



1648

Rembrandt maakt een ets als illustratie voor de editie van Jan Six' treurspel *Medea*

De relatie tussen toneel en schilderkunst

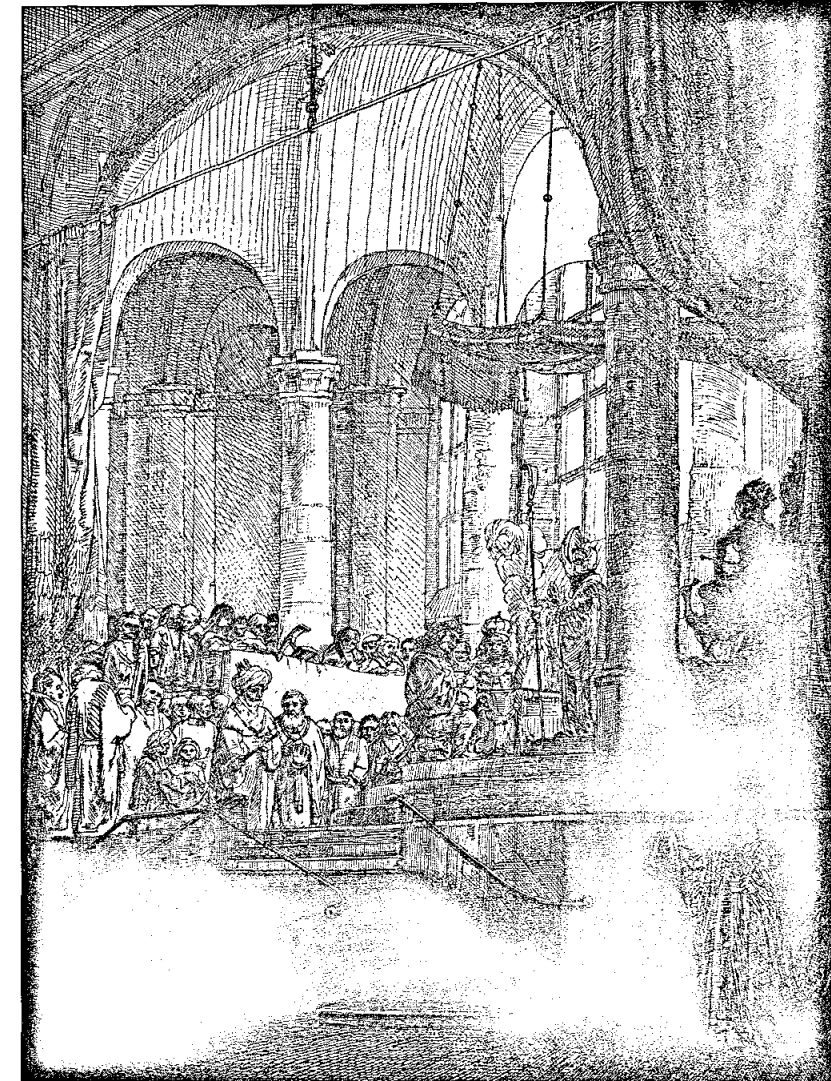
IN 1648 VERSCHIJNT van de hand van Jan Six het treurspel *Medea* in druk. Het heeft tot onderwerp de gruwelijke wraak van de titelheldin op haar overspelige echtgenoot Iason. De voorgeschiedenis is bekend: nadat Iason door de hulp van Medea het beroemde Gulden Vlies bemachtigd heeft, is hij vooral uit dank met haar in het huwelijk getreden. Na allerlei omzwervingen belanden ze op zekere dag samen in Korinthe. Daar ontsteekt Iason in liefde voor de koningsdochter Kreusa. Hij besluit haar tot vrouw te nemen en verstoot Medea, zonder dat hij zich ook maar iets gelegen laat liggen aan haar tranen en smeebeden. Six' *Medea* geeft een verslag van de gebeurtenissen tijdens de huwelijksdag van Iason en Kreusa. Het publiek is er getuige van hoe de vernederde Medea zich, geheel in de ban van een niets ontziende woede, direct na de voltrekking van de trouwplechtigheid op het jonge echtpaar wreekt. Eerst vergiftigt zij Kreusa en haar vader Kreon, die ze verraderlijk misleidt met een zogenaamd huwelijksgeschenk – een paar fraai geborduurde handschoenen – waaraan dodelijke dampen ontsnappen. Vervolgens werpt Medea haar eigen kind, een dochttertje dat Iason bij haar verwekt had, voor de ogen van de verbijsterde vader van een hoge galerij op de aarde te pletter. En ten slotte pleegt zij zelfmoord, zodat Iason noch iemand anders ooit genoegdoening van haar kan eisen. Terugkijkend op het voorgevallene kan de geschokte bruidegom zich in de slotverzen slechts beklagen over zijn ongeluk.

Six' *Medea* trekt om verschillende redenen de aandacht. Opmerkelijk is bij voorbeeld de karaktertekening van de protagoniste. Met een beroep op de geloofwaardigheid typeert Six Medea niet als een tovenaars, zoals de mythologische overlevering wil, maar als een gewone vrouw die niets bovennatuurlijks vermag. Bovendien heeft hij haar niet – zoals zo vaak – voorgesteld als een louter

kwaadaardige intrigante, maar bovenal als een slachtoffer dat 'groot medelijden t'haarwaarts verwekt'. De ets die Rembrandt vervaardigde ter verluchting van de uitgave in 1648 heeft ervoor gezorgd dat het drama altijd een zekere belangstelling ondervonden heeft. Afgebeeld is het huwelijk van Iason en Kreusa. In een overwelfde ruimte zien we beiden knielen voor een altaar met brandende offergaven, terwijl ze elkaar de rechterhand geven en trouw beloven. Een priester leidt de ceremonie en achter hem troont onder een baldakijn een beeld van Juno, de beschermster van het huwelijk die aan een pauw (haar vaste attriboot) te herkennen is. Onder de vele aanwezigen bevindt zich ook Kreon. Hij draagt een brede tulband en houdt een scepter, teken van koninklijke waardigheid, in zijn handen. Op de voorgrond, half in het duister, staat als een stille getuige Medea. Haar ene hand rust dreigend op de dolk, waarmee zij zich aan het eind van het drama van het leven zal beroven. Mogelijk heeft zij in haar andere hand – het is niet goed te zien – het kistje met de speciaal geprepareerde handschoenen. Onder de prent staan de volgende verzen:

'Creus' en Iason hier elckandren Trouw beloven:
Medea Iasons vrouw, onwaardighlijck verschoven,
Werdt opgehitst van spijt, de wraecksucht voert haer aen.
Helaes! Ontrouwigheydt, wat komt ghij dier te staen!'

Six en Rembrandt, de dichter en de schilder, geven in woord en beeld hun visie op het verhaal van Medea. De vraag dringt zich nu op hoe toneeltekst en illustratie zich onderling verhouden. Zijn ze los van elkaar ontstaan, of heeft Rembrandt zich wellicht laten inspireren door een opvoering van het drama?



Illustratie bij Jan Six' treurspel *Medea* door Rembrandt, 1648.

In de laatste drie maanden van 1647 is *Medea* vijf keer opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg – te oordelen naar de binnengekomen entreegelden overigens met niet meer dan middelmatig succes. Het is voorstelbaar dat Rembrandt bij een van deze gelegenheden tot het publiek behoord heeft. Eerder al had hij interesse voor het toneel getoond met een serie tekeningen die, naar men veronderstelt, gemaakt is bij repetities van Vondels *Gysbreght van Aemstel* (1637). Daarbij onderhield hij nauwe betrekkingen met Jan Six. Deze verschaftte hem een aantal belangrijke opdrachten en hij zelf is verschillende malen door Rembrandt geportretteerd. Op voorhand hoeft dus niet uitgesloten te worden dat de uit 1648 daterende *Medea*-prent een van de opvoeringen uit 1647 in herinnering roept. Daar komt bij dat Rembrandts ets twee duidelijke vingerwijzingen in die richting geeft. Enerzijds doet de kleding denken aan de kostuums die op het zeventiende-eeuwse toneelpodium gangbaar waren, anderzijds lijken de weggeschoven gordijnen aan weerszijden van de voorstelling te refereren aan het voordoek in een theater.

Deze interpretatie wordt evenwel ernstig gecompliceerd door twee andere feiten. Ten eerste heeft de architectuur op de prent nauwelijks verwantschap met het interieur van de Stadsschouwburg, dat onder meer bekend is van de uit 1658 daterende gravure van Salomon Savery. De verschillen zijn dermate van structurele aard, dat ze evenmin kunnen worden teruggevoerd op een in vergetelheid geraakt decoratief. In de tweede plaats moet worden opgemerkt dat in de tekst van Six de voltrekking van het huwelijk van Iason en Kreusa niet als handlingsmoment voorkomt. Aan het begin van het tweede bedrijf ziet Medea de trouwstoet voorbijtrekken, terwijl bij aanvang van het derde bedrijf Iason en Kreusa gehuwd weer voor het voetlicht treden. Heeft Rembrandt dan een illustratie geleverd die in feite weinig met het drama van doen heeft en slechts in thematiek verwant is?

De meest voor de hand liggende uitweg uit deze impasse is dat de kunstenaar zich op een *tableau vivant* gebaseerd heeft. Deze werden in de zeventiende-eeuwse toneelpraktijk vaak ingevoegd om sleutelmomenten in het verhaal extra te benadrukken. Veelal ging het om openbare plechtigheden of bloederige gruweldaden, die op een andere wijze onvoldoende realistisch ten tonele te voeren waren. Gedurende enkele minuten formeerden de betreffende personages een statisch ensemble, dat als in een 'levend schilderij' een bepaalde gebeurtenis uitbeelde. Daarbij werden doorgaans enkele verzen voorgedragen die de precieze strekking van de vertoning nog eens nader uit de doeken deden.

Een *tableau vivant* van het huwelijk tussen Iason en Kreusa is goed denkbaar tussen het tweede en derde bedrijf van Six' drama. Als directe aanleiding voor de verdere verwickelingen vervult hun trouwbelofte een centrale functie in het handelingsverloop, terwijl het ceremonieel met de nodige pracht en praal zeker een boeiend schouwspel kan bieden. Zo bezien valt het dus te verdedigen dat de prent van Rembrandt weliswaar geen aanwijsbare scène uit *Medea* weergeeft,

maar toch teruggaat op een der uitvoeringen in 1647. Het is namelijk niet onaannemelijk dat de kunstenaar een indruk geeft van een vertoning, die mogelijk geïntroduceerd is met het vierregelige gedichtje dat onder de prent staat afgedrukt. Deze hypothese is aantrekkelijk, want zij legt een directe relatie tussen ets en tragedie. Onverklaard blijft evenwel de architectonische setting waarin Rembrandt de voorstelling geplaatst heeft – daarover direct meer.

De problemen die men ondervindt bij het vaststellen van de precieze betekenis van Rembrandts illustratie bij *Medea*, zijn in zekere zin exemplarisch voor de vaak moeizame interpretatie van het omvangrijke beeldmateriaal dat met de Amsterdamse toneelcultuur in verband staat. Behalve over een relatief beperkt aantal schilderijen, beschikken we met name over een grote hoeveelheid afbeeldingen in toneeluitgaven. Zelden is echter op het eerste gezicht duidelijk of het om een betrouwbare weergave van een moment uit een opvoering gaat. Dat is te meer betreurenswaardig, omdat we voor een belangrijk deel aangewezen zijn op dit soort visuele bronnen om een idee te krijgen van de zeventiende-eeuwse spelwijze en inscenering. In gedrukte edities van dramateksten zijn regie-aanwijzingen namelijk buitengewoon schaars en min of meer gedetailleerde beschrijvingen van toneelvoorstellingen zijn, zo ze al bestaan hebben, niet bewaard gebleven.

Het is van belang zich te realiseren dat de makers van toneelillustraties niet vanzelfsprekend gestreefd hebben naar een zo getrouw mogelijke afbeelding van een bepaalde scène uit een drama. Hun werk kan niet gezien worden als het zeventiende-eeuwse equivalent van moderne theaterfoto's, maar moet vooral ook in het licht van de conventies en tradities van de schilderkunst beschouwd worden. Wanneer Rembrandt, zoals opgemerkt, voor een eigen achtergrond kiest op zijn *Medea*-prent, doet hij dit kennelijk omdat hij die voor de sluiting van een huwelijk waarschijnlijker of overtuigender acht dan het oorspronkelijke decor in de schouwburg. Op die manier prevaleert dus niet het reproductieve karakter van de prent, maar de reconstructie die de kunstenaar achteraf van het oorspronkelijke toneelbeeld maakt. Iets dergelijks doet zich voor bij een reeks schilderijen van Granida en Daifilo, de hoofdfiguren uit Hoofts pastoraal aangeklede *Granida* (gepubliceerd in 1615).

Dit drama was lange tijd zeer geliefd bij het schouwburgpubliek en is in de eerste helft van de zeventiende eeuw tientallen malen ten tonele gevoerd. Er is geen drama dat zo vaak in olieverf is weergegeven als dit spel van Hooft: er zijn niet minder dan zo'n veertig schilderijen bekend. Op enkele uitzonderingen na is steeds een voorval verbeeld uit het eerste bedrijf, dat zich afspeelt in de idyllische omgeving van schaduwrijke bosschages en ruisende beekjes. Met mooie woorden probeert de herder Daifilo de beminnelijke Dorilea, op wie hij zijn oog heeft laten vallen, te verleiden. Hun samenzijn wordt echter onderbroken wanneer Granida, een Perzische prinses, zich tot hen wendt. Zij is de jachtstoet waarvan zij deel uitmaakte, kwijtgeraakt en vraagt het neergezeten paar om een slok water. Daifilo



Granida en Daifilo door Jacob
Adriaansz. Backer.

wordt diep getroffen door haar verheven voorkomen en laat Granida meteen uit een schelp drinken. Vanaf datzelfde moment heeft de eenvoudige Dorilea voor hem afgedaan en wordt hij beheerst door verliefde gevoelens voor de edele prinses van Perzië.

Deze scène is voor het eerst geschilderd door Dirck van Baburen in 1623 en heeft aanvankelijk vooral opgang gemaakt in het milieu van de Utrechtse caravagisten. Een wat later voorbeeld stamt uit omstreeks 1643 en is van de hand van de in Amsterdam werkzame meester Jacob Backer. Het toont een geknielde Daifilo die de chique geklede Granida de schelp aanbiedt. In haar rechterhand heeft zij een boog, op de rug draagt zij een koker met pijlen en naast haar staat een jacht-

hond. Op een afstandje beziet Dorilea, met een bloemenkrans in het haar en een opvallend open decolleté, de plotselinge hulpvaardigheid van Daifilo.

Reminiscenties aan een theateropvoering zijn op het schilderij van Backer niet aanwijsbaar. De ontmoeting met Granida is voorgesteld in de vrije natuur en iedere verwijzing naar de feitelijke situatie op het Amsterdamse toneel ontbreekt. De bedoeling hiervan is ongetwijfeld het realiteitsgehalte van de geschilderde voorstelling te vergroten. Gordijnen, decorstukken en andere toneelobjecten die de werkelijkheidsillusie zouden kunnen verstoren, zijn 'weggeretoucheerd'. De toneelscène is in feite afgebeeld als ging het om bij voorbeeld een mythologische geschiedenis. Men kan daarom stellen dat het niet zozeer de conventies van het theater zijn geweest die Backer geleid hebben, als wel die der historieschilderkunst. Dit wordt nog eens bevestigd door het feit dat de compositie van zijn schilderij duidelijk geënt is op het grondschema dat door Van Baburen in 1623 geïntroduceerd is. Als eerste heeft hij Granida staand afgebeeld op het moment dat ze de schelp met water van een geknielde Daifilo aanneemt. Behalve door Backer is deze compositorische oplossing door een groot aantal andere schilders gekozen, zodat het er alle schijn van heeft dat zij zich meer door elkaars werk dan door de opvoeringspraktijk lieten inspireren.

De vaststelling dat Backers doek weliswaar gebaseerd is op een bestaande tragedie maar de theatercontext loslaat, voert tot een principieel probleem. Men moet er namelijk op bedacht zijn dat er werken bestaan die wij als op zichzelf staande historiestukken interpreteren, terwijl ze gemaakt zouden kunnen zijn naar aanleiding van een toneelstuk. In dit kader is het veelzeggend dat met name schilderijen van Rembrandt met een zekere regelmaat in verband zijn gebracht met het contemporaine Amsterdamse toneel. In de jaren vijftig heeft Hellinga bij voorbeeld betoogd dat de *Nachtwacht* geïnspireerd is op Vondels *Gysbreght van Aemstel*, en nog niet zo lang geleden heeft Schwartz een tiental doeken van de schilder als toneelscènes geïdentificeerd. Zo ziet de laatste Rembrandts *Poolse ruiter* als een weergave van een toneel uit Serwouters' *Grooten Tamerlan* (1657). De interpretaties van Hellinga zowel als die van Schwartz zijn evenwel niet onweersproken gebleven.

De afstand tot de schouwburg is niet altijd zo groot als in het geval van Backers *Granida en Daifilo*. In sommige uitgaven komen afbeeldingen voor waarop de toneelenscenering wel degelijk direct te herkennen is. Dit gaat bij voorbeeld op voor de titelplaat van Jan Vos' *Aran en Titus* (1641), die vanaf de vierde druk (1648) voorkomt in een aantal van de talrijke herdrukken. In dit populaire spektakelstuk vindt het merendeel van de personages een gewelddadige dood. Het gaat er vooral bloederig aan toe in het slotbedrijf, dat inzet met een gezamenlijke maaltijd van de belangrijkste toneelfiguren. De boosaardige Thamera, koningin van Gotland, krijgt bij die gelegenheid ongemerkt het vlees van haar zonen Quiro en Demetrius voorgezet. Nadat ze zich eraan tegoed gedaan heeft, draagt Rozelyna



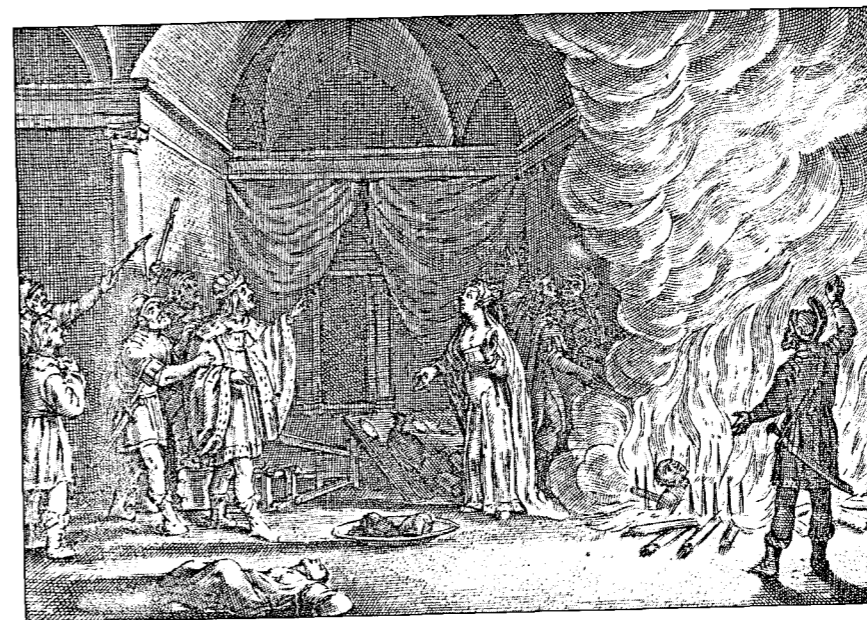
Titelgravure bij Jan Vos' *Aran en Titus*, Amsterdam, vijfde druk, 1656.

triumfantelijk beider hoofden op een schotel binnen. Het meisje is eerder door de twee broers verkracht en – opdat ze niemand duidelijk zou kunnen maken wat haar is overkomen – door hen van haar tong en handen beroofd. Nu komt het handlingsverloop in een ware stroomversnelling terecht. Om haar lijden te bekorten, steekt haar vader Titus de onteerde Rozelyna dood. Thamera, die voor haar leven vreest, roept de hulp van haar minnaar Aran in, maar hem wacht een jammerlijk einde boven een open vuur. De 'Gotse' troonhoudster wordt dan door Titus gedood. Hij wordt op zijn beurt omgebracht door Saturninus – de keizer van Rome, aan wie Thamera haar liefde heeft toegezegd – die hierop wordt neergestoken door Lucius, Titus' zoon, en diens oom Markus.

De anonieme maker van de gravure bij *Aran en Titus*, die met een vosje boven op de architraaf een toespeling maakt op de naam van de auteur van het drama, geeft een indruk van de sensationele gebeurtenissen in het vijfde bedrijf. Op de voorgrond zijn de resten van het feestmaal te zien, de schotel met de hoofden van Quiro en Demetrius, en het verminkte lichaam van Roze-

lyna. Ter linkerzijde valt Aran met een ketting om zijn linkerenkel, die nog net niet strak hangt, tot vlak boven een heftig rokend vuur. In het midden berooft Titus, die zijn eerder verwonde rechterarm in een draagverband heeft, Thamera van het leven. Rechts belagen Lucius en Markus keizer Saturninus. Drie kort op elkaar volgende handelingen zijn zo herleid tot één voorstelling: de respectievelijke dood van Aran, Thamera en Saturninus. Alleen de tussenliggende moord op Titus, die de directe aanleiding vormt voor de ondergang van Saturninus, is niet in beeld gebracht.

Net als Rembrandts *Medea*-prent biedt de afbeelding bij *Aran en Titus* een achteraf samengestelde reconstructie van een toneelopvoering. In dit laatste geval is de afstand tot de schouwburg echter gemakkelijk te overbruggen. De kostumering en de zwaar aangezette gesticulatie van bij voorbeeld Thamera grijpen direct terug op wijd verbreide theatertradities. Bovendien valt de architectuur duidelijk te herkennen. Verschillende van de bouwelementen op de achtergrond – de zuil, de doorgang naar achteren, de pilasters en de architraaf – zijn gebaseerd op het interieur van het Amsterdamse theater. Verder vallen aan de linkerkant het valluik en het zich daar direct onder bevindende zinkluik in het oog. Het zijn onderdelen



van de veel geroemde technische uitrusting van de schouwburg, waardoor het hier mogelijk is dat Aran van een balkon ('door eenen lozen zoldering' heet het in de inhoudsopgave) naar beneden valt en boven een vuur komt te hangen, dat van onder het podium met grote wolken rook wordt gesuggereerd.

De ets van Rembrandt, het schilderij van Backer en de titelgravure bij *Aran en Titus* – deze drie voorstellingen uit de jaren veertig vormen slechts een fractie van een omvangrijk corpus beeldmateriaal dat zeker nog onderzoek behoeft, maar dat evident van groot belang is voor onze kennis van de zeventiende-eeuwse opvoeringspraktijk.

JAN KONST

Titelgravure bij *Aran en Titus*, 1641.

Een studie waarin de interpretatie van toneel-afbeeldingen geproblematiseerd wordt, is van W. Hogendoorn, "To the dumbness of the gesture/one might interpret": on the fidelity of pictorial stage documents', in: *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10 (1980), p. 306-322. De mogelijkheid dat Rembrandts *Medea*-prent op een vertoning teruggaat, is voor het eerst gepopperd door P. Leendertz jr. in zijn artikel 'Rembrandt's Faust and Medea', in: *Oud Holland* 41 (1923-'24), p. 68-82. Over Rembrandt en het Amsterdams toneel schreef H. van de Waal, 'Rembrandt at Vondel's tragedy *Gijsbrecht van Aemstel*', in: *Steps towards Rembrandt: Collected Articles 1937-1972*, Amsterdam 1974, p. 73-83, en B. Albach, 'Rembrandt en het toneel', in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1979), 2, p. 2-33. Over de schilderijen ontleend aan Hoofts *Granida en Daifilo* zie A. McNeill Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair (N.J.) 1983; P. van den Brink en J. de Meyere (red.), *Het gedroomde land: Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 1993 (Tentoonstellingscatalogus Centraal Museum Utrecht), *passim*. Verder W.Gs. Hellinga, *Rembrandt fecit 1642*, Amsterdam 1956 en G. Schwartz, *Rembrandt: Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984. Kritiek op deze laatste studie leverde M.M. Meijer-Drees, 'Rembrandt en het toneel in Amsterdam: Kanttekeningen bij de nieuwste Rembrandt-biografie', in: *De nicuwe taalgids* 78 (1985), p. 414-421. Over de titelgravure bij *Aran en Titus* schreef W.M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637*, Amsterdam 1967.