II* (1831), Frederik van Eedens *De broeders* (1894), Albert Verwey's *Johan van Oldenbarnevelt* (1895) en P. Claudels *Le livre de Christoph Colomb* (1935). Het toneelstuk *Die letzten Tage der Menschheit* (1918) van Karl Kraus, één grote satire op de Eerste Wereldoorlog en Oostenrijks rol daarin, kent zo'n 500 personages en zou bij integrale uitvoering 10 avonden in beslag nemen. Om die reden gold het lange tijd als leesdrama, hoewel het toch tot uitvoering is gekomen.

LIT: W. Hogendoorn, *Lezen en zien spelen* (1976) □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1983<sup>2</sup>), p. 135-138 (1991<sup>4</sup>) □ W. Kuiper, 'Mariken van Nieumeghen: een gerenoveerd Maria-mirakel' in *Spektator* 15 (1985-1986), p. 249-267.

## lekenspel

Dramatisch werk dat bestemd is om gespeeld te worden door amateurs die een bepaalde, meestal een religieuze of politieke doelstelling hebben en die vaak georganiseerd zijn rond een hen bindende idee. Het lekenspel is dan ook meer gericht op de ideële doelstelling ervan dan op de esthetische of spannende werking. In die zin sluiten lekenspel aan bij het middeleeuwse mysteriespel en afhankelijk van de inhoud bij de propagandaliteratuur of de tendensliteratuur.

Lekenspelen werden vooral geschreven tussen de beide wereldoorlogen, o.m. door Henriëtte Roland Holst met *Tolstoi* (1930), *De roep der stad* (1933) en *Gedroomd gebeuren* (1935). Eerder had B. Brecht zijn sociaal getinte stuk *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1928) geschreven. Martinus Nijhoff schreef enkele religieuze leken spelen rond kerkelijke hoogtijdagen, zoals *De ster van Bethlehem* (1941), *Des heilands tuin* (1943) en *De dag des Heren* (1949).

LIT: W. Cordan, 'Van modern toneel tot leken spel' in *Socialisme en democratie* 1 (1939), p. 368-375 □ B. Albach, *De regie van het leken spel* (1947) □ B. Groeneveld, *De waarde van het leken spel* (1951) □ H. Suer & A. Sweers, *Het spel der duizenden* (1959) □ W. Barnard, 'De lekespelen van Martinus Nijhoff' in *Tussen twee stoelen* (1960), p. 88-94 □ W. Barnard, *Schijngestalten: proeven van lekespel op bijbelse thema's* (1963) □ W. Spillebeen, 'De sluitsteen van Nijhoffs evolutie' in *Raam* (1972) 85, p. 21-36.

## libretto

ETYM: It. libretto = boekje < Lat. liber = boek.

Oorspronkelijk het boekje dat de tekst van een opera, operette of musical bevat, d.w.z. het tekstboek van de opvoering. Sinds het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw verstaat men hieronder de tekst zelf van de opera of operette, waarbij de auteursintentie doorgaans gericht is op de muzikale uitvoering en/of de opvoering in het theater. Vaak gaat het om een bewerking van literaire bronnen, nl. bekende teksten of thema's die in specifieke dialog- en monoloogschema's (aria) gegoten worden. Zo werd voor de bekende opera *La Traviata* (1853) van G. Verdi het libretto geschreven door G. Piave naar de roman van A. Dumas fils, *La dame aux camélias* (1852). Natuurlijk zijn er ook originele libretti geschreven en hebben niet alleen 'beroepslibrettisten' (o.m. Metastasio, Goldoni, Da Ponte) zich met het genre beziggehouden, maar ook 'literaire' auteurs. Zo schreef W.H. Auden libretti voor I. Stravinski en H. von Hofmannsthal voor R. Strauss. Het is trouwens een constante in de moderne opera (bijv. *War Requiem*, 1962, van Benjamin Britten, deels gebaseerd op de oorlogspoëzie van W. Owen) dat de tekst niet langer een louter subsidiaire rol speelt. Wat de Nederlandse literatuur betreft, kan bijv. *Reconstructie* vermeld worden, een geëngageerd operaspektakel dat in 1969 uitgevoerd werd naar tekst en regie van Hugo Claus en Harry Mulisch, of het libretto van Gerrit Komrij voor *Symposion* (1989) van Peter Schat.

LIT: U. Weisstein, *The libretto as literature* (1960) □ K.D. Link, *Literarische Perspektive des Opern-Librettos* (1975) □ T. Emery, *Goldoni as librettist* (1991) □ G. Komrij, 'De perikelen van een librettist' in P. de Caluwe (red.), *Symposion: opera in twee akten* (1994), p. 12-19 □ N.O. Chamness, *The libretto as literature. Doktor Faust by Ferruccio Busoni* (2001).

## liturgisch drama

ETYM: Gr. leitourgia = dienst, in het bijzonder tempeldienst.

Geestelijk drama dat zich ontwikkelde uit de responsoria en de antifonen (beurtzang) van de West-Europese rooms-katholieke liturgie. Speciaal de kerkelijke hoogtijdagen waren aanleiding om onderdelen van de liturgie aanschouwelijk en in dialogvorm voor te stellen. Zo ontstond bijv. uit de troop-1 'Quem quaeritus' van de paasdienst een steeds verder uitgebreide en gespeelde dialoog binnen de liturgie



van het paasfeest, het zgn. paasspel. Op soortgelijke wijze ontwikkelde zich het kerstspel. Geleidelijk werd de taal van de liturgie, het Latijn, vervangen door de volkstaal. Bovendien werd de band met de liturgie en de Bijbeltekst steeds losser door het invoegen van eigentijdse en wereldse elementen in het spel. Als kerkelijk drama ontwikkelde het liturgisch drama zich op die manier tot een zelfstandig geheel dat door leken (ook) buiten de kerk kon worden gespeeld. Er ontstond zo een vloeiende overgang naar het mysteriespel.

Dramatisch aansprekende gedeelten uit het passieverhaal die zich leenden tot toneelmatige uitbeelding werden gespeeld in plaats van gezongen. Voorbeelden daarvan zijn de scènes van wenende vrouwen bij Christus' graf in *Visitatio sepulchri* (rond 950) en het kerstspel *Ordo stellae* (10<sup>de</sup> eeuw). In de 12<sup>de</sup> eeuw werd door de kanunniken van St. Marie te Utrecht in het antiphonarium voor de kerstnacht een gedramatiseerde nocturne opgetekend. Soortgelijke teksten werden genoteerd voor de paasdag en voor Driekoningen. Voor de Lieve-Vrouwekerk te Maastricht werd rond 1200 het *Maastrichtse Paasdrama* geschreven.

Blijkbaar is het liturgisch drama aan het eind van de 13<sup>de</sup> eeuw zodanig aan de liturgie ontgroeid dat de Utrechtse synode in 1293 een verbod op de opvoering in de kerk uitvaardigde. Het is de vraag of dit verbod veel effect heeft gehad; in 1401 speelden de Haagse 'gezellen van den spele' met Pasen een spel *Ons Heren Virrisenisse* in de kerk. In 1498 werd een driekoningenspel in de kerk van Delft opgevoerd en in 1503 volgde nog een paasspel in diezelfde kerk.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 1 (1903; reprint 1970) □ B. Hunningher, *The origin of the theatre* (1955) □ A. de Maeyer, 'Het liturgisch paasspel in de Nederlanden' in *Jaarboek Soevereine Hoofdkamer Rhetor. Fontaine Gent* 9 (1960), p. 55-93 □ J. Smits van Waesberghe, *Muziek en drama in de middeleeuwen* (1960<sup>2</sup>) □ N. de Vrede, 'De epische structuur van het liturgisch drama in de Nederlanden' in *Spiegel der letteren* 6 (1962), p. 1-24 □ W. Tydeman, *The theatre in the middle ages* (1978) □ E. Simon (red.), *The theatre of medieval Europe: new research in early drama* (1991) □ R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996; reprint 2001), p. 2-9, 24-29 □ I. de Loos, 'Drama als liturgie – Liturgie als drama' in H. van Dijk e.a. (red.), *Spel en spektakel: middeleeuws toneel in de Lage Landen* (2001), p. 35-56, 310-315 □ M. Zijlstra, 'De schrijvende hand: hoe het middeleeuwse spel van Daniël tot leven wordt gebracht' in *Madoc*, nieuwsbrief van *Firapeel* 17 (2003), 3, p. 151-159.

## luisterspel zie hoorspel

## luisis

ETYM: Gr. ontknoping < luein = losmaken, ontknopen.

Onderdeel in het vast verloop van de tragedie, volgend op de peripetie, nl. de ontknoping die leidt tot ondergang of verzoening.

LIT: S. Goldhill, *Sophocles and the language of tragedy* (2012).

## M

**makron zie pnigos**

## **mantel- en degenstuk**

ETYM: Sp. comedia de capa y espada = mantel- en degenstuk.

Term ontleend aan het Spaanse toneel voor komedies of tragikomedies uit de periode van de renaissance waarin gecompliceerde, avontuurlijke en spannende liefdesgeschiedenissen voorkomen met veel vermommingen, travestieën en duels. De stukken spelen in kringen van de lagere aristocratie of hogere burgerij waar mantel en degen tot het wandelkostuum behoorden. Dit toneelgenre trekt zich weinig aan van de klassieke voorschriften en kent dan ook naast een hoofdintrige vaak meer nevenintriges (intrige) en tussenspelen. Lope de Vega en Calderón hebben tal van mantel- en degenstukken geschreven. In Nederland is Lope de Vega in de 17<sup>de</sup> eeuw vooral nagevolgd en vertaald door Theodoor Rodenburgh. Ook het melodrama uit de periode van de romantiek heeft nog invloed ondergaan van de Spaanse mantel- en degenstukken.

**Märchenglück zie happy end(ing)**

## **Mariaspel**

Onder deze ruime term vallen alle spelen waarin een gebeurtenis uit het leven van de maagd Maria centraal staat. Aanvankelijk werden o.m. de geboorte van Christus, het bezoek van de drie koningen of Mariahemelvaart in een tableau vivant uitgebeeld in processies (toog) of in de kerk, maar geleidelijk ontwikkelden deze voorstellingen zich tot volledige toneelspelen. Bekende Mariaspelen zijn de zogenaamde *Bliscappen van Maria* (ed. Beuken, 1978<sup>2</sup>), waarvan alleen de eerste en de zevende bewaard zijn gebleven. Deze bliscappen werden jaarlijks in Brussel vanaf 1448 opgevoerd tot ver in de 16<sup>de</sup> eeuw. In 1401 werd in Antwerpen een *Spel van onser Vrouwen* gespeeld en in 1428 werd in Mechelen het (wagen)spel *Van onser Vrouwen opvaart* vertoond. Ook later werden nog Mariaspelen geschreven, o.m. door Aloïs Walgrave een mysteriespel in twee delen onder de titel *Het spel van Onze-Lieve-Vrouw, of Maria's leven* (1910).

In veel Zuid-Europese landen is het tot op heden gebruikelijk om tijdens processies in de Goede Week de dramatische ontmoeting van Maria en Jezus op de Kruisweg uit te beelden.

LIT: P. Maes, 'Het Mariaspel' in *Hallensia* 7 (1985) 3, p. 20-26 □ H. Pleij, 'De taakverdeling in het huwelijk: over literatuur en sociale werkelijkheid in de late middeleeuwen' in *Literatuur* 3 (1986), p. 66-76 □ W. Kuiper & R. Resoort, *Maria op de markt. Middeleeuws toneel in Brussel* (1995) □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en*

*figuren* (1996), p. 414-422 □ B.A.M. Ramakers, 'Begin van de traditie van de jaarlijkse opvoering van een van de zeven *Bliscappen* in Brussel' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 42-49 □ H. Pleij, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560* (2007), p. 130-135.

## marionettentheater

ETYM: Fr. marionette = diminutief van Marion < Marie. Waarschijnlijk refererend aan de kleine Mariabeelden die in processies werden rondgedragen.

Theatervorm waarin de personages door met de hand bewogen poppen worden voorgesteld. Daarvoor worden verschillende soorten poppen gebruikt, zoals handpoppen (waarbij de kleding de hand verbergt), wajangpoppen (platte poppen die een schimmenspel opvoeren: wajang), maar ook marionetten die met draden van bovenaf of met stangen van onderaf gemanipuleerd worden. Alle toneelvormen kunnen ook als poppenspel worden opgevoerd, maar er is een voorkeur voor de komische sketch, zoals in de poppenkast met Jan Klaassen en Katrijn.

Het oudste marionettentheater van Nederland staat in Amsterdam en werd in 1923 opgericht door Bert Brugman. In België zijn er o.m. de Antwerpse Poesjenellen en het Brusselse theater van Toone. Maar het poppentheater is ouder en komt voor in alle tijden en culturen. Veel literaire teksten zijn voor het poppenspel bewerkt, zoals bijv. *De leeuw van Vlaanderen* (1838) van H. Conscience en Louis Paul Boons roman *De bende van Jan de Lichte* (1957). Ook voor televisie werden poppenspelen gemaakt, zoals de populaire serie *The muppet show* en de Nederlandse serie *De Fabeltjeskrant*.

De Nederlandse Vereniging voor het Poppenspel beheert een uitgebreide bibliotheek over dit onderwerp.



Poppentheater "Peerdrups b.v." van Damiët van Dalsum en Otto van der Mieden. [bron: R. Bulthuis, *Marionetten. Een monografie over poppenspel* (1980), t.o. p. 90]

LIT: W. Meilink, *Bibliografie van in Nederland en België verschenen werken op het gebied van het poppenspel* (1965) □ R. Bulthuis, *Geschiedenis van het schimmenspel in Nederland* (1970) □ U. Balmer, *Freude am Puppenspiel* (1979) □ P. Vriesema, 'De voorlopers van Jan Klaassen: een stukje middeleeuws toneel uit de kast gehaald' in *Meta* 14 (1979-1980) 3, p. 55-60 □ W. Meilink, *Dooptceel van Jan Claeszen. Kroniek van het traditionele poppenspel in Nederland* (1980<sup>2</sup>) □ R. Bulthuis, *Marionetten: een monografie over poppenspel* (1980) □ R. Erenstein e.a. (red.), Poppenspel, speciaal nummer van *Dramatisch akkoord* 15 (1982) □ J.J.

Bollebakker e.a. (red.), *Theater uit handen: Nederlands poppen- en schimmentheater na 1900* (1992) □ G. Taube, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen* (1995)  
□ R. van der Steenhoven (red.), *Bibliografie: boeken over poppenspel in de brede zin van het woord in Nederland* (1995).

### **martelaarsdrama**

Dramatische voorstelling van het leven, lijden en sterven van vroege vertegenwoordigers van het christendom. Het genre ontstond in de middeleeuwen en kende een groot succes in de barok, o.m. met Gryphius in het Duitse taalgebied, Calderón in Spanje en Corneille in Frankrijk (bijv. *Théodore, vièrge et martyre*, 1645). Zie ook hagiografie, mirakelspel en jezuïetendrama.

LIT: E.M. Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts* (1967); bespr. door C. Tindemans, 'Het Europese martelaarsdrama der barok' in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 47 (1969), p. 671-672 □ H. Heinze, *Das deutsche Märtyrerdrama der Moderne: eine gattungsgeschichtliche Grundlegung* (1985) □ J. Konst, 'Theorie en praktijk van de hartstochten: het martelaarsdrama "Catharina" van Michiel de Swaen' in *Spiegel der letteren*, 38 (1996) 2-3, p. 113-134.

### **maskerspel**

ETYM: It. maschera = vals gezicht < Ar. maskhara = voorwerp van spot, dwaas, maskerade.

Toneelgenre dat vooral populair was aan het Engelse hof van ongeveer 1580 tot 1640. Het werd opgevoerd door gemaskerde personen die een allegorisch of mythologisch thema voorstelden, vandaar de naam 'masque'. Dit deels gesproken en deels gezongen spel, waarin ook muziek en dans een aandeel hadden, symboliseerde de overwinning van de orde en de monarchie met haar edele, klassieke cultuur op de duistere machten van het kwaad en de chaos. De visuele showaspecten primeerden op de vaak gebrekkige thematische en dramatische eenheid. Hoofdvertegenwoordiger van dit moralistisch opgezette spektakelgenre was Ben Jonson, hofdichter van James I, die ook het antimasker voor het kwaad of duivelse erin opnam.



*Kostuumontwerp voor het maskerspel Love freed (1611), [bron: M. Butler, The Stuart court masque and political culture (2008), p. 144].*

LIT: St. Orgel, *The Jonsonian masque* (1965) □ S.P. Sutherland, *Masques in Jacobean tragedy* (1983) □ D. Lindley (ed.), *Court masques. Jacobean and Caroline entertainments 1605-1640* (1995) □ M. Butler, *The Stuart court masque and political culture* (2009).

## **masque zie maskerspel**

## **medijs in rebus zie in medias res**

## **meispel**

Toneelspel dat speelt in de meimaand en dat gegeven uitbuit door de ontluikende natuur te thematiseren, vaak in verband met een opbloeiende liefde. Een voorbeeld van zo'n meispel is het *Mey Spel van Cloris en Philida* (1631) van Jan Harmensz Krul dat tevens elementen heeft van het herdersspel (pastorale-2).

In het Hulthemse handschrift (ca. 1408) is *Een liedekijn vanden hoede* overgeleverd dat bestaat uit een gespeelde dialoog tussen een meisje en haar minnaar en dat men een meizangspel zou kunnen noemen. De Haarlemse rederijkerskamer Trou moet blijken had een meispel op het repertoire onder de titel *Een spel van die Meij* (ed. Hüsken e.a. *Trou moet blijken. Bronnenuitgave [...]*, 1996, p. 50v-61v).

## **melodrama**

ETYM: Gr. melos = lied, nl. woord + zang.

Vanaf de renaissance tot in de 18<sup>de</sup> eeuw was het melodrama een toneelvorm waarin zang en toneel zodanig met elkaar verweven werden dat ze elkaar ondersteunden. Er is een nauwe verwantschap met de opera. Melodrama kan dan gedefinieerd worden als toneel waarin het gesproken woord wordt ondersteund door muziek of waarin gevoelens bij uitstek worden uitgedrukt door muziek. Als voorbeeld daarvan geldt J.J. Rousseau's *Pygmalion* dat in 1770 voor het eerst werd opgevoerd. Rousseau's stuk werd nagevolgd door Georg Benda (*Ariadne auf Naxos*, 1774) en Florian (*Héro et Léandre*, 1785). Vooral in de Parijse boulevardtheaters werd melodrama enorm populair aan het eind van de 18<sup>de</sup> eeuw, mede door toedoen van Guilbert de Pixérécourt (1773-1844; schrijver van 63 melodrama's), die het genre voor de gehele 19<sup>de</sup> eeuw beïnvloedde. In Nederland werden in de 19<sup>de</sup> eeuw tal van melodrama's in vertaling uit het Frans en Duits opgevoerd, bijv. *De gebochelde*, *De kinderroofster*, *De wees van Lowood*, *De negerhut*, *De twee wezen* en *De voddenraper van Parijs*. Oorspronkelijk Nederlands is M. Westermans *Het ontzet der stad Leiden* (1809) dat door muziek werd begeleid.

In de 19<sup>de</sup> eeuw ontwikkelde het melodrama zich steeds meer tot een eigen toneelgenre, mede onder invloed van de gothic novel, zoals G.M. Lewis' *The castle spectre* (1798). Het melodrama kwam daardoor in de sfeer van de

zwart-wit-tegenstellingen: de personages zijn of extreem deugdzaam of uitzonderlijk slecht. Het gebrek aan een adequate psychologische motivering wordt gecamoufleerd door een brede, pathetische acteerstijl, door sensationele coups de théâtre en door ongeloofwaardige toneleffecten als skeletten, verschijningen, donder en bliksem e.d. Daarin ligt ook de oorsprong van de latere negatieve waardering voor het genre. Niet alleen verdwijnt geleidelijk de muziek uit het melodrama, het genre valt steeds meer ten prooi aan pathetiek, tranenrijkdom, quasi-hartstochtelijkheid en extravagantie. Men spreekt bij dergelijke overpathetische stukken dan ook van een 'draak'. Toch zijn die negatieve aspecten niet inherent aan het melodrama. G.B. Shaws *The devils disciple* (1897) en Sartre's *Crime passionel* (1948) kunnen bijv. gelden als een intellectualistische variant op het genre.

Het principe van het melodrama werd in de 20<sup>ste</sup> eeuw overgenomen door de film, waarin de emoties voor een belangrijk deel door de filmmuziek worden ondersteund en soms zelfs opgeroepen.

LIT: J.L. Smith, *Melodrama* (1973) □ L. Houët, 'Melodrama: genre of kwalificatie' in *Scenarium* 8 (1983) 1, p. 23-30 □ J.M. Thomasseau, *Le mélodrame* (1987) □ J.D. Mason, *Melodrama and the myth of America* (1993) □ A. Nikolopoulon & M. Hays, *Melodrama: the cultural emergence of a genre* (1996) □ S. Bernard-Griffith & J. Sgard, *Mélodrames et romans noirs: 1750-1890* (2000) □ J. Mercer, *Melodrama: genre, style, sensibility* (2004).

## **mime zie pantomime**

## **minderemanstonelen**

Komische entr'actes met laaggeplaatste personen, voorkomend in de beginfase van het Nederlandse ernstige renaissancedrama (tragikomedie, schooldrama). Voorbeelden kan men aantreffen in G.A. Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus* (1616) en in de stukken van Abraham de Koningh tussen ca. 1610 en 1619.

LIT: M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel* (1991).

## **mirakelspel**

ETYM: Lat. miracula = iets verwonderlijks < mirari = zich verwonderen over.

Middeleeuws toneelstuk (geestelijk drama) waarin de zondeval van een mens centraal staat. Meestal wordt de term gereserveerd voor een spel dat het wonderbaarlijke leven van een heilige tot onderwerp heeft. Vaak wordt in mirakelspelen een zondaar op miraculeuze wijze gered door de tussenkomst van Maria (Marialegende) of een heilige, bijv. Jan Smeken, *Tspel van den heiligen sacramente van der Nyeuwenvaart* (ca. 1500).

De termen mirakelspel en mysteriespel worden ook wel zonder duidelijk onderscheid gebruikt voor alle toneel waarin heiligen worden opgevoerd of Bijbelse onderwerpen aan bod komen. Het mirakelspel behandelt echter een wonder, een mysteriespel is een geloofsgeheim, waarin het voorkomen van wonderen niet noodzakelijk, maar wel mogelijk is.

Volgens de gangbare literatuurgeschiedenis is *Mariken van Nieumeghen* (ca. 1515) een mirakelspel. De *Mariken* laat zich echter moeilijk een genre-etiket opplakken: de tekst is in zijn overgeleverde vorm niet bedoeld om gespeeld te worden en de aanwezigheid van proza, hoofdstuktitels, houtsneden en interpunctie wijzen op een zelfleesboek. De meest verdedigde theorie is dat de oorspronkelijke toneeltekst geheel uit verzen bestond en dat de prozagedeelten door de drukker zijn toegevoegd om van het toneelstuk een leesboek te maken. Het proza zou slechts herhalen wat ook in de verzen staat of slechts overbodige, niet onmisbare zaken toevoegen. Volgens Coigneau (1982) echter was de *Mariken* oorspronkelijk een prozatekst, een exemplaar of een (Maria)legende, en zijn de berijmde, gedramatiseerde gedeelten door een rederijker ingevoegd. Het is volgens hem beter te stellen dat de verzen proza-elementen herhalen.

Bij de rederijkers vallen de verschillende genres, mirakelspel en mysteriespel, evenals de moraliteit, min of meer samen met het spel van zinne.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland* (1903), p. 33-40 □ J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 45-78 □ G.W. Wolthuis, 'Duivelmotieven en mirakelspel' in *Duivelskunsten en sprookjesgestalten* (1952), p. 120-151 □ F. Verbiest, 'Een 17e-eeuws Liers mirakelspel' in *Noordgouw* 8 (1968) 1/2, p. 1-43 □ D. Coigneau, *Mariken van Nieumeghen* (1982), p. 23-49 □ W. Kuiper, 'Mariken van Nieumeghen, een gerenoveerd Maria-mirakel' in *Spektator* 15 (1985-1986), p. 249-267 □ Ch.M.A. Caspers, *De eucharistische vroomheid en het feest van sacramentsdag in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen* (diss., 1992) □ J.M.F. Ysseling, T. van Mart & F. Wetzels (red.), *Rondom het Sacrement van Niervaart: een Breda's mirakelspel kritisch bekeken* (1994).

## **mise-en-scène zie enscenering**

## **mof**

ETYM: Du. Muff = knorrepot, iemand met een grote mond.

Toneelfiguur in de rol van kwakzalver, snoevende krijgsman of West-Faalse boerenknecht uit de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw waarmee in kluchten (klucht-1) en blijspelen de spot werd gedreven, vooral wegens zijn quasi-Duitse taalgebruik. Stukken waarin moffen als kwakzalver voorkomen, zijn Bredero's *Hoogduytschen quacksalver* (1619) en Thomas Asselijns *De kwakzalver* (1692). De mof als snoevende krijgsman treffen we aan in Samuel Costers *Teeuwis de boer* (1612), in de *Klucht van Robbert Leverworst* (1650) van Isaak Vos en in *De belachelijke jonker* (1664) en *De romanzieke juffer* (1695) van Bernagie. De seizoenarbeider wordt op de hak genomen in Isaac Vos' *Klucht van de Moffin* (1644; eerst verschenen in 1642 onder de titel *Klucht van Loome Lammert*) en *Klucht van de mof* (1644).

Tijdens en na de Tweede Wereldoorlog werd het scheldwoord weer vaak gebruikt: bekend is de illegaal verschenen *Moffenspiegel*.



De *Moffenspiegel* van 1944. [bron: B. Dongelmans e.a. (red.), *Dierbaar magazijn* (1995), p. 149].

LIT: W.A. Ornée, *De 'mof' in de Nederlandse blij- en kluchtspelen uit de 17de en 18de eeuw* (1970).

## mommerij

ETYM: Middelned. mom(me) = masker, gemaskerde.

Een spel, wellicht meestal een tafelspel, waarbij men zich verkleedde. P.C. Hooft heeft een 'Mommerij' geschreven die 'in Amsterdam op de foy [= afscheidsmaaltijd] van Monsr. Hovijn gespeelt' is in 1602 (*Gedichten*, ed. Leendertz & Stoett, dl. 2, 1900, p. 3-7).

LIT: Th.H.J. Broekmans, *De "tafelspelen" van Pieter Cz. Hooft, ingel. en toegel. naar de autografen en de druk van 1636* (diss. 1992).

## monodrama

ETYM: Gr. monos = alleen, enig.

Toneelspel waarin slechts één persoon optreedt, zodat het hele drama bestaat uit één monoloog. Soms kunnen één of meer zwijgende luisteraars op het toneel aanwezig zijn die met stil spel reacties tonen, zoals in J.W. Goethe's *Proserpina* (1778) of A. Strindbergs *Den starkare* (1889). Soms ook wordt op een andere manier een toehoorder gesuggereerd, bijv. in een andere (niet getoonde) kamer (John O'Neill, *Before breakfast*, 1916) of aan de telefoon (J. Cocteau, *La voix humaine*, 1930; Herman Heijermans, *Verveling*, 1910). Een enkele maal krijgt het publiek die rol toegemeten, zoals in Heijermans' *Een herenhuis te koop* (1914). Een modern voorbeeld van een monodrama is *Die siel van die Mier* (2004) van David van Reybrouck, op toneel gebracht door Josse de Pauw.

Het monodrama kent een lange traditie. Aeschylus (525-456 v. Chr.) schreef toneelspelen voor één acteur met een koor die monodrama's genoemd kunnen worden. Verwant met het monodrama is het transformatiespel.

LIT: K.G. Holmström, *Monodrama, attitudes, Tableaux vivants: studies on some trends of theatrical fashion, 1770-1815* (1967) □ E. Törnquist, 'Monodrama: term and reality' in *Essays on drama and theatre. Liber amicorum Benjamin Hunningher* (1973), p. 145-158 □ A.D. Culler, 'Monodrama and the dramatic monologue' in *PMLA* (1975), p. 366-385 □ J.M. Adam, 'Un genre de récit: le monologue narratif au théâtre' in *Pratiques* (1988) 59, p. 51-71 □ G. Byron, *Dramatic monologue* (2003).



## monoloog

ETYM: Gr. monos = alleen; legein = spreken, zeggen.

Tekst die wordt uitgesproken door een personage uit een verhaal, roman of toneelstuk dat daarmee min of meer langdurig alleen aan het woord is. De monoloog staat tegenover de dialoog.

In het drama kent men de alleenspraak van een acteur die zich uitspreekt zonder dat er andere personages op het toneel aanwezig zijn, bijv. om zijn gemoedsgesteldheid of zijn situatie aan het publiek duidelijk te maken. Een dergelijke monoloog treffen we aan in Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617), waarin Jerolimo aan het begin van het stuk aan het publiek uiteenzet onder welke omstandigheden hij in Amsterdam terecht is gekomen. Zo'n monoloog kan tevens opgevat worden als de expositie van het stuk. Een nevenverschijnsel van dit type monologen is het mogelijk waarheidsgetrouwe effect ervan: waarom zou iemand die volstrekt alleen is, staan liegen? Dat neemt niet weg dat het geboden zelfbeeld niet met de werkelijkheid in overeenstemming hoeft te zijn.

Daarnaast zijn er toneelmonologen waarin personages zich in het bijzijn van andere personages in een alleenspraak of soliloquium uiten over hun gevoel of stemming, of hun mening over een bepaald aspect geven. Een voorbeeld daarvan is te vinden in Hoofts *Baeto* (1626), waar Penta in aanwezigheid van de bode een lange klacht uitspreekt (vs. 1061-1130). Dit soort monologen vertonen overeenkomsten met de monologue intérieur en de stream of consciousness in het proza.

Veel gebeden en klaagliederen hebben de vorm van een monoloog. Een bijzondere vorm van de monoloog is de dramatische monoloog, een lyrische dichtvorm waarin een 'ik' zich richt tot een denkbeeldig publiek, zoals bijv. in T.S. Eliots *The love song of J. Alfred Prufrock* (1915).

In het monodrama is sprake van een monoloog die het gehele toneelstuk wordt volgehouden door één handelend en spelend personage, zoals in *Missie* (2007) van David van Reybrouck.

LIT: A.D. Culler, 'Monodrama and the dramatic monologue' in *PMLA* (1975), p. 366-385 □ J.M. Adam, 'Un genre de récit: le monologue narratif au théâtre in *Pratiques* (1988), 59, p. 51-71 □ M. Niehaus, "Ich, die Literatur, ich spreche ...": der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert (1995) □ E.A. Howe, *The dramatic monologue* (1996) □ W.D. Shaw, *Origines of the monologue* (1999) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 5 (2001), kol. 1458-1476 □ G. Byron, *Dramatic monologue* (2003) □ E. Paterson, *The contemporary American monologue. Performance and politics* (2015).

## montage

ETYM: Fr. montage < monter = naar boven brengen, optrekken, monteren.

Begrip overgenomen uit de filmwereld waar het betrekking heeft op het selecteren en aan elkaar zetten van filmfragmenten (shots) om zo een bepaald effect te bereiken (beeldsyntaxis). De montage kan chronologisch of achronologisch verlopen. In het eerste geval onderscheidt men verder een descriptieve en een narratieve montage, die lineair of alternerend (parallelmontage) kan zijn. Door middel van de montage kan men beeldinhouden associëren, in reliëf plaatsen, laten contrasteren, enz. De beeldinhoud krijgt hierdoor een surplus aan informatie. De traditionele montage, ook wel fascinerende montage genoemd, tracht de kijker onder te dompelen in de magie

van de beeldenwereld (empathie), terwijl de alternatieve montage de aandacht vestigt op de formele procedés en op de technische realisatie (vervreemdingseffect). In de filmgeschiedenis zijn, in de marge van het Russisch futurisme, de montage-experimenten van Eisenstein bekend.

In de literatuur duidt men er de techniek mee aan waarmee meerdere, vaak heterogene, soms reeds bestaande teksten of tekstfragmenten (citaat) in een groter tekstgeheel worden opgenomen of met elkaar als een zelfstandige tekst worden gepresenteerd. Het begrip is moeilijk af te grenzen van andere macrostructurele bouwprincipes van teksten. Maar doorgaans wijst montage specifiek op voortdurende verschuivingen van het vertelperspectief en/of op de discontinuïteit in de weergave van de geschiedenselementen in een verhaal. Montage kan een belangrijke rol spelen bij de opbouw van spanning en dramatische ironie, bijv. door contrastwerking. Voorbeelden van montageteksten treft men ook vaak aan in het werk van modernistische of experimentele auteurs, bij wie wisselingen van spreker, teksttype, stijl, perspectief e.d. een desintegrerende en vervreemdende werking hebben. In het Nederlandse taalgebied treft men dergelijke effecten aan in het werk van J.F. Vogelaar (bijv. *Alle vlees*, 1980) en Lidy van Marissing (bijv. *Reis door loopgraven*, 1981). Zie ook cento en collage.

In het stripverhaal speelt de montage eveneens een fundamentele rol. Omdat de lezer geconfronteerd wordt met een elliptische vorm, d.w.z. geïsoleerde en eventueel omkaderde beelden die een min of meer continu verhaal oproepen, is de opeenvolging van die beelden erg belangrijk. In tegenstelling tot wat gebeurt in bijv. de film, omvat de montage meer dan de lineaire aaneenschakeling van beelden of beeldsequenties. De plaatjes van een stripverhaal worden immers ook simultaan waargenomen binnen het grotere geheel van de plaat, zodat de lezer steeds meerdere tekeningen tegelijk ziet en de verhouding met de pagina zeer verschillende vormen kan aannemen. In een stripverhaal gaat montage dan ook voornamelijk over de ‘collage’ van beelden, en niet over ‘aaneenschakeling’. Dat deze relatie bijzonder complex is, spreekt voldoende uit een zeer groot aantal montagetypes, die elk meerdere en soms contradictorische functies kunnen vervullen. Een handig onderscheid betreft dat tussen ‘retorische’ en ‘productieve’ montage dat in navolging van Benoît Peeters door heel wat auteurs als interpretatief hulpmiddel wordt gebruikt. In het eerste geval onderstrepen en versterken de grootte en de plaats van de kaders de inhoud van de beelden (een val in een ravijn wordt bijv. weergegeven door een smal verticaal plaatje); in het tweede geval zijn het de formele kenmerken van de kaders zelf die de inhoud mee sturen (het systematische contrast tussen verticale en horizontale plaatjes kan zo een verhaal oproepen dat veel ruimte laat aan beschrijvende fragmenten die zich meestal in de breedte uitstrekken, en bruuske actiemomenten die de materiële breuk binnen de twee types kaders goed thematiseren).

In de dramatiek bedoelt men met montage soms het ‘monteren’ (enscenering) door een regisseur van een toneelstuk, d.w.z. het omzetten van een tekst in een door acteurs gespeelde handeling.

LIT: H. Verdaasdonk, ‘Montage, of: literaire technieken, hun fundament en functie’ in *Het mes in het beeld en andere verhalen* (1976), p. 213-261 □ A. Rey, *Les spectres de la bande. Essai sur la bande dessinée* (1978) □ J. Kruithof, ‘Hoe het verder zal gaan, weet ik ook niet’ in *Vingeroefeningen* (1981), p. 127-140 □ *Montage*, themanummer van *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (1982) □ B. Peeters, *Case, planche, récit* (1991) □ *Le montage littéraire*, themanummer van

*Littérature* (1993) □ P. Bots, 'Opgeschrikt uit de tekst: "montage" in literatuur' in *Argus* (1994), p. 22-29.

## moraliteit

ETYM: Lat. *moralis* = wat te maken heeft met de *mores*, d.i. gebruiken, zeden.

Laatmiddeleeuws didactisch toneelstuk, vaak met een vraagstuk van morele of zedelijke aard tot onderwerp. De moraliteit is beïnvloed door het geestelijk drama, maar is wereldser van aard; ook andere dan religieuze onderwerpen worden behandeld, meestal wel op stichtelijke wijze. Het begrip moraliteit wordt in het algemeen gebruikt voor die stukken uit de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw waarin, in tegenstelling tot het mysteriespel en het mirakelspel, geen Bijbelse figuren of heiligen optreden.

Het onderwerp wordt dikwijls gevormd door een spreuk of gezegde (zin). Kenmerkend voor de moraliteit is het optreden van allegorische figuren (allegorie), meestal personificaties van bijv. deugden en ondeugden die strijd leveren om de ziel van de (allegorische) hoofdpersoon. Deze zinnelijken treden meestal in paren op.

De term moraliteit komt niet voor in manuscripten of drukken van die stukken, maar wel in andere bronnen. De rederijkers zelf gebruikten de term spel van zinne, waarmee overigens vaak alle drie de typen beleerende spelen uit de tijd van de rederijkers worden aangeduid: moraliteit, mirakelspel en mysteriespel. De beroemdste moraliteit is *Den Spieghel der Salicheyt van Elckerlijc* uit het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw.

**Chere begynneth a treatyse how the  
hye fader of heuen sendeth de the  
to somon euery creature to  
come and gyue a counte  
of theyr lyues in this  
woylde and is in ma-  
ner of a mozell  
playe.**



Titelpagina van de Engelse moraliteit *The summoning of Everyman* (ca. 1530). [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 6 (1982<sup>2</sup>), p. 258].

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 45-78 □ W.M.H. Hummelen, *De Sinnekens in het rederijkersdrama* (1958) □ R. Potter, *The English morality play* (1975) □ M. Van der Heijden, *Profijtelijk vermaak: moraliteit en satire uit de 16e en 17e*

eeuw (1978<sup>4</sup>) □ M. Fifield, 'The community of morality plays' in C. Davidson, C.J. Gianakaris & J.H. Stroupe (red.), *The drama in the Middle Ages* (1982), p. 286-303 □ W.M.H. Hummelen, 'The Dramatic Structure of the Dutch Morality' in *The medieval drama of the Low Countries*, spec. nr. van *Dutch Crossing* 22 (april 1984), p. 17-26 □ D. Gilman (red.), *Everyman & Company. Essays on the theme and structure of the European moral play* (1989) □ M. Spies, 'From Disputation to Argumentation: the French morality play in the sixteenth century' in *Rhetorica* (1992), p. 261-271 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en moderne tijd* (1996) □ H. van Dijk e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (2001).

## motorisch moment

ETYM: laat-Lat. motor = beweger < Lat. movere = bewegen.

Term uit de dramaturgie voor het moment (situatie, gebeurtenis) waarop de dramatische stuwning begint die tot de climax-2 in het drama moet leiden. Meestal valt dat motorisch moment na de expositie, soms echter al direct in de openingsscène. De term wordt niet algemeen gebruikt omdat er in een drama vaak meer dan één moment kan worden aangewezen waarop de aanzet tot de climax is terug te voeren. Vaak is de informatie die de moderne toneelschrijver geeft zodanig terloops verdeeld over het stuk, dat de toeschouwer pas door combinatie van gegevens tot een bepaalde climax-verwachting komt. In het klassieke drama is doorgaans het motorisch moment weer wel duidelijker aanwijsbaar. Een voorbeeld is de reactie van Oedipus op de uitspraak van het orakel van Delphi: de moordenaar van Laios zal gestraft worden.

In afgeleide en meer algemene betekenis wordt de term ook in het verhaalonderzoek gebruikt als aanduiding voor de gebeurtenis die het verhaal echt 'op gang brengt'.

LIT: B. Verhagen. *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>), p. 61-62.

## musical

Zangspel dat zich aan het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw ontwikkelde uit de operette, de komische opera, de vaudeville- en de revue-1. De musical is een muzikale komedie waarin op ironische wijze een vaak literaire stof is verwerkt tot een combinatie van toneel, muziek, zang en dans in een samenhangend verhaal. Een belangrijk element is het show-karakter ervan, dat vooral tot uiting komt in de aankleding, de decors en de balletten. Zelden ontbreekt een happy end(ing).

Speciaal de Amerikaanse musicals hebben een grote vitaliteit. Theater Broadway in New York werd er beroemd mee. De Verenigde Staten zijn dan ook de bakermat van de musical met als vroeg voorbeeld Jerome Kerns *Show boat* (1927). Andere beroemde voorbeelden zijn O. Hammersteins *Oklahoma* (1943) en *South pacific* (1949). Vaak worden bekende literaire teksten voor musicals als basisgegeven gebruikt: G.B. Shaws *Pygmalion* voor *My fair lady* (1956) van F. Loewe, Shakespeare's *The taming of the shrew* voor *Kiss me Kate* (1948) van Cole Porter en Dickens *Oliver Twist* voor *Oliver* (1960) door C. Reed. Veel musicals werden verfilmd, sommige werden zelfs direct voor film geschreven: Leonard Bernsteins *West side story* (1957) werd pas na verfilming ook op het toneel gebracht.

Verreweg de belangrijkste schrijfster van musicals in Nederland is Annie M.G. Schmidt die in samenwerking met Harry Bannink een groot aantal musicals op haar naam heeft staan: *Heerlijk duurt het langst* (1965), *Met man en muis* (1968), *Wat*

*een planeet* (1973), *Foxtrot* (1977) en *Madam* (1981). Een belangrijk en succesvol producent van musicals in Nederland is Joop van den Ende die voor het genre het Circustheater in Scheveningen en het Beatrixtheater in Utrecht opende. In België worden door Music Hall Promotions en V & V-Entertainment musicals geproduceerd. *Van den Vos Reynaerde* werd tot de musical *Dear fox* (1991) bewerkt voor het Koninklijk Ballet van Vlaanderen.

LIT: F. Bredschneyder, *Elseviers grote boek voor operette en musical* (1977<sup>2</sup>) □ S. Green, *The world of musical comedy* (1984<sup>4</sup>) □ P. van Ewijk, *Met zang & dans. De geschiedenis van de musical in Nederland* (1993) □ W.A. Everett & P.R. Laird (red.), *The Cambridge companion to the musical* (2008<sup>2</sup>) □ Th.S. Hirschak, *Broadway plays and musicals* (2009) □ S. Cohan, *The sound of musicals* (2010) □ K. Bloom, *Hollywood musicals: the 101 greatest song-and-dance movies of all time* (2010) □ R. Knapp, M. Morris & St. Wolf (red.), *The Oxford handbook of the American musical* (2011) □ R. Gordon, O. Jubin & M. Taylor, *British musical theatre since 1950* (2016).

## **muziekdrama**

Verzamelnaam voor alle dramatische vormen waarbij gemusiceerd en gezongen wordt, zoals opera, operette, musical, zangspel en het gezongen herdersspel (pastorale-2). Het gaat daarbij om een theatervorm waarbij gestreefd wordt naar een sterke integratie van tekst en muziek. In het streven naar eenheid van woord en muziek zochten veel componisten aansluiting bij de gecanoniseerde literatuur of bij het eigen culturele erfgoed. Een belangrijk vertegenwoordiger van dat type muziekdrama als Gesamtkunstwerk is Richard Wagner met bijv. *Der fliegende Holländer* (1841) of *Tristan und Isolde* (1859).

Sommigen gebruiken de term nu juist in tegenstelling tot de opera om aan te geven dat het in het muziekdrama niet in de eerste plaats om de muziek gaat maar om het woord. Dat zou bijv. blijken uit de goede verstaanbaarheid van de dramatische tekst (libretto).

LIT: E. Staiger, *Musik und Dichtung* (1959<sup>2</sup>) □ U. Weisstein, *The essence of opera* (1964) □ K.Ph. Bernet Kempers, *Muziekgeschiedenis* (1965<sup>6</sup>), p. 153 e.v. □ P. Blom e.a. *Van Bree tot Breuker: het Nederlandse muziekdrama in Amsterdam* (1980) □ J.D. Drummond, *Opera in perspective* (1980) □ C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (1983; reprint 1989) □ R. de Groot, *Beheersing en overgave in recente Nederlandse muziekdrama's* (1994) □ R. Wagner (vert. W.A. Ellis), *Opera and drama* (1995) □ J. Kenrick, *Musical theatre. A history* (2008).

## **mysteriespel**

ETYM: Middeleeuws Lat. misterium = ministerium = (kerk)dienst; samentrekking waarschijnlijk mede op grond van associatie met Lat. mysterium, het geheim van de geloofsboodschap.

Middeleeuws geestelijk toneelstuk (geestelijk drama). Meestal wordt de term gereserveerd voor een spel dat gebaseerd is op een geloofsgeheim (mysterie) uit het Oude of Nieuwe Testament. De termen mysteriespel en mirakelspel worden ook wel zonder duidelijk onderscheid gebruikt voor alle toneel waarin heiligen of Bijbelse onderwerpen een rol spelen. Bij een mirakelspel echter staat niet het geloofsgeheim,

maar het wonder centraal, bijvoorbeeld het wonderbaarlijke leven van een heilige of de miraculeuze redding van een zondaar.

Het mysteriespel wordt beschouwd als de oudste vertegenwoordiger van het middeleeuws geestelijk toneel. Vaak treden er duivels in op als verleiders tot het kwaad. Volgens een inmiddels achterhaalde, maar hardnekkige theorie zou dit geestelijk drama zich ontwikkeld hebben uit in de kerk gezongen tropen (troop-2), nadat er eeuwen geen toneel gespeeld was. Waarschijnlijker is echter dat er altijd toneel gespeeld is, zij het dat daar voor de periode van de 5<sup>de</sup> tot de 10<sup>de</sup> eeuw weinig bewijzen van zijn overgeleverd. Dit toneel is uiteindelijk ook weer een rol in de kerk gaan spelen om het vertelde te veraanschouwelijken. De volgorde van opvoering van de mysteriespelen werd daarbij aanvankelijk voor een groot deel bepaald door de indeling van het kerkelijk jaar.

Bij de rederijkers vallen de verschillende genres, mysteriespel en mirakelspel, evenals de moraliteit, min of meer samen met het spel van zinne. Een bekend voorbeeld van (een cyclus van) mysteriespelen vormen de zeven *Bliscappen van Maria* (15<sup>de</sup> eeuw), waarvan telkens één bliscap jaarlijks op de Brusselse Grote Markt werd vertoond van 1448 tot 1556 en waarvan alleen de eerste en de zevende bewaard zijn (ed. Beuken, 1973). Ook Vondels *Lucifer* wordt wel een mysteriespel genoemd. Befaamd is verder *Het spel van de V vroede ende van de V dwaenze Maegden* (ca. 1500, Oudenaarde).

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 45-78 □ R. Woolf, *The English Mystery Plays* (1972) □ W. Jonckheere. 'Voor een herwaardering van de mysteriespelen' in *Dietsche Warande en Belfort* 123 (1978) 2, p. 105-119 □ M. Stevens, *Four Middle English Mystery Cycles: Textual, Contextual and Critical Interpretation* (1987) □ J. Koopmans, 'Mysteriespelen als vroegmoderne massamedia' in H. Kleijer e.a. (red.), *Tekens en teksten* (1992), p. 17-28 □ R. Beadle (red.), *The Cambridge companion to Medieval English theatre* (2008<sup>2</sup>).

## N

### **naprologhe zie epiloog**

### **nar**

Satirisch persoon die de menselijke dwaasheid belichaamt en met behulp van het ongerijmde de ware wijsheid aantoon. De nar treedt op in literatuur met een moreel-didactische inslag, welke in de late middeleeuwen en tijdens het humanisme een grote bloei beleefd. Door middel van karikatuur en polemieek wordt de belering nagestreefd. Belangrijke vertegenwoordigers van dit genre zijn Sebastiaan Brants *Narrenschiff* (1494), dat in een Middelnederlandse omwerking is overgeleverd als *Dit is der zotten ende der narren scip* (1500), en Erasmus' *Moriae Encomium (Lof der Zotheid, 1511)*.

In de vastelavondliteratuur (vastelavondviering) is het narrenschap het vervoermiddel bij uitstek van allerlei buitenmaatschappelijken; dronkelappen, overspelige vrouwen, hoerenlopers en ander maatschappelijk wrakhout worden uitgenodigd aan boord te komen. Door omkering van de moraal en door middel van felle satire benadrukt men dat allen die niet aan de eisen van de geordende samenleving voldoen, zich moeten aanpassen of verdwijnen.

De nar is een traditioneel type in het rederijkerstoneel, waar hij meestal de zot of sot genoemd wordt. Tot de vorming en instandhouding van de traditie heeft waarschijnlijk bijgedragen dat de zot ook buiten het toneel, als functionaris aan het hof of van een rederijderskamer voorkwam.

In kleinere spelen zoals het tafelspel, waarin de zot bijna altijd tot de hoofdpersonen behoort, is hij louter een komische figuur.

Een enkele keer komt hij voor in een serieus stuk, waarbij hij niet uitsluitend komisch maar tevens dienstbaar is aan de didactische bedoelingen van de auteur en niet meer tot de hoofdpersonen wordt gerekend; de hoofdhandeling in het spel wordt op een satirische wijze door hem gehegeld. Speciaal in deze vorm lijkt de zot veel op het zinneken. Beiden spreken de waarheid of onthullen deze: de zot omdat hij te naïef is om misleid te worden, de zinneken omdat zij als transcendenten wezens over superieure kennis en superieur inzicht beschikken en een hogere waarheid tonen. De zot is echter een aardse zedenmeester en wendt zijn naïviteit en het spreken via zijn marot of zotskolf slechts voor om zijn spot te verscherpen en zichzelf te beveiligen.



Narren in het lotboek *Thuys der fortune* uit 1531. [bron: H. Pleij, *Het gevleugelde woord* (2007), p. 617].

LIT: W.M.H. Hummelen, *De sinnekens in het rederijdersdrama* (1958), p. 383-396  
□ H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen* (1983<sup>2</sup>; reprint 2009) □ H. Pleij, *De eeuw van de zottheid: over de nar als maatschappelijk houvast in de vroegmoderne tijd* (2007) □ T.A.J.M. Janssen & A. Marynissen, 'Der zotten ende der narren scip in het kielzog van dasz Narrenschyff en Stultifera nauis' in *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 126, 1-2 (2016), p. 95-165.

**narede zie epiloog**

## narrenliteratuur

Satirisch literatuurggenre met moreel-didactische inslag. Belering wordt nagestreefd via polemieek en karikatuur: de nar belichaamt a.h.w. de menselijke dwaasheid en bewijst zo ‘uit het ongerijmde’ wat ware wijsheid is. Het genre kende een hoogtepunt in de late middeleeuwen en in het humanisme (cf. de hofnar aan vele hoven). Belangrijke modellen waren S. Brants *Narren-Schyff* (1494), dat via talrijke vertalingen een enorme weerklank had, en Erasmus’ controversiële *Moriae Encomium* (*Lof der Zotheid*, 1511). De figuur van de nar komt overigens herhaaldelijk voor in de literatuur, o.m. bij Cervantes en Shakespeare, en in genres als blijspel, sot(t)ie, tafelspel, Fastnachtspiel, Schwank-2, enz. De nar was al aanwezig in de literatuur van de oudheid en blijft een populaire verschijning tot in de moderne tijd (harlekijn). Het accent kan liggen op de functie van de nar als bron van vermaak (soms sadistisch getint vermaak: de nar als mismakke of dorpsgek) of op zijn moreel-kritische, onthullende rol (waarbij de humor van de nar soms een tragische dimensie kan krijgen).



Titelpagina van Sebastian Brants *Narren-schyff* (1497). [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 2 (1980<sup>2</sup>), p. 60].

LIT: W. Willeford, *The Fool and his scepter* (1969) □ A.C. Zijderveld, *Over narren en hun gespiegelde werkelijkheid* (1985) □ L. Geeraedts, ‘500 jaar Narrenschif van Sebastian Brant: enkele opmerkingen bij de uitgave van de Nederlandse traditie’ in J. Cajot e.a. (red.), *Lingua theodisca. Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* (1995), p. 943-957 □ M.J. Aichmayr, *Der Symbolgehalt der Eulenspiegel-Figur im Kontext der europäischen Narren- und Schelmenliteratur* (1991) #.M. Kuper, *Zur Semiotik der Inversion: verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert* (1993) □ T. Prentki, *The fool in european theatre: stages of folly* (2011).

## nawoord zie epiloog

## neef(t)ken zie zinneken

## neventekst



Term uit de dramatheorie voor die delen van de dramatekst die in tegenstelling tot de hoofdtekst bij een opvoering niet worden uitgesproken. Het betreft tekstelementen zoals de titel van het stuk, het voorwoord, de opdracht, de lijst van personages en de acteurs die hen spelen, de indeling in bedrijven en scènes en vooral de regie-aanwijzingen of toneelaanwijzingen. Doorgaans wordt deze neventekst of subtekst typografisch onderscheiden van de hoofdtekst door het gebruik van cursivering, vet, hoofdletters of de indeling van de bladspiegel. In die gevallen spreekt men wel van directe toneelaanwijzingen, in tegenstelling tot de indirecte aanwijzingen die kunnen worden afgeleid uit de hoofdtekst.

In Herman Heijermans' *Dora Kremer* (1893) komt de volgende tekst voor:

Dora, gaat naar de whisttafel: Een van de heren nog thee?...  
(*Toneelwerken I*, 1961, p. 15).

Het gedeelte voor de dubbele punt is neventekst en dat erna behoort tot de hoofdtekst.

De neventekst biedt de lezer van een dramatekst hulp bij het concretiseren van die tekst. Vooral in het leesdrama is dat dikwijls een noodzakelijke aanvulling. Sommige auteurs geven de neventekst bijzonder veel aandacht, zoals bijv. in stukken van Tsjechov, Shaw en Pirandello. Een enkele keer krijgt de neventekst een bijzondere literaire of dramatische betekenis waaraan die een zekere autonomie ontleent. De inleidende, bewust repetitieve en absurdistische toneelaanwijzing van Ionesco in *La cantatrice chauve* (1950) is daar een voorbeeld van. De neventekst wordt daarmee, wanneer hij in de opvoering wordt geïncorporeert, een soort episch commentaar.

LIT: H. van den Bergh, 'De notatie in gesproken tekst en toneelaanwijzingen' in *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 25-29 □ B. Asmuth, 'Nebentext' in *Einführung in die Dramenanalyse* (1980), p. 51-61.

## nichtken zie zinneken

## No

ETYM: Japans. Nōh = vaardigheid, kunst.

Traditionele Japanse toneelvorm die teruggaat tot de 14<sup>de</sup> eeuw. Invloeden van religieuze rituelen, hofceremonies en dansen bleven erin bewaard. No-stukken worden gespeeld op een vrij kleine vierkante scène in de hoek van het theatergebouw. Over de gehele breedte is deze scène door een loopbrug met de kleedkamers verbonden. Achteraan op de scène zitten een aantal muzikanten en rechts het koor. De functie van dit koor kan worden vergeleken met die van het koor in een Griekse tragedie. De acteurs zijn enkele mannen wier gelaat achter kunstige maskers verborgen blijft. Er is weinig actie in het spel, het drama voltrekt zich langzaam en is bijna volledig verinnerlijkt. Het taalgebruik is poëtisch en emotioneel geladen. De belangrijkste schrijver van no-spelen is Seami Motokiyo (1363-1443). Sinds het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw wekte het no-spel grote bewondering in het Westen en auteurs als Pound, Yeats, Eliot en Claudel ondergingen er de invloed van. Een indrukwekkende bewerking van een no-spel is B. Britten's *Curlew River* (1964).



Masker zoals gebruikt werd in het No-spel. [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 6 (1982<sup>2</sup>), p. 397].

LIT: Y. Nakamura, *Noh: the classical theatre* (1971) □ E. de Poorter, 'Het Japanse No-toneel' in *Dietsche Warande en Belfort* 120 (1975), p. 683-691 □ K. Komparu, *The Noh theater: principles and perspectives* (1983) □ D. Keene, *Nō and Bunraku: two forms of japanese theatre* (1960-1965; repr. 1990).

### **noodlotsdrama**

Drama waarin de held ten onder gaat aan een van te voren vaststaande ontwikkeling die aan een goddelijke macht of aan het fatum wordt toegeschreven. In feite is het noodlotsdrama een andere benaming voor de tragedie, met dien verstande dat in het noodlotsdrama de onafwendbaarheid van het tragische einde sterk benadrukt wordt. In die zin kan de klassieke tragedie (klassiek drama) noodlotsdrama genoemd worden, maar ook een romantisch treurspel als Adriaan van der Hoops *De horoskoop* (1838).

LIT: P. Brunel & D.H. Pageaux (e.a.), *La mise en scène du destin* (1997) □ J.H.W. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie, 1600-1720* (2003).

## **O**

### **odeon**

ETYM: Gr. *ōidè* = (ge)zang.

In tegenstelling tot het (open, rond oplopend) amfitheater was het odeon in de Grieks-Romeinse oudheid een grote overdekte constructie, waar zang- en dansopvoeringen evenals declamatiewedstrijden werden gehouden. Een eerste constructie van die aard werd in de 5<sup>de</sup> eeuw v. Chr. gebouwd door Pericles voor de Panathenaea (feesten ter ere van Athena Polias, de belangrijkste beschermgoddin van de stad en verpersoonlijking van het vaderland). Tegenwoordig geeft men soms nog de naam odeon aan theater-, concert- of bioscoopzalen. Bekend werd het Amsterdamse Odeontheater aan het Singel, waar in het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw Eduard Jacobs als cabarettier optrad.

## ommegangstoneel zie processiespel

### ontknoping

Benaming – naar het Franse synoniem *dénouement* (Fr. *dé-nouer* = ont-knopen) – voor de manier waarop, of het tekstgedeelte waarin, het handelingsverloop van een tragedie, komedie, ook roman, enz. vanaf de centrale crisis verder ont-wikkeld of af-gewikkeld wordt naar het einde toe. De verhaallijnen die worden verknoopt in de uitbouw van het conflict, wat tot een spanningspiek leidt in de crisis, worden geleidelijk weer ‘ontknoopt’. Deze neergaande beweging kent natuurlijk geen rechtlijnig verloop: nieuwe ontwikkelingen en spanningsmomenten kunnen de ontknoping van het verhaal nog sterk compliceren. Daarom gebruikt men de term soms in wat engere zin, nl. om alleen de allerlaatste fase van het verhaal aan te geven, waarin, al dan niet in overeenstemming met de verwachtingen van kijker of lezer, het ‘laatste woord’ gezegd wordt over de ware toedracht der gebeurtenissen, over de feitelijke karakters der personages, over hun uiteindelijk lot, enz. Vaak bestaat de ontknoping uit het vinden van feiten die tot dan toe aan de hoofdpersoon (en de lezer of kijker) onbekend waren. De ontknoping maakt deel uit van de plot; men zou kunnen zeggen dat de plot de voorwaarden schept voor de ontknoping.

Tekstgenres die sterk van een ontknoping afhankelijk zijn, zijn de detectiveroman en de thriller. Niet altijd vormt de ontknoping tevens het slot van het verhaal of het toneelstuk. Soms volgen nog andere delen, zoals de epiloog. Zie ook peripetie.

De term ontknoping is neutraler dan de voor de tragedie veel gebruikte term catastrofe.

LIT: C. Piau-Gillot, *Le dénouement romanesque du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1995).

### opera

ETYM: It. opera = (kunst)werk < Lat. opera: collectivum van opus.

Vorm van muzikaal theater met orkestrale begeleiding waarin de zangers/acteurs de hele tekst (libretto), of een groot deel ervan, zingend ten gehore brengen. Dit gebeurt in de vorm van aria (uitgewerkte solozang), recitatief (muzikale declamatie van vertellende passages tegen een zachte muzikale achtergrond) en/of koorzang. Als typisch voorbeeld van een artistiek menggenre bevat de opera ook een sterk ontwikkelde visuele dimensie (ballet, theatermachinerie, decors). Hoewel het genre talrijke voorlopers kende (soms aangeduid als melodrama of zangspel), zou het als zodanig zijn ontstaan in de late 16<sup>de</sup> eeuw, toen een aantal Florentijnse componisten (waaronder J. Peri) de oude Griekse tragedie poogden te reconstrueren d.m.v. een muziekdrama dat alleen uit recitatieven en koren bestond. De aria eiste spoedig een belangrijke rol op, vooral in de zgn. Napelse school (o.m. Scarlatti, 1660-1725), waardoor het dramatische aspect op de achtergrond raakte ten voordele van zuivere muzikaliteit en virtuoze zangtechniek (*belcanto*). De spanning tussen de muzikale en de dramatisch-literaire dimensie is een constante in de verdere geschiedenis van het genre. De opera verspreidde zich vanuit Italië over de rest van Europa, waarbij Frankrijk en Duitsland een eigen traditie ontwikkelden (specifieke stijl, gebruik van de volkstaal). Als grootmeesters van het genre gelden: Monteverdi, Lully, Rameau (17<sup>de</sup> eeuw); Pergolesi, Händel, Mozart, Von Gluck (18<sup>de</sup> eeuw); Rossini, Verdi,

Puccini, Berlioz, Gounod, Bizet, Von Weber, Wagner (Gesamtkunstwerk, muziekdrama), Tsjaikowski (19<sup>de</sup> eeuw); R. Strauss, Debussy, Strawinsky, Prokofjev en Britten (20<sup>ste</sup> eeuw). Te vermelden is nog dat de opera snel tal van varianten en hybride vormen kende, zowel komische als meer ernstige. Het is uit de lichtere vormen dat in de 19<sup>de</sup> eeuw de operette is ontstaan, d.w.z. een luchthartig muzikaal stuk met veel gesproken dialoog (bijv. J. Offenbach).

De eerste opera-uitvoering in Nederland, die van *Isis* van Jean-Baptiste Lully, vond plaats in 1677. Vondels *Faëton* werd in een bewerking van Govert Bidloo 'met balletten en musijck' opgevoerd in 1685, maar behalve enkele incidentele opvoeringen van dit stuk in de 18<sup>de</sup> eeuw kwamen er geen opera's op de planken. Bidloo is ook de auteur van de *Opera op de zinspreuk 'Zonder spys en wyn kan geen liefde zyn'* (1686).

Belangrijk is de oprichting van de Wagnervereniging (1883) en de sinds 1886 ondernomen actie van de Hollandsche Opera ten gunste van de Nederlandstalige opera onder de stimulerende leiding van J.G. de Groot. Van de oorspronkelijke Nederlandse opera's uit de 20<sup>ste</sup> eeuw verdienen o.a. vermelding Willem Pijpers *Halewijn* (1933) op tekst van M. Nijhoff, *Philomela* (1934) van H. Andriessen op tekst van J. Engelman, *Reconstructie* (1969) van H. Claus, H. Mulisch en P. Schat, *Naima* (1985) van Th. Loevendie en *Ithaka* (1986) van K. Hin en O. Ketting.

In tegenstelling tot het oratorium wordt de opera altijd scenisch opgevoerd. In dat opzicht is de opera verwant aan het zangspel.

Zie ook zarzuela.

LIT: S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (1946) □ L. Riemens, *Groot operaboek* (1974<sup>4</sup>) □ G.A. Marco, *Opera: a research and information guide* (1984) □ J.W. Hofstra (red.), *Prisma van de opera* (1990) □ L. Orrey, *Opera in the High Baroque* (1991) □ W. Bernhart & U. Weisstein (red.), *The semantics of the musico-literary genres* (1994) □ R.A. Rasch, '19 februari 1685: Onder regie van Govard Bidloo wordt Vondels Faëton opgevoerd als een muziekdramatische show; toneel en muziek aan het eind van de zeventiende eeuw' in R.L. Erenstein (hoofddred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 272-277 □ P. Béhar e.a. (red.), *Spectaculum Europaeum: theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (1999) □ R. Cannon, *Opera* (2012).

## operette

ETYM: It. operetta = klein werk; verkleiningsvorm van opera < Lat. opus = werk.

Vorm van muzikaal theater die in tegenstelling tot de meeste opera's een luchtige inhoud heeft en doorgaans ook een goede afloop kent. De operette bestaat uit een verhaal (het libretto) dat deels gesproken en deels gezongen (zang) wordt in solo's, duetten, koorzang e.d. met begeleiding van orkestmuziek. De operette heeft zich ontwikkeld uit de opera buffa, de opéra comique en de vaudeville.

J. Offenbach wordt gezien als de eerste belangrijke operettecomponist met *Pépito* (1853), *Orphée aux enfers* (1854) en *La belle Hélène* (1864), waarin hij de wals, de galop en de cancan verwerkte en tevens de opera parodieerde. Met name de Weense operette heeft een grote faam met componisten als Frans von Suppé (*Boccaccio*, 1879), Johan Strauss (*Die Fledermaus*, 1874) en Oscar Strauss (*Ein Walzertraum*, 1907). Beroemde andere operettecomponisten zijn Emmerich Kálman (*Die Czardasfürstin*, 1915) en Frans Lehár (*Das Land des Lächelns*, 1930). In Amerika ontwikkelde zich

uit de operette de musical met als overgangsfiguur S. Romberg met *The desert song* (1926).

In Nederland ontstond aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw een opvoeringstraditie (o.m. onder leiding van leden van de toneelfamilie Bouwmeester), maar een belangrijke operetteproductie is hier niet van de grond gekomen, terwijl er na de Tweede Wereldoorlog wel een musicaltraditie is ontstaan. Toch werden er wel enkele Nederlandstalige operettes geschreven, zoals *Sepp 'l* (1926) van Emiel Hullebroeck en *Marijke* (1942) van Jan Vogel (muziek) en Anton Beuving (tekst).

Evenals de musical is de operette een directe opvolger van het zangspel. Sommigen (K. ter Laan) noemen de 'singhende klucht' *Melis Tyssen* van J.Jzn. Starter een operette. Het genre heeft in de Nederlandstalige situatie ook producties opgeleverd die voor kinderen zijn bedoeld, zoals het in de jaren '30 geschreven 'kinderzangspel' *Zigeunerleven* van A.J. van der Knaap met muziek van Anton Th. Vis, dat veel op scholen werd uitgevoerd.

LIT: B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette* (1967<sup>2</sup>) □ F. Bredschneyder, *Nieuw operette en musicalboek* (1989) □ M. White & E. Henderson, *Opera & operette* (vert., 1998) □ K. Gänzl, *The encyclopedia of the musical theatre* (2001<sup>2</sup>) □ R. Fath & A. Würz, *Reclams Opern- und Operettenführer* (2002) □ V. Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (2004<sup>2</sup>).

## **opposant zie actant**

## **opvoeringsanalyse**

Studie van de opvoering zoals ze zich op het toneel afspeelt. Wat daar gebeurt wordt gezien als een soort tekst in de zin van een gestructureerde samenhang van tekens. Deze tekens zijn heterogeen van aard (mede daardoor onderscheidt de opvoering zich van de eventueel eraan ten grondslag liggende talige dramatekst). Men kan ze indelen in twee groepen. De eerste groep betreft de acteur: gesproken woord en toonaard (paralinguïstische tekens), mimiek, gebaar (beweging van lichaamsdeel of -delen zonder verplaatsing over het toneel), beweging (verplaatsing over het toneel), maquillage en kostumering. De tweede groep bevat visuele en akoestische tekens, los van de acteur: accessoires, decor, verlichting, muziek en geluid (geluidseffecten en geluiden achter de opvoering). Eventueel zijn hier nog architecturale factoren (vorm van theatergebouw en van scène) en technische opties zoals diaprojectie, film, e.d. aan toe te voegen. Tijdens de opvoering komen deze tekens niet alleen successief, maar vooral ook simultaan voor, waarbij ze elkaars tekenwaarde wederzijds bepalen (bijv. mimiek draagt bij tot de informatie van het gesproken woord en vice versa). Opvoeringsanalyse vergt dus een onderzoek naar de inhoud van de tekencategorieën én naar de relaties daartussen. Interpretatie van de tekenwaarde berust enerzijds op kennis van algemeen-culturele betekeniscode (bijv. huilen = verdrietig zijn) en anderzijds op specifieke theatrale codes (in bepaalde periodes van de theatergeschiedenis werd bijv. een sterk uitvergroete, 'overdreven' wijze van acteren als de normale, neutrale acteerwijze ervaren: met sidderende stem spreken verwees er niet noodzakelijk naar angst). Zie ook theater-2.

LIT: T. Kowzan, *Littérature et spectacle* (1975) □ A. Uebersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, dl. 2 (1981) □ C. Tindemans, *Drama en theater* (1984)

- G. Hiss, *Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse* (1993) # *Performance analysis*, themanummer van *Theatre research international* (1997) □
- P. Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* (2000)
- G. Berghaus, *New approaches to theatre studies and performance analysis* (2001).

## P

### paasgezing

Liturgische lofzang in dialoogvorm met als thema de verrijzenis van Christus. Het genre, ook paastrope genoemd, ligt mede aan de basis van het liturgisch drama, inzonderheid van het paasspel. Bijv. *Victimae paschali laudes* (11<sup>de</sup> eeuw), *Krist ist erstanden* (12<sup>de</sup> eeuw). Een modern paasgezing in notatie voor klaverskribo is het in partitavorm geschreven *Jezus leeft en wij met hem* uit 1995. Zie ook sequentia.

### paasspel

Vorm van liturgisch drama ontstaan uit de tijdens de liturgie gezongen quem queritis-troop. Dit kleine onderdeel van de paasviering wordt wel gezien als de bakermat van het geestelijk drama in de middeleeuwen. In de loop der eeuwen werden daar steeds meer elementen aan toegevoegd. Wat oorspronkelijk een symbolische uitbeelding van één essentieel moment van het hele gebeuren was, groeide uit tot een volledige dramatisering van het hele paasverhaal.

Volgens deze inmiddels achterhaalde, maar hardnekkige theorie zou het geestelijk drama zich via het liturgisch drama ontwikkeld hebben uit de in de kerk gezongen tropen (troop-2), nadat er eeuwen geen toneel gespeeld was. Waarschijnlijker is echter dat er altijd toneel gespeeld is, zij het dat daar voor de periode van de 5<sup>de</sup> tot de 10<sup>de</sup> eeuw weinig bewijzen van zijn overgeleverd. Dit toneel is uiteindelijk ook weer een rol in de kerk gaan spelen om het vertelde te veraanschouwelijken.

Van het (semi-)liturgische paasspel moeten wel 500 lezingen bekend zijn geweest in de 10<sup>de</sup> tot 12<sup>de</sup> eeuw. In de 14<sup>de</sup> en 15<sup>de</sup> eeuw wordt het Latijnse paasdrama nog veel gespeeld; na 1500 neemt het aantal opvoeringen af, maar het spel handhaaft zich tot in de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw.

Een voorbeeld van een semi-liturgisch paasspel van Nederlandse bodem is het Latijnse *Maastrichts paasdrama* (ed. Smits van Waesberghe, [1953<sup>2</sup>], p. 63-85) uit de 12<sup>de</sup> of 13<sup>de</sup> eeuw. Men moet dit stuk niet verwarren met het Nederduitse *Maastrichtse paasspel* (ca. 1350) dat in de buurt van Keulen is ontstaan, maar zijn naam dankt aan het feit dat het handschrift uit een klooster bij Maastricht afkomstig is.

De paasspelen gaven aanleiding tot het ontstaan van de kerstspelen, die soms woordelijk aan de eerste herinneren. In plaats van de bij het graf gezongen tekst: *Quem queritis in sepulchro?*, luidt de zang dan bijvoorbeeld ‘*Quem queritis in praesepe?*’ (praesepe = kribbe).

Vanwege de inhoud, waarin het lijden van Christus centraal staat, is er een duidelijk verband met het passiespel. Ook later werden nog paasspelen geschreven. Zo publiceerde M. Nijhoff in *Het heilige hout* (1950) een paasspel onder de titel *De dag des heren*.

LIT: J. Boon, *Het lijden Christi en Paschen in de dramatiek: 50 vasten-, passie- en paaschspelen* (1943) □ J. Smits van Waesberghe, *Muziek en drama in de Middeleeuwen* (1954<sup>2</sup>) □ B. Hunningher, *The origin of the theater* (1955) □ A. de Maeyer, 'Het liturgisch paasspel in de Nederlanden' in *Jaarboek Kon. Soevereine hoofdkamer Rhetor. Fontaine te Gent* 9 ([1960]), p. 55-93 □ C.E.C.M. van den Wildenberg-de Kroon, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters* (diss., 1979) □ W.N.M. Hüsken, 'In Dendermonde wordt in de Paasdagen een Verrijzenisspel gespeeld; kerkelijk drama in de volkstaal' in R. Erenstein (hoofred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 24-29 □ F. van Oostrom, *Wereld in woorden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1300-1400* (2013), p. 435-439.

**paastrope zie paasgezing**

**pageant zie wagenspel**

**palliata zie fabula palliata**

**pantomime**

ETYM: Gr. panta-mimeisthai = alles nabootsen.

Volgens sommigen zou pantomime ontstaan zijn uit het feit dat de dichter en voordrager Livius Andronicus (284 v. Chr. – 207 v. Chr.) als acteur zijn stem kwijt was en de tekst liet uitspreken door een ander, terwijl hijzelf daarbij optrad met masker en gebarentaal. Later werd deze wijze van optreden uitgewerkt tot een dramatische voorstelling waarbij de spelers hun rol door beweging van gelaat en lichaam over het voetlicht brengen. In de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw werd pantomime onderdeel van de commedia dell'arte.

In de 17<sup>de</sup> eeuw waren pantomimen ook vaak balletten, uitgevoerd door gemaskerde personages. Soms werden ze gebruikt als basis voor het zangspel. In de 20<sup>ste</sup> eeuw vormen pantomimes vaak onderdeel van het ballet, de stomme film, de revue-1 en TV-series (bijv. bij Charley Chaplin, Buziau en Rowan Atkinson).

Grote bekendheid kregen de Franse pantomimespelers Étienne Decroux (1898-1991) en Marcel Marceau (1923-2007). Marceau's clowneske figuur Bip (genoemd naar Pip uit Dickens roman *Great expectations*) bracht hem internationale bekendheid. Ook de Zwitserse groep pantomimespelers *Mummenschanz* genoot wereldwijde bekendheid. In België was Marcel Hoste (1912-1977) een bekende mimespeler en in Nederland Rob van Reyn (1929). Die laatste richtte in 1972 het

Pantomime Theater in Amsterdam op, waar ook hij voorstellingen gaf op basis van teksten van Dickens en o.m. *Don Quichote* als pantomimetheater bracht.

De term pantomime wordt wel beschouwd als synoniem van mime, maar mime wordt ook wel beschouwd als alleen maar een kluchtig gebarenspeel. In de moderne Franse mime (uit de school van Decroux) wordt onderscheid gemaakt tussen pantomime als nabootsing, tegenover mime als zelfstandige kunstvorm.



*Jean en Brigitte Soubeyran als pantomimespelers in de jaren '50. [bron: Wikipedia], door Ronald - Inge Worrigen, Cologne, CC BY-SA 1.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1479357>].*

LIT: I. Austen [e.a.], *Mime in Holland* (1992) □ D. Pickering, *Encyclopaedia of pantomime* (1993) □ A. de Haas & F. Vogels, *Mime handbook* (1994) □ J. O'Brien, *Harlequin Britain: pantomime and entertainment* (2004) □ M. Taylor, *British pantomime performance* (2007) □ E. Hall & R. Wyler, *New directions in ancient pantomime* (2008).

## **parabasis**

ETYM: Gr. para-bainein = naar voren stappen (i.c. van het koor).

Onderdeel van de Griekse komedie met de bedoeling de dramatische illusie te verstoren. Het koor richt zich in eigen naam of in die van de auteur tot het publiek of de goden. Oorspronkelijk vormde de parabasis de epiloog van het toneelstuk, maar in de loop der tijden schoof hij naar het midden van de komedie en kreeg er een vaste plaats na het eerste epeisodion. De parabasis hoefde niet noodzakelijk in relatie te staan met de inhoud van de komedie; hij kon een komisch tussenspel zijn, een zelfverdediging van de auteur, een lofzang op de goden of een satire op tijd- en vakgenoten, enz.

Meestal bestond de parabasis uit zeven delen: (1) kommation: korte (Gr. komma = deel dat afgesneden is) lyrische inleiding, gezongen door de koorleider; (2) de eigenlijke parabasis: toespraak van de koorleider tot het publiek; (3) pnigos of makron: een lange zin (Gr. makros = lang) in hypermetrische anapesten die in één adem (Gr. pnigos = verstikking) werd uitgesproken door de koorleider; (4) ode: aanroeping tot



de goden, uitgevoerd door de helft van het koor; (5) epirrhema (epirrhema/antipirrhema): de koorleider geeft satirische opmerkingen m.b.t. de actualiteit, of hij spot met het publiek; (6) antiode (antiode/antipirrhema): tegenhanger van de ode (Gr. zang in antwoord op), uitgevoerd door de andere helft van het koor; (7) antipirrhema: tegenhanger van deel 5, nl. een afsluiting van de parabasis door de koorleider.

De parabasis wordt niet altijd in deze volledige vorm aangetroffen; soms werd het aantal delen verminderd; anderzijds gebeurt het ook dat een onderdeel tweemaal voorkomt. De onderdrukking van de vrije meningsuiting tijdens de Spartaanse overheersing leidde rond 400 v. Chr. tot het verval van de parabasis.

LIT: G.M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses: a contribution to the history of Attic comedy* (1971) □ Th.K. Hubbard, *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis* (1991) □ Z.P. Biles, *Aristophanes and the poetics of competition* (2011).

## **parodos**

ETYM: Gr. par-odos = toegangsweg, passage, opkomst van opzij < para = naast; (h)odos = weg.

Intredelied van het koor als vast structurelement van de Griekse tragedie na de proloog. Zie ook epiparodos.

LIT: B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd. 1: Parodos und Amoibaion* (1984) □ K. Glau, *Rezitation griechischer Chorlyrik: die Parodoi aus Aischylos' Agamemnon und Euripides' Bakchen* (1998).

## **passiespel**

ETYM: Lat. passio = het lijden.

Middeleeuwse dramatische voorstelling van het lijden en de dood van Jezus. De verwantschap met het mysteriespel blijkt o.a. uit komische intermezzi (entr'acte) en commentaar op eigentijdse gebeurtenissen. De passiespelen zijn een populariserend-dramatische voortzetting in de volkstaal van de (semi)liturgische paasspelen (liturgisch drama) in het kerkgebouw. In 1394 moet een passiespel opgevoerd zijn op de Brink in Deventer; in 1443 is in Nieuwpoort sprake van een wedstrijd in het ten tonele voeren van passiespelen. In de 16<sup>de</sup> eeuw kwam als gevolg van de reformatie en de contrareformatie een einde aan de opvoering van deze passiespelen.

Het passiespel, zoals dat heden ten dage nog bekend is, herleefde in 1634 in het Beierse plaatsje Oberammergau, zoals het *Augsburger Passionsspiel* (1464). Dit heeft elders in Europa navolging gevonden, onder andere in het Nederlandse Tegelen en het Belgische Mariekerke.



*Passiespel op de Grote Markt te Antwerpen. [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 28].*

LIT: J.M.A.F. Smits van Waesberghe, *Muziek en drama in de Middeleeuwen* (1942)  
 □ J. Boon, *Het lijden Christi en Paschen in de dramatiek: 50 vasten-, passie- en paaschspelen* (1943) □ R. Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters* (1970) □ S. Sticca, *The Latin passion play: its origins and development* (1970) □ R. Bergmann, *Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts* (1972) □ E. Roy, *Le mystère de la Passion en France du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion* (1974) □ D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach: eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas*, 2 dln (1975)  
 # H. Schillings, *Toneel en theater in Limburg in de 19e en 20e eeuw* (1976) □ A. Hartman, *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt* (1880; reprint 1968) □ R.L. Erenstein, 'The Passion Plays in Tegelen: An investigation into the function of a passion play' in *Theatre Research International* (1991), p. 29-39  
 □ W.N.M. Hüsken, 'In Dendermonde wordt in de Paasdagen een Verrijzenisspel gespeeld; kerkelijk drama in de volkstaal' in R. Erenstein (hoofred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 24-29.

## pastorale-2

ETYM: Lat. *pastoralis* = herderlijk < *pastor* = herder.

De pastorale-2 is de dramatische vorm van bucolische poëzie, een variant op de tragikomedie: een herdersspel waarin het eenvoudige landleven wordt geïdealiseerd als tegenhanger van het verdorven hofleven. Het gouden-eeuw-motief en de locus amoenus komen er regelmatig in voor, evenals de travestie en muziek en dans. In dat laatste opzicht is de pastorale een voorloper van de opera. Vaak was herderspoëzie in dialoog geschreven, zoals bijv. in de Franse hoofse pastourelle uit de 13<sup>de</sup> eeuw. Hieruit ontstond het dramatische genre, het herdersspel en opera-achtige toneel- en zangstukken (o.m. in Italië aan het eind van de 16<sup>de</sup> eeuw). In Frankrijk was het genre in de 17<sup>de</sup> eeuw succesrijk dankzij het werk van Honorat de Beuil, seigneur de Racan, met *Les bergeries* (1625) en Molières *Mélicerte* (1666). Deze stukken werden 'comédies pastorales' genoemd.

De grote voorbeelden voor alle literaire navolgingen in dit genre zijn echter die van de Italiaanse schrijvers T. Tasso met *Aminta* (1573) en B. Guarini's *Il pastor fido* (1580-1582). Nederlandse pastorales – volgens sommigen niet in zuivere vorm – zijn P.C. Hoofts *Granida* (1605; ed. Zaalberg [1975]), J. Cats' *Koninklijke herderin Aspasia* (1643/44?) en J. van den Vondels *Leeuwendalers* (1647; ed. Alphenaar e.a., 1987).

Naast de pastorale-2 is er het herdersdicht (pastorale-1) en als epische vorm de arcadia. Er zijn ook relaties met de georgische poëzie.



Scène uit *Il pastor fido* als titelprent in de uitgave van 1602. [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 4 (1980<sup>2</sup>), p. 96].

LIT: P.E.L. Verkuyl, *Battista Guarini's "Il Pastor Fido" in de Nederlandse dramatische literatuur* (1971) □ D.J.M. ten Berge, 'Het Nederlandse pastorale spel' in *Nieuwe Taalgids* 69 (1976) 1, p. 33-38 □ R.L. Ehrenstein, *De herder en de hoveling: een onderzoek naar de aard en de functies van pastorale toneelvoorstellingen aan de hoven van Noord-Italië in de 16<sup>e</sup> eeuw* (1978) □ J.L.P. Blommendaal, *De zachte toon der herdersfluit; de pastorale poetica van Jan Baptista Wellekens* (1987) □ S. Brinkkemper & I. Soepnel, *Apollo en Christus* (1989), p. 13-14 □ L. Sampson, *Pastoral drama in early modern Italy: the making of a new genre* (2006).

## Pekingopera

Belangrijk genre in het traditionele Chinese theater. De Pekingopera (Chin. Jingxi) heeft een lange historische traditie, maar is nog steeds erg productief en populair. In de stukken worden de taal en de zeden van Peking verwerkt; vandaar de naam. Jingxi ontstond ca. 200 jaar geleden en brengt op harmonische wijze zang, mime, dans en acrobatie tot eenheid. De muziek gaat terug op bestaande modellen en is veeleer volks. De thema's worden ontleend aan de geschiedenis, het zangspel en de literatuur. De kleurige grime speelt een belangrijke rol en verleent de personages hun symbolische betekenis. Vier typepersonages spelen een vaste rol. *Sheng* (mannelijk en ongeschilderd gezicht) kan oud zijn met baard of jong en geleerd. Hij stelt meestal een ambtenaar of militair voor. *Jing* (mannelijk met kleurige grime) stelt dappere helden en strijders voor. *Dan* vertolkt vrouwelijke personages en kan zowel oud als jong zijn, eerbaar of strijdlustig. *Chou* staat voor het volk. Dit personage stelt de massa voor van dienstknechten, dieven, grappenmakers; het is een overwegend komische figuur. Het decor van de Jingxi is erg sober. Enkele rekwisieten volstaan

om plaats en tijd te suggereren. Er zijn ongeveer 3800 titels bekend waarvan een groot deel nog opvoerbaar is. Door de strenge censuur heeft het genre veel schade geleden onder de Culturele Revolutie (1966-1969).



Een krijgshaftige barbaarse generaal uit de Pekingopera. [bron: An-chi'Wang, *De Pekingopera* (1993), p. 7].

LIT: E. Halson, *Peking opera: a short guide* (1966) □ A. Wang, *De Pekingopera* (1993) □ N. Guy, *Peking opera and politics in Taiwan* (2005), vooral p. 167-176.

## performance-2

ETYM: Eng. to perform = uitvoeren.

In het theater duidt de term performance een type theatervoorstellingen aan, tot bloei gekomen in de jaren 1960, waarin op associatieve wijze en zonder vooraf uitgewerkt scenario verschillende kunstvormen worden samengebracht: grafische kunst, theater, film, video, dans, muziek, poëzie. Historisch gezien kwamen bepalende invloeden o.m. van componist John Cage, choreograaf Merce Cunningham, videokunstenaar Nam June Paik en beeldhouwer Allan Kaprow. De acteurs worden polyvalente 'performers' en de klassieke theaters worden gemeden als opvoeringsruimte. Het begrip is amper af te bakenen van happening.

In verwante zin en bij wijze van generalisering spreekt men soms van performatieve kunsten. Onder die noemer brengt men dan alle artistieke communicatievormen samen – theater, film, televisie, zingen, reciteren, dansen, enz. – waarvan een wezenlijk bestanddeel bestaat in de lichamelijke activiteit en expressiviteit van de vertolkers of makers ervan.

LIT: M. Bleeker e.a., *Performance, transformance, informance: new concepts in the theatre* (2001) □ S. Shepherd, *Drama - theatre - performance* (2004) □ Tr.C. Davis (red.), *The Cambridge companion to performance studies* (2008) □ N. Witts & T. Brayshaw (red.), *The twentieth-century performance reader* (2012) □ J. Bloemendal, P.G.F. Eversman & E. Strietman (red.), *Drama, performance and debate: theatre and public opinion in the early modern period* (2013).

## performatief zie performance-1, performance-2

## periaktoi

ETYM: Gr. peri-aktos = rond-gedragen.

Vorm van theatermachinerie vanaf het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw, toen men permanente scènes begon te bouwen. Het waren draaiende, prismavormige toestellen, waarop aan elk van de drie zijden een andere achtergrond aangebracht kon worden.

LIT: J.H. Holwerda, *Paraskeni, parodoi, periaktoi* (1898).

## peripetie

ETYM: Gr. peripeteia = onverwachte omslag of wending < peri = om(heen); piptein = vallen.

Term afkomstig van Aristoteles in diens *Poetica*. In het klassieke drama onderscheidt men vijf fasen (achtereenvolgens expositie, intrige, climax-2, catastrofe en peripetie) die gewoonlijk samenvallen met de vaste opeenvolging van vijf bedrijven. De peripetie vormt in het drama de beslissende wending ten goede of ten kwade, veelal ten gevolge van een bodeverhaal, een ontmoeting of een herkenning (agnitio) die de protagonist tot inzicht brengen. De peripetie wordt gevolgd door de catharsis en is de inleiding tot de uiteindelijke ontknoping en de afwikkeling van het drama.

In Vondels *Gijsbrecht van Aemstel* (1637) zorgt de aartsengel Rafaël in het vijfde bedrijf voor de beslissende wending. Gijsbrecht buigt voor deze gezant van God en legt tenslotte het harnas af om met Badeloch te vertrekken (vs. 1823-1877).

LIT: O. Mann, *Poetik der Tragödie* (1958) □ B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ G. Freytag, *Die Technik des Dramas* (1965<sup>14</sup>).

## personage

Een door een auteur geschapen figuur die een rol speelt in een literair werk en daarin door de dialoog, de actie of de beschrijving wordt gekarakteriseerd of getypeerd.

Soms zijn personages dieren of zaken die dan vaak menselijke eigenschappen krijgen toebedeeld. Om die reden wordt de neutralere term acteur of actant gebruikt of wordt gesproken over (roman-, verhaal-) figuren. Het personage wordt gevormd op grond van een combinatie van factoren, zoals de focalisatie, de manier waarop het personage is ingebed in de verhaalsgeschiedenis en in de tijd en ruimte, en hoe het zich gedraagt in de thematische opposities. Wordt een personage beschreven in enkele karaktertrekken en maakt het nauwelijks of geen ontwikkeling door dan spreekt men van een flat character of type. Een round character daarentegen wordt gekenmerkt door een grotere complexiteit of psychologische diepgang en een zekere ontwikkeling.

Personages zijn doorgaans de middelen waarmee een auteur door hun handelingen en uitspraken de plot bewerkstelligt. Het aantal personages dat hij daartoe gebruikt kan sterk uiteenlopen. Men maakt onderscheid tussen hoofdfiguren, die minder talrijk zijn, en bij- of nevenfiguren. De karaktertekening van de hoofdfiguren is gewoonlijk uitvoeriger dan die van de bijfiguren.

In het drama worden de dramatis personae vaak aangeduid met de termen protagonist, antagonist (deuteragonist) en tritagonist. In veel (post)moderne romans wordt het kunstmatige van het personage (zijn 'papierstatus') expliciet onderkend

en geëxploiteerd in allerlei romanexperimenten, waarmee de rol van het personage wordt bevraagd, wordt uitgehold of versplinterd raakt.

De term personage is synoniem met karakter. Overigens onderscheiden we beide termen van het begrip karakterisering: met dit laatste bedoelen we niet de eigenschappen van het personage als zodanig, maar veeleer de manier waarop de personages tot tekstuele uitdrukking worden gebracht.

LIT: W.J. Harvey, *Character and the novel* (1970<sup>3</sup>) □ K.D. Beekman & J. Fontijn, 'Romanfiguren' in *Spektator* (1971-1972) 7/8, p. 406-414 □ M. Bal (red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (1979) □ M. Janssens, *Tachtig jaar na Tachtig. De evolutie van het personage in de Nederlandse verhaalkunst van Couperus tot Michiels* (1979<sup>4</sup>) □ Ph. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola* (1983) □ *Theory of character*, themanummer *Poetics today* 7 (1986) 2, p. 189-273 □ A. van Assche (red.), *Karakters en personages in de literatuur* (1989) □ A. Fokkema, *Postmodern characters* (1991) □ F. Lioure (red.), *Construction-Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle* (1993) □ F. Fladenmuller, *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne: théorie de narratologie caractérologique* (1994) □ J.Ph. Miraux, *Le personnage de roman* (1997) □ P. Glaudes & Y. Reuter, *Le personnage* (1998) □ B. Vermeule, *Why do we care about literary character?* (2010) □ A. van Heerikhuizen, I. de Jong & M. van Montfrans (red.), *Tweede levens: over personen en personages in de geschiedschrijving en de literatuur* (2010) □ M. DiBattista, *Novel characters: a genealogy* (2010) □ J. Frow, *Character and person* (2014) □ R. Davis, *Creating compelling characters for film, TV, theatre and radio* (2016) □ M. Figlerowicz, *Flat protagonists. A theory of novel character* (2017) □ R. Smeets, *Character constellations. Representations of social groups in present-day Dutch literary fiction* (2021).

## **pièce bien faite**

ETYM: Fr. goed gemaakt (toneel)stuk.

Toneelstuk dat opgebouwd is volgens bepaalde strikte regels die gedurende het grootste deel van de 19<sup>de</sup> eeuw het theater beheersten. Essentieel voor deze stukken is de complexe, vaak vergezochte intrige waarin zich een sterke spanning ontwikkelt die leidt naar een climax-2, waarna een happy end(ing) het stuk besluit. Verdere basiskenmerken zijn de onverwachte wendingen, de waarschijnlijkheidseis en de identificatie van het publiek met de personages. Onderwerp van dergelijke stukken zijn de vertrouwde romantische en sociale conflicten (mooi meisje staat voor de keuze tussen rijke maar verdorven en arme maar eerlijke pretendent), waarbij de suspense wordt bepaald door misverstanden, onthullingen over de identiteit van personages (arme man blijkt van hoge komaf), verloren gewaande documenten en andere dergelijke verrassingselementen. Term en concept werden ontwikkeld door de Franse toneelauteur Eugène Scribe rond 1825. Tegenwoordig heeft de term een pejoratieve bijklank gekregen: het pièce bien faite zou psychologische diepgang en consistentie in de karaktertekening missen. Het begrip is overigens niet historisch beperkt tot meesters als Scribe, Victorien Sardou, Henry Arthur Jones en Arthur Wing Pinero; ook een stuk als Agatha Christies blijvend succesvolle *The Mousetrap* (1952) kan gelden als een voorbeeld van een well-made play.

LIT: J.R. Taylor, *The rise and fall of the well-made play* (1967).

## plot

ETYM: Eng. intrige.

Term uit de verteltheorie of dramatheorie waarmee de organisatie van de tekstgegevens, d.w.z. de bouw of structuur van de tekst wordt bedoeld. De wijze waarop deze gegevens worden aangeboden (sujet of suzjet; zie ook fabula/suzjet), zijn in hoge mate bepalend voor het effect ervan op de lezer of toeschouwer, bijv. voor de spanning. Om die reden worden bijv. in de detectiveroman de gegevens die successievelijk aan de lezer worden prijsgegeven, pas aan het slot tot een logische samenhang gebracht waardoor de dader ontmaskerd kan worden.

Bij het drama gebruikt men naast de termen plot of intrige ook wel de term ‘verloopsplan’, een term die duidelijker laat zien wat eronder verstaan wordt.

De term ‘plot’ werd in de verteltheorie geïntroduceerd door E.M. Forster in diens *Aspects of the novel* (1927). Hij bedoelde ermee de causale samenhang van de tekstgegevens (daarom-principe) die hij plaatste tegenover de louter chronologische opeenvolging/samenvatting van de gebeurtenissen die hij ‘story’ noemde (en-dan-principe). Vergelijk story: ‘de koning stierf en dan stierf de koningin’ en plot: ‘de koning stierf en toen stierf de koningin van verdriet’; of: ‘de koningin stierf omdat de koning gestorven was’).

In de laatste voorbeeldzin werd de chronologische volgorde van het feitenverloop (story) a.h.w. omgekeerd: in de formulering wordt het gevolg eerder vermeld dan de oorzaak. Zulke bewerkingen van een story (bijv. via flashback en flashforward, wisselende verhouding verteltijd/vertelde tijd, enz.) komen in de verhaalkunst frequent voor (zie het vergelijkbare begrippenpaar fabula/suzjet, waar fabula dan staat voor story en suzjet voor de bewerkte plot).

Wat betreft de term ‘intrige’ maken sommige auteurs een onderscheid tussen de structuur van de tekst (plot) en het plan van een der personages om al dan niet met hulp van anderen de tegenspeler in de val te laten lopen. De intrige is in dat geval een uitvloeisel van het conflict en onderdeel van de plot.

LIT: N.J. Lowe, *The classical plot and the invention of Western narrative* (2000)

□ Chr. Booker, *The seven basic plots. Why we tell stories* (2005).

## pnigos

ETYM: Gr. verstikking; vandaar: in één adem.

Onderdeel van de parabasis in de Griekse tragedie, ook makron genoemd, nl. een lange zin (Gr. makros = groot, lang) in hypermetrische anapesten die in één adem werd uitgesproken door de koorleider.

## point of attack

ETYM: Eng. punt van aanpak.

Wanneer een reeks gebeurtenissen die aan een drama ten grondslag ligt (de geschiedenis) chronologisch zou worden geordend en vervolgens in die chronologie het punt zou worden aangewezen waarmee het drama in feite begint, noemt men dat beginpunt het ‘point of attack’. Begint het drama tegen het slot van de geschiedenis of ‘story’ en wordt vervolgens de voorgeschiedenis geleidelijk onthuld, dan is er sprake van een ‘late point of attack’ (vgl. in medias res). Volgt het drama de gebeurtenissen vanaf het begin, dan spreekt men van een ‘early point of attack’ (vgl.

ab ovo). Een stuk met een 'late point of attack' is bijv. A. Verwey's leesdrama *Johan van Oldenbarnevelt* (1895).

LIT: P.M. Levitt, *A structural approach to the analysis of drama* (1971) □ W. Archer, *Play-making: a manual of craftsmanship* (1960; reprint 2010) □ H. van den Bergh, 'Immanente technieken' in *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 43-47.

## **poppenspel zie marionettentheater**

## **praetexta zie fabula praetexta**

## **pragmatografie**

ETYM: pragmatographia < Gr. pragma = daad, voorval; grafein = schrijven.

Het levendig beschrijven (beschrijving-1), eerder dan tonen, van een bijzondere gebeurtenis, zoals een veldslag, feest, huwelijk, enz. Het bodeverhaal en de teichoskopie in het drama zijn er toepassingen van.

## **première**

ETYM: Fr. eerste; eerste uitvoering.

De première is de eerste opvoering van een toneelstuk, ballet, opera, operette, revue of musical, etc. of de eerste uitvoering van een muziekstuk of cabaretvoorstelling.

Vaak is de première bepalend voor de ontvangst bij pers en publiek, al kan een later oordeel positiever of negatiever uitvallen. Berucht werd bijv. de première van Stravinsky's ballet *Le sacre du printemps* op 29 mei 1913 in Parijs dat door een groot deel van het publiek werd uitgefloten, maar later tot de 'klassieken' is gaan behoren.

## **presentspel zie tafelspel**

## **problem play**

ETYM: Eng. probleemstuk.

In de Engelse literatuur verwijst de term problem plays naar een aantal komedies die Shakespeare schreef in de periode van zijn grote tragedies (ca. 1599-1605) en die uiting geven aan scepsis en bitterheid: *All's well that ends well*, *Measure for measure* en *Troilus and Cressida*.

LIT: K. Muir (red.), *Shakespeare's problem plays* (1972) □ R. Hillman, *William Shakespeare: the problem plays* (1993).

## **processiespel**



ETYM: Lat. processie = ommegang, plechtige optocht < procedere = voortgaan, voortschrijden.

Term waarmee een drietal toneelvormen wordt aangeduid die gebruikt werden tijdens of na processies die in de late middeleeuwen deze manifestaties begeleidden ter uitbeelding van heilshistorische of bijbelse stof. Tot dit ommegangstoneel, zoals het ook wordt genoemd, behoren het tableau vivant of toog en het wagenspel die tijdens de processie te zien waren en het processiespel dat gewoonlijk na afloop van de processie werd opgevoerd.

Het *Wagenspel van Masscheroen* is alleen bekend gebleven omdat het in *Mariken van Nieumeghen* (ca. 1515) genoemd wordt. Wel bewaard gebleven zijn twee teksten van de zeven *Bliscappen van Maria*, nl. *Die eerste bliscap* en *Die sevenste bliscap van onser vrouwen*. De processies waarbij deze spelen over de 'vreugden' van Maria werden opgevoerd behoorden tot de jaarlijkse traditie van de ommegangen in Brussel. Bewaard bleef ook het *Spel van den Heilighen Sacramente vander Nieuwervaert*, opgevoerd in 1550 in Breda.

Processiespelen behoorden veelal tot het repertoire van gilden of rederijkerskamers die met financiële steun van het stadsbestuur dergelijke schouwspelen inrichtten, zoals dat geschiedde door de rederijkerskamer De Kersauwe van Oudenaerde met het spel *Het paradijs* nog in 1628.



*De Brusselse ommegang van 1615. [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p.44-45].*

LIT: R. Stein, 'Cultuur en politiek in Brussel in de vijftiende eeuw: Wat beoogde het Brusselse stadsbestuur bij de annexatie van de plaatselijke Ommegang?' in H. Pleij e.a. (red.), *Op belofte van profijt: Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de late middeleeuwen* (1991), p. 151-168 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren: Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaerde tussen middeleeuwen en moderne tijd* (1996) □ H. Pleij, 'Ommegangen en blijde inkomsten' in *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* (2007), p. 112-146.

## proloog

ETYM: Gr. pro-logos = voor-rede; Lat. synoniem: proëmium < Gr. pro-oimion < pro = voor; oimos = baan, weg.

Inleiding op een episch of dramatisch werk met als bedoeling het thema, de personages en de omstandigheden te situeren. Ze vormt onderdeel van de peritekst en tevens van de paratekst. De proloog kan een polemiek bevatten met andere dramaturgen of met critici, en niet zelden ook een invocatio of captatio benevolentiae. Wanneer, zoals in de middeleeuwse toneelwedstrijden, de stukken over verschillende dagen werden verspreid, deed de proloog dienst als recapitulatie en bindtekst, terwijl de gewone inhoud van een proloog aan bod kwam in een zgn. naprologhe (epiloog). De vormgeving waarin de proloog gebracht werd – tegenwoordig komt hij nog maar zelden voor – varieert sterk. Meestal werd hij in een monoloog uitgesproken door een proloogzegger zoals in de abele spelen (*Gloriant*, vs. 1-36, *Lanseloet van Denemerken*, vs. 1-36), door de koorleider of een bijfiguur, bijv. het verhaal van de wachter in *Agamemnon* (458 v. Chr.) van Aeschylus. Soms werd de proloog echter uitgewerkt tot een echte scène of bedrijf; men spreekt dan gewoonlijk van voorspel. Zo volgt in Goethes *Faust* (1808) na de opdracht nog een *Vorspiel auf dem Theater* en een *Prolog im Himmel*.

In Middelnederlandse epische teksten is de proloog de plaats waar de auteur zich bekendmaakt ('Willem die Madocke maecte', *Van den vos Reynaerde*, vs. 1), waar hij getuigt van zijn zware arbeid ('Daer hi dicken omme waecte', *idem*, vs. 2) die toch zo weinig oplevert ('Van dichten comt mi cleine bate', *Beatrijs*, vs. 1), zijn verhaal aanprijst (*Roman van Walewein*, vs. 1-8), de gunst van God afsmeekt ('Die Heleghe Gheest moet mi leeren', *De reis van Sint Brandaan*, vs. 6), zijn opdrachtgever of het publiek gunstig tracht te stemmen (*Floris ende Blancefloer*, vs. 1-15) of gewoon zijn publiek aanspoort om te luisteren ('Nu hoort, hoe ic u sel beghinnen', *idem*, vs. 88).

In de 17<sup>de</sup> eeuw richt de prozaproloog, door Vondel vaak terecht genoemd, zich tot de opdrachtgever en/of lezer.

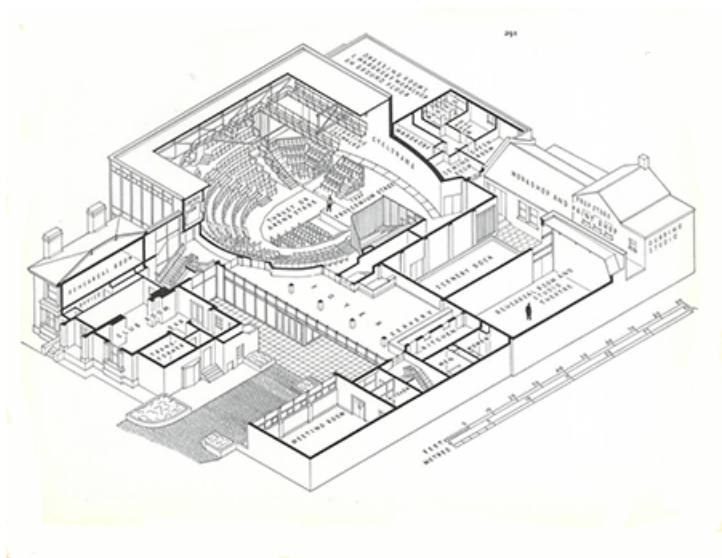
De term voorwoord wordt veeleer gereserveerd voor een geschreven, niet-voorgedragen tekst (zie argument), die overigens meestal tot de uitgever of de lezer is gericht (bijv. in vele drama's van Vondel). Voorwoorden treft men uiteraard ook in verhalende teksten aan; een bekend voorbeeld is Chaucers 'General Prologue' op *The Canterbury Tales*. Voorwoorden zijn vaak programmatisch van inslag, wat ze zeer interessant maakt voor onderzoek naar literatuuropvattingen (receptieonderzoek, zie receptie-esthetica). Met de term voorwerk ten slotte wordt het geheel van titel, ondertitel, opdracht, eventueel voorwoord e.d. bedoeld. Zie ook neventekst.

LIT: E. Stadler, 'Prolog' in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (1967), p. 262-283 □ L.R. Pol, *Romanbeschouwing in voorredes 1600-1755* (1987) □ G.H.P. Sonnemans, *Functionele aspecten van Middelnederlandse versprologen. Een wetenschappelijke proeve op het gebied van de letteren*, 2 dln (1995) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 7 (2005), kol. 201-208.

## proscenium

ETYM: Gr. pro-skènon = voor-toneel, de ruimte vóór de skènè, d.w.z. de tent, hut waaruit de toneelspelers tevoorschijn traden.

Oorspronkelijk, in het antieke theater, een verhoogde stelling met de toegangsdeuren tot de scène en de trappen naar de halfcirkelvormige orkestruimte voor de koren. Doordat deze laatste in de hellenistische periode minder belangrijk werden, kreeg het proscenium de functie van het eigenlijke speeloppervlak: het werd uitgebreid met parascenia (zijvleugels) en opgesmukt met decoratieve elementen, verschuivende wanden e.d. (zie ook theatermachinerie, aulatheater). In het moderne theater (zgn. Guckkastenbühne) wordt met de term proscenium het voorste speelvlak tussen het gordijn en de orkestruimte aangeduid.



Theaterbouwtekening met proscenium. [bron: R. & H. Leacroft, *Theatre and playhouse* (1984), p. 203].

LIT: R. Southern, *Proscenium and sight-lines: a complete system of scenery planning* (1964<sup>2</sup>).

## prospectief aspect

ETYM: Lat. pro-spicere = vooruit zien.

Term uit de drama-analyse voor één van de vijf te onderscheiden handelingsaspecten in het drama en wel voor het handelingsaspect dat gericht is op de toekomst. Het prospectieve aspect draagt bij tot de spanning van het stuk door zijn gerichtheid op wat nog komen moet en het daardoor opwekken van bepaalde verwachtingen en emoties: hoop, vrees, nieuwsgierigheid e.d. Wanneer bijv. Barend uit *Op hoop van zegen* van Herman Heijermans zegt:

De 'Hoop van Zegen' deugt niet - de ribhoute zijn rot  
(*Toneelwerken I*, 1965, p. 424)

dan is die mededeling als actiemoment prospectief t.a.v. het handelingsaspect van de ondergang van het schip.

Het prospectieve aspect is vergelijkbaar met de anticipatie-1 uit de verteltheorie.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## protagonist

ETYM: Gr. *prōt-agōnistēs* = eerste speler, hoofdpersoon < *prōtos* = eerste: *agōnistēs* = kampioen, voorvechter.

De hoofdrolspeler in een literair werk, doorgaans een dramatische tekst, die samen met de overige dramatis personae door tegengestelde zienswijzen of handelingen het conflict en de daaruit voortkomende plot bewerkstelligt. Zo is in P.C. Hooft's *Geeraerd van Velsen* (1613) Geeraerd van Velsen de protagonist en graaf Floris diens antagonist.

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ G.B. Tennyson, *An introduction to drama* (1967).

## **protasis-1 zie expositie**

## **psychodrama**

Drama waarvan de handeling wordt bepaald door het psychisch conflict waarin één of meer personages zich bevinden. Een belangrijk dramatisch middel om deze innerlijke conflicten op het toneel te tonen is de monoloog. August Strindbergs eenakter *Den Starkare* (1890) wordt vaak genoemd als voorbeeld van een psychodrama. In het Nederlandse taalgebied heeft Lodewijk de Boers *De pornograaf* (1978), waarin de hoofdpersoon zijn gespletenheid in lange monologen toont, duidelijk trekken van een psychodrama.

De term wordt ook gebruikt voor het semi-improviserend toneel dat wordt gebruikt in de psychotherapie, waarbij conflictstof uit de persoonlijke problematiek wordt aangewend of waarbij men zich richt op emotionele spanningen die ermee kunnen worden afgereageerd. Ook wordt dergelijk toneel gebruikt om sociale vaardigheden aan te leren. Daarbij kunnen monologen (monoloog), rollenspel, poppenspel of marionettentheater worden ingezet als middelen.

LIT: J.L. Moreno, *Psychodrama*, 3 dln (1946-1969) □ S. Melchinger, *Drama & toneel van Shaw tot Brecht* (1959), p. 142-143 □ M. van Loggem, *De psychologie van het drama* (1960) □ D. Ancelin-Schützenberger, *Précis de psychodrame. Introduction aux aspects techniques* (1970<sup>2</sup>) □ Franchette, *Psychodrame et théâtre moderne* (1971; reprint 1977) □ B. Robinson, *Psychodrame et psychanalyse: jeux et théâtres de l'âme* (1998).

## **publiek-1**

De op een bepaalde plaats en/of tijd aanwezige luisteraars of toeschouwers bij een opvoering, uitvoering of voordracht, of bij de uitzending daarvan via radio of televisie. De toeschouwers bij een toneelstuk, de luisteraars bij een hoorspel of de kijkers bij een televisieprogramma vormen telkens per voorstelling of uitzending het wisselend samengestelde publiek.

De scheiding tussen publiek en opvoering bij het drama is niet altijd even strikt. Gelet op de mogelijk liturgische oorsprong van het drama zal het duidelijk zijn dat de aanwezigen in de kerk aanvankelijk tot op zekere hoogte deelnemers waren aan het dramatische gebeuren. Naarmate het drama uitgroeide tot een zelfstandige kunstvorm, verscherpte zich de scheiding tussen publiek en opvoering. De acteurs gedragen zich op het toneel gewoonlijk zo dat de illusie ontstaat dat wat zij opvoeren

een zelfstandige werkelijkheid is: alsof er geen publiek bij aanwezig is, terwijl er publiek bij aanwezig is - de zgn. vierdewand-fictie.

In het moderne toneel zijn tal van experimenten uitgevoerd waarbij de scheiding tussen publiek en opvoering doorbroken werd, bijv. door met het publiek in discussie te gaan over het vertoonde of door het publiek te behandelen als collectief mede-acteur. Ook in het anti-illusionistisch toneel van bijv. Brecht is die doelstelling aanwezig. In het bijzonder het vormingstoneel bedient zich van dit soort experimenten om het publiek te activeren en bij de handeling te betrekken. In het Engelse taalgebied experimenteerde men met het zgn. 'theatre-in-the-round' en in Nederland werkte het Publiektheater met de toeschouwers samen om het drama gestalte te geven.

LIT: J.L. Styan, *The elements of drama* (1969), p. 231-255 (reprint 1979) □ J.L. Styan, *Drama, stage and audience* (1975) □ T. van Kalmthout e.a. (red.), 'Het podium van de negentiende eeuw', speciaal nummer van *De negentiende eeuw* 24 (2000) 1 □ H. Ruitenbeek, *Kijkcijfers: de Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (2002) □ H. Freshwater, *Theatre & audience* (2009) □ A. Ferry & Fl. Naugrette (red.), *Le texte de théâtre et ses publics* (2010) □ T. Sellar (red.), *Audiences* (2011) □ J.A. Low & N. Myhill (red.), *Imagining the audience in early modern drama, 1558-1642* (2011).

## **pundonor**

ETYM: Sp. samentrekking van 'punto de honor' (punt van eer, vgl. Fr. point d'honneur).

Term die wel eens vermeld wordt in de context van het Spaanse toneel (heroïsch drama, mantel- en degenstuk) waarin de eer van de hoofdpersonages een centraal motief vormt. Vooral bij Lope de Vega speelt het een belangrijke rol.

LIT: J.A. Madrigal, *Bibliografía sobre el pundonor: teatro del Siglo de Oro* (1977).

## **Q**

### **quem quaeritis-troop**

ETYM: Lat. quaem queritis: wie zoeken jullie?

Ingevoegd muzikaal-dramatisch onderdeel (troop-1) in een bestaand liturgisch gezang dat op eerste paasdag tijdens de mis gezongen werd. De oorspronkelijke paastroop is waarschijnlijk geschreven door de monnik Tutilo van St. Gallen (ca. 912): drie monniken beelden de vrouwen uit die, volgens het evangelie, op de morgen van Pasen naar het graf van Christus zijn gegaan om zijn lichaam te balsemen. Bij het Maria-altaar is een graf gemaakt, waarbij twee monniken staan die engelen verbeelden. De hele dialoog luidt, vertaald uit het Latijn, als volgt:

Wie zoekt gij in het graf, o vereersters van Christus?  
Jezus van Nazareth die gekruisigd is, o hemelbewoners.  
Hij is niet hier, Hij is opgestaan, zoals Hij had voorspeld.  
Gaat heen, verkondigt dat hij is opgestaan, en zegt:

de Heer is opgestaan uit het graf.

Daarna wordt door het hele koor het Te Deum gezongen, terwijl de klokken luiden; de vastentijd van veertig dagen is voorbij.

Dit kleine onderdeel van de paasviering, dat slechts enkele minuten in beslag nam, wordt wel gezien als de bakermat van het geestelijk drama in de middeleeuwen. In de loop der eeuwen werden daar steeds meer elementen aan toegevoegd. Wat oorspronkelijk een symbolische uitbeelding was van één essentieel moment, groeide uit tot een volledige dramatisering van het hele paasverhaal (paasspel). Volgens deze inmiddels achterhaalde, maar hardnekkige theorie zou het geestelijk drama zich via het liturgisch drama ontwikkeld hebben uit deze in de kerk gezongen tropen, nadat er eeuwen geen toneel gespeeld was. Het ligt echter voor de hand te veronderstellen dat er altijd toneel gespeeld is, hoewel daarvan voor de periode van de 5<sup>de</sup> tot de 10<sup>de</sup> eeuw weinig bewijzen zijn overgeleverd. Dit toneel is uiteindelijk ook weer een rol in de kerk gaan spelen om het vertelde aanschouwelijk te maken. De volgorde van opvoering van de mysteriespelen werd daarbij aanvankelijk voor een groot deel bepaald door de indeling van het liturgische jaar.

LIT: B. Hunningher, *The origin of the theater* (1955; reprint 1978) □ H. Pleij, 'Volksfeest en toneel in de middeleeuwen. II: Entertainers en acteurs' in *De Revisor* 4 (1977), 1, p. 34-41 □ C. Vellekoop, 'Het paasspel van Egmond' in *Floris V. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw* (1979), p. 51-63 □ R.L. Erenstein, 'Het liturgisch drama *Ordo Stellae* wordt gekopieerd te Munsterbilzen' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 2-9.

## **quidproquod zie quiproquo**

### **quiproquo**

ETYM: Fr. < Lat. quid pro quo = iets voor iets.

In het algemeen: een misverstand, een verwarring. Meer in het bijzonder betreft de term een geliefd toneelprocédé in klucht-1 of komedie (blijspel) dat erop gericht is om door middel van dubbelzinnigheid (ambiguïteit) misverstanden te veroorzaken tussen personages. Meestal gaat het erom dat personages eenzelfde woord op verschillende manieren interpreteren, maar het kan ook gaan om situaties die verschillend kunnen worden opgevat of om personages die zich bijv. door vermomming voor een ander laten doorgaan (travestie). De misverstanden ontleen hun komisch effect aan een vorm van dramatische ironie.

Een goed voorbeeld van zo'n misverstand op het toneel is te vinden in het vierde toneel van de *Warenar* (1617) van P.C. Hooft. Ritsert verkeert in de veronderstelling dat Warenar staat te schelden en te klagen omdat hij erachter is gekomen dat zijn dochter ongehuwd zwanger is geworden, terwijl het Warenar gaat om zijn gestolen pot met goud. Ritsert zegt dan 'Ic hebt gedaan, ic kent' (vs. 1096). Hij bedoelt dat hij Claertje zwanger heeft gemaakt, maar Warenar vat dit op als de bekentenis van de diefstal.

Een voorbeeld in de vorm van travestie komt voor in Thomas Asselijns *Jan Klaasz of gewaande dienstmaagt* (1682). Het vormt ook de basis voor komedies als *De tweelingen* (Plautus, 206 v. Chr.) en *The comedy of errors* (Shakespeare, ca. 1590).

LIT: H. van den Bergh, *Konstanten in de komedie* (1972), p. 156-190 □ Ph. Delerm, *Quiiproquo* (2004).

## R

### radiospel zie hoorspel

### recitatief

ETYM: It. recitativo < Lat. re-citare = wederom voorlezen, citeren, zeggen.

Declamatorische (declamatie) zang, spraaknabootsend, met een vrije voordracht in het ritme van de gesproken taal. Als dramatisch gedeelte van opera, cantate en oratorium sedert A. Scarlatti (1659-1725) gescheiden van het lyrische gedeelte (aria). Er is een beperkte wisseling van de muzikale harmonie, d.w.z. de samenklank van gelijktijdige of op elkaar volgende tonen (meestal drie) in een akkoord. Alleen bij woorden waar het het meest op aankomt, treedt een nieuwe harmonie op. De inhoud is verhalend (verhaal-1), en verschilt als zodanig duidelijk van de andere onderdelen van het grotere geheel. De opheffing van de scheiding van recitatief en aria werd een voldongen feit in de opera *Otello* van G. Verdi (1813-1901).

LIT: K.Ph. Bernet Kempers, *Muziekgeschiedenis* (1965<sup>6</sup>) □ P.E.M. Strategier, *De taal der hartstochten. De visie van drie achttiende-eeuwse schrijvers op muziek en haar relatie met de dichtkunst* (2001).

### rederijkerstoneel

Aanduiding voor de verschillende typen toneel die door de rederijkers, dichters uit burgerlijke kring (ca. 1450-1570), zijn vervaardigd. Toneel is het door de rederijkers meest beoefende literaire genre. Al in de 15<sup>de</sup> eeuw vervaardigden ze mysteriespelen, mirakelspelen en moraliteiten, die ze ook zelf opvoerden. Uit het mirakelspel ontwikkelde zich het spel van zinne, het rederijkersgenre bij uitstek, dat vooral bloeide in de 16<sup>de</sup> eeuw. Er zijn ruim 200 spelen van zinne bewaard gebleven. Daarnaast behoren tot het rederijkerstoneel: het esbat(tem)ent, een meestal komisch toneelstuk, dat zich heeft ontwikkeld uit de middeleeuwse klucht (klucht-1), en het tafelspel, gelegenheidstoneel dat voor een tafelend gezelschap werd opgevoerd. In tegenstelling tot de andere genres was het tafelspel niet bedoeld om in het openbaar vertoond te worden.

Beroemde rederijkersstukken uit de 15<sup>de</sup> eeuw zijn de moraliteit *Spieghel der salicheyt van Elckerlijc* (eind 15<sup>de</sup> eeuw) en de mysteriespelen *Die Eerste Bliscap van Maria* en *Die Sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. Beuken, 1973).



Tekening van P. Bruegel de Oude van een rederijkersvoorstelling met een zot en de personages 'hoop' en 'geloof'. [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 8 (1983<sup>2</sup>), p. 52].

LIT: W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620* (1968), p. 2-13 □ H. Pleij, 'De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel' in *Spektator* 5 (1975-1976), p. 108-127 □ W.M.H. Hummelen, 'Sporen van gebruik in handschriften van rederijkersspelen' in H. Heestermans (red.), *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan Dr. C.H.A. Kruyskamp* (1977), p. 108-123 □ W.M.H. Hummelen, 'Types and methods of the Dutch "Rhetoricians" theater' in *The T'harde Globe* (1981), p. 164-189, 233-235, 252, 253 □ A. van Elslander, 'Letterkundig leven in de Bourgondische tijd. De Rederijkers' in Id., *Terugblik* (1986), p. 9-25 □ R.L. Erenstein (hoofred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) □ B.A.M. Rademakers, *Spelen en figuren* (1996) □ Bart Ramakers e.a., *Op de Hollandse Parnas; de Vlaardingse rederijkerswedstrijd van 1616* (2006) □ H. Pleij, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1400-1560* (2007).

## regie

ETYM: Lat. regere = richten, leiden.

De spelleiding bij de uitvoering van een dramatisch werk door iemand die de verantwoordelijkheid neemt voor de wijze waarop dat wordt vertoond of verklankt. Er zijn tal van dramatische vormen waarbij sprake kan zijn van regie: toneel, film, radio- en tv-spelen, musicals, opera e.a. De regisseur geeft gestalte aan de uitvoering door gebruik te maken van de toneelaanwijzingen van auteurs in de hoofdtekst of neventekst of van zijn eigen interpretatie van de teksten die hij gebruikt. Tot de regie behoren diverse toneeltechnische vormgevingsmiddelen, zoals de encenering, het decor, de speelwijze, de kostuums, de belichting, geluidseffecten e.d.

Omdat theater-2 zo'n direct op het publiek betrokken medium is, kan de regie meer dan in andere kunstvormen sterk beïnvloed zijn door allerlei tendensen die maatschappelijk bepaald zijn. Regie kan zo'n belangrijke factor zijn in het uiteindelijke resultaat, dat ze ook een niet te onderschatten rol speelt in de opvoeringsanalyse.

LIT: A. Winds, *Geschiede der Regie* (1925) □ H. Schwarz, *Regie* (1965) □ A. Villiers, 'Mise en scène et création. Réflexions d'un metteur en scène' in *Recherches poétiques* (1976), p. 327-346 □ B. Hunningher, *De opkomst van modern theater:*



*van traditie tot experiment* (1994<sup>3</sup>) □ H. van Schaik, *Mise en scène en dramaturgie-onderwijs* (2002) □ K. Hupperetz, *Regie in het theater: de regisseur in het Nederlandse theater van de twintigste eeuw* (2003) □ S. Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (2006) □ E. Barba, *On directing and dramaturgy: burning the house* (2010).

## **regieaanwijzing zie toneelaanwijzing**

## **regisseur**

ETYM: Lat. regere = richten, leiden.

Een regisseur is iemand die de verantwoordelijkheid neemt voor de wijze waarop een dramatisch werk wordt uitgevoerd. Hij is de persoon die, soms samen met een dramaturg, de spelleiding op zich neemt. Daartoe maakt hij gebruik van allerlei toneeltechnische vormgevingsmiddelen, zoals de enscenering, de decors, de speelwijze, kostuums, belichting, geluidseffecten e.d. Op die manier geeft hij gestalte aan de opvoering volgens zijn interpretatie van het uit te voeren dramatische werk.

Tot in de 19<sup>de</sup> eeuw lag de regie in handen van verschillende bij het theater-2 betrokken personen: bij de auteurs of bij andere personen die ordenend optraden, zoals pedagogen, priesters, acteurs, leden van rederijderskamers of andere organisaties, soms zelfs bij architecten of decorontwerpers. In de middeleeuwen en bij het rederijkerstoneel waren het vaak auteurs of toneelspelers die regisseerden. Maar ook moderne auteurs, zoals Herman Heijermans of Lodewijk de Boer, regisseerden hun eigen stukken. Pedagogen en priesters speelden een rol als regisseur van kerkelijke drama's, schooldrama's of het jezuïetendrama. Pas vanaf het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw manifesteert zich de regisseur als spelleider die de regie opvat als een zelfstandige discipline.

Voorbeelden van regisseurs met een internationale faam zijn André Antoine in Frankrijk met zijn naturalistisch theater, Max Reinhardt met massaregie en Erwin Piscator die bekend werd met zijn revolutietoneel en als grondlegger van het episch theater. In de Russische traditie zijn te vermelden K.S. Stanislavski met symbolisch theater en theater van de authenticiteit, V. Meyerhold met het constructivistisch theater en A. Tairov met dans en pantomime. Recentere ontwikkelingen vindt men bij Bertold Brecht (vervreemdingseffect), Antonin Artaud (théâtre de la cruauté), Grotowski (théâtre pauvre) en Peter Brook (happening en 'living theatre'). Belangrijke Nederlandse regisseurs zijn Willem Royaards, Eduard Verkade, Erik Vos en Gerardjan Rijnders. Bekende Vlaamse regisseurs zijn o.m. Jan Decorte, Ivo van Hove en Jan Fabre.

LIT: H. van Schaik, *Mise-en-scène en dramaturgie-onderwijs* (2002) □ K. Hupperetz, *Regie in het theater: de regisseur in het Nederlandse theater van de twintigste eeuw* (2003) □ S. Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (2006) □ E. Barba, *On directing and dramaturgy: burning the house* (2010).

## **rei-1**

Rei is de renaissancistische term voor koor uit de Griekse tragedie. P.C. Hooft is wellicht de eerste die in *Granida* (1605) de term 'rey' gebruikte. De rei is een groep dansende toneelspelers die gezamenlijk een onderdeel van een toneelstuk zingen of reciteren. Dat gedeelte van de tekst dat door de rei wordt gezongen (het betreft altijd lyrische gedeelten) heet vervolgens ook rei. De rei onderscheidt zich van het in de handeling betrokken koor doordat ze tussen de bedrijven door de moraliserende commentaar van de ideale toeschouwer verwoordt. In de Griekse tragedie is het koor altijd in de gebeurtenissen betrokken met óf handelingsgebonden functies (samenvatten, verslag doen, voorspellen e.d.) óf niet-handelingsgebonden functies (moralisatie, meditatie).

Een rei komt al voor in het schooldrama *Susanne* (1532) van Sixt Birk, maar heeft daar nog niet de functie de bedrijven af te sluiten. In de klassieke tragedie van de Nederlandse renaissance valt een ontwikkeling waar te nemen van koor naar rei bij drama-auteurs als Abraham de Koning, P.C. Hooft, Samuel Coster en Joost van den Vondel. In Hoofts vroegste drama's *Achilles en Polyxena* en *Theseus en Ariadne* worden de reien koren genoemd; in het iets jongere *Granida* reien. In Vondels eerste tragedie *Het Pascha* (1610) komen zowel koren als reien voor, de eerste als anoniem 'choor' en moraliserend na ieder bedrijf, de tweede binnen het vierde en vijfde bedrijf als 'Reye der Egyptenaren' en 'Reye der Israeliten'. Een bekend voorbeeld is de 'Rey van Engelen' die optreedt in *Lucifer*:

Wie is het, die zoo hoogh gezeten,  
Zoo diep in 't grondelooze licht,  
Van tyt noch eeuwigheit gemeten,  
Noch ronden, zonder tegenwicht,  
By zich bestaet, geen steun van buiten  
Ontleent, maer op zich zelve rust ...  
(Vondel, *Lucifer*, ed. A. de Wees, 1654, p. 9)

Een enkele auteur gebruikt ook de term 'zang' of 'tussenspraak' in plaats van rei. In het buitenlandse barokdrama maken Milton (*Samson Agonistes*, 1671) en Gryphius gebruik van reien.

In het classicistisch drama is geen plaats voor de rei omdat die zondigt tegen de regel van de waarschijnlijkheid. In later tijd zijn er nog incidenteel reien te vinden bij Bilderdijk, Boutens en Henriëtte Roland Holst.

LIT: G. Kamphuis, 'De reien in Vondels 'Hierusalem verwoest' in *Nieuwe Taalgids* 37 (1943) 2, p. 49-61 □ L. van Gemert, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625* (1990).

## repliek

ETYM: Fr. réplique = antwoord, verweer, tegenwerping < Lat. re-plicare = terugvouwen, terugbuigen.

In het script of scenario van een toneeltekst: de woorden of zinnen die volgen op de naam van het personage en die door dat personage in een opvoering als een geheel worden uitgesproken, na de spreekbeurt van een ander personage en voor een ander personage het woord weer overneemt. De op elkaar volgende replieken zijn aldus essentiële bouwstenen in de dialoogvoering.

De studie van replieken en hoe ze bijdragen tot de dramatische interactie heeft een belangrijke plaats in de theaterwetenschap. Daarbij maakt men dankbaar gebruik

van analytische instrumenten uit taalkundige studiedomeinen als de pragmatiek en vooral de zgn. conversatie-analyse, die het hoe en waarom onderzoekt van de structuur en afwisseling van spreekbeurten in een gesprek (verandering van spreker, verandering van topic, lengte van de beurten, stiltes en overlappingsen tussen beurten, onderbrekingen, vraag/antwoord structuren, enz.).

Daarbij moet opgemerkt worden dat de dialogen in een toneeltekst (ook in films, romans, enz.) uiteraard niet spontaan zijn maar gestuurd worden door allerlei retorische strategieën en artistieke doelstellingen, zoals de opbouw van conflict, humor, spanning, thema's, enz. Bovendien zijn ze onderhevig aan een aantal conventies, vooral in minder 'realistische' toneelvormen. Zo kent men in het klassieke theater de altercatio, distichomythie, hemistichomythie en stichomythie, waarbij de alternerende replieken telkens een bepaalde lengte en opbouw moeten vertonen. Zie ook asteismus.

LIT: L. Magnusson, 'The dynamics of Shakespearean dialogue' in L. Magnusson & D. Schalkwyk (red.), *The Cambridge companion to Shakespeare's language* (2019), p. 72-92 □ O. Morgan, *Turn-taking in Shakespeare* (2019).

## **Restoration comedy**

ETYM: Eng. blijspel uit de restauratietijd.

Toneelgenre dat beoefend werd in Engeland tussen de restauratie van de monarchie in 1660 (vandaar de naam) en de opkomst van de sentimentele komedie in de vroege 18<sup>de</sup> eeuw. Het is een symptoom van de opleving van het theater na de puriteinse periode. De restoration comedy stelt een elegante, stijlvolle maatschappij voor, waarin galante heren en dames naast losbollen en boerenkinkels ten tonele worden gevoerd. De geestige, soms losbandige toneelstukken vertonen meestal een ingewikkelde intrige in verband met huwelijk en overspel. Bijv. William Congreve, *Love for love* (1695).

LIT: A.N. Jeffares, *Restoration comedy* (1974) □ J.T. Harwood, *Critics, values, and restoration comedy* (1982) □ P.R. Backscheider (red.), *Restoration and eighteenth-century dramatists* (1989) □ S.J. Owen, *Restoration theatre and crisis* (1997) □ D. Womersley, *Restoration comedy* (2002).

## **retardering**

ETYM: Fr. retarder = vertragen < Lat. tardus = traag, laat.

Techniek om spanning te creëren in films, romans, enz. die bestaat in het achterhouden van verhoopte of verwachte informatie, of het uitstellen van een gewenste ontwikkeling (bijv. redding van de held). Dergelijke vertragingen van het verhaaltempo (verteltijd/vertelde tijd, vertraging, pauze) kunnen gebeuren door het inlassen van uitweidingen of beschrijvingen, of door op het cruciale moment over te schakelen naar een nevenplot. Anders gezegd: door het invoegen van allerlei digressies (digressio) wordt de progressie van het verhaal afgeremd, met suspense tot gevolg.

## **retrospectief aspect**

ETYM: Fr. retrospectif = terugkijkend, terugblikkend < Lat. retro-spicere = terugkijken..

Term uit de drama-analyse voor één van de vijf te onderscheiden handelingsaspecten in het drama en wel dat aspect dat verwijst naar een uitspraak of handeling uit het verleden. Het retrospectief aspect heeft doorgaans een emotioneel effect (verbazing, ontroering, verrassing, humor e.d.) doordat de toeschouwer geconfronteerd wordt met een speelhandeling die verband houdt met iets wat eerder getoond is en doordat dat verband door de toeschouwer herkend wordt. Wanneer bijv. Robbeknol in Bredero's *Spaanschen Brabander* (1618) in dienst treedt bij Jerolimo en deze laatste zich gedraagt als 'grand seigneur', legt de toeschouwer ongetwijfeld verband met de proloog waarin Jerolimo verteld heeft van zijn berooide staat.

Het retrospectief aspect is vergelijkbaar met de retroversie (flashback) van de verteltheorie.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## revenge play

ETYM: Eng. wraakstuk; ook tragedie of revenge.

Populair toneelgenre uit de Elizabethan Age, waarin de held of de boosdoener een hem aangedaan onrecht vergeldt. De sterke invloed van Seneca blijkt uit verschillende kenmerken van het genre: het wraakthema, de zin voor melodrama en voor retoriek en geleerddeinerij, gewelddadige en sensationele tonelen en vaak opduikende geesten. Deze kenmerken, die later ook frequent in de gothic novel voorkomen, maken heel wat stukken nu ongenietbaar. Het bekendste wraakstuk is Shakespeares *Hamlet* (ca. 1600), dat weliswaar de grenzen van het genre overschrijdt. Als prototype van het genre wordt gewoonlijk Th. Kyds *The Spanish Tragedie* (1586) genoemd.

LIT: F. Bowers, *Elizabethan revenge tragedy 1587-1642* (1871, repr. 1940) □ J. Kerrigan, *Revenge tragedy. Aeschylus to Armageddon* (1996) □ S. Simkin, *Revenge tragedy* (2001) □ J. Clare, *Revenge tragedies of the Renaissance* (2006).

## revue-1

ETYM: Fr. re-voir = herzien, overzicht geven.

Vorm van onderhoudend theater waarin vooral het amusementsgehalte bepalend is. De revue bestaat uit een snelle afwisseling van korte onderdelen van verschillende aard, zoals zang, dans, sketches, conferences e.d. die niet noodzakelijk een onderlinge samenhang hebben en doorgaans komisch of satirisch van aard zijn. Belangrijk zijn vooral het showelement en de vaak uitbundige kostumering met veel glitter en schitter, bij uitstek in de balletten. Vanwege de afwisseling en dat showkarakter spreekt men ook wel van variété.

In Engeland werd de term revue voor het eerst vermeld in J.R. Planché's *Recollections* (1872) en de eerste Engelse revue waarnaar hij verwijst is *Success: or a Hit if you like it* (1825), een overzicht van de voorbije theaterproducties van dat seizoen. Internationaal bekende revueartisten zijn Maurice Chevalier, Charles Trenet, Josephine Baker, Frank Sinatra en Sammy Davis Jr.

De eerste Nederlandse revue was *Naar de Eiffeltoren* (1889) van August Reyding. Een groot aantal Nederlandse cabaretiers (cabaret), zangers en humoristen heeft een

rol gespeeld in revues: Buziau, Louis Davids, Lou Bandy, Louis Bouwmeester. Veel auteurs schreven er teksten voor: J.H. Speenhoff, J.P.J.H. Clinge Doorenbos, J. van Tol, W. van Iependaal, Martie Verdenius e.v.a. Bijzonder succesvol waren de revues van René Sleswijk met Snip en Snap (Willy Walden en Piet Muyselaer). Later werden de door Joop van den Ende geproduceerde revues met André van Duin en Frans van Dusschoten bijzonder populair.



Affiche voor de revue *De Doofpot* van 1891. (bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, dl 8 (1983<sup>2</sup>), p. 87].

LIT: H.H.J. de Leeuwe & J.E. Uitman, *Toneel en dans* (1966) □ W. Ibo, *En nu de moraal van dit lied* (1970) □ A. Hodiñius, 'Een entr'acte: cabaret en revue in Amsterdam tussen 1880 en 1900' in P.J.A. Winkels e.a., *Ten tijde van de Tachtigers* (1985), p. 49-59 □ S. Vooren, *Van Doon tot Van Duin: Rotterdam de revue gepasseerd* (1990) □ K. Gänzl, *The British musical theatre, 1865-1984*, 4 dln (1990) □ G. Bordman, *American musical theatre: a chronical* (2001<sup>3</sup>) □ E. Jonckheere, *Kijklust en sensatiezucht: een geschiedenis van revue en variété* (2009).

## romantisch drama

Term waarmee het vrijere drama wordt afgezet tegen het klassiek drama. Meestal formuleert men de verhouding van het romantische drama ten opzichte van het klassiek drama dan ook in negatieve termen: het kent geen vaste opbouw in vijf bedrijven en men houdt zich niet aan de aristotelische eenheden (eenheid van handeling, tijd en plaats). Bovendien kan in het romantische drama de verheven ernst doorbroken worden door komische intermezzi. Als belangrijke vertegenwoordigers van het romantische drama in deze zin worden Shakespeare en Bredero vaak genoemd.

De term 'romantisch drama' wordt ook gebruikt voor het drama zoals dat in de romantiek werd geschreven en opgevoerd. Daarvoor gelden overigens dezelfde

hierboven genoemde kenmerken, maar nu niet meer in negatieve zin. Duidelijk prevaleert hier de binding met de stroming romantiek. Opvallend is de hernieuwde belangstelling voor het drama van Shakespeare in deze periode. In Duitsland schreven Goethe, Schiller, Grillparzer en Von Kleist dit type romantische drama's en in Frankrijk Victor Hugo. Het waren auteurs waarvoor Adriaan van der Hoop grote bewondering had. Diens noodlotsdrama *De horoscoop* (1838) kan als voorbeeld genoemd worden van een Nederlandstalig romantisch drama.

LIT: G.P.M. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl 3 (1973<sup>5</sup>), p. 409-413 (1982<sup>8</sup>) □ G. Zaragoza, *Dramaturgies romantiques* (1999) □ U. Japp, *Das romantische Drama* (2000) □ Y.T. Beus, *Towards a paradoxical theatre: Schlegelian irony in German and French romantic drama, 1797-1843* (2003) □ W. van den Berg & P. Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (2009), p. 137-140.

## S

### samenspraak zie dialoog

### scenario

ETYM: It. draaiboek < Lat. scaenarius = behorend tot het toneel.

Oorspronkelijk een tekst die de opeenvolging van scènes (scène-1) in code of afkortingen weergeeft. De niet voor publicatie bestemde tekst was uitsluitend als handleiding voor de auteurs bedoeld. In de context van de commedia dell'arte, in het begin van de 17<sup>de</sup> eeuw, vindt men de eerste van dergelijke scenario's terug. Tegenwoordig kent de term een ruimere toepassing, vooral in de filmkunst en de tv-wereld. Maar soms wordt de term ook gebruikt voor de regie van toneel, opera of ballet. Voor de film wordt doorgaans op basis van het scenario een draaiboek samengesteld waarin alle gegevens voor de uiteindelijke verfilming zijn vastgelegd.

In het algemeen schetst het scenario het handelingsverloop, bevat het de dialoog (replieken), werkt het de emotionele ontwikkeling van de personages uit, beschrijft het de atmosfeer van de verschillende scènes en geeft het aanwijzingen over de cameravoering, het decor en de belichting. In zijn hoedanigheid van uit te voeren tekst is het vergelijkbaar met een dramatekst, die eveneens uit een hoofdtekst en een neventekst bestaat. In feite is scenario of script een verzamelnaam voor de verschillende stadia die een filmtekst doormaakt. In het Angelsaksische taalgebied maakt men een onderscheid tussen de termen 'screenplay', 'shooting script' en 'filmscript'. 'Screenplay' is het scenario zoals dat door de schrijver werd opgesteld, 'shooting script' is de uiteindelijke tekst die voor verfilming wordt gebruikt en 'filmscript' is een gedetailleerde beschrijving van de afgewerkte film.

Soms wordt het scenario los gezien van zijn dienende functie en als autonome tekst gepubliceerd. Doorgaans gaat het dan om een persklaar gemaakte combinatie

van de drie voornaamste stadia. Dit is bijv. het geval met een aantal scenario's van Harold Pinter en van Woody Allen. Ook Marguerite Duras' *Hiroshima mon amour* (1960), door Alain Resnais verfilmd, kan als voorbeeld genoemd worden. Voorts dient nog onderscheid gemaakt te worden tussen enerzijds het originele scenario en anderzijds de adaptatie, waarbij een bestaand literair werk voor verfilming in scenariovorm gegoten wordt. In dit laatste geval kan men het scenario beschouwen als mesotekst (Gr. mesos = midden) of tussentekst. Ook kan het gebeuren dat het originele scenario van een succesvolle film tot een roman herschreven wordt en in die hoedanigheid wordt uitgegeven: *The deer hunter* (1978) door E.M. Corder of *Lang leve de Koningin* (1997) door E. Lammers.

De vakvereniging van letterkundigen, de *Vereniging van Schrijvers en Vertalers*, kent een speciale afdeling, het *Netwerk Scenarioschrijvers* voor film, televisie, radio en nieuwe media. Daarnaast bestaat de *Stichting het Nederlandse Scenario*. Van 1990 tot 2004 verscheen een speciaal aan scenario's gewijd tijdschrift onder de titel *Het Nederlands Scenario*.

LIT: D.V. Swain, *Film scriptwriting: a practical manual* (1988<sup>2</sup>) □ S. Field, *Screenplay* (1979; herziene uitgave 2005) □ M. Beja, *Film & literature: an introduction* (1979) □ B. Peeters (red.), 'Autour du scénario', speciaal nummer van *Revue de l'université de Bruxelles* 1-2 (1986) □ G. Ernst & Th. Pluch, *Drehbuch schreiben. Eine Bestandsaufnahme* (1990) □ D. Parent-Altier, *Approche du scénario* (1997) □ J.M. Roth, *L'écriture de scénarios* (2004) □ D. Mounsef & J. Féral (red.), *The transparency of the text: contemporary writing for the stage* (2007) □ G. Beukenkamp, *Schrijven voor film, toneel en televisie* (2009) □ P. Cattrysse, *Handboek scenarioschrijven* (2010<sup>6</sup>) □ St. Price, *The screenplay: authorship, theory and criticism* (2010) □ T. Nannicelli, *A philosophy of the screenplay* (2013).

## scène-1

ETYM: Gr. skènè = lichte houten constructie, aanvankelijk voor de decors, daarna voor de acteurs de plaats waarop een toneelstuk wordt opgevoerd.

De term wordt in figuurlijke zin steeds meer gebruikt voor de kleinste situationele eenheden binnen het drama die gemarkeerd worden door de opkomst en het vertrek van de dramatis personae. In die zin wordt de scène bepaald door de gelijke groep spelers op het toneel die verantwoordelijk is voor een zekere eenheid binnen de handeling. Daarnaast kan decorwisseling bepalend zijn voor de grenzen van de scène, maar vaak gaat ook die gepaard met een wisseling van de bezetting op het toneel.

De scène is in feite onderdeel van het bedrijf, maar in het moderne drama kunnen bedrijven soms plaats maken voor een volledig scenische opbouw van het stuk. Het vaststellen van wat een scène in een toneelstuk is, kan bemoeilijkt worden door het ontbreken van toneelaanwijzingen m.b.t. de opkomst en het vertrek van de personages, of door de opkomst en het vertrek van bijfiguren die slechts in geringe mate aan de handeling bijdragen. Dat maakt het vaststellen van de scènes in een stuk een kwestie van interpretatie en dus in zekere mate subjectief. Sommige toneelschrijvers geven zelf precies aan wat zij tot een scène rekenen. Herman Heijermans bijv. noemt een scène een toneel-2, waarbij hij telkens precies vermeldt wie de personages daarin zijn. Hugo Claus gebruikt in zijn toneelstukken in plaats van 'scène' de term 'tafreel'.

In de hierboven beschreven zin treft men de term ook aan in de filmkunde. Ook in de term *enscenering* of de samenstelling *mise-en-scène* treft men het woord aan.

LIT: S. Jansen, 'Exquisse d'une théorie de la forme dramatique' in *Langages* 12 (1968), p. 71-93 □ E.K. Grootes, *Dramatische structuur in tweevoud* (1973), p. 106-108 □ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1998<sup>3</sup>).

## **schooldrama**

Dramatisch genre van humanistische, pedagogische snit uit de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw, sterk gebaseerd op de middeleeuwse moraliteiten en de Romeinse dramaturgie. Aanvankelijk was de voertaal het Neolatijn; het schooldrama was immers bedoeld als spreekoefening voor de leerlingen van de Latijnse scholen. De stof werd geput uit de moraliteiten, de Bijbel, de klassieke oudheid, de geschiedenis en het schoolwezen. Soms was het zelfs een kluchtig verhaaltje of werden er minderemanstonelen in verwerkt. Geleidelijk kwam er een tussenspel in de volkstaal bij; later werd het hele stuk in de volkstaal opgevoerd en diende zo als propagandamiddel tijdens de reformatie en de contrareformatie.

Het schooldrama kende een grote bloei in het Duitse taalgebied en de Nederlanden. Het laatst kwam het tot ontwikkeling in Engeland, waar het echter een belangrijke invloed heeft uitgeoefend op het elizabethaanse toneel. In onze gewesten ligt het schooldrama ten grondslag aan het jezuïetendrama en oefende het een sterke invloed uit op de ontwikkeling van volkse toneelgenres. Voorbeelden zijn Gnaphaeus' *Acolastus* (= De verloren zoon, 1529), Macropedius' *Hecastus* (= Elckerlyc, 1539) en het werk van Schonaeus (bijgenaamd Terentius Christianus, d.i. christelijke Terentius). Peeter en Zacharias Heyns schreven Franse en Nederlandse stukken.

LIT: J. IJsewijn, 'Theatrum belgo-latinum. Het neolatijns toneel in de Nederlanden' in *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der Letteren* 43 (1981) I, p. 69-114. □ J.A. Parente, *Religious Drama and the Humanist Tradition* (1987) □ A. Fleurkens, 'Meer dan vrije expressie. Schooltoneel tijdens de renaissance' in *Literatuur* 5 (1988), p. 75-82 □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991).

## **schouwburg zie theater-1**

## **Schwank-2**

ETYM: Du. klucht.

Als dramatisch genre is de Schwank een vorm van kluchtig volkstoneel te vergelijken met het esbat(t)ement of de sotternie. Bekend zijn vooral de zgn. Fastnachtspiele (vastenavondspel). Bijv. H. Sachs, *Der schwangere Bauer* (1544).

LIT: B. Wilms, *Der Schwank: Dramaturgie und Theater-effekt: deutscher Trivialtheater, 1880-1930* (diss., 1969) □ V. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater: Komödie, Posse, Schwank, Operette* (1980) □ F. Kramer, *Mooi vies, knap lelijk: grotesk realisme in rederijkerskluchten* (diss., 2008).

## **screenplay zie scenario**



## **script zie scenario**

## **sentimental comedy zie comédie larmoyante**

## **setting**

ETYM: Eng. plaatsing, situering.

De situering in ruimte en in tijd van de actie in een narratief of dramatisch werk. De setting bijv. van Elsschots *Het dwaallicht* (1946) is het Antwerpse oude havenkwartier op een regenachtige novemberavond. De setting speelt een belangrijke rol bij het creëren van de atmosfeer in een werk of scène en bij de opbouw van thematische opposities. Zie ook chronotopos.

LIT: O. Heynders, 'Politiek in poëzie: Nederlandse vrouwelijke dichters in een postmoderne setting' in E. Brems e.a. (red.), *Achter de verhalen: over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw* (2007), p. 168-183.

## **simultaanaspect**

ETYM: Lat. simul = tegelijkertijd, tezamen.

Term uit de drama-analyse voor twee van de vijf te onderscheiden handelingsaspecten van het drama. Het simultaanaspect ontleent zijn betekenis aan de verhouding tussen een speelhandeling en een gelijktijdig gebeuren op het toneel of achter het toneel. Een voorbeeld van het eerste is de toneelhandeling op het toneel in *Eva Bonheur* van Herman Heijermans, waar de benedenkamer van Jasper voor het publiek tegelijk zichtbaar is met de bovenkamer van Eef, terwijl Jasper – in tegenstelling tot het publiek – niet ziet wat Eef daarboven doet. Door deze encenering krijgen sommige handelingsmomenten beneden voor het publiek een bepaalde spanning, zoals in toneel 9 van het tweede bedrijf. (Heijermans 1965: 2054 e.v.). Een voorbeeld van het tweede is de speelhandeling achter het toneel uit Heijermans' *Op hoop van zegen* waarin Marietje vertelt van haar angstdroom over Mees, waarin driemaal wordt geklopt en ze bij de derde keer het bleke gezicht van Mees te zien krijgt. Midden in haar verhaal wordt er geklopt (simultaan actiemoment). (Heijermans 1965: 433)

Sommige toneelstukken zijn bij uitstek op deze simultaneïteit gebouwd. Men spreekt dan van simultaantoneel.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## **simultaantoneel**

ETYM: Lat. simul = tegelijkertijd, tezamen.

Dramavorm waarin zonder verandering van het decor én in verschillende locaties én twee handelingen tegelijkertijd kunnen worden gespeeld. Het simultaantoneel werd in de middeleeuwen veelvuldig toegepast, bijv. bij de rederijders in het speelhuis. Een bekend voorbeeld is ook de *Esmoreit*. Men maakte daartoe gebruik van een lang

en ondiep toneel, waarop snelle verplaatsing van de handeling mogelijk was zonder decorwisseling. In de 20<sup>ste</sup> eeuw maakt men van deze mogelijkheid opnieuw gebruik. In Herman Heijermans' *Eva Bonheur* (1917) bijv. speelt de handeling zich voor het publiek zichtbaar gelijktijdig af op twee verdiepingen van een huis. Door sterkere belichting van een der handelingen kan de regisseur aan het publiek duidelijk maken wat als hoofdhandeling beschouwd moet worden. Het procédé van het simultaantoneel was zeer populair bij de Amerikaanse theatervernieuwing van de jaren '30. Simultaantoneel stelt in staat om een tijdsdimensie meer in te bouwen, zodat bijv. bepaalde frustraties, getoond op het 'eerste plan', geplaatst kunnen worden tegenover een traumatiserende jeugdervaring op het 'tweede plan'. Van een dergelijke flashback-techniek maakt Hugo Claus gebruik in zijn *De dans van de reiger* (1962).

LIT: W. Hoogendoorn, *Lezen en zien spelen: een studie over simultaneïteit in het drama* (1976) □ W. Tydeman, *The theatre in the middle ages* (1978) □ H. van den Bergh, 'Simultaneïteit' in *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 59-62 □ E. Scherf, 'Simultantheater. Ein Werkstattbericht' in *Forum Modernes Theater* (1994), p. 207-212.

## **simultaneïteit**

ETYM: Lat. simul = tegelijkertijd, tezamen.

Simultaneïteit komt vooral in het drama voor waarin het gelijktijdig voorkomen van handeling en dialoog het meest normaal zijn. Voorwaarde is wel dat handeling en dialoog elkaar aanvullen of ondersteunen. Omdat de handeling mede bepaald wordt door de regieaanwijzingen, is het niet goed mogelijk simultaneïteit bij het drama als een tekstgegeven op te vatten. Wel zal men gewoonlijk door interpretatie van de tekst trachten vast te stellen waar simultaneïteit in de vertolking noodzakelijk zal zijn. Geeft de dialoog bijv.: 'Waarom loop je zo zenuwachtig heen en weer?', dan zal de handeling door die vraag mede bepaald worden.

Maar ook in andere genres als het drama wordt gebruik gemaakt van simultaneïteit. Onder invloed van de film ontstond in de periode tussen 1920 en 1940 een groot aantal romans waarin de gelijktijdigheid van verschillende gebeurtenissen getracht wordt weer te geven. Ter Braak sprak in dat verband van 'simultaanromans'. (Ter Braak 1949: 80-81) Als voorbeeld van een dergelijke simultaanroman kan J. dos Passos' *Manhattan transfer* (1925) genoemd worden. Simultaneïsme speelt een rol in het modernisme en het postmodernisme. Dadaïsten bijv. droegen in hun cabaretvoorstellingen teksten in verschillende talen tegelijkertijd voor en in de spektakelstukken van de futuristen werden verschillende handelingen gelijktijdig uitgevoerd.

Zie ook synchronie-1.

LIT: W. Hoogendoorn, *Lezen en zien spelen: een studie over simultaneïteit in het drama* (1976) □ H. van den Bergh, 'Simultaneïteit' in *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 59-62 □ S.P. Anselmo [e.a.], *Simultanéisme = Simultaneità* (1987) □ D. Viart (red.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité* (1996).

## **sinneken zie zinneken**

## **sinnespel zie spel van zinne**

## sitcom

ETYM: Eng. afkorting van situation comedy.

Vorm van televisiekomedie waarin de humoristische kant van het gewone leven belicht wordt door dezelfde groep personages steeds weer samen te brengen in een 'levensechte' of althans herkenbare omgeving, zoals een bedrijf (bijv. *The Office*), een hotel (*Fawlty Towers*), een amateurvoetbalploeg (*De Kampioenen*), een familie (*Keeping Up Appearances*), enz. In een aantal gevallen is de setting historisch eerder dan hedendaags (bijv. *Blackadder*, dat verschillende periodes van de Britse geschiedenis bestrijkt, of 'Allo 'Allo, dat gesitueerd is in een Normandisch stadje ten tijde van de Duitse bezetting in WO II). De obligate algemene herkenbaarheid van personages, situaties en afgebeelde sociale milieus deelt de sitcom met de soap, maar in tegenstelling tot deze laatste wordt de realistische code permanent doorbroken om de kijker aan het lachen te brengen. Ook in tegenstelling tot de soap hebben de episodes van sitcoms doorgaans van elkaar onafhankelijke verhaallijnen en vertonen de personages amper enige evolutie. Aflevering na aflevering komen ze in gelijkaardige situaties terecht, wat een in hoge mate voorspelbaar komisch effect resorteert. Verschillende recentere sitcoms (bijv. *Friends*) doen de grens tussen sitcom en soap enigszins vervagen door het invoeren van episodeoverschrijdende verhaallijnen (eventueel zelfs met cliffhanger op het einde van episode of reeks) en van complexere en minder statische personages. Bestaan episodes uit een aaneenschakeling van korte komische sequenties die weinig onderling logisch verband vertonen, dan schuift het genre veeleer op naar de sketch (bijv. *The League of Gentlemen*).

Humoristische momenten worden in de traditionele sitcoms vaak gesignaleerd door live opgenomen of achteraf gemonteerd gelach op de soundtrack. Deze lachmomenten volgen elkaar op met een vrij precieze regelmaat en zijn het resultaat van allerlei komische technieken zoals situationele ironie, karikatuur, absurde situaties, quiproquo, parodie, woordspeling e.d. De vaak op misverstand en bedrog gebaseerde plots kennen een happy end(ing). Mede afhankelijk van leeftijd en sociaal profiel van de doelgroep (ideologische en commerciële context: de macht van adverteerders) is er nu in het algemeen meer ruimte voor seksueel getinte humor dan vroeger, evenals voor controversiële thema's en maatschappelijke satire (bijv. in *The Simpsons*, een animatievariant op het genre), of voor een anarchistisch wereldbeeld (bijv. *The Young Ones*). In een aantal recentere sitcoms treden een permanente zoetzure humor en ironische observatie, zonder lachband, in de plaats van het klassieke model van de precies getimede aaneenschakeling van aparte gags (bijv. *Sex and the City*).

De sitcom ontstond in de jaren 20 van de vorige eeuw op de radio, maar is nu vooral een van de fictionele hoofdgenres op televisie, waar het zijn intrede deed in de vroege jaren 50 (ook de term sitcom stamt uit die tijd). Met de verwante term britcom wordt uiteraard verwezen naar de Britse varianten van het genre.

LIT: D. Grote, *The end of comedy: the sit-com and the comedic tradition* (1983)  
□ D. Marc, *Comic visions* (1997) □ J. Morreale (red.), *Critiquing the sitcom: a reader* (2003) □ M.M. Dalton & L.R. Linder (red.), *The sitcom reader: America viewed and skewed* (2005).

## sketch

ETYM: Eng. schets.

Kort toneelstukje van vaak niet meer dan één bedrijf of scène-1 dat ernstig van aard kan zijn, maar meestal komisch is met een verrassend einde (pointe). Sommige auteurs maken gebruik van de sketch door die uit te werken tot een aparte dramatische vorm. Harold Pinter schreef de sketches *The black and white* en *Trouble in the works* als onderdeel van de revue *One to another* (1959). De sketches *Last to go* en *Request stop* vormden onderdeel van de revue *Pieces of eight* (1959). Bekende Nederlandse auteurs van cabaretsketches zijn o.m. S. Carmiggelt, Annie M.G. Schmidt en Guus Vleugel.

## slapstick

ETYM: Eng. slapstick = slaghout; klapstokje van de harlekijn.

Een sterk visueel type komedie waarin grappen gebaseerd zijn op het mislukken van lichamelijke acties, zoals glijpartijen, vallen door evenwichtsverlies of om de as draaien met een lange ladder waar een ander dan tegenaan loopt. Bekend werden vooral de talloze films van de Dikke en de Dunne (Laurel en Hardy), de Marx Brothers, Buster Keaton, Danny Kaye en Charlie Chaplin. Hun personages hebben een zeker clownesk karakter.

De term komt van de Engelse vertaling 'slap stick' voor het Italiaanse woord 'batacchio' of 'bataccio', een knuppelachtig voorwerp bestaande uit twee plankjes dat ook bij onschuldig meppen heel wat lawaai produceerde. Het werd gebruikt in de commedia dell'arte.

In het Nederlandse taalgebied werden o.m. Willy Walden en Piet Muyselaar, Johnny Kraaijkamp en Rijk de Gooyer, Bassie en Adriaan, en het TV-programma *F.C. de Kampioenen* bekend om hun slapstick-fragmenten. Slapstick is niet alleen voorbehouden aan film en TV, maar komt ook voor in teksten als strips, toneel, romans en verhalen. Grunberg constateerde dat ook in het werk van Jerzy Kosinski, Marnix Gijsen en Roald Dahl slapstick voorkomt.

LIT: H.J. Zwiefka, *Slapstick Pantomime Maskenspiel* (1988) □ A. Grunberg, *De troost van de slapstick: essays* (1998).

## soap

ETYM: Eng. zeep; verwijzend naar het feit dat soap opera's vaak werden gesponsord door zeepfabrikanten.

Hoorspel of, tegenwoordig vaker, televisiespel dat in de vorm van een langlopend feuilleton op regelmatige tijdstippen de dagelijkse belevenissen verhaalt van 'gewone' (*Coronation Street, Eastenders, Neighbours*), 'rijke' (*Dallas, Dynasty, The bold and the beautiful*) of 'bekende' mensen (*De Pfaffs*; in dit laatste geval, dat pretendeert werkelijkheidsgetrouw te zijn eerder dan fictieel, spreekt men ook van 'reality soap'). Het liefdesthema en het sociale thema (jobs, geld, macht), niet zelden gecombineerd, leveren de voornaamste drijfveren voor de breed uitgewerkte plot. De psychologische geloofwaardigheid van de personages – familieleden, vaak van verschillende generaties (saga), vrienden, minnaars, vijanden – en de zgn. realistische presentatie van setting en gebeurtenissen zijn belangrijke prioriteiten van het genre. De aandacht van de kijkers, waarvan meestal het voortbestaan van de reeks afhangt, wordt gaande gehouden door verschillende verhaallijnen met elkaar te verstrengelen

of af te wisselen (entrelacement) met het oog op de publieksreacties. Om pragmatische redenen wordt de realistische code wel eens doorbroken, bijv. om via spanning of spektakel de kijkcijfers op te krikken, of om wijzigingen in het acteursbestand op te vangen.

De naam van het genre vindt zijn oorsprong in het feit dat radiohoorspelen van dit type in het pre-televisietijdperk gesponsord werden door grote zeepfabrikanten. Vooral sinds de jaren 1960 gaat het om een internationaal verschijnsel, waarbij grote televisiemaatschappijen en productiefirma's met concurrerende series dingen naar de aandacht van kijkers over heel de wereld. O.m. wegens het commercieel opportunisme dat de regels van het genre dicteert, wordt het ondanks zijn technisch professionalisme vaak afgedaan als louter amusement (vgl. triviaalliteratuur).

LIT: M.G. Cantor & S. Pingree, *The soap opera* (1983) □ C. Schemering, *The soap opera encyclopedia* (1985) □ T. Modleski, *Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture* (1986) □ F. Dupont, *Homère et Dallas* (1990) □ *Soaps*, themanummer van *Bzzlletin* 27 (1997-1998), 248 □ S. Lücke, *Real Life Soaps: ein neues Genre des Reality TV* (2002) □ D. Hobson, *Soap opera* (2003) □ L. Alexander e.a., *Teaching TV soaps* (2004).

### **soap opera zie soap**

### **soliloquium zie monoloog**

### **sot(t)ie**

ETYM: Fr. sottise = dwaasheid < sot = nar, dwaas.

Dramatisch genre in de late Franse middeleeuwen. In eenvoudige rijmverzen wordt van leer getrokken tegen lokale, kerkelijke en politieke wantoestanden. De sociaal-satirische inslag, het gebruik van een vast personagebestand (o.a. prince sot, mère sottie) en de allegorische aankleding (allegorie) onderscheiden de sottie van verwante genres als farce.

LIT: B. Goth, *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie* (1967) □ J.Cl. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie: essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVIe siècle* (1976) □ W. Hüsken, *Noyt meerder vreucht* (1987) □ P. Verhuyck, 'Favras et sottie' in *Fifteenth-century studies* 18 (1991), p. 285-299 □ A. Strubel, *Le théâtre au Moyen Âge: naissance d'une littérature dramatique* (2003).

### **sotheit zie sotternie**

### **sotternie**

ETYM: Middelned. gekheid, kluchtige vertoning.

Contemporaine benaming voor een kort, kluchtig laat-middeleeuws toneelstuk (14<sup>de</sup>-15<sup>de</sup> eeuw). De gemiddelde lengte bedraagt ca. 200 versregels. Het is de vraag of we sotheit en sotternie als een echte genreaanduiding moeten opvatten. Het ligt meer voor de hand om er een aanduiding van de aard van de stof in te zien (vgl. het genus humile of de sermo humilis, volkspreek, sermoen of preek), zoals dat ook het geval lijkt te zijn met abel en met boerde. De term sotternie (sotheit) kennen we alleen uit het handschrift-Van Hulthem, waarin de sotternieën, als komische uitsmijter, volgen op de zgn. abele spelen (abel spel): *Lippijn na Esmoreit, Die buskenblazer na Gloriant, Die hexe na Lanseloet van Denemerken, Rubben na Winter ende someren*. Deze verbinding moet, in ieder geval sinds de opname in het handschrift-Van Hulthem, ook in de uitvoeringspraktijk bestaan hebben, getuige het slot van de *Gloriant* (v. 1140-1142):

Nu swicht ende maect een ghestille!  
Dit voerspel es ghedaen,  
Men sal u ene sotternie spelen gaen.

en van de *Lanseloet van Denemerken* (v. 950-952):

Nu biddic u allen dat ghi wilt swigen  
Ons voerspel dat es ghedaen,  
Men sal u ene sotheit spelen gaen.  
(ed. P. Leendertz jr, *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, 1897; dbnl 2001)

Qua thematiek (huwelijk, overspel, geweld, seksualiteit e.d.) en stereotiepe karakterisering (bijv. hoorndragers) vertonen sotternieën grote overeenkomst met de boerden. Ze bieden een gechargeerde schildering van de ruwe zeden en het alledaagse bestaan in de middeleeuwen. *De Buskenblazer* bijv. is er een ware staalkaart van met zijn georganiseerd bedrog, zijn pantoffelheden, ranselpartijen, enz. Zoals de boerde beschouwd kan worden als de ‘dorperse’ spiegel ten opzichte van de ridderroman, zo kan de sotternie gelden als de volkse tegenhanger van het hoofse, aristocratische abele spel. Een jongere benaming, wél een genre-aanduiding, is clute, cluyt of klucht (zie klucht-1). Zie ook esbat(t)ement.

LIT: C. Kruyskamp, *De middelnederlandse boerden* (1957) □ N.C.H. Wijngaards, ‘De oorsprong der abele spelen en sotternieën’ in *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* (1968), p. 411-424 □ L. van Kammen (ed.), *De abele spelen* (1969<sup>2</sup>) □ F. van Meurs, ‘De abele spelen en de navolgende sotternieën als thematisch tweeluik’ in *Literatuur 5* (1988), p. 149-156 □ J. Reynaert, ‘De sotternieën. Een verkenning van het ‘genre’ en vergelijking met thematisch verwante farces en rederijerskluchten’ in *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125 (2015), p. 261-283.

## spanning

Vaak ook aangeduid als suspense (uit Lat. sus-pendere = ophangen, stutten, in spanning brengen). Deze termen benoemen het psychologisch effect veroorzaakt door een reeks van aspecten die een lezer of toeschouwer op zodanige wijze manipuleren dat er een sterke betrokkenheid bij het vertelde of getoonde ontstaat en

de lezer of toeschouwer zo geboeid raakt in het verloop van de handeling dat hij of zij per se de afloop (ontknoping of dénouement) ervan wil kennen. Spanning kan vaak worden toegeschreven aan tegengestelde belangen of aan conflicten die in een tekst worden beschreven.

Een van de manipulatietechnieken is het oproepen van vragen die pas geleidelijk, soms pas aan het slot, beantwoord worden. In het bijzonder in de detectiveroman of de thriller wordt de lezer in spanning gehouden over de vraag wie de dader van een misdrijf is en wat de motieven en omstandigheden van die daad geweest zijn. Maar ook het onder moeilijke omstandigheden voldoen aan een opdracht kan spanning bij een lezer veroorzaken. Hetzelfde geldt voor de vraag of twee gelieven elkaar uiteindelijk zullen krijgen, of het goede zal worden beloond, of een vondeling zijn ouders terugvindt e.d.

Spanning ontstaat vooral onder invloed van vermoedens van de lezer over de mogelijke afloop. De onzekerheid over een verhoopte of gevreesde afloop dragen tot de spanning bij en de auteur kan daartoe allerlei middelen aanwenden. Hij kan informatie voorlopig achterhouden of vertraagd en gedoseerd verstrekken (cliffhanger, retardering), maar hij kan ook spanning opbouwen door juist op bepaalde feiten vooruit te lopen d.m.v. dromen, voorspellingen enz. of met suggestieve anticiperende mededelingen van het type: ‘pas na enkele weken zou hij begrijpen wat haar vertrek voor hem betekende’ (anticipatie: zie flashforward). Soms komt de lezer of kijker spoedig te weten wát er zal gebeuren, en verschuift de spanning naar de vraag van het wanneer en het hoe.

Ook door middel van het vertelperspectief kan spanning worden veroorzaakt. Wanneer de lezer via het perspectief van één van de personages meer over een gegeven situatie weet dan bijv. de hoofdpersoon, ontstaat dramatische ironie. Dat gebeurt bijv. in de situatie waarin de inspecteur de lezer over de stand van zijn onderzoek heeft geïnformeerd, maar de dader-hoofdpersoon nog niet weet wat de politie inmiddels heeft achterhaald. Het perspectief roept ook in andere zin spanning op. Het perspectief kan immers bepalend zijn voor het personage waarmee de lezer zich het sterkst identificeert. De angstige onzekerheid over het lot van dat personage wordt de angstige onzekerheid van de lezer, die dus in spanning raakt.

Ook tijd en ruimte kunnen aan de spanning bijdragen. Retardering en vooruitwijzing zijn al ter sprake gekomen. Maar ook de bekende race tegen de klok kan spanning opleveren, evenals het middernachtelijk uur in spookverhalen. Dat geldt ook voor ruimtelijke verschijnselen als een verlaten landhuis of het verscholen liggende klooster in de gothic novel of de te overbruggen afstand naar een reddingbrengend ontsnappingspunt in de spionageroman.

Uiteraard spelen ook de taal en de stijl een rol in het veroorzaken van spanning. Men hoeft daarbij maar te denken aan suggestief taalgebruik of een gejaagde stijl in bepaalde tekstfragmenten. Het is niet goed mogelijk een uitputtende opsomming te geven van spanningverwekkende elementen in de literatuur, omdat ze daarvoor te talrijk zijn. Bovendien is spanning een subjectief gegeven.

Spanning wordt mede bepaald door de manier waarop informatie gedoseerd wordt tussen lezer en personage. Men kan hier verschillende types van spanning onderscheiden naargelang de lezer, het personage of beiden het antwoord op een bepaalde vraag niet kennen. Men spreekt van een raadsel in het laatste geval: lezer noch personage krijgen de essentiële informatie vóór het einde (bijv. detective). Dreiging is er wanneer de lezer wel en het personage niet op de hoogte is, zoals in de situatie waarin de sympathieke held zich niet bewust is van het gevaar dat hem

boven het hoofd hangt; de lezer zou hem a.h.w. willen waarschuwen (cf. poppenkasthysterie bij kinderen). Op dit soort meerkennis is ook de dramatische ironie gebaseerd. Soms, ten slotte, is de lezer niet en het personage wél op de hoogte, zoals in L. Couperus' *Van Oude Menschen* (1906), waar de lezer slechts geleidelijk aan wat te weten komt over de centrale gebeurtenis, de moord in Nederlands-Indië. Hier spreken we van een geheim.

Uit het voorgaande kan worden afgeleid dat spanning zich vooral voordoet in epiek en drama, terwijl lyriek zich door gebrek aan tijdsverloop en een eenzijdig perspectief minder leent voor het verwekken van spanning.

Het begrip wordt overigens vooral geassocieerd met 'populaire' fictionele genres die vragen om identificatie met de held, die op een happy end aansturen, en die de lezer willen ontspannen. Maar het dynamische spel tussen tekst en lezer waarbij informatie nauwkeurig wordt gedoseerd en vrijgegeven om de nieuwsgierigheid en betrokkenheid bij de tekst gaande te houden, is in principe eigen aan elke tekst. Deze dialoog tussen de steeds 'onvolledige' tekst en de naar antwoorden en coherentie zoekende lezer, werd meer in het algemeen onderzocht door de receptie-esthetica van W. Iser (zie bijv. impliciete lezer en open plek).

LIT: E.S. Rabkin, *Narrative suspense* (1973) □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers. Inleiding in de dramatheorie* (1983<sup>2</sup>), p. 78-95 □ P. Highsmith, *L'art du suspense: mode d'emploi / Plotting and writing suspense fiction* (1987) □ B. Peeters, *Le travail d'Hitchcock* (1990) □ H.J. Wulff, 'Textsemiotik der Spannung' in *Kodikas/Code 16* (1993), p. 325-352 □ P. Vorderer, H.J. Wulff & M. Friedrichsen (red.), *Suspense: conceptualisations, theoretical analyses, and empirical explorations* (1996) □ R. Appel, 'Soorten spanning in misdaadliteratuur' in *Armada 7* (2001) 22, p. 27-35 □ R. Baroni, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise* (2007) □ S.M. Cadera & A. Pavić Pintarić (red.), *The voices of suspense and their translation in thrillers* (2014).

## speelhandeling

Term uit de dramaturgie voor één van de twee typen handelingen die op het toneel plaatsvinden, nl. voor de afzonderlijke gebeurtenissen die door de acteurs worden veroorzaakt, zoals het spreken en de mimiek (1) en het gebruik van attributen op het toneel (2). Speelhandelingen vormen de delen van het zich concreet voltrekkende verloop van het drama. De speelhandeling wordt begrensd door het met een bepaald resultaat voltooien van de handeling of door een erop volgende en andersgerichte handeling.

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## speelhuis

Begrip uit de dramatheorie voor een aan alle vier kanten afgesloten ruimte (veelal met gordijnen) op het toneel van de rederijders. Het speelhuis is kleiner dan het toneelplatform en er zo op geplaatst dat ervóór, en vaak ook ernaast, ruimte overblijft. Als het toneelstuk dat vereiste, was het speelhuis voorzien van een bovenverdieping. Het speelhuis had verschillende functies: als een spel van zinne een toog of tableau vivant bevatte, werden die in het speelhuis opgesteld. Daarnaast waren er drie andere gebruiksmogelijkheden:



- Er kon aan een handeling op het voortoneel een tweede handeling worden toegevoegd die zich tegelijkertijd (simultaantoneel) maar op een andere plaats afspeelde;
- Men kon het spel laten verspringen naar een andere plaats van handeling waar het kon worden voortgezet met (grotendeels) andere personages;
- Het voortoneel kon vergroot worden door er een compartiment aan toe te voegen. Tussen de zo ontstane ruimten bestond continuïteit, zodat personages de grens ertussen in woord en daad konden overschrijden.



*Tableau vivant in een speelhuis (1496). [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 59].*

LIT: W.M.H. Hummelen, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers' in *Studia Neerlandica* 1 (1970-1971), p. 59-109 □ W.M.H. Hummelen, 'Het tableau vivant, de "toog", in de toneelspeken van de rederijkers' in *Tijdschrift Nederlandse taal- en letterkunde* 108 (1992), p. 193-222 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren* (1996).

## spektakelstuk

ETYM: Lat. *spectaculum* = schouwspel.

Dramavorm waarin het accent sterk op het spectaculaire van de handeling ligt. Door technische hulpmiddelen wordt een snelle decorwisseling mogelijk waarbij gebruik gemaakt wordt van kunst- en vliegwerk waarmee de meest ingewikkelde en opzienbarende vertoningen gerealiseerd kunnen worden. In de renaissance reisden Italiaanse toneelbouwers door Europa om met toneelmachinerieën en decors suggestieve effecten op het toneel mogelijk te maken. Bij de opening van de verbouwde schouwburg in Amsterdam op 26 mei 1665 werd door Jan Vos ruim gebruik gemaakt van deze nieuwe toneelmachines in Italiaanse stijl om verdwijningen of plotselinge verschijningen te realiseren en suggestief te werken met verlichting, rook, vuur, water en wat dies meer zij. Ook inhoudelijk wordt het spektakelstuk bepaald door spectaculaire gebeurtenissen: gruwelijkheden, rampen, sterk aangezette tegenstellingen e.d. bepalen de hoofdinhoud. Vanwege het effectbejag wordt de term vaak in pejoratieve zin gebruikt voor dit soort drama.

Een van de bekendste Nederlandstalige auteurs van spektakelstukken is de eerder genoemde Jan Vos (1630-1667) met stukken als *Aran en Titus* (1638) en *Medea* (1667). Daarnaast schreven T. Arendsz en A. Peijs spektakelstukken. Ook in de periode na Jan Vos en met name in de 19<sup>de</sup> eeuw werden naast het melodrama ook spektakelstukken opnieuw populair.

LIT: H.H.J. de Leeuwe, 'Jan Vos' "Medea"; een Nederlandse bijdrage tot de Europese toneelgeschiedenis' in *Levende Talen* 218 (1963), p. 23-34 □ A. van Mourik, 'Literair-theoretische bespiegelingen over de Spelen met Kunst- en Vliegwerk' in *De nieuwe taalgids* 61 (1968) 2, p. 89-97 □ W.J.C. Buitendijk & J. Vos, *Toneelwerken* (1975), p. 343-347 □ T. Amis, '26 mei 1665. De opening van de verbouwde Schouwburg te Amsterdam' in R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 258-265.

## **spel van zinne**

Overkoepelende benaming voor de drie typen belerende spelen uit de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw die de rederijkers beoefenden: moraliteit, mirakelspel en mysteriespel. Het spel van zinne (ook: sinesspel en zinnesspel) heeft zijn naam te danken aan de zinspreuk-1 waarin de boodschap (zin) die in het stuk besloten lag, was samengevat.

De rederijkers zelf duiden met spel van zinne alleen die stukken aan, waarin geen Bijbelse figuren of heiligen optraden zoals in het mysteriespel of het mirakelspel, en die ook wat minder religieus getint waren. Deze stukken worden meestal aangeduid als moraliteit. De term moraliteit komt echter niet voor in manuscripten of drukken van de spelen, wel in andere bronnen.

Kenmerkend voor het spel van zinne is een allegorie waarin eigenschappen gepersonifieerd worden. Aanvankelijk betreft de allegorie vaak concrete zaken, maar in de 16<sup>de</sup> eeuw treden abstracte begrippen, zoals 'Ghelove', 'Duecht', 'Waerheijt' en 'Licht', steeds vaker gepersonifieerd op de voorgrond. Vaak zijn de personificaties zinnelings: zinnebeeldige figuren met een negatief karakter, die handelend optreden en die de hoofdpersoon beproeven.

Het spel van zinne krijgt in de loop van de 16<sup>de</sup> eeuw een min of meer vaste vorm: een oneven aantal taferelen of bedrijven, in de regel voorafgegaan door een proloog. Meestal bevat een zinnesspel ook een tableau vivant (toog), soms meer. Een belangrijke verzameling sinesspelen vormen de zgn. *Gentse spelen* van 1539.

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 45-78 □ J.B. Drewes, 'Het interpreteren van godsdienstige spelen van zinne' in *Jaarboek 'De Fonteyne'* 29 (1978-1979), dl. 1, p. 5-124 □ W.M.H. Hummelen, 'The dramatic structure of the Dutch morality' in *The medieval drama of the Low Countries*, speciaal nummer van *Dutch Crossing* (1984) 22, p. 17-26 □ D. Coigneau, 'Rederijkersliteratuur' in M. Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening* (1984), p. 35-57 □ M. Spies, "'Op de questye ...': Over de structuur van 16e-eeuwse zinesspelen' in *Nieuwe Taalgids* 83 (1990), p. 139-150 □ A. van Elslander, 'Letterkundig leven in de Bourgondische tijd. De Rederijkers' in *Terugblik* (1986), p. 9-25 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren: toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd* (1996).

## **spel-1 zie toneelspel-1**

## **spel-2 zie toneelspel-2**

## spreekkoor

Lyrisch onderdeel van een drama bestaande uit een tekst die veelal in versregels is geschreven. De tekst wordt voorgedragen (declamatie) door een groep, dikwijls onder leiding van een 'dirigent'. De term 'spreekkoor' duidt soms ook deze groep aan. Een specifieke vorm is de rei-1 in de tragedie. In de 20<sup>ste</sup> eeuw is het B. Brecht die spreekkoren in zijn theaterwerk opnam. In de Nederlandse letterkunde is het spreekkoor (soms tot twee personen beperkt) gebruikt in het leken spel.

LIT: Th. Combrez, ' "van de tekst moet een veroveringskracht uitgaan op de massa": massaspel, spreekkoor en openluchttoneel tijdens het interbellum' in K. Rymenants e.a. (red.), *Literatuur en crisis: de Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig* (2010), p. 205-218.

## stapelspel

ETYM: Ned. stapel = opgestapeld < meervoudig, meerlagig.

Stapelspelen horen tot het niet-klassieke drama van de renaissance. Een stapelspel is een op een novelle gebaseerd meerdelig toneelstuk, een dramatische cyclus van verscheidene delen onder één titel, waarbij elk deel een eigen titelpagina, een eigen lijst van personages en soms een eigen genreaanduiding heeft. De eerste delen hebben altijd een open eind; pas in het slotdeel worden de verhaaldraden afgehecht.

In Nederland is dit genre beoefend door Theodore Rodenburgh met zijn *Keyser Otto den derden, en Galdrada* (1616), *Melibea* (1618), *Hertoginne van Savoye, en Don Juan de Mendossa* (1619), *Hoecx en Cabeliauws* (1628) en *Sigismund en Manuella* (1635).

LIT: W. Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)* (1997).

## stasimon

ETYM: Gr. stasimos = stilstaand; vandaar: standlied.

In de oude Griekse tragedie functioneerde de stasimon als een gezongen intermezzo tussen twee bedrijven dat door een staand koor (vandaar 'standlied') werd gezongen. Oorspronkelijk kende de tragedie meerdere stasima als scheiding tussen de 'epeisodia' (episode-1). Vaak werden deze tussenkoren dansend uitgevoerd. In Sophocles' *Antigone* (ca. 442) komen deze stasima voor.

Later werden ze vervangen door de reien of koren (rei-1, koor), zoals die in de klassieke tragedie een rol speelden en in het 17<sup>de</sup>-eeuwse drama werden overgenomen, bijv. door Vondel in diens tragedies.

LIT: H.D. Gelfert, *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (1995) □ M.S. Silk (red.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond* (1996).

## statische bouw

Term uit de dramatheorie voor een dramabouw waarbij de handeling weinig of geen ontwikkeling vertoont omdat een gegeven conflict niet of nauwelijks tot een oplossing wordt gebracht. Het slot van de handeling verschilt niet of weinig van de beginsituatie. Een dergelijke bouw kan bij uitstek in het absurd toneel van bijv. Ionesco of Becket worden aangetroffen. In Nederland komt die bouw voor in stukken van Lodewijk de

Boer. In de meeste gevallen draagt ze bij aan het gegeven van de onmogelijkheid tot reële communicatie en de zinloosheid van het bestaan.

LIT: R. Schechner, 'Twee vormen van toneelconstructie' in *Euros Theater* (lente 1966), p. 29-48 □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 142-143 (1991<sup>4</sup>).

## **stichomythie**

ETYM: Gr. sticho-muthia = het spreken in telkens één (vers)regel < stichos = versregel; muthos = woord, verhaal.

Bijzondere vorm van de dialoog in een versdrama waarbij de personages telkens afwisselend één versregel uitspreken. Stichomythie wordt vaak toegepast om versnelling en verlevendiging van de dialoog te bewerkstelligen. Vaak ook laten de personages elkaar in dergelijke dialogen niet of nauwelijks uitspreken. Een goed voorbeeld van stichomythie kan worden aangetroffen in Molières *Les femmes savantes* (1672):

Henriette: Pour mon coeur, vous pouvez vous assurer de lui.

Clitandre: Je ne puis qu'être heureux, quand j'aurai son appui.

Henriette: Vous voyez à quels noeuds on prétend le contraindre

Clitandre: Tout qu'il sera pour moi, je ne vois rien à craindre.

(IV, 5, vs. 1451-1454).

Nederlandstalige voorbeelden komen voor in Vondels *Gebroeders* (1640, ed. Porteman, 1975, vs. 867-920) en Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617, *Werken*, 1974, vs. 1723-1726).

Soortgelijke vormen zijn de distichomythie (afwisselend twee regels: distichon) en de hemistichomythie (afwisselend een halve regel: hemistichon). Vergelijkbaar is ook de altercatio.

LIT: J.L. Hancock, *Studies in stichomythia* (1916) □ J.L. Myres, *The structure of stichomythia in Attic tragedy* (1952) □ W. Jens, *Die stichomythie in der frühen Griechischen Tragödie* (1955).

## **stomme vertoning zie tableau vivant**

## **subplot**

ETYM: Eng. ondergeschikte intrige.

Term uit de dramatheorie voor een in het drama verweven ondergeschikte plot die de eigenlijke intrige ondersteunt of er juist mee contrasteert. In het classicistisch drama met zijn streven naar eenheid van handeling (zie eenheid van handeling, tijd en plaats) werden dergelijke subplots zoveel mogelijk vermeden. Hoewel Shakespeare in bijv. *The tempest* (1611) nog het meest de klassieke eenheden respecteert, is in dit stuk sprake van een drietal subplots: de beraamde opstand tegen Prospero, de liefdesrelatie tussen Ferdinand en Miranda en de samenzwering om Alonso te vermoorden. Alledrie dragen bij aan de hoofdplot van het stuk. Maar ook in het

classicistische blijspel komen subplots veelvuldig voor, zoals bijv. in Pieter Langendijks *Het wederzijds huwelijksbedrog* (1714), waarin de plot weerspiegeld wordt in de vrijage van de meid en de knecht van de hoofdrolspelers. In minder aan de Aristotelische eenheden gebonden toneelvormen, zoals het Elizabethaanse drama, de comédie de mœurs of het moderne toneel, is de subplot veel gebruikelijker.

In een vergelijkbare zin wordt de term ook courant gebruikt in de analyse van verhalen, m.n. om een secundaire plot (minder belangrijke verhaallijn) aan te duiden.

LIT: M.H. Abrams, *A glossary of literary terms* (1985<sup>6</sup>), p. 159-163 (2008<sup>9</sup>).

## **subtekst-2 zie neventekst**

## **suspense zie spanning**

## **synchronie-1**

ETYM: Gr. sun-chronos = gelijktijdig < sun = samen; chronos = tijd.

Term uit de dramatheorie waarmee de gelijktijdigheid van die handelingen op het toneel wordt aangeduid die niet als zinvol voor elkaar kunnen worden aangemerkt. Is dat wel het geval en vullen parallelle handelingen of tekst en handeling elkaar aan, dan spreekt men van simultaneïteit.

LIT: W. Hogendoorn, *Lezen en zien spelen. Een studie over simultaneïteit in het drama* (1976).

## **T**

## **tableau vivant**

ETYM: Fr. levend beeld < Lat. tabula.

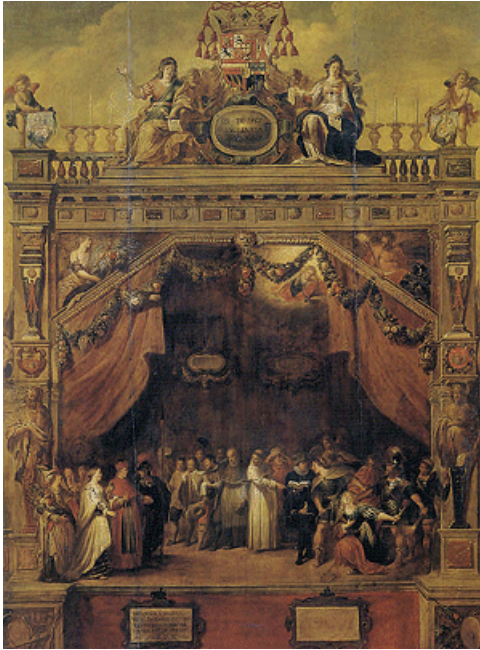
Toneelterm voor een uitbeelding door zwijgende personen van een tafereel (allegorisch, Bijbels of historisch), hetzij als onderdeel van een toneelspel, hetzij als afzonderlijk geheel. Soms worden tableaux vivants door een gesproken tekst verduidelijkt. In de middeleeuwen komen tableaux vivants voor in het mysteriespel en de moraliteit. De rederijkers voerden tableaux (toog) mee op wagens tijdens hun optochten. Tijdens de renaissance werden (stomme) vertoningen ingericht bij belangrijke historische gebeurtenissen als de Vrede van Münster (1648) en bij intochten van staatshoofden als Christina van Zweden in 1656 en Amalia van Solms in 1659.

Ook kunnen vertoningen ingelast worden in de tragedie, al worden die meestal niet expliciet in de tekst aangegeven. Een aantal van de zogenaamde ‘stomme personagien’ die vaak wel aangegeven worden, zal te zien geweest zijn in de

vertoningen (bijv. Witte van Haemstede in Vondels *Gysbreght*). Diverse stukken van Vondel zijn gelardeerd met vertoningen, ontworpen door Jan Vos, bijv. de *Gysbreght van Aemstel*, *Maeghden* en *Gebroeders*. In Jan van Arps *Chimon* worden de vertoningen uitdrukkelijk aangegeven (fol. G4 recto): ‘I. Vertooninge. Waer Florimondt trouwt Luciana, in Iunoos Tempel door den Priester; II. Vertooninge. Waer Polidoor trouwt Casandera, als de voorgaende’. Een aantal toneelvertoningen heeft ongetwijfeld als inspiratiebron gediend voor schilderijen van o.a. Rembrandt.

In Amsterdam werden Samuel Coster in de jaren 1618-1648 en Jan Vos in de periode 1648-1667 regelmatig gevraagd vertoningen te maken ter gelegenheid van stedelijke evenementen. Dat tableaux vivants nog lang tot de toneelpraktijk hebben behoord, bewijst het in 1753 verschenen *Verscheide vertooningen, geschikt ter versiering van eenige tooneel-spelen* van J. van Thil. Ook tegenwoordig nog komen ze voor op praalwagens in allerlei optochten (zie ook wagenspel).

Bij uitbreiding is tableau vivant ook een statisch tafereel (soort groepsfoto) bij het begin of einde van een dramatische opvoering, zoals de laatste scène van *De revisor* (1836) van Gogol. In een roman: brede, personenrijke schildering, door de symbolische geladenheid verwant met het episch beeld, door de beweeglijkheid en dialoog verwant met de epische scène, bijv. in *Salammbô* (1862) van G. Flaubert.



Een tableau vivant, door Rubens op doek vereeuwigd. [bron: R.L. Erenstein, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 190]

LIT: G. Kalff, ‘Bijdrage tot de geschiedenis van het Amsterdamsch tooneel in de 17<sup>de</sup> eeuw’ in *Oud-Holland* 13 (1895), 1-33 □ B. Hunningher, *Het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637* (1959) □ W.M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637* (1967) □ D.P. Snoep, *Praal en propaganda; triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw* (1975) □ B. Albach, *Langs kermessen en hoven; ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17<sup>de</sup> eeuw* (1977) □ M.B. Smits-Veldt & G. Teusink, *Conventies in de mise-en-scène op het toneel van Van Campen (1637-1665); een onderzoek naar de voorstelling van de ‘gespeelde ruimte’* (1978) □ W. Hoogendoorn, ‘Sieraaden van het tooneel. Iets over vertoningen in de Amsterdamse schouwburgen van 1637 en 1665’ in *In memoriam Dr. W. Ph. Pos*.

*Scenarium* (1978), 2, p. 70-82 □ E. Oey-De Vita, 'Vertoningen en pantomimes in vroeg-17<sup>de</sup>-eeuwse toneelstukken (1610-±1620)' in *Nederlands toneel in de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw*. *Scenarium* (1984), 8, p. 9-25 □ W.R. Berger, 'Das Tableau. Rührende Schluß-Szenen im Drama' in *Arcadia* (1989), p. 131-147 □ W.M.H. Hummelen, 'Het tableau vivant, de 'toog', in de toneelspelen van de rederijkers' in *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 108 (1992), p. 193-222 □ B. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd* (1996) □ S. Bussels & B. van Oostveldt, 'De traditie van de "tableaux vivants" bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)' in *Tijdschrift voor geschiedenis* 115 (2002), p. 166-180 □ S. Bussels, 'Staging tableaux vivants in the theatre of the Dutch Golden Age' in *Racar* 44 (2019), p. 79-91.

## **taf(e)reel zie scène-1**

### **tafelspel**

Het tafelspel is een eenvoudig gelegenheidstoneelstuk behorend tot het rederijkerstoneel, dat voornamelijk in de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw bij een feestelijke gelegenheid voor een tafelend privé-gezelschap werd opgevoerd. In tegenstelling tot de andere toneelvormen van de rederijkers was het tafelspel niet bedoeld om in het openbaar vertoond te worden.

Omdat na afloop van het stuk ook wel eens een geschenk werd overhandigd, valt in dit verband soms de term presentspel. Het spel was ca. 200 tot ca. 400 versregels lang en werd gespeeld door maximaal vier acteurs, die met elkaar en (in geval van een monoloog door één acteur) met het publiek discussieerden over een of andere in de gegeven situatie actuele kwestie (bijv. de prioriteitsvraag bij de aan te bieden geschenken).

Het tafelspel is in tegenstelling tot het spotsermoen geen voordracht maar spel, ook als er sprake is van een monoloog door één acteur. Mak heeft het vermoeden uitgesproken dat het genre teruggaat op een dialoog van een zot (nar) met zijn marot. Rechtstreekse aanspraak van en allusies op het feestgezelschap wijzen op het feit dat het publiek direct bij het spel betrokken werd, wat vergemakkelijkt werd doordat er niet op een toneel, maar gewoon tussen het etende gezelschap werd gespeeld. In een groot aantal gevallen werden de stukken expliciet tafelspel genoemd, bijv. het *Tafelspel van een personagie genaemt S. Lasant ende is een Pillegrom*, het *Tafelspel van twee bedelaers*, *Een tafelspeelken van twee personagen om up der Drij Conijnghen avond te spelen*, *Een tafelspeelken van twee personagen, eenen man ende een wijf, ghecleet up zij boerssche of Een taeffel spel van twee personagen*. Een deel van het genre gaat echter schuil achter de benamingen van een aantal verwante genres, zoals bruiloftspel en vastenavondspel. Ook onder esbat(t)ement en klucht-1 vinden we vertegenwoordigers van het tafelspel. Zie ook entr'acte.

Het genre werd door de jonge P.C. Hooft gemoderniseerd en fungeerde vaak als bruiloftspel, zoals Dirck Buysero's *Tafelspeltje, ter bruylofte van den edelen heere, Antony Tael, raed en vroetschap der stad Briel. En de edele deugdrijke juffrouw me-juffrouw, Brechtland Brasser*.

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944), p. 79-89 □ J.J. Mak, 'De tafelspelen van Hooft' in *Uyt ionsten versaemt. Retoricae studieën 1946-1956* (1957), p. 202-210  
□ W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama, 1500-ca. 1620* (1968)  
□ H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen* (1983<sup>2</sup>), p. 81-86 □ P. Lammens-Pikhaus, *Het tafelspel bij de rederijkers*, 2 dln (1988-1989) □ Th. Broekmans (inl.), *De "Tafelspelen" van Pieter Cz. Hooft* (1992) □ B. Ramakers, 'Books, beads and bitterness: Making sense of gifts in two table plays by Cornelis Everaert' in S. Corbellini, M. Hoogvliet & B. Ramakers (red.), *Discovering the riches of the word: Religious reading in Late Medieval and Early Modern Europe* (2015), p. 141-170.

## teichoskopie

ETYM: Gr. teicho-skopia = het uitkijken van de muur af < teichos = muur; skopia = uitkijk.

De teichoskopie of muurschouw (genoemd naar de passage in het derde boek van Homerus' *Ilias*, vs. 161-244, waarin Helena, staande op de muur van Troje, de Griekse helden beschrijft die voor Troje gelegerd zijn) is een dramaturgisch hulpmiddel om door middel van een waarnemer op een hoger punt (stadswallen, toren, heuvel) verslag te laten uitbrengen van gebeurtenissen die zich tegelijkertijd elders afspelen en die wel van belang zijn voor de handeling in het drama, maar die niet op het toneel vertoond kunnen worden. Enerzijds kan een element uit de toneeltheorie, bijv. de eenheid van plaats (Aristotelische eenheden, zie eenheid van handeling, tijd en plaats) of het verbod tot het afbeelden van gruwelijke gebeurtenissen, een belemmering zijn om iets ten tonele te voeren; anderzijds kunnen technische bezwaren een voorstelling in de weg staan, zoals veld- of zeeslagen.

Voor het klassieke drama maakt gebruik van teichoskopie. Bij Vondel zijn er voorbeelden van te vinden in de *Maeghden* (1639), in de *Gebroeders* (1640), in *Koning David herstelt* (1660) en in *Joseph in Dotan* (1640). In *Maeghden* bijv. klimt de burgemeester van Keulen met de aartsbisschop op de muur om uitzicht te hebben op het leger van Attila en van de maagden:

Klim zacht, vermoeide Vorst, geeft my uw rechte hand.  
Nu zet u hier, dees trans heeft over 't platte land  
Zijn uitzicht  
(vs. 875-877)

De teichoskopie is verwant aan het bodeverhaal waarin iemand achteraf verslag doet van gebeurtenissen die zich elders hebben afgespeeld.

LIT: J.C. Arens, 'De teichoskopie uit Euripides' *Phoenissae* in Vondels *Maeghden*' in *Nieuwe Taalgids* 57 (1964), p. 161-164 □ M.B. Smits-Veldt, 'Vondel en de Schouwburg van Jacob van Campen' in *Visies op Vondel na 300 jaar* (1979), p. 247-269.

## tekstboekje

Boekje (verg. ook libretto) dat de gesproken of gezongen tekst van een toneelstuk, opera of oratorium bevat. Dergelijke uitgaven komen tot stand n.a.v. een welbepaalde theaterproductie en bevatten de tekst zoals hij werkelijk op de planken wordt gebracht. Ter wille van de volledigheid kunnen de in de voorstelling gecoupeerde passages



toegevoegd worden, al dan niet voorzien van doorhalingen of andere speciale markeringen. Vaak wordt verder een fiche toegevoegd met technische gegevens over de productie en het gezelschap, of ontwerpen en foto's, teksten die een interpretatiekader schetsen, enz. Deze boekjes vermengen aldus verschillende momenten van het complexe productieproces, met de dubbele bedoeling de vluchtige voorstelling enigszins te bestendigen en betaalbare actuele toneelteksten ter beschikking te stellen (verg. draaiboek).

## televisiedrama

Dramavorm die speciaal voor het medium televisie is vervaardigd. Het televisiespel maakt gebruik van de toneelconventies (bijv. de dialoog), maar ook van de mogelijkheden die het medium biedt en die het vergelijkbaar maken met de film, zoals de close-up, het inlassen van documentaire gedeelten, de verruiming van tijd en plaats e.d. De directe impact op het publiek ontbreekt echter.

Reeds in het allereerste stadium van het nieuwe medium televisie (jaren '30) experimenteerde men met het genre, maar pas na WOII kende het een doorbraak. In Europa werd Engeland spoedig toonaangevend en dat is lang zo gebleven. Men onderscheidt enerzijds televisiespelen die, ook als ze in een reeks worden uitgezonden, telkens een afgerond en zelfstandig geheel vormen en in één uitzending op het scherm verschijnen, en anderzijds de televisieserie waarbij, naar het model van het literaire feuilleton, de dramatische actie zich ontvouwt door verschillende afleveringen heen. Cliffhangersituaties (cliffhanger) dienen daarbij om de trouw van de kijker te bewerkstelligen. Ze worden echter steeds vaker gebruikt binnen individuele uitzendingen, m.n. vlak voor momenten waarop reclamespots worden ingelast.

De populaire, vaak op publieksreacties inspelende en soms eindeloos voortgezette feuilletonromans uit de 19<sup>de</sup> eeuw vinden we terug in de moderne televisiesoap. De voorbeelden daarvan stammen uit de Verenigde Staten met series als *Dallas* (1978-1991), *Dynasty* (1981-1989), *The bold and the beautiful* (1987- ...), en uit Engeland met *Coronation Street* (1960- ...) en *EastEnders* (1985- ...). In het Nederlandse taalgebied werden deze soaps nagevolgd met o.m. *Goede tijden, slechte tijden* (1990- ...), *Onderweg naar morgen* (1994-2010), *Goudkust* (1996-2001), *De Pfaffs* (2002-2012) en *Thuis* (1995- ...).

Televisiedrama kan speciaal voor uitzending op TV geschreven zijn, maar kan ook berusten op adaptatie van een bestaand toneelstuk, roman of novelle. Tal van werken uit de 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw werden voor televisie bewerkt, al dan niet voor uitzending in afleveringen. Vaak was zo'n TV-bewerking aanleiding voor een speciale uitgave, waarmee de oorspronkelijke tekst opnieuw in de aandacht kwam. Bekend werden de TV-bewerkingen van romans van Charles Dickens en Jane Austen. Lodewijk de Boer, Dimitri Frenkel Frank, Maria Goos en Jan Matteredne schreven voor de Nederlandstalige TV. Voor de VARA-serie *Klaverweide* werd het scenario geschreven door een aantal auteurs. Voorts werden bekende romans of verhalen bewerkt tot televisiespelen, zoals Louis Couperus' roman *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* (1906), H. Teirlincks *Maria Speermalie* (1940), Belcampo's *Het grote gebeuren* (1958) en Tom Lanoye's trilogie *Het goddelijke monster* (1997-2002).

Zie ook dramedy en sitcom voor de meer humoristische varianten.

LIT: J.M. Peters, 'Toneel vóór de camera' in *Annalen Thijmgenootschap* 53 (1965) 3, p. 140-155 □ *Televisiedrama*, themanummer van *Toneel/Theatraal* 92 (1971) □

J. Ellis, *Visible fictions* (1992) □ R. Giddings e.a., *Screening the novel. The theory and practice of literary dramatization* (1995<sup>2</sup>) □ S. de Leeuw, *Televisiedrama: podium voor identiteit* (1995) □ J. Bignell, S. Lacey & M. Macmurrough-Kavanagh (red.), *British television drama: past, present and future* (2000) □ L. Cooke, *British television drama: a history* (2003) □ J. Fiske & J. Hartley, *Reading television* (2003<sup>2</sup>) □ S. Thomham & T. Purvis, *Television drama: Theory and identities* (2005) □ J. Bignell & S. Lacey, *Popular television drama: critical perspectives* (2005) □ R. Nelson, *State of play: contemporary "high-end" TV drama* (2007) □ P.A.A. Emons, *Social-cultural changes in Dutch society and their representations in television fiction, 1980-2005* (2011) □ M. Bednarek, 'Language use in television series' in *Babel. The language magazine* 5 (2014), p. 19-24.

## **televisiespel zie televisiedrama**

### **terzijde**

Toneeltekst die door een personage wordt uitgesproken buiten het kader van de 'normale' dialoog die het handelingsverloop draagt. Er kunnen drie typen terzijdes worden onderscheiden. In het zgn. monologische terzijde (monoloog) wordt niemand expliciet aangesproken. Het personage spreekt tot zichzelf, waarbij het 'onbewust' informatie verschaft over zijn psychologie, zijn bedoelingen of de achtergrond van een situatie. Dit monologische terzijde onderscheidt zich van andere vormen van alleenspraak doordat het duidelijk 'in de marge' van het handelingsverloop geplaatst is: de andere personages hebben er geen weet van, ook al zijn ze aanwezig op de scène. In het zgn. dialogische terzijde zijn er twee of meer sprekers die wat apart zijn opgesteld in de scenische ruimte (vandaar dat men dat wel aanduidt met de Italiaanse term 'a parte') en wier dialoog niet is bestemd voor de 'centraal' opgestelde personages, hoewel die vaak betrokkenen zijn bij wat besproken wordt (bijv. afliusterscènes, bespieding, het opzetten van een geheim plan). Dit procédé kan ook aangewend worden met humoristische bedoelingen wanneer denigrerend gesproken wordt over een 'slachtoffer' dat op de scène aanwezig is, maar dat (bij conventie) niets kan horen. Het komische effect ligt dan meestal in de meerinformatie die ten nadele van het bedoelde personage wordt meegedeeld aan het publiek (dramatische ironie). Het derde type heet terzijde ad spectatores (Lat. tot de toeschouwer gericht). Hier wordt het publiek expliciet aangesproken. Daardoor wordt het onderscheid bewust doorbroken tussen de interne dramatische communicatie (de communicatie op de scène tussen de personages onderling) en de externe dramatische communicatie (communicatie tussen spelers en publiek) terwijl die scheiding althans principieel nog werd gehandhaafd bij de eerste twee vormen van terzijde. In feite is hier sprake van doorbreking van de vierdewand-fictie.

De techniek van het terzijde werd in de oudheid herhaaldelijk toegepast door de blijspeldichter Plautus, later ook door Molière en andere komedieschrijvers. Het procédé is zo geliefd in het komisch toneel omdat het zorgt voor komisch contrast, bijv. door de tegenstelling tussen wat op het toneel tegen een ander personage wordt gezegd en wat (met een knipoog) tot het publiek is gericht. In Bredero's *Spaanschen Brabander* (1617) geeft Robbeknol herhaaldelijk in terzijdes commentaar op zijn

meester Jerolimo, waardoor diens groothedswaan in een komisch daglicht komt te staan.

In toneelsatires, zoals in het sterk van romantische ironie getuigende *Der gestiefelte Kater* (1797) van L. Tieck, is het terzijde een vaak gehanteerd middel om de getoonde handeling en alles wat op het toneel gebeurt te becommentariëren en ook te ridiculiseren. In het episch drama van B. Brecht krijgt het terzijde ad spectatores een heel bijzondere functie: de toneelillusie wordt radicaal doorbroken, de zelfbeslotenheid van het handelingsverloop wordt opgeheven, bijv. doordat de acteur uit zijn rol stapt en deze toelicht. Deze technieken behoren tot het door Brecht beoogde vervreemdingseffect waarmee hij de toeschouwer wakker wil schudden en op het werkelijkheidsgehalte van de behandelde problematiek wil wijzen.

LIT: C.F.P. Stutterheim, 'Het conflict der werkelijkheden in het taalkunstwerk' in *Nieuwe Taalgids* 48 (1955) 4, p. 208-220 □ N. Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle* (1991) □ B. Escolme, *Talking to the audience: Shakespeare, performance, self* (2005) □ R. Mullini, 'Talking in asides in Shakespeare's plays' in *English Text Construction* 11 (2018), p. 38-59.

## tetralogie

ETYM: Gr. tetra- = vier; logos = verhaal, betoog; vandaar: uit vier stukken bestaande.

Oorspronkelijk de Griekse benaming voor een groep van vier toneelspelen, waarvan er drie (trilogie) met elkaar samenhangen en die samen met een vierde spel, aanvankelijk een saterspel, achter elkaar werden opgevoerd in wedstrijdverband. Later werd de term ruimer toegepast op vier (inhoudelijk) samenhangende literaire werken. Dat kunnen dan toneelstukken zijn, maar ook romans. Ook Richard Wagners muziekdrama *Der Ring der Nibelungen* (1876) wordt een tetralogie genoemd.

Voorbeelden van moderne tetralogieën zijn *Joseph und seine Bruder* (1933-1943) van Thomas Mann en *Mijn woningen* van Raymond Brulez, bestaande uit de delen *Het huis te Borgen* (1950), *Het pakt der Triumviren* (1951), *De haven* (1952) en *Het mirakel der rozen* (1955). Clem Schouwenaars schreef de tetralogie *Emily Beyns* (1981-1982).

LIT: A. Lesy, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (1972<sup>3</sup>) □ P. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen: Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Altriden-Tetralogi* (1992).

## theater-1

ETYM: Gr. theatron = schouwplaats, toneel < theaomai = ik kijk met bewondering, ik aanschouw.

Gebouw waar een publiek-1 samenkomt om een voorstelling met een dramatisch karakter (drama, opera, operette, musical, revue-1, cabaret, varieté e.d.) te zien en te horen. Binnen de literatuurwetenschap is het theater van belang voorzover de ruimte medebepalend is voor de vormgeving en interpretatie van dramatische teksten. Het onderzoek naar geschiedenis en functie van theaters en andere ruimtelijke vormen waarin dramatische voorstellingen gegeven werden en worden, is het terrein van de theaterwetenschap.

Het middeleeuwse toneel maakte gebruik van een breed en ondiep podium waarop zich verschillende handelingen gelijktijdig konden voltrekken, het zgn. simultaantoneel. Het middeleeuwse toneel kende echter het theater als gebouw niet,

maar men speelde toneel in of bij de kerk, aan het hof of op plankiers of wagens in de open lucht.

Het eerste echte Nederlandse theater werd gebouwd op de plaats waar Samuel Coster in 1617 de Nederduytsche Academie had ondergebracht in een houten Academiegebouw dat in 1637 werd gesloopt om op die plaats de Amsterdamsche Schouwburg van Jacob van Campen op te trekken. Op 3 januari 1638 werd dit theater geopend met Vondels *Gijsbrecht van Aemstel*. Het gebouw stelde de toneelschrijver in staat gebruik te maken van een breed toneel met galerijen, een wolkenlift (voor het optreden van engelen, de deus ex machina e.d.) en een zinkluik (voor de onderwereld, geestverschijningen e.d.). In de loop van de 17<sup>de</sup> eeuw verandert het theater in die zin dat niet alleen de architecten het toneel bepalen, maar vooral de theateringenieurs die met de meest uiteenlopende toestellen en decors welhaast onmogelijke effecten op het toneel weten te creëren. In Nederland is het werk van Jan Vos (bijv. diens *Medea*, treurspel met ‘konst- en vlieghwerken’) sterk door deze theatermogelijkheden bepaald (vgl. spektakelstuk).

Naast deze theatervormen ontwikkelt zich, vooral in de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw, het vaak speciaal gebouwde operatheater, waar toneel en publiek gescheiden worden door de orkestbak. Nederland had op het gebied van de opera weinig traditie. In 1894 komt de Amsterdamse Stadsschouwburg tot stand en dit was een theater dat zowel toneel als opera en ballet moest dienen.

Rond 1900 ontstaat ook het kamertoneel dat gebruik maakt van een kleine intieme ruimte, waar veel gevergd wordt van de acteurs omdat het publiek daar ook de kleinste expressiemiddelen kan waarnemen. In diezelfde periode ontstaat ook het volkstheater.

In de 20<sup>ste</sup> eeuw wordt opnieuw gebruik gemaakt van toneelvormen waarbij het publiek sterker bij de voorstelling wordt betrokken, zoals in het episch drama en het theater waar het publiek rondom de speelvloer zit (theater rondom of theatre-in-the-round).

Na WOII heeft het theater een enorme verbreiding gevonden, mede onder invloed van het cultuurbeleid. Vrijwel elke gemeente van enige omvang kreeg een eigen theater. Bovendien onderging het theater een vorm van specialisatie die ertoe leidde dat allerlei typen theaters ontstonden, vooral in de grotere steden, met een speciale geschiktheid voor bepaalde dramatische vormen (operatheater, musicaltheater, cabarettheater e.d.).

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln. (1903-1907; reprint 1970) □ B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel* (1949) □ R. Southern, *The seven ages of the theatre* (1962; reprint 1977) □ B. Albach, *Duizend jaar toneel in Nederland* (1965) □ J.L. Styan, *Drama, stage and audience* (1975) □ W. Tydeman, *The theatre in the middle ages* (1978) □ R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (1996; reprint 2001) □ B. Logger e.a. (red.), *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw* (2007) □ O.G. Brocket, M. Mitchell & L. Hardberger, *Making the scène: a history of stage design and technology in Europe and the United States* (2010) □ B. Schmolke, *Theatres and concert halls* (2010) □ S. Metzger, *Theater und Fiktion: Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart* (2010) □ K. Reilly, *Automata and mimesis on the stage of theatre history* (2011) □ Chr.B. Balme & Tr.C. Davis (red.), *A cultural history of theatre*, 6 dln. (2017).

## theater-2

ETYM: Gr. theatron = schouwplaats < theaomai = ik aanschouw, ik kijk met bewondering.

Toen Wim Sonneveld in een van zijn cabaretvoorstellingen aan zijn publiek te kennen gaf dat wat ze zagen 'allemaal theater' was, doelde hij niet op het gebouw, maar gebruikte hij de term voor alles wat op het podium van het theater-1 wordt geboden: drama, revue-1, cabaret, opera, operette, musical, varieté en wat dies meer zij. Het materiaal hiervoor is zeer ruim en omvat naast teksten ook akoestische middelen (muziek, geluid en verbale elementen als dictie e.d.) en visuele elementen (mimiek, gebaar, aankleding, decors, rekwisieten, belichting e.d.).

Kenmerkend voor het theater in deze zin is de gelijktijdigheid van productie en receptie, waardoor elke theateropvoering eenmalig en onherhaalbaar is, ook als het bijv. om hetzelfde toneelstuk of cabaretprogramma gaat. Een kerngegeven van de theatrale communicatiesituatie is dat acteurs door hun spel personages of objecten, geplaatst in een fictionele wereld, als levend creëren voor de toeschouwer. Die communicatie vindt plaats op twee niveaus: 1. Tussen de fictionele personages onderling in een fictionele wereld, ook wel het 'innere Kommunikationssystem' genoemd. 2. Op het niveau van de toeschouwer, nl. tussen de voor hem gecreëerde wereld op het toneel en hemzelf of het 'aussere Kommunikationssystem'.

In elke periode en door elke theaterproducent worden uit het geheel aan theatrale middelen telkens andere specifieke aspecten als dominant aangewend om zo uitdrukking te geven aan de eigen problematiek. Zo legde Artaud (théâtre de la cruauté) in zijn werk de nadruk op het non-verbale van het theater, terwijl bijv. de Franse classicistische traditie of Goethes Weimatheater juist het accent legden op de verbale of paraverbale aspecten (het zgn. teksttheater). Begrippen als theater en theatraliteit (opgevat als de 'specificiteit van het theater') blijken dan ook doorgaans waardebepalende begrippen te zijn en zijn constant inhoudelijk in beweging.

De term theater in deze zin is ruimer dan toneel of drama en verwijst, anders dan het Franse woord théâtre niet naar een oeuvre van dramateksten.

In Nederland bestaat het Theater Instituut Nederland dat gevestigd is in Amsterdam (Sarphatistraat 53). Het instituut verzorgt online de *theaterencyclopedie.nl*. Van 1985 tot 1988 verscheen het *Theatertijdschrift*. In België is er het Vlaams Theater Instituut, het steunpunt voor de podiumkunsten in Brussel (Saintelettesquare 19).

LIT: J.R. Taylor, *A dictionary of the theatre* (1975<sup>5</sup>) □ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (1980; herziene uitgave 2002) □ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 vols (1983; Eng. Vert: *The semiotics of theatre*, 1992) □ C. Tindemans, *Drama en theater* (1984) □ M. Brauneck & G. Schneilin (red.), *Theater Lexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (1986) □ R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996; reprint 2001) □ *Kritisch theater lexicon*, afl. 1-18 (1996-2002) □ K. Elam, *The semiotics of theatre and drama* (2002<sup>2</sup>) □ 'Theater special', speciaal nummer van *Vooy's* 24 (2006) 3 □ D. Krasner (red.), *Theatre in Theory 1900-2000. An anthology* (2008) □ Ph.B. Zarilli e.a. (red.), *Theatre histories. An introduction* (2010<sup>2</sup>) □ D. Mamet, *Theatre* (2010) □ B. Seidensticker, *Das antike Theater* (2010) □ D. Kennedy, *The Oxford companion to theatre and performance* (2011) □ K. Reilly, *Automata and mimesis on the stage of theatre history* (2011).

## **theaterkritiek**

Discipline die zich bezighoudt met de beschrijving, de interpretatie en de evaluatie van theater-2. De theaterkritiek zoals we die nu kennen in dagbladen en tijdschriften, ontstond in de loop van de 18<sup>de</sup> eeuw, toen een groter publiek toegang kreeg tot en geïnteresseerd raakte in de schouwburg, en de smaakmakers zich ook kritischer gingen opstellen tegenover de aangeboden kunstvormen.

Algemeen kunnen we stellen dat de theaterkritiek dezelfde functies vervult m.b.t. theater als de literaire kritiek tegenover de literatuur (zie literaire kritiek, recensie). Omdat het hier evenwel gaat om een vorm van performatieve kunst (performance-2), dient de criticus met erg verschillende elementen rekening te houden: naast de auteur en het stuk bijv. ook met de acteurs, de regie, het decor, enz. Belangrijk voor een beter begrip van de theaterkritiek is het feit dat de criticus steeds geconfronteerd wordt met een voorlopig eindproduct. Door het vluchtige en onherhaalbare karakter van de voorstelling is het toetsen van kritische uitspraken heel wat moeilijker dan bij een literair werk. In tegenstelling tot de film is het te beoordelen product van de theaterkritiek niet onveranderlijk (elke opvoering is weer anders). Op basis van zijn persoonlijke en eenmalige ervaring selecteert de criticus een aantal gegevens voor de beschrijving en voor de eventuele interpretatie. Afhankelijk van zijn opleiding, zijn kunstvisie en zijn ideologie zal elke criticus een eigen hiërarchie van argumenten hanteren om zijn oordeel over het opgevoerde stuk te funderen. Als bemiddelaar tussen de toneelmakers en de potentiële toeschouwers zal de criticus zich op de eerste plaats tot de laatsten richten. Hij kan het publiek aanmoedigen of afraden om een voorstelling bij te wonen. Daarnaast vervult theaterkritiek ook een bredere informatieve functie: niet alleen potentiële bezoekers, maar ook lezers met een algemene culturele belangstelling kunnen aan de hand van kritieken van op afstand het theaterleven en zijn ontwikkeling volgen. Voor de lezer van recensies is de criticus een deskundige. Zelden is hij echter de vertegenwoordiger van het collectieve oordeel van de toeschouwers. Vandaar dat de toneelmakers niet altijd veel aandacht besteden aan het oordeel van deze bevoorrechte kijker. Succes bij het publiek en een gevulde kassa zijn voor de gezelschappen zeker zo belangrijk. Toch kan kritiek verdere gevolgen hebben voor een toneelgroep, omdat gunstige of negatieve reacties vaak (onrechtstreeks) als criterium gehanteerd worden bij het toekennen of weigeren van subsidies.

Ten slotte vormen kritieken interessant onderzoeksmateriaal voor de theatergeschiedschrijver; het zijn vaak de enige bronnen, hoe voorzichtig ook te interpreteren, waarop hij zich kan baseren. Nu bieden film, video, foto, klankband, e.d. mogelijkheden om theatervoorstellingen als onderzoeksmateriaal exact vast te leggen. Zie ook opvoeringsanalyse.

LIT: A.P. Hinchliffe (red.), *Drama criticism. Developments since Ibsen. A casebook* (1979) □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers* (1983<sup>2</sup>), hoofdstuk 6 □ P. Pavis, *L'analyse des spectacles* (1996) □ *Toneelkritiek als historische bron*, themanummer van *Documenta* 16 (1998) 4 □ R. Stuivenberg & R. Rijghard, *Theaterkritiek in Nederland [interviews]* (2003) □ W. van Gansbeke, *"Stomp niet af, stomp terug", twintig jaar theaterkritiek* (2010) □ P. Prescott, *Reviewing Shakespeare: Journalism and performance from the eighteenth century to the present* (2013) □ M. Fisher, *How to write about theatre. A manual for critics, students and bloggers* (2015) □ M. Vaughan, *Theatre blogging. The emergence of a critical culture* (2020).

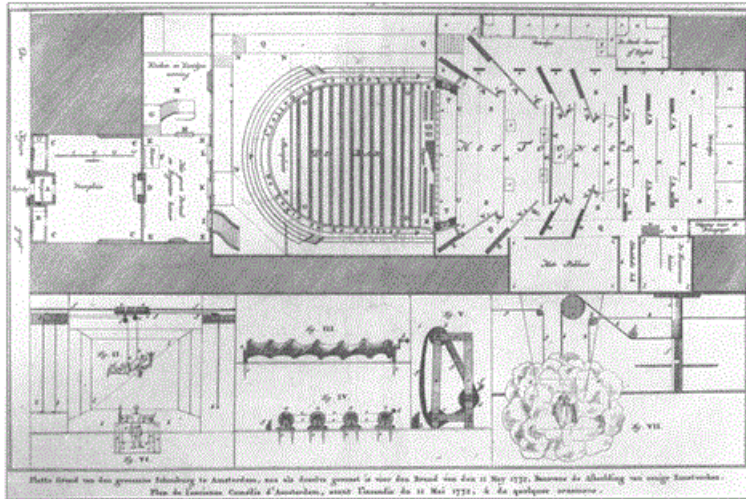
## **theatermachinerie**

Het geheel van toestellen en apparatuur waarmee men speciale effecten in de enscenering van een opvoering bereikt. Deze machinerie bevindt zich grotendeels in de ‘theatertoren’ boven de speelruimte. De gebruiksmogelijkheden zijn onder te brengen in vijf categorieën:

1. Toestellen om vlugge scenische veranderingen uit te voeren; bijv. een draaipodium waarop de scène gemonteerd is.
2. Uitrusting om ongewone verschijningen te laten gebeuren; bijv. verborgen touwen, springveren, ijzeren staven waaraan om het even wat kan worden bevestigd: valluiken, rookmachines, bewegende trappen, enz. Zie ook *deus ex machina*.
3. De belichtingsapparatuur met alle mogelijke kleur- en lichtsterkteschakeringen.
4. De geluidsapparatuur, niet alleen ter versterking van geluiden als achtergrondmuziek, maar ook om speciale effecten te produceren (bijv. een vertrekkende auto, een waterval, storm).
5. Projectie van beeldmateriaal d.m.v. dia, film, video, computer, e.d.

De theatermachinerie heeft in de loop van de geschiedenis een belangrijke evolutie doorgemaakt, afhankelijk van de opvattingen over toneel. In de vroegste vormen van theater liet men de godenbeelden al bewegingen maken met handen en ogen. De Grieken perfectioneerden de mogelijkheden. Bij de op spektakel beluste Romeinen haalden de trucage-effecten de overhand (bijv. een volledig bemande galei op de scène). Deze traditie stierf uit in de vroege middeleeuwen tot ze in de 15<sup>de</sup> eeuw opnieuw opkwam in het godsdienstige ‘theatraal theater’ in Noord-Italië. Architecten werden aangeworven om de meest ingenieuze toestanden te ontwerpen. Vanaf het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw begon men permanente scènes te bouwen. Daarin speelden zgn. *periaktoi* een belangrijke rol: het waren draaiende, prismavormige toestellen, waarop aan elk van de drie zijden een andere achtergrond aangebracht kon worden. In de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw reisden de kunstenaars van hof tot hof om hun opdrachtgevers via de enscenering van toneelstukken meer prestige te bezorgen. Pas rond het midden van de 17<sup>de</sup> eeuw wordt de theaterruimte voor het publiek opengesteld. Men begon schouwburgen te bouwen en Nicola Sabbatini (1574-1654) publiceerde de eerste uiteenzetting over theatermachinerie: *Prática de fabricare scene e machine nel teatri* (1638). Onder de invloed van de opera kende het gebruik van theatermachinerie in de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw een sterke ontwikkeling (bijv. vlug beweegbare coulissen, voetlicht, e.d.). Met de opkomst van het sociaal burgerdrama in de 19<sup>de</sup> eeuw werd de toneelruimte voor de dramatische handeling beperkt tot hooguit een paar kamers en een tuin. De scène werd a.h.w. een doos met ‘vier’ wanden (zie vierdewand-fictie; zgn. Guckkastenbühne). Tegenwoordig is technologisch zowat alles mogelijk geworden.

Zie ook kunst- en vliegwerk.



Plattegrond van de Amsterdamse schouwburg met een aantal kunst- en vliegwerken (1665). [bron: R.L. Erenstein e.a., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 260]

LIT: E. de Ruijter, *De vormgeving van theater: decorontwerpen, lichtontwerpen, geluidsontwerpen, kostuumontwerpen, theaterarchitectuur, theateraffiches* (2005).

## theaterwetenschap

Overkoepelende discipline van de diverse wetenschappelijke benaderingen van het verschijnsel theater. Het object van de theaterwetenschap in ruimere zin is de theatraliteit, d.w.z. het theatraal-zijn van bepaalde handelingen, gedragingen en hun codes. Het object van de theaterwetenschap in engere zin is de theatervoorstelling in al zijn constituerende elementen: zowel het speelbare gegeven als de presentatie daarvan in een plurimediale opvoering en tenslotte het publiek. Aldus bestudeert ze uiteenlopende fenomenen als drama, mime, cabaret, circus, performance-2, poppenspel, dans, ballet, opera, muziekdrama en voor vele theaterwetenschappers ook hoorspel, televisiespel en film (zie scenario).

Het theater kan bestudeerd worden vanuit systematisch of historisch standpunt. De historische theaterstudie beschrijft en onderzoekt de evolutie van het theater of van een van de constituerende elementen ervan (bijv. geschiedenis van de scenografie, van het drama, van de theaterarchitectuur, enz.). De systematische theaterstudie houdt zich bezig met theorievorming omtrent de drie constituerende elementen van het theater en/in hun onderlinge samenhang:

- studie van drama, scenario, maar eventueel ook van ongeschreven concepten: drama-analyse, comparatistische tekststudie, semiotiek van het drama, enz.;
- onderzoek van het theater als encenering van het speelbare gegeven of als plurimediale opvoering: studie van transpositieprocessen, opvoeringsanalyse, theatersemiotiek, communicatietheorie, enz.;
- publieksonderzoek, receptieonderzoek.

Belangrijk ook, zowel voor de historische als voor de systematische theaterstudie, is de sociale, culturele en historische context waarbinnen het theater fungeert als institutie. De theaterwetenschap bestudeert in verschillende deeldisciplines de interne structuur van deze institutie en de relaties ervan met andere maatschappelijke organisatievormen en met de maatschappij als geheel (theatersociologie, -psychologie, -pedagogie, enz.).



De universitaire instituten voor theaterwetenschap van Amsterdam, Leiden en Utrecht verzorgden het *Tijdschrift voor theaterwetenschap* (1, 1979 - 36, 1996).

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>) □ *Theaterwetenschappelijke studies* (1983-...) □ E. Alexander e.a. (red.), *Scenarium: Nederlandse reeks voor theaterwetenschap* (1977-1985) □ H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers: inleiding in de dramatheorie* (1988) □ H. Schoenmakers, *Filosofie van de theaterwetenschappen* (1989) □ T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre* (1992) □ R. Mörmann & M. Müller (red.), *Theaterwissenschaft heute: eine Einführung* (1993) □ L. Van den Dries & F. Peeters (red.), *Bij open doek. Liber amicorum Carlos Tindemans* (1995) □ H. van Dam, *Theater in gebruik* (1996) □ Tr. C. Davis & Th. Postlewait (red.), *Theatricality* (2003) □ P. Eversmann e.a. (red.), *Theaterwetenschap spelenderwijs* (2004) □ Chr. B. Balme (red.), *The Cambridge introduction to theatre studies* (2008).

## **théâtre de la cruauté**

ETYM: Fr. theater van de wreedheid.

Theatervorm, ontwikkeld o.a. in twee manifesten uit 1932 en 1933, gebundeld in *Le théâtre et son double* (1938) door de Fransman Antonin Artaud. Hij zette zich af tegen de bestaande, te verbaal, intellectualistisch of psychologiserend bevonden toneeltradities. De sacrale, rituele, magische, emotionele en zintuiglijke functies dienden opnieuw de theatrale communicatie te bepalen, zoals in het oosterse of het primitieve toneel. Kreten, gehuil, muziek, opvallende kostumering, maskers en poppen, spectaculaire enscenering, disharmonische kleur-, klank- en lichteffecten en andere dergelijke middelen moesten door hun esthetische schokwerking het onderbewustzijn van de toeschouwers bevrijden (een soort catharsis). Daarnaast is de wreedheid ook een filosofisch begrip voor Artaud: hij wil met alle middelen het kwade en de wreedheid die in de mens schuilen, op de scène aanwezig stellen. Artauds theoretische geschriften en zijn feitelijke producties, waarin invloed van A. Jarry te bespeuren valt, hebben op hun beurt een grote invloed uitgeoefend, niet het minst op het absurd toneel; later ook op P. Weiss (*Marat Sade*, 1964), op P. Brook en op de Living Theatre-groep van J. Beck en J. Malina.

LIT: R. Hayman, *Artaud and after* (1977) □ F. Tonelli, *L'esthétique de la cruauté* (1979) □ K.A. Blueher, *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich* (1991) □ M. Sakahara, 'Les deux tentatives d'Artaud sur le théâtre de la cruauté' in *Études de langue et littérature française* 62 (1993), p.145-158 □ C. Dumoulié (red.), *Les théâtres de la cruauté: hommage à Antonin Artaud* (2000).

## **tirade**

ETYM: Fr. tirade < It. tirata = trek, woordenstroom, van tirare (trekken, afschieten, slingeren)?

In fictioneel proza en in het toneel een lange ononderbroken monoloog, wervend, belerend en soms met een scheldkarakter (filippica). In niet-fictioneel proza vindt men de tirade in de rede; daar wordt deze vorm veel gehanteerd in de conclusio van een betoog, een lofrede e.d.

Menige tirade heeft een individualistisch karakter, vandaar de toepasselijkheid van de titel van het gelijknamige in 1957 door Van Oorschot opgerichte tijdschrift *Tirade*, mogelijk niet zonder zelfspot gekozen.

Soms wordt de term in ongunstige zin gebruikt voor een theatraal (vgl. retorica) uitgesproken en omslachtig geheel van woorden dat op het eerste gehoor indrukwekkend is, maar bij nadere ontleding zonder veel inhoud blijkt te zijn.

Beroemd en berucht werd Jeroen Brouwers tirade *De Nieuwe Revisor in Tirade* (250, 1979) waarin hij de jongste literatuur veroordeelde als de van 'jongetjes- en meisjesliteratuur verworpen stinkliteratuur'.

LIT: G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 9 (2009), kol. 570-575.

## **togata zie fabula togata**

## **toneel op het toneel**

Dramatisch procedé dat erin bestaat een toneelstuk in te schakelen in het opgevoerde toneelstuk (vgl. inbedding in een verhalende tekst). We treffen het reeds aan in *Mariken van Nieumeghen* (1516) en in Shakespeares *Hamlet* (1600). Het procedé kan vele functies hebben: illustratie van of contrastwerking met het omkaderende stuk (mise-en-abyme). Het wordt ook vaak aangewend als kritische reflectie op het medium theater, meer bepaald als ondervraging van 'schijn en wezen van de waarheid' (Pirandello). Hugo Claus pastte de techniek toe in *Pas de deux* (1973).

LIT: R.J. Nelson, *Play within a play: the dramatist's conception of his art, Shakespeare to Annouilh* (1958) □ G. Fischer & B. Greiner (red.), *The play within the play: the performance of meta-theatre and self-reflection* (2007)

## **toneel-1 zie drama**

## **toneel-2 zie scène-1**

## **toneel-3**

ETYM: Middelned. tineel < Oudfr. tin = stellage.

Speelplaats of ruimte waar de acteurs de toneelhandeling (drama) verrichten. Sinds de renaissance is dat gewoonlijk een ruimte binnen het theater-1, nl. een podium waarvan de ruimte begrensd wordt door de decors en het voorgordijn. In openluchtvoorstellingen gebruikt men als toneel meestal een verhoging om voor de toeschouwers zichtbaar te zijn. In de middeleeuwen was dat een plankier op tonnen ('tonneel') of ook wel een platte wagen (wagenspel). Bovendien werden middeleeuwse drama's gespeeld in of bij de kerk of aan het hof, waarbij de ruimte in verschillende 'tonelen' verdeeld werd, bijv. in hemel en hel of in het oosten en het westen. Een specifieke vorm had het toneel van de rederijkers, het zgn. speelhuis. De daarin gebruikte toneelindeling maakte het middeleeuwse simultaantoneel mogelijk.

Vondel formuleert het in zijn *Tooneelschilt of Pleitreede voor het tooneelrecht* als volgt:

Het tooneel is een verheven plat, toegestelt naer den eisch der rolle van de personaedjen, die elck volgens heuren staet ingekleet, en gelijk vermomt, door stemmen en gebaer uitbeelden eene historie, of waerschiynende verziernge, of klucht, waerdich tot stichtigh vermaeck, in het openbaer, gehoort en gezien te worden.

(1661, ed. L. Rens, *Poëtologisch proza*, z.j., p. 121-122)

Het toneel in deze zin is voor de literatuurwetenschap van belang voorzover er uit de gebruikte ruimte tekstuele en interpretatieve consequenties voortvloeien. Zo kan het voor de interpretatie van de tekst van belang zijn om te weten of een personage op het toneel aanwezig is of vanuit de zaal opkomt, bijv. als vertegenwoordiger van het publiek. Een ander voorbeeld is de vraag of Gijsbrecht van Aemstel in Vondels gelijknamige stuk alleen op het toneel staat of dat hij zijn bekende openingsclaus uitsprekt temidden van een aantal luisterende figuranten. Andere aspecten zijn het onderzoeksterrein van de theaterwetenschap.

Een grote collectie van documentatiemateriaal en attributen op het gebied van het Nederlandse toneel is ondergebracht in het Theater Instituut Nederland (TIN) in Amsterdam. In België is daarvoor het Vlaams Theater Instituut in Brussel.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln. (1903-1907; reprint 1970) □ R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (1996; reprint 2001) □ J. Nowé, *Nu hoort wat men u spelen zal: theater in de Middeleeuwen* (2000) □ J. Jacobs (red.), *Kennis, kunstjes en kunnen: kermis: de wondere wereld van glans en glitter* (2002) □ S. Metzger, *Theater und Fiktion: Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart* (2010) □ B.D. Hirsch & Chr. Wortham (red.), *'This earthly stage'. World and stage in Late Medieval and Early modern England* (2010) □ O.G. Bricket, M. Mitchell & L. Hardberger, *Making the scene. A history of stage design and technology in Europe and the United States* (2010) □ Chr. Meier & A. Kemper (red.), *Europäische Schauplätze des frühneuzeitlichen Theaters* (2011).

## **toneelaanwijzing**

In het algemeen alle aanwijzingen die door de toneelschrijver worden gegeven in of bij zijn dramatekst om de toneelvoorstelling ervan te realiseren. Die aanwijzingen worden door de regisseur (spelleider) gebruikt voor de regie. Ze betreffen gewoonlijk de dramatis personae, de wijze van handelen van de acteurs (voordracht, mimiek en handeling), de locatie, de kleding, de rekwisieten, de decors, de geluids- en lichteffecten e.d.

Men maakt onderscheid tussen de directe toneelaanwijzingen, zoals die in de neventekst gegeven worden, en de indirecte toneelaanwijzingen, die uit de hoofdttekst afleidbaar zijn. Voor de literatuurwetenschap zijn vooral de aantekeningen van de auteur zelf van belang, zoals hij die in het script verwerkte of daaraan afzonderlijk heeft toegevoegd. In het renaissance-toneel werden dergelijke aanwijzingen slechts schaars gegeven. Vaak schreven regisseurs of spelers regieaanwijzingen bij de toneeltekst, soms ook diende het handschrift van de auteur zelf als regieboek, hetgeen dan onbedoeld leidde tot het overnemen van deze aanwijzingen in de druk wanneer dit materiaal als kopij gebruikt werd (vgl. ook roefdruk).

Later werden de aanwijzingen die de auteur direct aan zijn tekst toevoegde steeds uitgebreider, vooral bij de naturalistische toneelschrijvers. Een auteur als Herman Heijermans gaf precies aan hoe de locatie er uit moest zien en hoe de acteurs dienden te handelen en te spreken. Zijn *Dora Kremer* opent bijv. met een uitvoerige beschrijving van ‘De “goede kamer” van een rijke hereboer’. De dialoog gaat vergezeld van een nauwkeurige aanduiding van handelingen en emoties:

Dora, gaat naar de whisttafel: Een van de heren nog thee?...  
Haring, kregelig: M'n hele bakje is leeg.  
(H. Heijermans, *Toneelwerken I*, 1965, p. 15-16)

Later ontstaat echter weer de neiging om deze aanwijzingen weg te laten en de regisseur en de acteurs meer ruimte te laten voor een eigen interpretatie van de toneeltekst.

LIT: M. Gallaway, *The director in the theatre* (1963) □ H. Schwarz, *Regie* (1965) □ E. Meier, *Realism and reality* (1967) □ E. Oey-De Vita, ‘Problemen van kopijonderzoek voor toneelstukken uit de zeventiende eeuw’ in *Spektator* 3 (1973-74), p. 12-29, 661-679 □ A. Dean, *Fundamentals of play directing* (1989<sup>5</sup>) □ R. Schneider & G. Cody, *Re:direction: a theoretical and practical guide* (2002) □ S. Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (2006) □ Cl.M.L. Bourne, *Typographies of performance in Early Modern England* (2020).

### **toneelbewerking-1**

Adaptatie van een tekst die oorspronkelijk niet voor het toneel geschreven werd door hem zodanig te bewerken dat hij gebruikt kan worden voor opvoering op het toneel. Talloze prozawerken uit de wereldliteratuur hebben een dergelijke bewerking ondergaan, zoals werk van Charles Dickens, Jane Austen, Henry James, Erich Kästner, Cervantes e.v.a. Men spreekt dan van het dramatiseren-1 van de tekst. Van Couperus roman *Noodlot* (1891) werd nog in het jaar van verschijnen een toneelstuk gemaakt en van Multatuli's *Max Havelaar* (1860) een film en later een toneelstuk (2007). Herman Heijermans bewerkte zelf bijv. zijn schets *Dolle Jan's droom* tot het toneelstuk *Uitkomst* (1907) en Hugo Claus zijn novelle *Suiker* tot het gelijknamige toneelstuk (1958). Van L.P. Boons *Menuet* werd door de toneelgroep Studio een toneelbewerking gemaakt in 1972.

LIT: A.S. Dufief & J.L. Cabanès (red.), *Le roman au théâtre: les adaptations théâtrales au XIXe siècle* (2005) □ L. van der Sanden, *3x van roman naar toneel* (2007) .

### **toneelbewerking-2**

Bewerking van een bestaande dramatekst voor een ander publiek dan waarvoor deze oorspronkelijk werd geschreven. Meestal betreft het de modernisering van het oorspronkelijke drama door het taalgebruik en soms ook de stof te actualiseren. Een dergelijke bewerking onderging bijv. Sophocles' *Oedipus Rex* herhaaldelijk. In het Nederlandse taalgebied werden moderne versies van het Oedipusthema geschreven door Hugo Claus en door Harry Mulisch. Van Bredero's *Spaanschen Brabander* bestaat een moderne toneelbewerking van Erik Vos en Guus Rekers (1969).

In sommige gevallen kan men ook bij vertalingen van een toneelbewerking spreken. Dat kan afhankelijk zijn van de mate waarin de vertalende auteur heeft ingegrepen

in de oorspronkelijke tekst, bijv. om die aan het eigen publiek aan te passen. Voorbeelden zijn P.C. Hoofts *Warenar* (1617), die 'nae 's landts gheleghentheyt verduytschet' is naar het voorbeeld van *Aulularia* van Plautus, en Hugo Claus' vrije vertaling van Fernando Rojas' leesdrama *La Celestina* (1499) tot *De Spaanse hoer* (1970), waarvan Albert Helman al in 1942 een echte vertaling had gemaakt.

LIT: A. van Kesteren, 'Vier toneelbewerkingen van de Celestina: een semantische analyse' in *Scenarium* 4 (1980), p. 104-117 □ Chr. de Bruycker, 'Moderne regie en antieke teksten' in *Documenta Gent* 7 (1989) 3, p. 137-152 □ M.J. Kidnie, *Shakespeare and the problem of adaptation* (2009).

## **toneelspel-1**

Sommige auteurs gebruiken de term toneelspel of spel voor een drama dat noch de kenmerken van de tragedie, noch die van het blijspel heeft. De term toneelspel is opgekomen onder invloed van het burgerlijk drama, dat - zoals eerder de tragikomedie - een tussenpositie inneemt tussen de klassieke tragedie en het blijspel, maar als een ernstig toneelstuk moet worden beschouwd dat echter niet per se een noodlottige afloop heeft. We vinden de term later terug bij bijv. Herman Heijermans, die zijn *Eva Bonheur* (1916) een 'genoegelijk toneelspel' noemde. Daar blijkt de term vrijwel samen te vallen met de aanduiding 'toneelstuk' die even neutraal is als de term 'drama'. Ook Willem Bilderdijk noemde het ontwerp voor zijn toneelstuk *Willem van Holland* (1836<sup>2</sup>) een 'historisch toneelspel'.

LIT: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996; reprint 2001).

## **toneelspel-2**

Het acteren van de acteur(s), d.w.z. de combinatie van het uitspreken van de tekst (pronunciatio), de intonatie daarbij, de handeling(en) en de mimiek die samen het uitbeelden van een personage of een situatie uitmaken. Bestaat die uitbeelding uitsluitend uit mimiek en handeling dan spreekt men wel van 'stil spel'.

LIT: E. Duerr, *The length and depth of acting* (1963) □ P. Dekker, W. Esper & J. Konings (red.), *De realiteit van acteren* (2010) □ B. Merlin, *Acting: the basics* (2010) □ A. Sandhaus, *Acteren, drama & beweging* (2011) □ J. Roselt & Chr. Weiler (red.), *Schauspielen Heute* (2011).

## **toog**

ETYM: Middelned. tooch = schouwspel < togen = tonen.

In de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw gebruikelijke benaming voor een tableau vivant, een 'stomme vertoning', aanvankelijk vooral van een scène uit de heilsgeschiedenis. De toog kon deel uitmaken van een processie, maar ook van een intocht van een vorst, een blijde inkomst. Een van de eerste wat uitvoeriger beschreven togen is die n.a.v. de intocht van Filips de Goede in Brugge in 1440, toen er te zien waren op

tallen houcke verscheiden chierate, poorten van triumphhe ende costelicke tooghen ghemaect van stomme personagien, beeldewijs, metter inscriptie daer toe dienende.

(*Chronijke van den lande ende graefsece van Vlaanderen, van jaeren 405 tot 1492*, ed. De Jonghe, dl. 3, 1839, p. 433).

De toog was opgesteld in een van drie zijden ingesloten ruimte op een bepaalde locatie of op een wagen. Doorgaans ging het om een stelling met enkele achterschermcompartimenten en eventueel meer dan één verdieping (speelhuis). De voorstelling kon worden toegelicht door een geschreven tekst, maar ook door een explicateur.

Na verloop van tijd ging de toog meer en meer deel uitmaken van een toneelspel, waarin de personages met pantomime of zelfs gesproken woord deelnamen aan de gehele voorstelling (de zgn. toogspelen). In ongeveer 265 van de ca. 600 bewaard gebleven rederijkersspelen (rederijkers, spel van zinne, esbat(t)ement) komt een toog voor.



*Tableau vivant van Mozes met de wetstafels, tijdens de intocht van Karel V in Brugge. [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 61]*

LIT: W.M.H. Hummelen, 'Het tableau vivant, de "toog" in de toneelspelen van de rederijkers' in *Tijdschrift Nederlandse Taal- en Letterkunde* 108 (1992), 3, p. 193-222 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en moderne tijd* (1996) □ S. Bussels & B. van Oostveldt, 'De traditie van de "tableaux vivants" bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)' in *Tijdschrift voor Geschiedenis* 115 (2002), 2, p. 166-180 □ B. Ramakers, 'Veelzijdig en meerduidig: de tableaux vivants in de Brugse intrede van 1440' in J. Oosterman (red.), *Stad van koopmanschap en vrede:*

*literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkerstijd* (2005), p. 97-132 □ E. Strietman, 'Windows on the stage: some examples of the use of imagined spaces for religious and moral images on the rhetoricians stage' in *European medieval drama* 11 (2007), p. 79-95.

## **totaaltheater**

Toneel waarin ernaar gestreefd wordt zoveel mogelijk kunstvormen in één voorstelling met elkaar te verenigen. Men spreekt daarom ook wel van een Gesamtkunstwerk omdat dit toneel berust op het samengaan van kunstvormen als toneel, mime, muziek, dans, beeldende kunst (decors e.d.), architectuur (bijv. bij de toneelopbouw) en soms ook film- en beeldprojectie. In feite is de term Gesamtkunstwerk ruimer dan totaaltheater, omdat die niet per se betrekking heeft op theater.

Hoewel de term vrij nieuw is, vond ook in het klassieke toneel reeds versmelting van verschillende vormen van kunst plaats. Toneel, zang en dans vormden al bij de klassieke elementen van één voorstelling. Moderne vormen van totaaltheater werden verwezenlijkt door o.m. Max Reinhardt en Antonin Artaud. In Nederland kan als voorbeeld gelden de opera *Labyrint* (1966), gebaseerd op Louis Paul Boons *De Paradijsvogel* en bewerkt door de componist Peter Schat in samenwerking met Lodewijk de Boer (tekstschrijver), Koert Stuyf (choreograaf) en Albert Seelen (cinematograaf). In diezelfde tijd experimenteerde de toneelgroep Studio onder regie van Kees van Iersel met dit type toneel, o.a. in *Hoera Amerika* (1967).

LIT: R. Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (2004) □ M. Smith, *The total work of art* (2007).

## **tradaptation**

ETYM: Fr. traduction = vertaling ; adaptation = adaptatie.

Term geïntroduceerd door de Quebecse auteur en dramaturg Michel Garneau ter aanduiding van zijn eigen Shakespeare-bewerkingen, o.m. *Macbeth*, dat hij in 1978 op eigengereide wijze vertaalde 'en québécois', waarmee hij zich in een postkoloniale beweging distantieerde zowel van de dominantie van het (Europese!) standaard Frans in Quebec, als van de groeiende talige en culturele hegemonie van het Engels.

De term wordt inmiddels in bredere zin gebruikt in het Frans en als leenwoord in andere talen ter aanduiding van een bewerking (vooral van een toneeltekst) die zich in het grensgebied tussen vertaling en adaptatie bevindt.

LIT: L. Lieblein, "'Cette belle langue": the "tradaptation" of Shakespeare in Quebec' in T. Hoenselaars (red.), *Shakespeare and the language of translation* (2012<sup>2</sup>), p. 255-269.

## **tragedie**

ETYM: Gr. tragōidia = bokkenzang, treurspel < tragos = bok; oïdè = zang (bokdemonen als volgelingen van Dionysus).

Tragedie of treurspel is een van de dramatische genres (volgens de klassieke literaire theorie samen met het epos het meest hoogstaande genre) naast de komedie (blijspel), de tragikomedie en de klucht-1, inhoudelijk gekenmerkt door fatale gebeurtenissen die de hoofdpersoon, de tragische held, overkomen door het noodlot of die hij over zich afroept door het begaan van een tragische vergissing of door

overmoed, en formeel gekenmerkt door een structuur die in grote lijnen volgens een vast stramen verloopt (proloog - drie tot vijf bedrijven, vaak gescheiden door een rei-1 - slotlied).

De oorsprong van de Griekse tragedie moet gezocht worden in de feesten met zang, muziek en dans ter ere van de populaire god Dionysus. De eerst onhandige, volkse liederen werden meer en meer verzorgd en de zangen evolueerden naar een echte opvoering. Een vroeg stadium in deze ontwikkeling is de dithyrambe, een strofische beurtzang in de vorm van vraag en antwoord, uitgevoerd door een koor. De dichter Thespis (6<sup>de</sup> eeuw v. Chr.) voerde dan de hypokritès, d.i. antwoorder, in. Deze hypokritès is een echte toneelspeler; hij staat los van het koor en beeldt een of meer rollen uit. In de 5<sup>de</sup> eeuw v. Chr., met de grote dramaturgen Aeschylus (invoering tweede acteur), Sophocles (invoering derde acteur) en Euripides, wordt het acteursbestand nog verder uitgebreid en zal de actie toenemen ten nadele van het koor, dat in de hellenistische periode verdwijnt. De Griekse tragedie heeft dan haar vaste vorm gevonden.

De Griekse tragediepraktijk werd vastgelegd door Aristoteles (*Poetica*), die de tragedie zag als nabootsing (mimesis) door de handelende personen van een handeling, en wel op verheven wijze en in een verheven taal. De tragedie moet medelijden en vrees verwekken bij de toeschouwer, opdat hij een catharsis ondergaat.

Het algemene handelingsschema ziet er uit als volgt: de held-protagonist, een symbolische voorstelling van de mens, veroorzaakt een fatale storing van de natuurlijke orde. Hij wordt daartoe gedreven door een tragische vergissing of door een psychologisch motief zoals haat of overmoed (hybris). Deze fout (hamartia), nl. de miskennis van zijn eigenlijke situatie als mens tegenover de godheid, maakt hem tot speelbal van het oppermachtige Noodlot. De held, die de verantwoordelijkheid voor zijn ordeverstoring op zich neemt, wordt opgenomen in een proces van heroïsch lijden dat hem tot waanzin of zelfmoord brengt, of tot louterend inzicht en verzoening.

Dit schema kent een vast verloop. Eerst komt de uiteenzetting van de feiten (voorgeschiedenis, situatie, personen ...). Deze expositio (zie expositie) of protasis kan beperkt blijven tot de proloog of kan zich uitstrekken over een of meer bedrijven (epeisodia). De uitwerking van het groeiend conflict, ook epitasis (Gr. epi-teinein = toenemen in spanning) of desis (knoop) genoemd, leidt via het motorisch moment tot een hoogtepunt (crisis). Het motorisch moment is het ogenblik waarop de handeling definitief zo verknoopt is dat ze moet leiden tot ondergang (catastrofe) of verzoening. Wordt de stijging naar het hoogtepunt vertraagd, dan spreekt men van katastasis (Gr. kathistanai = neer-zetten, tot rust brengen). Op het hoogtepunt komt de peripeteia (zie peripetie), de beslissende wending of plotse verandering. Deze peripetie kan bijvoorbeeld een herkenning zijn (Gr. anagnorisis, Lat. agnitio) of een bodeverhaal. Een anagnorisis is het moment waarop de held tot inzicht komt, het ogenblik waarop hij zijn fout (h)erkent. Na de peripetie begint de neergaande beweging, de ontknoping of lysis, die leidt tot ondergang of verzoening (Gr. luein = losmaken, ontknopen).

De Griekse tragedies verlopen niet alleen volgens eenzelfde schema, ze vertonen ook dezelfde formele structuur: 1. proloog (voorrede) en/of voorspel; 2. parodos (Gr. opkomst van opzij < odos = weg) d.i. het intredeliel van het koor; 3. een reeks van drie tot vijf bedrijven (epeisodia, zie episode-1); 4. na elk bedrijf komt een koorlied (stasimon) (Gr. standlied, nl. lied gezongen door het koor wanneer het stilstaat op de scène); 5. exodos (Gr. uit-tocht) of het slotlied van het koor terwijl het de scène verlaat (later is exodos de benaming voor al wat komt na het laatste stasimon). De koorliederen in een tragedie zijn telkens gegroepeerd in strofen die kunnen afwisselen



met in hetzelfde metrum geschreven antistrofen (of keezang, tegenzang, zie antistrofe-1). Soms is het koorlied een beurtzang tussen twee groepen van het koor. Ook een epeisodion kan op emotioneel geladen momenten onderbroken worden door een lyrisch gedeelte: een monodie (eenstemmig lied, bijv. een klaagzang) door één acteur of een beurtzang door twee acteurs of door één acteur en het koor (amoebaeum). Het handelingsverloop en de formele uitwerking ervan hebben echter in de loop van de geschiedenis heel wat veranderingen ondergaan.

Uit de Romeinse periode zijn de naar Grieks model gevormde tragedies van Seneca van belang. De inhoud van zijn spelen is echter veel gruwelijker en pathetischer en de strekking is naar voorbeeld van de stoïsche moraalfilosofie ethisch-belerend: de morele les wordt door de reien uitgesproken.

Tijdens humanisme en renaissance wordt de klassieke tragedie herontdekt. Het Neolatijnse schooldrama heeft daarbij waarschijnlijk een belangrijke rol gespeeld. Er zijn in ieder geval duidelijke invloeden van het humanistische retorica-onderwijs te herkennen in de wijze waarop aandacht gegeven wordt aan retorische technieken in afzonderlijke scènes boven die aan de voortgang van de handeling. Met name de bij Seneca aansluitende opvattingen van Julius Caesar Scaliger zijn door diens in Leiden docerende zoon Josephus Justus Scaliger in Nederland verbreid. In de eerste helft van de 17<sup>de</sup> eeuw zijn dan ook veel gruwelijke gebeurtenissen met hooggeplaatste personen die tot een ongelukkige afloop (exitus infelix) leiden in de tragedie waar te nemen, culminerend in Jan Vos' *Aran en Titus* (1641), evenals door de reien verwoorde morele lessen die uit de handeling getrokken moeten worden. De Amsterdamse rederijderskamer D'Eglentier en de Nederduytsche Academie van Samuel Coster hebben begin 17<sup>de</sup> eeuw een belangrijke rol gespeeld bij de vernieuwing van het toneel. De belangrijkste tragediedichters zijn daaruit voortgekomen: G.A. Bredero met *Rodd'rick ende Alphonsus* (1616), *Griane* (1616), *Lucelle* (1616), *Stommen Ridder* (1619) en *Angeniet* (1623), Samuel Coster met *Ithys* (1615), *Iphigenia* (1617), *Isabella* (1619) en *Polyxena* (1619), P.C. Hooft met *Geeraerd van Velsen* (1613), *Achilles en Polyxena* (1614), *Theseus en Ariadne* (1614), *Granida* (1615) en *Baeto* (1626), Abraham de Koningh met o.a. *Achab* (1618) en *Iepthah* (1615).

Behalve de Senecaans-Scaligeriaanse traditie is er ook de Aristotelisch-Griekse traditie, hier gepropageerd door D. Heinsius (*De tragoediae constitutione*, 1611) en G.J. Vossius (*Institutiones poeticae*, 1647) en in de praktijk gebracht door de belangrijkste Nederlandse tragediedichter Joost van den Vondel. In zijn tragedies gaat het vooral om het innerlijk conflict van de held: de peripetie, het moment waarop geluk in ongeluk verandert, is het centrale moment. De tragedie hoeft ook niet per se een ongelukkige afloop (exitus infelix) te hebben; een gelukkige afloop (exitus felix) leidt niet vanzelf tot een tragikomedie (de *Gysbreght van Aemstel* heeft een min of meer gelukkige afloop). Evenmin is het nodig dat de morele les in Vondels 'ideeëndrama's' door de reien vertolkt wordt; die blijkt voor de toeschouwer uit de handeling zelf. In een aantal voorberichten bij zijn drama's heeft Vondel zich over zijn toneeltheorie uitgelaten; met name het 'Berecht' bij *Jeptha* (1659) is van belang.

De tragedies uit de eerste helft van de 17<sup>de</sup> eeuw zijn geïnventariseerd door Hubert Meeus in zijn *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650* (1983). Een poging om tot een onderverdeling binnen het genre te komen is gedaan door L. Rens & G. van Eemeren in *Genres in het ernstige Renaissancetoneel der Nederlanden tot 1625* (1977) en G. van Eemeren & H. Meeus in *Genres in het ernstige Renaissancetoneel der Nederlanden 1626-1650* (1988). De door hen onderscheiden

groepen, die uiteenlopen van ‘klassieke’ tot ‘archaische’ tragedie, worden naar hun stof onderverdeeld in klassiek-mythologische (bijv. Vondels *Elektra*, 1639), historische (bijv. Vondels *Gysbreght*, 1637), Bijbelse (bijv. Vondels *Joseph in Dothan*, 1640), romaneske en pastorale (bijv. Vondels *Leeuwendalers*, 1647) tragedies.

Opvoeringsgegevens van tragedies zijn bijeengebracht door W.M.H. Hummelen in *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw* (1982) en door E. Oey-De Vita & M. Geesink in *Academie en Schouwburg; Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665* (1983).

Eind 17<sup>de</sup> eeuw komt de tragedie in Nederland door het optreden van Nil Volentibus Arduum onder invloed van het Franse classicistisch drama van met name Corneille en Racine. De nieuwe eisen werden geformuleerd door Andries Pels in diens *Gebruik en misbruik des tooneels* (1681): o.a. waarschijnlijkheids- en welvoeglijkheidseis; vijf bedrijven; geen Bijbelstof; geen gruwelen; vasthouden aan de Aristotelische eenheden (eenheid van handeling, tijd en plaats); geen reien.

Tragedieschrijvers uit de periode van het Frans-classicisme zijn o.a. Lodewijk Meyer (*Verloofde Koninksbriidt*, 1668), Lucas Rotgans (*Eneas en Turnus*, 1705) en Balthasar Huydecoper (*Achilles*, 1719).

In de 19<sup>de</sup> eeuw verdwijnen onder invloed van het naturalisme langzamerhand de formele kenmerken van de tragedie (geen vijf bedrijven meer; geen eenheid van handeling, tijd en plaats meer) en ook de tragische held verdwijnt: in plaats van het tragische individu als representant van de gehele maatschappij komt de ondergang van een bepaalde sociale groepering. De toneelwerken van Herman Heijermans, Ibsen en Strindberg zijn hiervan voorbeelden. In de 20<sup>ste</sup> eeuw blijft uiteindelijk de tragische ‘held’ nog slechts als individu over.

De ontwikkelingen ten aanzien van de tragedie in de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw in Engeland en Spanje wijken af van die in Frankrijk en Nederland. De Elizabethaanse tragedie (Marlowe, Shakespeare) handelt vooral over heersers en hun lotgevallen (koningsdrama's) en gaat meer in de richting van de tragikomedie doordat er vaak ook komische scènes in weinig verheven taal ingevoegd worden (*Hamlet*, *Macbeth*). Ook de Spaanse toneelschrijvers als Lope de Vega (en in diens voetspoor Theodoor Rodenburg in Nederland), Tirsa de Molina en Calderón de la Barca veroorloven zich vrij veel formele vrijheden, terwijl de Franse klassieke tragedie (Corneille, Racine), die zich ogenschijnlijk strikter aan de regels houdt, toch ook een eigen gezicht vertoont: condensatie van de handeling, grotere aandacht voor psychologische en morele conflicten en een lyrische, zelfs retorische taal. De 18<sup>de</sup>-eeuwse Duitse tragedie van Lessing en de jonge Goethe en Schiller is burgerlijk van karakter en trekt zich ook weinig aan van de voorgeschreven vormkenmerken van de klassieke tragedie. In de verlichting en de romantiek groeit de tragedie, onder invloed van het shakespeeraanse toneel, geleidelijk verder weg van het klassieke patroon (prozataal, burgerlijke onderwerpen en een grotere vrijheid, zelfs onregelmatigheid in de vormgeving).

Zie ook tragisch.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln. (1904-1908) □ A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwse opvattingen en theorieën over literatuur in Nederland* (1918), p. 82-168 □ W.A.P. Smit, ‘Inleiding’ in *Van Pascha tot Noah; een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*, dl. 1 (1956), p. 7-28 □ W.A.P. Smit, ‘Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie’

in *Twaalf studies* (1968), p. 1-39 □ J.M. Bremer, *Hamartia. Tragic error in the 'Poetics' of Aristotle and in Greek tragedy* (1969) □ Cl. Leech, *Tragedy* (1969; The Critical Idiom; reprint 1977) □ S.F. Witstein, *Bredero's ridder Rodderick* (1975) □ Joost van den Vondel, *Poëtologisch proza*, ed. L. Rens (1980) □ M.B. Smits-Veldt, *Samuel Coster ethicus-didacticus* (1986), hoofdstuk II □ E.K. Grootes, *Het literaire leven in de zeventiende eeuw* (1988<sup>2</sup>), p. 65-68 □ A.J.E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzy; de opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum* (1989) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel* (1991) □ H.D. Gelfert, *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (1995) □ M.S. Silk (red.), *Tragedy and the Tragic. Greek theatre and beyond* (1996) □ J. Rohou, *La tragédie classique (1550-1793)* (1996) □ A. de Haas, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772* (1998) □ J. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720* (2003) □ R. Bushnell (red.), *A companion to tragedy* (2005) □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 9 (2009), kol. 743-767 □ R. Bushnell (red.), *A cultural history of tragedy*, 6 dln. (2019).

## tragikomedie

ETYM: Verbinding van tragedie en komedie: treur-blijspel.

De tragikomedie is een dramatische genre dat elementen bevat van zowel de tragedie als de komedie (blijspel), maar in de literaire theorie is het nooit gelukt het genre enigszins duidelijk af te scheiden van met name de tragedie omdat een van de belangrijkste kenmerken van de tragikomedie, de gelukkige afloop (exitus felix), ook wel voorkomt bij als tragedie aangeduide stukken. Behalve door de exitus felix, vaak een niet-rechtlignige ontwikkeling naar een happy end(ing), wordt de tragikomedie gekenmerkt door het optreden van zowel hoog- als laaggeplaatste personen (antiheld), door de afwisseling van ernstige en komische scènes en dientengevolge van verheven en ‘gewoon’ taalgebruik. Behalve de term ‘tragikomedie’ (Vondel, *Pascha*, 1612) zijn in de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw nog andere benamingen gangbaar: tragica-comedia (D.V. Coornhert, *Vanden thien maeghden*), blyhoopspel (Johan Beets, *Daphne*, 1668), bly-eynde-spel (Th. Rodenburg, *Keyser Otto den derden en Galdrada*, 1616), blij-eyndigh-treurspel (G. vanden Brande, *La Gitanilla*, 1649), treur-blyd'-endend-spel (J.J. Colevelt, *Hartoginne van Savoyen*, 1634), droef en bly-eynd'-spel (J. Tonnis, *Ioseph*, 1639). In navolging van Guarini's *Il pastor fido* noemen veel pastorales (pastorale-2) zich ‘bly-eynd' herders treurspel’ (bijv. David de Potters *Getrouwen herder*, 1650).

Vermenging van tragische en komische elementen kwam al in de Griekse oudheid voor, maar Plautus was de eerste die voor zijn *Amphitryon* de term ‘tragicocomoedia’ gebruikte. De tragikomedie als genre is geïntroduceerd door Guarini die er in zijn *Compendio della poesia tragicomica* (1601) voor pleitte haar als een zelfstandig dramatisch genre te beschouwen met als voornaamste doel: de catharsis van melancholie bij het publiek, dat door ingetoomde gemoedsbewegingen vermaakt en niet droef gestemd wordt. De personages zijn voornaam; de hoofdhandeling hoeft dat niet te zijn.

Voor het Spaanse (Lope de Vega) en Engelse (Shakespeare) toneel van de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw kan onder de noemer van de tragikomedie gebracht worden. In Nederland zijn Jacob Duym, Rodenburgh, Bredero en Starter auteurs van tragikomische toneelspele. In de baroktijd – bloeitijd van de tragikomedie – werden

er allerlei experimenten gedaan met toneel op het toneel, dubbelgangers, maskers, schijndoden en zo meer.

Met de komst van het Frans-classicisme met zijn stringent vasthouden aan de klassieke regels van de tragedie verdwijnt de tragikomedie goeddeels. Het genre komt weer terug als burgerlijk drama in de 18<sup>de</sup> eeuw (comédie larmoyante) en in de periode van Sturm und Drang en romantiek (Kleist, Hugo, Lessing, Schelling). In recenter tijd wordt de term 'tragikomedie' niet meer gebruikt, al blijft er toneel geschreven worden waarin het ernstige en het komische gemengd worden (bijv. toneelspel-1; melodrama).

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln (1904-1908) □ A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland* (1918), p. 82-168 □ W.A.P. Smit, 'Inleiding' in Id., *Van Pascha tot Noah; een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*; dl 1 (1956), p. 7-28 □ M.T. Herrick, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France, and England* (1962) □ K.S. Guthke, *Modern Tragicomedy. An investigation into the nature of the genre* (1966) □ P.E.L. Verkuyll, *Battista Guarini's Il Pastor Fido in de Nederlandse dramatische literatuur* (1971), m.n. hoofdstuk III □ L. Rens & G. van Eemeren, *Genres in het ernstige Renaissancetoneel der Nederlanden tot 1625* (1977) □ R. Guichemerre, *La tragi-comédie* (1981) □ H. Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650* (1983) □ D. Hirst, *Tragicomedy* (1984) □ N.K. Maguire (red.), *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics* (1987) □ G. van Eemeren & H. Meeus, *Genres in het ernstige Renaissancetoneel der Nederlanden 1626-1650* (1988) □ M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel* (1991) □ F. Ran-Moseley, *The tragicomic passion: a history and analysis of tragicomedy and tragicomic characterization in drama, film, and literature* (1994).

## **transformatiespel**

ETYM: Lat. transformare = vervormen, (van gedaante) veranderen.

Toneelspel dat verwant is met het monodrama en waarin één acteur of actrice verschillende personages speelt, zoals in Herman Heijermans' *In de Jonge Jan* (1903), door de auteur een monologenspel genoemd.

## **travestie**

ETYM: It. travestire = verkleeden.

1. In ruime zin: een nabootsing van een ernstig literair werk waarbij - met behoud van de inhoud - de vormgeving wordt veranderd, zodat een contrast tussen beide ontstaat. De travestie wordt aldus beschouwd als het tegenovergestelde van de parodie, maar heeft, door de analoge discrepantie tussen vorm en inhoud, een gelijkaardige, spottende bedoeling. Bijv. Scarron, *Le Virgile Travesti* (1648-1659). Bekend Nederlands schrijver van dramatische travestieën was J. Kinker. Hij parodieerde bij voorbeeld zijn eigen filosofische zinnespel *Eeuwfeest* (1801), met behoud van de inhoud en wijziging van de vorm tot een gemeenzame stijl, in zijn toneelstuk *De menschheid in het lazarushuis* (1801). De travestie kan de vorm hebben van een farce (klucht-1). De travestie is verwant aan de mock heroic, maar er is verschil op twee punten: de mock heroic heeft een verheven vorm (de stijl van het heldendicht) voor

een triviaal onderwerp en is bovendien geen parodie maar een pastiche-2. Overigens wordt dit onderscheid niet altijd scherp aangehouden; sommigen beschouwen bepaalde pastiches ook als een vorm van travestie (vgl. burlleske literatuur).

2. In enge zin: verkleedpartij op het toneel of in een verhaal waarin een acteur een vrouwelijke rol of een actrice een mannelijke rol speelt. Het hieruit voortvloeiende spel van vergissingen komt heel vaak voor in blijspelen, zoals in Shakespeare's *As you like it* (ca. 1599). Zie ook travestieverhaal.

LIT: H.E. Jacobs, *An annotated bibliography of Shakespearean burlesques, parodies and travesties* (1976) □ W. Karrer, *Parodie, travestie, pastiche* (1977) □ W. Kusters, 'Over het aantrekken van een broek' in *De revisor* (1978) 5, p. 50-54 en 6, p. 56-59 □ Th. Stauder, *Die literarische Travestie: terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)* (1993) □ R. Chamuleau, 'Nep en namaak in de literatuur' in *Ricolet. Tijdschrift voor literaire curiosa* (1994), 2, p. 25-39 □ H. Pleij, 'Spectaculair kluchtwerk: de strijd om de broek als theater' in H. van Dijk e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (2001), p. 263-281 en 377-382 □ G. Ueding (red.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 9 (2009), kol. 775-780.

## treurspel zie tragedie

## tritagonist

ETYM: Gr. trit-agōnistēs = hij die op het toneel de derde rol vervult < tritos = derde; agōnistēs = handelend persoon, debater.

Term voor een derde personage dat behoort tot de dramatis personae, oorspronkelijk gebruikt voor het toneel. De tritagonist werd door Sophocles in de 5<sup>de</sup> eeuw als derde personage in het drama geïntroduceerd als veroorzaker van het conflict. Later werd de tritagonist een personage in een literair werk dat tussen de protagonist of hoofdpersoon en diens tegenspeler of antagonist in staat. Maar ook dan wordt de term vooral gebruikt voor een personage in het drama.

De tritagonist gaat steeds meer verschillende functies vervullen: hij blijft vaak de aanschijter van het conflict, maar kan ook werktuig zijn van één der partijen in een conflict of juist de bemiddelaar, en soms ook een rol spelen in verschillende functies. In Vondels toneelspel *Lucifer* (1654) bijv. speelt Rafaël als tritagonist de rol van bemiddelaar en verzoener.

LIT: B. Verhagen, *Dramaturgie* (1963<sup>2</sup>).

## troop-2

ETYM: Lat. tropus < Gr. tropos = wending (ook in muziek en stijl) < trepein = wenden.

Term uit de liturgie voor een ingevoegd gedeelte in een bestaand liturgisch gezang. Het vervaardigen van deze tropen was vanaf de vroege middeleeuwen geliefd als stijloefening onder monniken, omdat ze in goed kerklatijn geschreven moesten zijn.

In de Nederlanden zijn dan ook alleen tropen in het Latijn overgeleverd. Deze tropen spelen een grote rol in de discussie rond het ontstaan van het middeleeuws toneel (drama), met name de quem quaeritis-troop zou volgens een inmiddels

achterhaalde theorie een grote invloed hebben gehad. Zie ook liturgisch drama, paasgezing, sequentia.

LIT: B. Hunningher, *The origin of the theater* (1955) □ H. Pleij, 'Volksfeest en toneel in de middeleeuwen', dl. II in *De Revisor* 4 (1977), p. 34-41 □ R.L. Erenstein (hoofdred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996), p. 2-9.

**trope zie troop-1 en troop-2**

**tussenspel zie entr'acte**

**tweespraak zie dialoog**

## V

**variété zie revue-1**

**vastenavondspel**

Komisch of spottend toneelspel dat op vastenavond werd opgevoerd en deel uitmaakte van de vastelavondviering, in Duitsland ook wel Schwank-2 genoemd. Zo vermeldt een reglement voor de vastelavondviering van 1526 in Gent 'een ghenoechelic vastenavond spel'. In de late middeleeuwen behoorde het vastenavondspel tot het repertoire van de rederijkers, een enkele keer in de vorm van een spel van zinne (bijv. *Een vasten spel van sinne hue smenschen gheest van tvleesch, die werlt en die duvel verleyt word* (ed. C.G.N. de Vooy & J.J. Mak, 1953). Vaak zijn dergelijke spelen sterk kritisch ten opzichte van bepaalde gebruiken, bevolkingsgroepen of geloofskwesties waartoe een omgekeerd wereldbeeld wordt opgeroepen. Een *Boerenvastelavondspel*, een bewerking van een Duits vastenspel, laat twee boeren aan het woord over stedelingen en het vastenavondspel *Claes Buer* (1550) is een sterk anti-rooms toneelstuk. Nog in 1650 schrijft Scriverius een vastenavondspel gericht tegen het tabaksgebruik en ook Michiel de Swaen schreef met *De gecroonde leersse* (1718) een vastenavondspel (ed. H. Meeus, 2003). Doordat de vastenspelletten zo sterk aan tijd en gelegenheid gebonden zijn, zijn ze in veel gevallen niet bewaard gebleven.

LIT: W. French, *Mediaeval civilisation as illustrated by the Fastnachtspiele of Hans* (1925) □ C.G.N. de Vooy & J.J. Mak (ed.). 'Een verloren vastenspel van sinnen uit de XVIe eeuw' in *Verslagen en mededelingen Koninklijke academie voor*

*Nederlandse taal- en letterkunde* (1953), p. 593-650 □ H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen* (1983<sup>2</sup>; reprint 2009) □ M. Silles (red.), *Fastnachtspiel, Commedia dell'arte: Gemeinsamkeiten, Gegensätze* (1992) □ H. Pleij, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560* (2007), p. 421-422.

**vastenspel zie vastenavondspel**

## **vaudeville**

ETYM: Fr. chansons du vau de vire = liedjes die gezongen werden in de vallei van de Vire in Normandië. Er is ook verondersteld dat de term afkomstig is van 'voix de villes' = straatliedjes.

De 15<sup>de</sup>-eeuwse drinkliederen van Olivier Basselin, die uit de Virevallei afkomstig is, zouden de inspiratiebron geweest zijn voor het genre. Oorspronkelijk ging het om populaire drinkliederen met een satirische (satire) inslag. Eind 17<sup>de</sup> en de gehele 18<sup>de</sup> eeuw werd de term toegepast op luchtige toneelspelen met zang en dans. Die betekenis klinkt door in de lichte opera en in de ondeugende blijspelen met de vele verwickelingen in de sfeer van het boulevardtoneel van de 19<sup>de</sup> eeuw. In Brussel en Amsterdam waren er toen zelfs speciale vaudeville-theaters.

In de 20<sup>ste</sup> eeuw wordt vaudeville meer en meer een term voor licht en amusant theater met muzikale onderdelen en ballet, maar ook acrobatiek en andere spectaculaire effecten. In dat opzicht is vaudeville dan vergelijkbaar met het variété en de revue-1.

LIT: C. & L. Samuels, *Once upon a stage. The merry world of vaudeville* (1974) □ J. Klöters, 'De vaudevilles in de Salon des variété's, of dit kan geen kunst zijn, want dit is natuur' in *Negentiende eeuw* 6 (1982) 2, p. 91-106 □ A. Slide, *The encyclopedia of vaudeville* (1994) □ H. Schneider (red.), *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert* (1999) □ J. Hof, *En dan nu uw aandacht voor ...: opkomst, glorie en verval van het Nederlandse variété* (2001) □ H. Rossi, *Le diable dans le vaudeville au XIXe siècle* (2003) □ E. Jonckheere, *Kijklust en sensatiezucht: een geschiedenis van revue en variété* (2009).

**verloopsplan zie plot**

**verrader zie zinneken**

## **versdrama**

Een toneelstuk (drama) geschreven in verzen (vers-1). Men spreekt ook wel van dramatische poëzie.

Versdrama's komen tegenwoordig weinig voor – vooral door de verwachting van realisme-2 in de spreekstijl van de personages – maar het fenomeen was volkomen normaal bij het ontstaan van het drama in het oude Griekenland. Men denke aan de tragedies van Sophocles en Euripides. Daarbij moet men wel een onderscheid maken tussen de dialogen (dialoog) en de andere gedeelten in de Griekse tragedie. De dialogen, geschreven in de jambische (jambe) trimeter, voorloper van de alexandrijn, kan men vergelijken met de toneelteksten zoals men die later schreef: monologen en gesprekken van deelnemers aan een samenspel. Daarnaast bevatte de Griekse tragedie andere onderdelen, zoals koorliederen, geschreven in ingewikkelder metrische (metrum) vormen.

Dialogen in versvorm werden ook courant in latere tijden toegepast, en vormen de basis van het versdrama. Verzen, onderdelen van verzen of bepaalde groepen van verzen kunnen daarbij gebruikt worden om ritme en structuur van de dialogen te sturen. De stichomythie bijv. is een bijzondere vorm van de dialoog in een versdrama waarbij de personages telkens afwisselend één versregel uitspreken; soortgelijke vormen zijn de distichomythie (afwisselend twee regels: distichon) en de hemistichomythie (afwisselend een halve regel: hemistichon).

De redenen waarom men drama's in verzen schreef omvatten het feit dat de acteur deze tekstvorm gemakkelijker van buiten kon leren (argument van de mnemotechniek) en verder ook de expressieve mogelijkheden ervan (meer verheven karakter, uitdrukking van emotie, enz.). Vandaar dat het versdrama lange tijd de meest voorkomende toneelvorm was. Men denke aan de toneelstukken van Jean Racine en William Shakespeare. Bij Shakespeare wordt het gebruik van vers (berijmd dan wel blank vers) vaak afgewisseld met passages in proza om bepaalde contrastwerkingen te bekomen. Ook de versdrama's van Calderón de la Barca en José Zorrilla worden nog steeds gespeeld. Een meer recent versdrama als *The Cocktail Party* (1949) van T.S. Eliot blijft populair. Datzelfde geldt voor het Nederlandse versdrama *Gysbrecht van Aemstel* (1638) van Joost van den Vondel, geschreven in zesvoetige jamben. Menig theaterbezoeker zullen de beginregels ervan, gezegd door de stadsheer van Amsterdam, bekend in de oren klinken:

Het hemelsche gerecht heeft zich ten lange lesten  
Erbarremt over mij, en mijn benaeuwde vesten  
(*Werken* dl. 3, 1929, p. 530)

Zo krijgt het opvoeren van een toneelstuk in verzen – mede gestimuleerd door de genoemde behoefte van acteurs om teksten te memoriseren – nog een bijkomend voordeel van dezelfde orde: de toeschouwer zal gemakkelijker een tekstfragment onthouden en herkennen. Sommige kunstenaars zijn hier gevoelig voor. Men denke aan het lied 'L'âme des poètes' van Charles Trenet, met de woorden: 'Longtemps, longtemps, longtemps après que les poètes sont disparus, leurs chansons courent encore dans les rues'.

LIT: J. Boelens, *Het versdrama*, speciaal nummer van *Raam* (1964) 6-7 □ K.McKinney Wiggins, *Modern verse drama in English: an annotated bibliography* (1993) □ R. Greene e.a. (red.), *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (2012<sup>4</sup>), p. 376-384 □ I. Morra, *Verse drama in England, 1900-2015. Art, modernity and the national stage* (2016).

## verticale analyse



Term uit de verhaalanalyse, speciaal de drama-analyse, waaronder men een analysemethode verstaat die erop gericht is de spanningsrelaties per moment of binnen een verhaalsegment te onderzoeken en niet de relaties tussen een reeks opeenvolgende verhaalsegmenten.

LIT: B. Beckerman, *Dynamics of drama* (1970), p. 42, 56-77.

### **vertoning zie tableau vivant**

### **vertrouwing(e)**

Personage in het drama, soms ook in het proza, aan wie de protagonist intieme bijzonderheden (gevoelens, plannen, beweegredenen e.d.) kan vertellen, omdat hij als vriend, vriendin of bediende blijkbaar volledig vertrouwd kan worden. Omgekeerd kan de vertrouwing(e) de protagonist met raad en daad terzijde staan. Vaak wordt de vertrouwing(e) gebruikt om de monoloog te vermijden waarin een personage zijn innerlijk zou moeten blootleggen. In Pieter Langendijks *Het wederzyds huwelyksbedrog* (1720) speelt Klaar, de meid van Charlotte, de rol van vertrouwinge die haar meesteres helpt Lodewijk voor een huwelijk te strikken. Andere voorbeelden van dergelijke confidentes zijn Chrysalde in *L' école des femmes* (1663) van Molière en Maria Gostrey in *The ambassadors* (1903) van Henry James.

LIT: V. Worth-Stylianou, *Confidential strategies: the evolving role of the "confident" in French tragic drama (1635-1677)* (1999).

### **verwickelingsblijspel zie comédie d'intrigue**

### **vierdewand-fictie**

Term uit de dramatheorie waarmee het verschijnsel wordt aangeduid dat op het toneel de illusie wordt gewekt dat er gespeeld wordt in een ruimte met vier wanden waarvan er één is weggelaten aan de kant van het publiek en waarbij de acteurs zich gedragen alsof er geen publiek aanwezig is bij hun handelingen. Daarmee suggereren de acteurs dat de gebeurtenissen op het toneel 'werkelijkheid' zijn en dan ook zo dienen te worden opgevat (willing suspension of disbelief).

Het feit dat deze fictie zo nu en dan opzettelijk wordt doorbroken, bijv. in een terzijde, een monoloog ad spectatores of programmatisch zoals in het episch drama, laat zien dat de vierdewand-fictie wel degelijk werkt, omdat dit soort doorbrekingen door het publiek ook zo worden ervaren.

Al in de Griekse komedie wordt met deze dramatische illusie gespeeld door het gebruik van de parabasis waarin de goden worden toegezongen of het publiek wordt toegesproken.

LIT: H. van den Bergh, 'Genre-indelingen' in *Teksten voor toeschouwers* (1979), p. 18-21 □ R. Laermans, 'Waarheid als illusie: over de vierde wand in het theater' (www.dewitteraaf.be, 2011).

### **volksdrama zie volkstoneel**

## **volkstheater zie volkstoneel**

### **volkstoneel**

Toneel dat bestemd is om gespeeld te worden voor een bredere laag van de bevolking, speciaal voor die groepen die gewoonlijk niet naar het theater gaan. Twee typen volkstoneel overheersen, nl. volksdrama dat het publiek in de eerste plaats wil amuseren en toneel dat erop gericht is om het publiek op te voeden en rijp te maken voor het ‘betere’ toneel. Speciaal deze laatste vorm van volkstheater ontstond onder invloed van de arbeidersbeweging vanaf het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw. In Berlijn werd bijv. in 1890 de Volksbühne opgericht die over het hele land voorstellingen verzorgde.

In 1916 richtte Herman Bouber met zijn vrouw en Jac Sluyters het Volkstoneel op, waarvoor Bouber zelf stukken schreef als *Mooie Neel*, *Bleke Bet*, *Oranje Hein* en *De Jantjes*. De toneelgezelschappen De Jonge Spelers en het Nederlandsch Volkstoneel, beide onder leiding van G.P.M. Groeneveld, streefden vooral verheffing van het volk na. In België werd in 1920 met dat doel Het Vlaamsche Volkstoneel gesticht door J. de Gruyter.

Na de Tweede Wereldoorlog werd vooral het Amsterdams Volkstoneel van Beppe Nooij bekend met stukken van Herman Bouber, Herman Heijermans en Johan Fabricius.

LIT: G.P.M. Groeneveld, *Het volkstoneel in Nederland* (1947) □ A. van der Plaetse, *Herinneringen aan het Vlaamsche Volkstoneel* (1960) □ J. Hein, *Theater und Gesellschaft* (1973) □ F.J. Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse volkstoneel 1920-1924* (1989) □ J. van Mechelen, *Staf Bruggen (1893-1964) en het Vlaamse volkstoneel* (1989) □ J.Chr. Bartelsman, *Van Millwood tot Bleke Bet: het ontstaan van het volkstoneel als postromantisch toneel in een cultuurhistorisch perspectief* (1992) □ G. Garré, P. Quintens & H. Reinhard (red.), *Michel de Ghelderode en het Vlaamsche Volkstoneel (1926-1932)* (1998).

### **voorgeschiedenis**

Dat deel van de geschiedenis van een verhaal dat aan de eigenlijke gebeurtenissen van het verhaal vooraf gaat, maar dat als informatie voor de lezer of toeschouwer onontbeerlijk is voor het begrip van wat gaat volgen en dat dan ook doorgaans vooraf gegeven wordt. Bij het drama wordt de voorgeschiedenis vaak in de expositie gegeven. Bij sommige verhaalvormen die niet chronologisch verteld worden, maar bijv. in medias res, kan de voorgeschiedenis ook later worden ingevoegd.

### **voorspel**

Toneelstuk(je) dat de inleiding vormt op een groter drama, maar daarvan lossers staat dan een proloog of expositie. Het voorspel is van deze drie de meest zelfstandige vorm. In sommige gevallen is het voorspel bedoeld om de thematiek, de omstandigheden, het milieu of de sfeer te introduceren van het drama waaraan het vooraf gaat. De omvang van een voorspel kan sterk verschillen, maar meestal omvat

het niet meer dan een enkele scène-1. Soms kan het echter uitdijen tot een bijna zelfstandig drama: vgl. F. Schillers *Wallensteins Lager* als voorspel bij *Die Piccolomini* en *Wallensteins Tod* (1798-1799). Hoofts 'Voor-reden' bij zijn *Warenar* (1617) kan beschouwd worden als een voorspel waarin Miltheydt en Giericheydt de thematiek van het blijspel introduceren, terwijl ze in het blijspel zelf vervolgens niet meer voorkomen. Later schreef bijv. G. Hermans met *Joas: een kerst- en driekoningenspel* (1908) en ook daar is een voorspel bij.

LIT: C.G.N. de Vooy, 'Een oorspronkelijk voorspel bij een zeventiende-eeuwse klucht' in *Tijdschrift Nederlandse taal- en letterkunde* 67 (1950) 4, p. 264-270.

## **vormingstoneel**

Didactische en geëngageerde toneelvorm, ontstaan aan het eind van de jaren '60 uit verzet tegen het repertoiretoneel, met als doel het publiek politiek en sociaal bewust te maken. De stukken hebben meestal een actueel sociaal gegeven als uitgangspunt waarop door de acteurs kan worden geïmproviseerd. Het publiek wordt vaak in een voorbespreking of in de inleiding op het stuk zelf uitgenodigd commentaar te leveren en er wordt gelegenheid gegeven tot discussie achteraf. Op grond van deze publieksinbreng kan het stuk worden bijgesteld. Soms wordt de uiteindelijk ontstane tekst ook uitgegeven. Bekende toneelgroepen van het vormingstheater zijn Proloog, Sater en Werktheater. Het Documentatiecentrum voor Dramatische kunst in Gent gaf tussen 2007 en 2010 vijf delen over geschiedenis en stof van het vormingstheater uit onder de titel *Toneelstof*.

LIT: T. Schouten (red.), *Vormingstheater* (1979) □ I. van Nieuwenhuijzen, *Forumtheater in theorie en praktijk* (1992) □ E. van Erven, *Community theatre: global perspectives* (2001) □ J. Thompson, *Applied theatre: bewilderment and beyond* (2003).

## **vraisemblance**

ETYM: Fr. waarschijnlijkheid < Lat. veri-similis = op waarheid gelijkend.

Beoordelingscategorie uit de geschiedenis van de literaire kritiek. De eis van waarschijnlijkheid (in de zin van geloofwaardigheid) werd beklemtoond door de Franse klassieke literaire theorie, vooral met betrekking tot het theater. Deze eis tot geloofwaardigheid van historisch niet-controleerbare motieven was nl. problematisch geworden na de opvoering van *Le Cid* (Corneille, ca. 1636).

In het 17<sup>de</sup>-eeuwse Frankrijk maakte men een onderscheid tussen gewone en buitengewone waarschijnlijkheid. De eerste ('vraisemblance ordinaire') impliceert aangepastheid van een personage aan datgene wat bij zijn sociale milieu behoort en aan zijn motivatie (zie ook bienséance(s)). Deze eis was onmisbaar en gold als wet. De tweede eis heeft betrekking op al dan niet verrassende en bovennatuurlijke (d.i. van goden afkomstige) ontknopingen ('vraisemblance extra-ordinaire'). Dit type diende tot extra genoeg en was 'ad libitum'. Waarschijnlijkheid hangt dan blijkbaar samen met de geldende (maatschappelijke of literaire) conventies. Waarschijnlijk zijn hoeft daarom niet synoniem te zijn met 'waar' zijn: 'Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable' (Boileau, *Art Poétique*, 1674).

Een bekend uitvloeisel van de eis van waarschijnlijkheid van de eerste categorie is het drietal Aristotelische eenheden: eenheid van handeling, tijd en plaats. Zo is het bijv. waarschijnlijker om de handeling binnen een bepaalde tijd (eenheid van

tijd) te laten verlopen dan om dit niet te doen. In de Voorrede van Samuel Coster bij de *Isabella* (1619) wordt de waarschijnlijkheid van de uitspraken en handelingen van personages in relatie tot hun karakter en status voorop gesteld:

Mijn Heeren, dit Spel heet Isabella, en daar wort niet meerder in verthoont  
als hy stelt dat op eene tijt, en op eene plaats geschiet is [...]  
(S. Coster, *Werken*, ed. Kolléwijn, 1883, p. 301)

Belangrijke verdedigers van de beginselen van vraisemblance zijn J. Chapelain (*Lettre sur les vingt-quatre heures*, 1630) en F.H. d'Aubignac (*La pratique du théâtre*, 1657).

Behalve in het Frans-classicistische drama gold de eis van waarschijnlijkheid ook in het 18<sup>de</sup>-eeuwse genre van de briefroman. Waarom deze eis hier gold - en niet in de 'gewone' roman - motiveert Richardson in *The Proscrit* van zijn briefroman *Clarissa Harlowe* (1748) als volgt: de realiteitsweergave achteraf van een gemoedshistorie veronderstelt bij de betrokken personen die de schrijver hieromtrent zouden hebben ingelicht een onwaarschijnlijk sterke kracht van herinnering en een even onwaarschijnlijk vertrouwd contact met de auteur.

Het begrip waarschijnlijkheid blijft overigens een rol spelen in de moderne kritiek, zoals blijkt uit recent receptie-onderzoek (zie receptie-esthetica).

LIT: R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (1951), p. 191-214  
□ G. Genette, 'Vraisemblance et motivation' in *Figures II* (1969), p. 71-99 □ H. Phillips, 'Vraisemblance and moral instruction in seventeenth-century dramatic theory' in *Modern language review* 73 (1978), p. 267-277 □ H.T. Boonstra, 'Van waardeoordeel tot literatuuropvatting' in *De gids* 142 (1979), p. 243-253 □ S. Zebouni, 'Classicisme et vraisemblance' in *Papers on French seventeenth century literature* 8 (1977-78), p. 63-73 □ F. MacIntosh, *La vraisemblance narrative: Walter Scott, Barbey d'Aurevilly* (2002) □ Y. Le Bozec (red.), *Le vrai et le vraisemblable: rhétorique et poétique* (2006) □ A. Duprat, *Vraisemblances: poétiques et théories de la fiction, du cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)* (2009).

## W

### **waarschijnlijkheid zie vraisemblance**

### **wachtclaus**

ETYM: Ned. claus(e) = afsluitende passage in toneelstuk < Lat. claudere = sluiten.

Term uit de toneelwereld voor het laatste woord binnen een claus van een acteur dat voor de volgende acteur het sein is om met zijn passage te beginnen. Al gedurende de middeleeuwen (abel spel) is het gebruikelijk dat de eerste regel van een nieuwe claus op de slotregel van de vorige claus rijmt. Acteurs beschikten vroeger vaak alleen over hun eigen uitgeschreven rol, waarin de wachtclausen (een woord of een

zin) van de andere acteurs waren aangegeven. Omdat het vermoeden bestaat dat sommige drukken van toneelstukken uit de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw vervaardigd zijn vanaf de verzamelde rollen van de spelers, zou het voorkomen van wachtclausen tot tekstbederf hebben kunnen leiden.

LIT: E. Oey-De Vita, 'Problemen van kopijonderzoek voor toneelstukken uit de zeventiende eeuw I' in *Spektator* 3 (1973-1974), p. 12-29.

## wachter

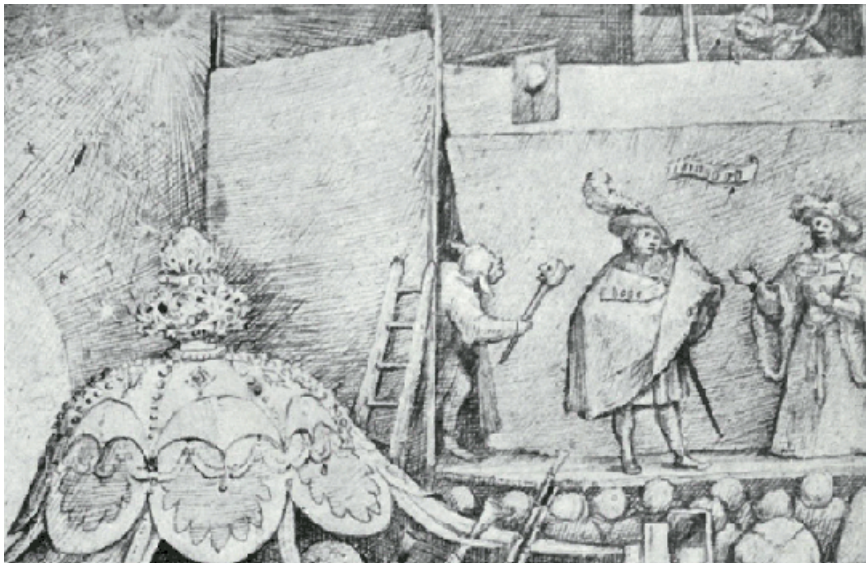
Personage uit het rederijkerstoneel. De wachter kan al naar gelang het type spel van karakter veranderen, maar desondanks blijft in hem de 'wachter' uit het wachterlied herkenbaar. In Reijnier Pouwelsz. *Tspel van Christenkercke* (ed. Brands, 1921) komen twee wachtters voor. De eerste is een parodie, omdat hij de minnaars waarschuwt dat de nacht nadert, met andere woorden: de hoogste tijd om.... Daarnaast komt een wachter voor, Schriftuerlijke hoede, die de mensen tot kuisheid oproept.

In het spel van zinne kan de wachter functioneren als verslaggever of bode, daarmee de taak van de zinnekens overnemend. In het stichtelijke rederijkersspel is zijn rol vermanend en vergelijkbaar met wat later het klassieke koor wordt. In het erotische rederijkersspel ten slotte lijkt hij het sterkst op zijn archetype, de waarschuwer van stiekeme minnaars.

Zo schrijft de Brabantse dichter Johan Baptista Houwaert (1533-1599):

Staet op staet op tes schoon dach  
Die in liefs ermkens ligghen met vreughden  
Bidt Veneri dat noch ghedeuren mach  
Neempt orloff aen de soete jeughden  
Soo blijfdy in eeren en in deughden.

(ed. A.T. Hatto, *Eos, An enquiry into the theme of lover's meetings and partings at dawn in poetry*, 1965, p. 485)



Afbeelding van Pieter Bruegel de Oude van een toneeltje met wachter, rechtsboven de geliefden.  
[bron: J.J. Mak, *Uyt ionsten versaemt* (1957), afb. III].

LIT: J.J. Mak, *De rederijkers* (1944) □ J.J. Mak, 'De wachter in het rederijkersdrama' in *Uyt ionsten versaemt* (1957), p. 91-102 □ A.T. Hatto (red.),

*Eos, an enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry* (1965), p. 473-504.

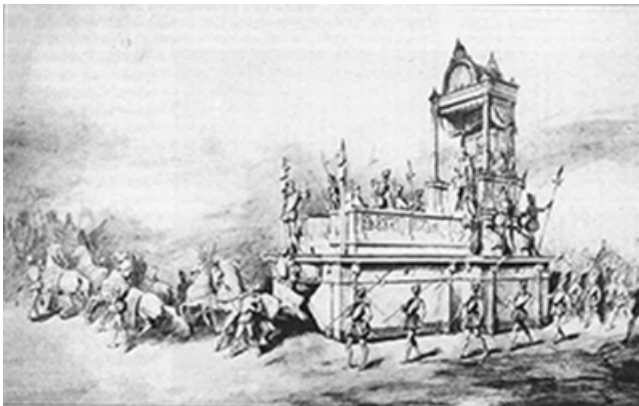
**wachtwoord zie claus, custode**

## wagenspel

Betrekkelijk eenvoudig toneelstuk (esbat(t)ement, klucht-1) uit de late middeleeuwen. Tijdens een blijde inkomst of een ommegang werd op wagens door de plaatselijke rederijderskamer of een bepaald gilde een aantal scènes meegevoerd, meestal in de vorm van een tableau vivant (toog). Deze scènes werden telkens op een vast punt opgevoerd, zodat de toeschouwers op die plaats het complete stuk zagen. Van meer uitgebreide stukken werden de verschillende scènes na afloop van de processie weer tot leven gewekt in een compleet toneelstuk (processiespel), waarbij men een wagen als podium gebruikte.

In het mirakelspel *Mariken van Nieumeghen* (ed. Coigneau, 1982, hfst X, vs. 728-857) wordt het *Wagenspel van Masscheroen* opgevoerd, hetgeen leidt tot de bekering van Mariken. De andere twee bekende wagenspelen zijn *Den berch van Thabor* van het Haarlemse kleermakersgilde en *Christus scrijft inder eerden*, gespeeld door leerling-gezellen van het Middelburgse barbiersgilde.

Het wagenspel vertoont veel gelijkenis met de Engelse pageant.



*Wagen voor de Pacificatie van Gent (1878). [bron: R.L. Erenstein (red.), Een theatergeschiedenis der Nederlanden (1996), p. 471].*

LIT: B.H. Ern , ‘Over wagenspelen’, in: *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* 50 (1931), p. 223-240 □ L. Peeters, ‘Het Wagenspel van Masscheroen’ in *De Nieuwe Taalgids* 64 (1971), p. 90-111 □ W. Tydeman, *The theatre in the middle ages. Western European stage conditions ca. 800-1576* (1978), p. 95-113 □ H. Kindermann, ‘Das Publikum der religiösen Spiele in den Niederlanden’ in *Das Theaterpublikum des Mittelalters* (1980), p. 170-192 □ H. Pleij, N. van Rossem & R. Simons, ‘Een wagenspel in afleveringen als leesboek’ in J.J.Th.M. Tersteeg & P.E.L. Verkuyll (red.), *Ik ga daer ic hebbe te doene. Een bundel opstellen voor F. Lulofs* (1984), p. 179-204 □ P.F. Eligh, ‘Nogmaals het wagenspel van Masscheroen’ in *De Nieuwe Taalgids* 82 (1989), p. 337-342 □ B.A.M. Ramakers, ‘5 mei 1448: Begin van de traditie van de jaarlijkse opvoering van een van de zeven Bliscappen in Brussel’ in R.L. Erenstein (hoofred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*

(1996), p. 42-49 □ B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd* (1996).

## wajang

ETYM: Javaans schaduw.

In enge betekenis verwijst de term naar het Javaanse marionettentheater. Naar gelang van de poppen spreekt men van wajang kulit of wajang golek. Bij wajang poerwa, de oudste vorm (poerwa = oud), gebruikt men platte lederen poppen, vandaar ook wajang kulit (kult = leder). De speler, die alle poppen hanteert, laat hun schaduwen bewegen op een verlicht doek (schimmenspel). Bij wajang golek gebruikt men aangeklede houten marionetten die op stangen bewegen. Het wajangpoppentheater wordt begeleid door een orkestje, de gamelan.

In ruime zin staat wajang ook voor diverse vormen van theater waarbij menselijke acteurs optreden. Hier onderscheidt men het maskerspel (wajang topeng) van het danstheater (wajang orang). Heel bekend is het Râmâyana Ballet dat op de tempelvlakte van Prambanan tijdens het droog seizoen bij volle maan het verhaal van Rama en Sita danst gedurende vier opeenvolgende nachten.

De diverse vormen van wajang kunnen bogen op een oude traditie. Sommige gaan terug tot de 11<sup>de</sup> eeuw. Ze ontleen hun materiaal aan epische verhalencycli uit de hindoeicultuur: de Mahâbhârata en de Râmâyana, waarin Rama, een incarnatie van de god Visjnoe, en zijn geliefde Sita de strijd aanbinden met de demonen.



*Wajangpoppen in het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden. [bron: A.G.H. Bachrach e.a. (red.), Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur, dl 10 (1984<sup>2</sup>), p. 209].*

LIT: P. Buurman, *Wajang golek: de fascinerende wereld van het klassieke West-Javaanse poppenspel* (1980) □ W. Angst, *Wayang Indonesia: die phantastische Welt des indonesischen Figurentheaters* (2007) □ M.A. Ibrahim, *Shadow play: Malay traditional theatre* (2008).

## well- made play zie pièce bien faite

## wereldbeeldaspect

In de drama-analyse gebruikte term voor één van de vijf handelingsaspecten die binnen het drama kunnen worden onderscheiden. Het wereldbeeldaspect is het handelingsaspect dat verwijst naar de werkelijkheid of de denkwereld die de achtergrond vormt van het drama en dat op die manier bijdraagt tot de emotionele

werking. Het doet een beroep op de levenservaring van de toeschouwer of op diens kennis van de actuele of historische situatie. Zo'n verwijzing naar de levenservaring vindt men bijv. in de sententia aan het slot van Vondels *Joseph in Dothan*:

Och d'ouders teelen 't kint, en maecken 't groot met smart:  
Het kleene treet op 't kleet; de groote treên op 't hart.  
(*Werken*, WB-ed., dl. 4, 1930, p. 147)

LIT: J.I.M. van der Kun, *Handelingsaspecten in het drama* (1970<sup>2</sup>).

## wraakstuk zie revenge play

## Z

### zangspel

Vorm van muziekdramatische kunst bestaande uit een toneelstuk, veelal een klucht-1, met ingelaste gezongen (zang) gedeelten. De teksten waren veelal vertalingen van de opéra comique, een gesproken tekst onderbroken door liedjes, koren (koor) en ensemblespel. Het zangspel kreeg belangrijke impulsen van het 18<sup>de</sup>-eeuwse Singspiel, een klucht gelardeerd met zang. Ook grote componisten hebben het genre beoefend, zoals Mozart, wiens *Die Entführung aus dem Serail* (1782) en *Die Zauberflöte* (1791) al voor 1800, in Nederlandse vertaling, met succes werden opgevoerd. Hier domineerde echter niet de tekst maar de muziek. Het originele Nederlandse zangspel, dat al een langere traditie had, kreeg in de tweede helft van de 18<sup>de</sup> eeuw nieuwe impulsen. Naast bewerkingen (bijv. J. Kinkers *Edipus te Kolone*, 1807) vindt men ook originele zangspelen (bijv. die van J. van Lennep). In de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw verdwijnt de gesproken dialoog in de opéra comique, die zich van muzikale klucht ontwikkelt tot operette (J. Offenbach) en burleske opera (J. Wagenaar).

Het zangspel is verwant aan de opera, maar is minder gebonden aan genrevoorschriften. Allerlei dramatische vormen, zoals herdersspel (pastorale-2) en pantomime, konden als zangspel worden opgevoerd. Kenmerkend is steeds het voorkomen van lieflijke en melodieuze coupletten. Op die manier kon het zangspel de voorloper worden van de musical.

Zie ook ballad opera.

LIT: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln. (1903-1907) □ S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (1946) □ J. Bolte, *Die Singspiele der Englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien* (1977) □ S Dresden, *Algemene muziekleer* (1979<sup>12</sup>) □ J. Smits van Waesberghe, *Het grote Herodesspel of Driekoningenspel van Munsterbilzen* (1987) □ M.R. Wade, *The German baroque pastoral 'Singspiel'* (1990) □ L.P. Grijp, 'Dutch music of the Golden Age' in E. Buijs & L.P. Grijp, *The Hoogsteder exhibition*



*of music & painting in the Golden Age* (1994), p. 63-79 □ K. Ashley & W. Hüsken (red.), *Moving subjects: professional performance in the Middle Ages and the Renaissance* (2001) □ A. Ceulemans, P. Couttenier & J. Kats, *Verklankt verleden: Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914)* (2010).

## **zarzuela**

ETYM: Sp. zarza = braamstruik.

Oorspronkelijk een Spaanse operavorm, ontstaan in de gouden 17<sup>de</sup> eeuw. Dit muzikaal-lyrische genre ontleende zijn naam aan een gedeelte van het Pradowoud nabij Madrid waar de zarza (= braamstruik) overvloedig groeit; in dat woud werden nl., ter opluistering van aristocratische jachtpartijen, toneelgroepen uit Madrid uitgenodigd. Na een tijd van het toneel te zijn verdwenen, kwam de zarzuela weer volop in de belangstelling in het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw. De muziek van deze ‘Spaanse operette’ is geïnspireerd door de nationale folklore, die een rijke schat aan ritmes en melodieën kent. De zarzuela bereikte haar grootste populariteit in de vorm van eenakters waarin de kleurrijke inwoners van de volkse wijken in Madrid en in de provincie goedmoedig-karikaturaal voorgesteld worden. Enkele klassiekers van dit erg populaire genre zijn *El Barberillo de Lavapiés*, een vurig en meeslepend politiek stukje van F.A. Barbieri (1823-1894) en *Verbena de la Paloma*, de ‘koningin’ van de zarzuela’s, van T. Bretón (1850-1923).

LIT: R. Mindlin, *Die Zarzuela* (1965) □ J. Sage, ‘Nouvelles lumières sur la genèse de l’opéra et la zarzuela en Espagne’ in *Baroque: revue internationale* 5 (1972), p.107-114 □ R. Alier, *La zarzuela* (1984) □ C. Webber, *The zarzuela companion* (2002) □ R. Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert: Ópera, Comedia und Zarzuela* (2003) □ A. Le Duc, *La zarzuela: les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)* (2003).

## **zedenblijspel zie comédie de mœurs**

## **zinneken**

ETYM: Middelned. voor sinnekijn = zinnebeeldig persoon.

Soortnaam voor bepaalde allegorische personages (allegorie, figura-1) in rederijkersspelen (rederijkers, rederijkerstoneel) die gevoels- en gemoedsaandoeningen, hartstochten, lichamelijke neigingen en driften personifiëren. De zinneken hebben vaak expliciet deze ondeugden als naam, zoals Lust tot Rijkdom, Jalours Ghepeyns, Hoverdie en Ghyerichyeyt.

De term zinneken is gangbaar vanaf de tweede helft van de 16de eeuw. In de literatuurgeschiedenis is dit de gebruikelijke benaming geworden. De rederijkers maakten echter geen onderscheid tussen zinneken, neeftken, nichtken of verrader, hoewel zinneken niet zoals de overige termen als aanspreekvorm in de dialoog van het toneelspel werd gebruikt; we vinden die term praktisch alleen op de lijst van *dramatis personae* en in de toneelaanwijzingen.

De personificaties van het rederijkersspel worden door hun namen met de zin van het spel verbonden. De zinneken kunnen in de zin van het spel beschouwd worden als de veroorzakers van datgene wat de auteur zelf niet wil; als negatieve, meestal

religieuze, factoren. Hun activiteiten kunnen als verleidend bestempeld worden; zij verdringen hiermee de duivel uit de rol van verleider met alles wat tot dood en verdoemenis leidt, maar laten het voltooien van het oordeel (als dat al volgt) aan hem of de dood over.

De naam verrader hebben de zinneken waarschijnlijk ontvangen vanwege hun onthullende en verleidende functie. Hierin lijkt het zinneken op de nar of zot in het rederijkerstoneel: beiden spreken de waarheid of onthullen deze: de nar omdat hij te naïef is om misleid te worden, de zinneken omdat zij als transcendente wezens over superieure kennis en superieur inzicht beschikken en een hogere waarheid tonen.

In het begin van de 17de eeuw raakten de zinneken in onbruik. Een voorbeeld van moderne sinnekens zijn Blik en Tong in de Beatrijs-bewerking *Ik dien* (1924) van H. Teirlinck.



Enkele zinneken uit het rederijkersdrama. [bron: W.M.H. Hummelen, *De sinnekens in het rederijkersdrama* (1958), afb. 4 & 5].

LIT: W.M.H. Hummelen, *De sinnekens in het rederijkersdrama* (1958) □ W. Vuijk & M. Eggermont, *Van hoe er zich twee vergaren tot elcker uren soet: historisch-pragmatische analyse van het taalgebruik van de sinnekens in het eerste optreden in vijftiende-eeuwse rederijkersspelen* (1984) □ P. Happé & W. Hüskén, "'Sinnekens' and the Vice: prolegomena' in *Comparative drama* (1995), p. 248-269.

**zinnespel zie spel van zinne**

**zot zie nar**