

Eenheid in verandering: neoclassicistische aanpassingen in het Vlaamse jezuïetentoneel van de achttiende eeuw

Caroline BAETENS

Abstract

This article discusses poetical evolutions in Jesuit theater in Flanders through a comparison between plays of the seventeenth and eighteenth century. While most research in the field of Jesuit theater focusses on the first centuries of the order, disregarding the eighteenth century because of its decreased social relevance, this article surveys significant changes in the eighteenth-century plays. Although the continuities of baroque spectacle in the different phases of the order have been accepted, Tjoelker (2016) shows the French classical influence on poetical texts of Jesuits in German regions. The comparison in this article shows that similar poetical changes can be seen on stage in the Jesuit colleges in Flanders.

In Vlaamse jezuïetencolleges voeren leerlingen vanaf het midden van de zestiende eeuw tot de late achttiende eeuw schooltoneel op. Het gaat hier om een vorm van theater die bekend staat om de aanwezigheid van barokke spektakelelementen zoals een grote hoeveelheid acteurs, luxueuze kostuums en dans en muziek. Uit getuigenissen zoals die van de Engelse reiziger Joseph Taylor¹ in 1707 blijkt dat dat spektakel ook buiten de muren van het college een groot publiek aantrekt. Het barokke spektakelgehalte zou volgens huidig onderzoek altijd een kenmerk blijven van het jezuïetentoneel. Volgens Van den Boogerd (1961:71) is er niet alleen een continuering van die traditionele elementen, maar worden ze in de achttiende eeuw, de laatste bestaanseeuw van de orde, zelfs versterkt.² Ook het moralistische en christelijk-apologetische karakter van het schooltoneel zou volgens bijvoorbeeld IJsewijn (1981) aanwezig blijven doorheen de eeuwen.

Tot nu toe is er vooral aandacht gevestigd op de doorwerking van traditionele barokelementen in het Latijnse schooltoneel van de zeventiende naar de achttiende eeuw, waardoor er diepgaand onderzoek naar eventuele veranderingen of breuken in het repertoire ontbreekt. Hoewel vooral de continuïteit van

¹ “There was a public act at the Jesuits’ college, which with much difficulty I got to see through an infinite crowd of people” (Van Strien 1997:86).

² Vooral het gebruik van muziek en dans zou aan het eind van de zeventiende eeuw toenemen in de tussenspeelen. De balletten zijn zelf onderwerp van onderzoek in de wetenschap van de podiumkunsten (zie Rock 2017), net zo wekken de koren en zangstukken in het jezuïetentheater interesse onder muziekwetenschappers (zie Irving 2005).

het jezuïetentoneel wordt benadrukt, wijst onder meer De Vroomen (1994:121) erop dat labels zoals ‘jezuïetentoneel’ of ‘jezuïetendrama’ verkeerdelijk een eenheid over 225 jaar suggereren. Hij citeert Müller (1930) die het lange bestaan van het schooltoneel verklaart aan de hand van het aanpassingsvermogen van de jezuïeten. Hun pedagogische vorming zou van de zestiende naar de achttiende eeuw bijvoorbeeld geëvolueerd zijn naar een focus op galant optreden, een belangrijk opvoedingsideaal in de achttiende eeuw (De Vroomen 1994:129). Jezuïeten zetten in op de jeugd die is voorbestemd op leidinggevende functies in de samenleving, om vanuit het kader de volledige maatschappij in de geest van de contrareformatie te hervormen (De Vroomen 1994:183). Hoewel die top-down-strategie en relatie met de wereldse gemeenschap volgens De Vroomen (1994:121) ook in de achttiende eeuw voor veranderingen binnen het schooltoneel zorgt, gaat hij toch, net zoals de meeste onderzoekers, minder in op die late periode, omdat het maatschappelijk belang van het jezuïetentoneel na 1650 volgens hem zou afnemen.

Hoewel het aanpassingsvermogen van de jezuïeten dus wel regelmatig ter sprake komt in het bestaande onderzoek, blijft de precieze uiting van die flexibele houding in de laatste bestaans eeuw van de orde voorlopig buiten beeld. Als het gaat om veranderingen in het achttiende-eeuwse schooltoneel, verwijst onder meer De Vroomen (1994: 129) op thematische verschuivingen. De poëtische evoluties in de zeventiende en achttiende eeuw worden buiten beschouwing gelaten, omdat de barokpoëtica zich zou verderzetten in het achttiende-eeuwse schooltoneel. Tjoelker (2016) nuanceert dat beeld in haar onderzoek naar de neoclassicistische elementen in de poëtica van de jezuïeten uit de Duitstalige gebieden.

Uit de analyse van poëtische geschriften concludeert Tjoelker (2016) dat de Duitse jezuïeten in de achttiende eeuw hun maatschappelijke relevantie trachten te behouden via een imitatie en verwerking van een Frans-classicistische poëtica. Tjoelker (2016) richt zich enkel op de theoretische geschriften, waardoor er onderzoek ontbreekt naar de veranderingen in de toneelpraktijk onder invloed van die Frans-classicistische poëtica. Zo werd nog niet eerder gezocht naar sporen van die nieuwe poëtica in de programmaboekjes van het schooltoneel.³ Als de poëtica van de jezuïeten van de zeventiende naar de achttiende eeuw een verandering doormaakt, is het waarschijnlijk dat die verschuiving ook in de toneelstukken te zien is. De uniformiteit en het centrale gezag van de jezuïetenorde veronderstelt bovendien een beperkte regionale variatie en sterke herkenbaarheid van het jezuïetentoneel over heel Europa. Het is om die

³ Voor onderzoek is men, op enkele uitzonderlijke volledige toneelteksten na, toegewezen op programmaboekjes of *periochen* die het publiek (en de hedendaagse onderzoeker) slechts een voorrede, een personagelijst, een korte samenvatting en een occasionele titel van een tussenspel aanbieden.

reden goed mogelijk dat de ontwikkelingen die Tjoelker (2016) herkent bij de Duitstalige jezuïeten ook een invloed hebben op de Vlaamse jezuïeten en hun toneel.

In dit artikel onderzoek ik in hoeverre de Vlaamse jezuïeten hun schooltoneel in de achttiende eeuw aanpassen om te voldoen aan de heersende neoclassicistische opvattingen over toneel. Meer specifiek wordt er gekeken naar verschuivingen in de opbouw, de eenheid van tijd, ruimte en handeling en de karaktertekening. Om na te gaan of er verschuivingen waarneembaar zijn, maak ik gebruik van een corpus van drie zeventiende-eeuwse en drie achttiende-eeuwse programmaboekjes van stukken met Eustachius, Sedecias en Salomon als titelpersonages.⁴

De samenvattingen in de programmaboekjes zijn een leidraad voor het toneel en bieden niet dezelfde informatie als een toneelscript of een beschrijving van de opvoering. In een latere fase kunnen het toneel en de toneeltekst aangepast worden, waardoor de uiteindelijke opvoering kan afwijken van de beschrijving in de programmaboekjes. Het is dus niet geheel duidelijk in welke mate de neoclassicistische en barokke invloed die blijkt uit de teksten in dit corpus, in de opvoeringen aanwezig zijn. Ik kan in het bestek van deze bijdrage alleen uitspraken doen over de programmaboekjes, die misschien een geïdealiseerde toneelpraktijk presenteren die classicistischer oogt dan de daadwerkelijke praktijk van de toneelopvoeringen.

In een inleidende paragraaf wordt de barokpoëtica en het spektakel van het jezuïetentoneel vergeleken met de bevindingen van Tjoelker (2016). Zowel de gangbare opvattingen over het schooltoneel en de oorzaken voor een categorisatie onder ‘barok’ worden toegelicht, als de theoretische en poëtische ontwikkelingen richting neoclassicisme in de achttiende eeuw. Vervolgens wordt de invloed van het neoclassicisme in de achttiende-eeuwse praktijk van het schooltoneel onderzocht via een vergelijking van de programmaboekjes van zeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse stukken. Hoewel volledige toneelteksten ontbreken kunnen op basis van de samenvattingen en parateksten kunnen de plotlijn, de functie van personages, de vertelde tijd en de afgebeelde locatie van elk bedrijf achterhaald worden. Die informatie wordt geconfronteerd met de neoclassicistische opbouw, theorie van de eenheden en karaktertekening zoals beschreven door de Duinkerke rederijker Michiel de Swaen in zijn *Neder-Duitsche Dightkonde of Rym-konst* (1692).

⁴ De stukken zijn te vinden in de inventaris van Proot (2008a) onder de nummers G97 en G212 voor Eustachius, G183 en C17 voor Sedecias en A10 en G253 voor Salomon.

1. HET BESTE VAN TWEE WERELDEN

Hoewel de jezuïetenorde in 1534 wordt opgericht door Iñigo López de Loyola als een priesterorde, wordt onderwijs al snel één van de kerntaken van de leden (Proot 2008a:19). Vanaf de oprichting van hun eerste college in Messina in 1550, wil de orde jongeren opleiden tot goede en geleterde christenen. Daarvoor wordt in hun scholen de humanistische traditie verdergezet met een nadruk op welsprekendheid, algemene vorming en het christelijke geloof (van Eemeren 1991: 788). Het Latijns schooltoneel wordt aanvankelijk verbonden met de feestelijkheden zoals prijsuitreikingen of afsluitingen van een schooljaar (Poncelet 1927:77-78), maar het duurt niet lang vooraleer theater een centrale plek verovert in de pedagogie van de jezuïeten. De theatrale voorstellingen dienen de leerlingen te oefenen in hun welsprekendheid en vaardigheid van de klassieke taal (Van Eemeren 1991:787).

Door het gebruik van multimediale middelen, zoals muziek, dans en decors, worden de stukken in eerder onderzoek vaak beschreven als barok spektakel-toneel. De visuele effecten zoals decorwissels en de muzikale toevoegingen, houden het publiek, dat het Latijn niet altijd machtig is, geboeid doorheen de hele voorstelling (De Vroomen 1994:185). Bovendien strookt de keuze voor spektakel met de apostolische en contrareformatorische doelstellingen van de orde: via het spektakel in schooltoneel trachten de jezuïeten hun leerlingen en publiek te overtuigen van het ware geloof. Na de hoogdagen van de contrareformatie, keert het Latijnse schooltoneel zich in de achttiende eeuw tegen de Verlichting in onder meer het stuk *Philosofus modernus* (De Sutter 2018).

Volgens Van den Boogerd (1961:29) passen de schoolopvoeringen in de tijdsgeschiedenis van de barok door de decors, kostuums, hoeveelheid personages, maar vooral door de balletten. In de zeventiende eeuw krijgen die balletten voor het eerst een plaats binnen het schooltoneel, maar in de achttiende eeuw zouden ze hun hoogtepunt bereiken. Ook Proot (2008b:144) herkent op basis van de programmaboekjes een plotse enorme toename aan muziek en dans vanaf de jaren veertig van de achttiende eeuw. Toch wordt dans en muziek door de overheden van de orde afgekeurd wegens overdadige luxe. In overeenstemming met de opkomst van zang in toneel buiten de collegemuren breidt het, aanvankelijk bescheiden, zingend en dansend koor zich in de achttiende eeuw zodanig uit dat het schooltoneel de vorm van een opera krijgt (Van den Boogerd 1961:75). Het barokke spektakel van muziek en dans zou volgens hem vooral zijn hoogtepunt bereiken in het achttiende-eeuwse tussenspel (Van den Boogerd 1961:77).

Tjoelker (2016) nuanceert het algemene idee van een continue barokpoëtica in haar onderzoek naar de invloed van het neoclassicisme in de poëtische geschriften van jezuïeten in Duitstalige regio's. In de achttiende-eeuwse teksten

herkent zij een heel andere esthetiek dan die van het pure spektakel waar de orde bekend voor stond, gecombineerd met een toegenomen bewondering voor de Franse classicisten Corneille en Racine.⁵ Zo wordt Corneille door Joseph Jouvancy opgenomen in zijn *De ratione discendi et docendi*, een gids voor onderwijs in de colleges (Tjoelker 2016:387). Voornamelijk de theorie van de eenheden krijgt in die teksten de aandacht en wordt als navolgenswaardig geacht.

Net zoals de Vroomen (1994) en Müller (1930) verklaart Tjoelker (2016) de veranderingen in de poëtica aan de hand van het aanpassingsvermogen en de top-down-strategie van de jezuïeten. Maria Theresa voert in het midden van de achttiende eeuw immers veel staats- en bijbehorende onderwijshervormingen door die gericht zijn op verlichte idealen van rationaliteit, functionaliteit en maatschappelijke dienstbaarheid van de kunsten (Tjoelker 2016:385). De jezuïetencolleges worden het mikpunt van de hervormingen, omdat de nadruk op de klassieke taal en de opvoering van spectaculair schooltoneel niet bijdraagt tot een algemene vorming tot dienstbare burger (Tjoelker 2016:386). Door de regels van het Frans-classicisme strikter toe te passen, tracht men aan te sluiten bij de rationele opvattingen van de Verlichting om de traditie van het Latijnse schooltoneel te legitimeren en verder te zetten (Tjoelker 2016:386).

Aangezien het Duitse Rijk en de Zuidelijke Nederlanden in de achttiende eeuw beide onder toezicht staan van de Oostenrijkse Habsburgers, en dus ook de Vlaamse colleges vatbaar zijn voor de betreffende onderwijshervormingen, is het mogelijk dat de Vlaamse jezuïeten het schooltoneel op een gelijkaardige manier trachten te verdedigen. Er zijn hiervoor aanwijzingen te vinden in de *Ordo domesticus*, een Antwerps schoolreglement uit 1715 dat van toepassing is op alle Vlaamse colleges en wordt uitgegeven door Johannes Paulus Robyns.⁶ In het tiende artikel van het reglement uit de auteur kritiek op de keuze voor een Franse stof op het toneel: “Exhibitiones illæ sint ut plurimum piæ, ex / quibus spectatores fructum aliquem possint / accipere; non translatae ex Autoribus Gal- / lis; quod ignaviæ est indicium, aut saltem / eruditionis exiguæ.” (*Ordo Domesticus* 1715, art. 10.1, folio C2 recto; blz. 35).⁷ Zijn afkeurende houding en expliciete verbod op de Franse stof veronderstelt een duidelijk

⁵ De navolging van Racine is met name opmerkelijk, aangezien hij een opleiding van de jansenisten genoot, in tal van opzichten de publieke vijanden van de jezuïeten. Hoewel de poëtische teksten een afkeuring tonen voor de omgang met liefde in Racines toneelstukken, wordt de eenheid van tijd, ruimte en handeling in zijn stukken geapprecieerd.

⁶ Het algemene schoolreglement van de jezuïeten is de *Ratio Studiorum* (1599), maar die wordt aangevuld met lokale voorschriften zoals de *Instructio pro scholis* (1647) of de *Ordo Domesticus* (1715). De lokale aanvullingen zijn concreter in hun regelgeving over schooltoneel (zie Proot [2008a: 51-92] voor een overzicht van de reglementen en voorschriften). Terwijl de voorschriften van de *Ratio Studiorum* (1599) voor alle jezuïetencolleges gelden, is de *Ordo Domesticus* (1715) specifiek van toepassing op de Provincia Flandro-Belgica.

⁷ Eigen vertaling: “Deze vertoningen moeten zoveel als mogelijk religieus zijn, zodat de toeschouwers er iets vruchtbaars uit kunnen leren; ze mogen niet vertaald zijn uit de (stukken van) Franse auteurs; omdat dat een teken van gemakzucht of tenminste van geringe geleerdheid is.”

merkbare (maar dus ongewenste) invloed van Frankrijk op het Vlaamse jezuïetentoneel.⁸

Het reglement stelt echter ook dat er meer aandacht moet uitgaan naar een elegante stijl en juiste indeling in bedrijven in plaats van naar versiering zoals decors of kostuums: “In exhibitionibus scenicis potiùs styli / elegantia, rectaque partium dispositio / spectetur, quam ornatus superflui” (*Ordo Domesticus* 1715, art. 10.1, folio C1 verso; blz. 34).⁹ In tegenstelling tot het negatieve oordeel over de receptie van Franse schrijvers is de auteur positief over de Frans-classicistische eenvoud van stijl en indeling. De tegenstrijdige opvatting tegenover de Franse literatuur, en zo waarschijnlijk ook tegenover het Frans-classicisme, toont dat er geen sprake is van een duidelijke keuze voor slechts één poëtica, maar dat er invloeden van verschillende poëtica’s terug te vinden zijn.

2. CONFORMERING IN OPBOUW

Michiel de Swaen schrijft zijn poëtische standpunten neer in het handboek *Neder-Duitsche dightkonde of Rym-konst* (1696). Door de neoclassicistische invloeden is het de enige tekst uit het Zuiden die vergelijkbaar is met de poëtische geschriften van het dichtgenootschap *Nil Volentibus Arduum* uit de Noordelijke Nederlanden (Porteman & Smits-Veldt 2016: 750). In het vervolg van dit artikel wordt het toneel van de jezuïeten vergeleken met de poëtische voorschriften van Michiel de Swaen, omdat hij op geografisch en talig vlak dicht bij de Vlaamse jezuïeten aanleunt.¹⁰ Bovendien sluit hij ook aan bij Vlaamse literaire traditie van rederijkerstoneel en de behorende genres zoals martelaarsspelen (Porteman & Smits-Veldt 2016:728). Als neoclassicistische vernieuwer staat hij dus in een uitzonderlijke positie waarbij hij traditie met vernieuwing combineert.

Michiel de Swaen opteert een aristotelische opbouw waarbij de drie onderdelen van een tragedie (*expositie*, *episodia* en *exodus*) verdeeld worden onder vijf bedrijven en afgewisseld door reien of koorzangen.¹¹ Een goede tragedie moet ‘in sig selven geheel’ zijn en de opbouw is het centrale instrument om die eenheid van het stuk te garanderen (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:246).

⁸ Welke Franse auteurs hier precies bedoeld worden en of ze met het neoclassicisme verbonden zijn, is niet duidelijk.

⁹ Eigen vertaling: “In de theatrale vertoningen moet liever een ordening, elegant van stijl en correct van delen, bekeken worden, dan een overvloedige opsmuk.”

¹⁰ Er is veel variatie onder de neoclassicistische toneelschrijvers, waardoor de keuze voor een correcte vertegenwoordiger cruciaal is (Génétiot 2005). Een confrontatie tussen het jezuïetentoneel en de voorschriften van het Noord-Nederlandse dichtgenootschap *Nil Volentibus Arduum* kan bijvoorbeeld andere resultaten opleveren.

¹¹ “Daer latende de verdeling van Aristoteles sullen wij seggen met de schrijvers, ende naer het gebruik van desen tijd, dat het treuspel gemeenlijk verdeelt word in vijf bedrijven en vier reijen” (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:265).

Aangezien een juiste opbouw als een cruciaal element in een tragedie wordt beschouwd, wordt in deze paragraaf onderzocht of de structuur van de drie toneelstukken in de achttiende eeuw wordt aangepast aan het neoclassicistische ideaal.¹²

Een eerste oogopslag op de opbouw van de stukken maakt meteen enkele grote verschillen zichtbaar.¹³ Terwijl de opbouw van drie zeventiende-eeuwse stukken onderling veel verschilt, zijn de drie achttiende-eeuwse analoog in structuur. De jongere tragedies kennen immers een opbouw in vijf bedrijven, viermaal afgewisseld met een tussenspel. De zeventiende-eeuwse stukken daarentegen hebben een ingebedde structuur met drie of vijf bedrijven, opgedeeld in een verschillend aantal scènes en eventueel aangevuld met schijnbaar willekeurig ingevoegde tussenspelen.¹⁴

De grootste verandering van de zeventiende naar de achttiende eeuw is te zien in de stukken over Salomon (A10 en G253). Het toneelstuk uit 1638 is opgebouwd uit drie vertogen verdeeld in vier of vijf uitgangen, eenmaal gevolgd door een besluit. In de vierde uitgang leert Salomon de wijsheid correct te gebruiken via een volledig uitgewerkt ‘schau-spel’. Dat ingebedde toneel wordt opgedeeld in vijf uitgangen, voorafgegaan door een voorrede en afgesloten door een narede. De getrapte en de asymmetrische opdeling wordt in de achttiende eeuw vereenvoudigd naar vijf bedrijven zonder verdere inbedding. De vijf bedrijven worden afgewisseld met vier tussenspelen net zoals in de twee andere achttiende-eeuwse stukken.

De opbouw heeft een grote invloed op de eenheid en continuïteit van handeling in de bedrijven, want het bepaalt onder meer het aantal onderbrekingen. Het stuk van Eustachius uit 1672 bevat door de opdeling in tien *scenae* bijvoorbeeld negen onderbrekingen die de voortgang en samenhang van het stuk bemoeilijken. De achttiende-eeuwse versie van het verhaal bevat daarentegen slechts vier pauzes, waardoor de handeling makkelijker kan doorlopen.

De opdeling in scènes kan niet alleen de eenheid van handeling, maar ook die van tijd en ruimte binnen de bedrijven verhinderen. Pauzes tussen scènes kunnen immers gebruikt worden om grote veranderingen in tijd en ruimte door te voeren, zodat binnen hetzelfde bedrijf verschillende periodes en locaties worden getoond. Door de opdeling in vijf bedrijven zijn er altijd vier onder-

¹² Hoewel er over het jezuïetentoneel veel informatie ontbreekt door het gebrek aan volledige toneelteksten, bieden de beschikbare programmaboekjes alle nodige gegevens over de opbouw van de stukken. Een groot-schalige vergelijking van de structuur in zeventiende- en achttiende-eeuwse toneelstukken zou daarom betekenisvolle resultaten kunnen opleveren.

¹³ In de appendix van dit hoofdstuk staat de opbouw van de zeventiende-eeuwse stukken uit het corpus naast die van de achttiende-eeuwse, daarbij worden de verschillende begrippen om onderdelen zoals bedrijf of scène aangeven overgenomen uit de programmaboekjes.

¹⁴ Het is mogelijk dat de opdeling in scènes in de achttiende-eeuwse boekjes niet wordt weergegeven, maar wel op het toneel wordt gebracht. Toch veronderstelt de consequente vermelding van scènes in de zeventiende eeuw dat ook in de achttiende eeuw de opdeling in scènes zou worden genoteerd. Op basis van de samenvattingen van de bedrijven kan bovendien achterhaald worden dat een opdeling in scènes onwaarschijnlijk is.

brekingen in de achttiende-eeuwse tragedies, maar de afwezigheid van een verdere opdeling in scènes belet bijkomende interrupties en beperkt de potentiële sprongen in tijd en ruimte.¹⁵

Ondanks de duidelijke neoclassicistische aanpassing in de opbouw van het jezuïetentoneel, is er een onmiskkenbare continuïteit: het tussenspel. Michiel de Swaen pleit voor een herinvoering van reien in plaats van tussenspelen in de tragedies. De aanwezigheid van tussenspelen kan dan ook eerder beschouwd worden als een continuering van een barokke poëtica. Er zou meer spektakel zoals dans en muziek in de achttiende-eeuwse tussenspelen kunnen worden verwerkt. Bovendien is er eerder sprake van een lichte stijging in het aantal tussenspelen dan van een teruggang in het hier onderzochte corpus: van nul tot drie tussenspelen in de zeventiende eeuw naar vier in de achttiende.¹⁶ Anderzijds is over de inhoud en het karakter van de tussenspelen uit het corpus niets bekend, waardoor eventuele evoluties richting een meer neoclassicistische omgang met het tussenspel niet uitgesloten zijn.

Hoewel tussenspelen kenmerkend zijn voor barokke toneelstukken, worden ze in het achttiende-eeuwse jezuïetentoneel toch ingepast in een klassieke opbouw: de barokke tussenspelen nemen de plaats in van klassieke koorzangen. Die combinatie van traditionele tussenspelen met een aristotelische opbouw ligt in lijn met wat Tjoelker (2016) herkent in de poëtica van de Beierse jezuïet Franz Neumayr.¹⁷ In zijn poëticaal handboek, *Idea poseos* (1751), uit hij veel bewondering voor de Franse neoclassicistische auteurs.¹⁸ Toch combineert hij in zijn eigen stukken de neoclassicistische structuur met spectaculaire tussenspelen om het niet-klassiek geschoolde publiek te plezieren (Van der Veldt 1992:86). Het barokke spektakel lijkt voor hem eerder een noodzakelijk kwaad om classicistische normen in de bedrijven toe te kunnen passen. Als het spektakel zich in de achttiende-eeuw meer in tussenspelen manifesteert, zoals ook Van den Boogerd (1961:77) beweert, lijkt er een dubbele ontwikkeling van zowel meer classicistische eenheid in de inhoud van de bedrijven en in de opbouw, als meer spektakel in de tussenspelen.

¹⁵ In de volgende paragraaf zal bekeken worden of de mogelijkheden voor plotse tijdelijke en ruimtelijke veranderingen effectief worden benut.

¹⁶ De zeventiende-eeuwse tragedie over Salomon bevat geen tussenspel, maar het ingebedde ‘schau-spel’ kan er wel enkele functies van overnemen, want het pauzeert de hoofdvertelling en brengt de focus van het publiek op een ander thema.

¹⁷ Franz Neumayr schrijft *Idea poseos* (1751) als een handboek voor leraren die poëtica moeten bediscussieren met studenten (Van der Veldt 1992:82).

¹⁸ Een voorbeeld hiervan: “Princeps habetur Cornelius senior et junior, quibus proxime accedit Racine, Ruæus, uti et Poyre Galli, Metastasio Italus, Gottsched et Clausius, ille germanus, hic latinus.” (Neumayr 1751:2). (Eigen vertaling: Corneille de oude en de jonge worden beschouwd als de prinsen, gevolgd door Racine, De La Rue en Porée, de Italiaanse Metastasio, en Gottsched en Clausius, de eerste Duits, de tweede Latijn).

3. EENHEID IN TIJD, RUIMTE EN HANDELING

Het zeventiende-eeuwse jezuïetenstuk over Sedecias (Cassel, 1663)¹⁹ opent met een voorspelling van de profeet Jeremias waarin hem de toekomstige straf voor Sedecias, de koning van Juda, worden geopenbaard. Hoewel Jeremias het hem afraadt, sluit koning Sedecias toch bondgenootschap met de farao van Egypte en wordt zo de Babylonische Nabuchodonosor afvallig. Omdat Juda gedurende twee jaar belegerd wordt door het Babylonische leger, breekt er een hongersnood uit in de stad. Sedecias is genoodzaakt om samen met zijn burgers te vluchten, maar wordt onderschept en gestraft door Nabuchodonosor in Ribla. Het derde en laatste vertoog van het zeventiende-eeuwse toneelstuk toont hoe Sedecias' zonen voor zijn ogen worden vermoord en zijn ogen worden uitgestoken.

Niet alleen op vlak van opbouw²⁰, maar ook op vlak van plotstructuur is het Casselse stuk zowat het ideale voorbeeld van hoe een tragedie volgens Michiel de Swaen niet hoort te zijn. Naast een aristotelische opbouw, pleit Michiel de Swaen immers ook voor het handhaven van het neoclassicistisch principe van de waarschijnlijkheid (*vraisemblance*) via een overeenkomst tussen de vertelde tijd en verteltijd en door de afwezigheid van plaatsveranderingen.²¹ In tegenstelling tot de voorschriften van Michiel de Swaen beslaat *Sedecias* (Cassel, 1663) meer dan twee jaar en speelt het zich af op verschillende locaties (Jeruzalem, Ribla en Babylon). De gewenste eenheid in tijd en ruimte veronderstelt volgens Michiel de Swaen ook eenheid in handeling: er moet één handeling centraal staan waarop alle nevenhandelingen uiteindelijk samenkomen.²² In *Sedecias* (Cassel, 1663) wordt daarentegen niet alleen de straf voor het titelpersonage getoond, maar ook de voorspelling aan Jeremias, de belegering en de vlucht.

Het gebrek aan eenheid in tijd en ruimte ontstaat in de zeventiende-eeuwse stukken meermaals door de grote hoeveelheid onderbrekingen in de bedrijven. De pauzes creëren mogelijkheden om niet alleen tussen, maar ook binnen de bedrijven verschillende locaties en tijdstippen uit te beelden. Dat is het geval in *Sedecias* (Cassel, 1663), maar ook in het zeventiende-eeuwse stuk over Eustachius (Gent, 1672). In de eerste scène van het eerste bedrijf bekeert Eustachius zich tijdens een jacht in Rome tot het christendom en besluit hij om sa-

¹⁹ Aangezien de programmaboekjes uit dit corpus geen bladsignaturen, paginanummers of auteursnamen bevatten, kan er in het vervolg niet verwezen worden naar de precieze locatie van de tekstfragmenten.

²⁰ Drie in plaats van vijf bedrijven (cf. supra).

²¹ "d'Eenigheid der werking besluit d'eenigheid van den tijd: want daer is niet soo ongerijmt, dan te willen vertoonen op weijnig uren, t'gene niet kan geschied sijn dan op eenen langen tijd [...] d'Eenigheid van werking en tijdt, versoekt d'eenigheid van plaets: want anders schijnt het noodig te sijn, dat d'aenschouwers ook van plaets souden veranderen, t'gene niet min verwerpelyk is." (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:264).

²² De drie eenheden brengt Michiel de Swaen samen in een vergelijking tussen dichter en schilder: "Den poëet moet hier in navolgen eenen ervaren schilder die in eene en de selve schilderij geene andere werkingen voorstelt, dan degene op eene voornaemste uijtkomen" (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:264).

men met zijn familie op ballingschap te gaan. De tweede scène toont hoe hij op zijn vlucht buiten Rome zijn kinderen, Theopistus en Agapius, en vrouw, Theopista, verliest. Nadat Eustachius vijftien jaar verborgen heeft geleefd op het platteland, wil Trajanus hem terughalen om te helpen tegen de nieuwe invallen in het rijk. De sprongen in ruimte zijn aanwezig in het eerste bedrijf, maar zijn nog groter in het derde bedrijf: eerst beveelt Trajanus vanuit Rome om Eustachius te zoeken, in de tweede scène wordt Eustachius gevonden op het platteland en in de derde vecht hij in de uithoeken van het rijk tegen de barbaren. In de laatste bedrijven keert hij als overwinnaar, samen met zijn teruggevonden familie, terug naar Rome, maar wordt hij door de nieuwe keizer Hadrianus alsnog gestraft voor zijn geloof.

Terwijl de onderbrekingen in het zeventiende-eeuwse schooltoneel de eenheid in tijd en ruimte in de weg staat, garandeert de achttiende-eeuwse vereenvoudiging in de opbouw een eenheid binnen de bedrijven. Naast de structuur van de stukken heeft ook de keuze voor een vroeger of later beginpunt van het verhaal invloed op de eenheid van tijd, ruimte en handeling. In de achttiende-eeuwse tragedies over Eustachius (Gent, 1748) en Sedecias (Gent, 1753) wordt een later beginpunt gekozen dan in hun zeventiende-eeuwse tegenhangers. De keuze om het verhaal later te starten, kan verbonden zijn met de aansporing van classicisten zoals Michiel de Swaen om de tragedie *in medias res* en zo dicht mogelijk bij de ‘knoop’ te openen.²³ De techniek van *in medias res* legt volgens de Franse classicisten de focus immers op de passies en emoties (Génetiot 2005:317).

Zoals eerder beschreven, start de tragedie over Eustachius uit 1672 met zijn bekering en verbanning uit Rome. In het achttiende-eeuwse toneelstuk (Gent, 1748) daarentegen komt die scène niet aan bod, maar begint het verhaal met Eustachius als overwinnaar in de stad. Aangezien die passage in de zeventiende eeuw pas in het vierde bedrijf voorkomt, beeldt het achttiende-eeuwse toneel in vijf bedrijven uit wat eerder slechts in twee werd getoond. Hierdoor worden de vijftienjarige ballingschap en de latere verplaatsingen overgeslagen en wordt er gefocust op één handeling: de straf.

In de tragedie van Sedecias heeft het latere beginpunt dezelfde gevolgen voor de eenheid. Terwijl er in het toneel uit 1663 (Cassel) drie verschillende locaties worden getoond, speelt dat uit 1735 (Gent) zich volledig af in en rond de stad Ribla. Bovendien wordt de jarenlange bezetting van Jeruzalem overgeslagen door te beginnen met de vlucht van Sedecias uit Jeruzalem. Op die vlucht wordt hij onderschept, waarna hij gestraft wordt door Babylonische ko-

²³ Michiel de Swaen definieert ‘de knoop’ als de samenkomst van gebeurtenissen die leiden tot de catastrofe: “t is, naer den sin van Aristoteles, den knoop die d’oorsaken en invallen bij een komende om eene werking te volbrengen, hebben moeten met elkander om te maken een eenig geheel” (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:250). De ‘ontdoening of ‘volbrenging’ van de knoop is de catastrofe.

ning Nabuchodonosor: zijn zonen worden vermoord waarna hij zijn eigen ogen uitsteekt.

Door de achttiende-eeuwse focus op de laatste dag van het verhaal, wordt een *tranche de vie* uitgebeeld, zoals dat door verschillende classicisten wordt voorgeschreven (Génetiot 2005:314). In plaats van het volledige levensverhaal, wordt een uitsnede getoond van het leven van de tragische held. Omdat er zo één tijd, ruimte en handeling centraal staan, wordt er rekening gehouden met Michiel de Swaens ideaal van de dichter als schilder: het verhaal dat wordt vertoond, kan op een schilderij afgebeeld worden (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:264).

De uitvergroting van de laatste momenten voor de catastrofe brengt een focus op de emoties die met de naderende dood verbonden zijn. Door het toneel vlak voor de bestraffing te openen, wordt de catastrofe uitvergroot, terwijl de oorzaak voor de straf gereduceerd wordt tot voorgeschiedenis. In het geval van de tragedie van Eustachius wordt de catastrofe bovendien uitgesteld. In het derde bedrijf wordt hij immers voor de leeuwen gegooid, maar dat overleeft hij op wonderbaarlijke wijze. Hoewel de eigenlijke catastrofe zich pas in het vijfde bedrijf bevindt, wordt de vrees voor de dood dus al in het derde bedrijf opgewekt.

In tegenstelling tot de tragedies over Eustachius en Sedecias, hebben die over Salomon hetzelfde beginpunt: Salomon droomt dat hij de wijsheid verkrijgt. Toch wordt de vertelde tijd beperkt door het verhaal vroeger te beëindigen in het achttiende-eeuwse stuk (Gent, 1768). Het derde vertoog van het zeventiende-eeuwse toneel (Aalst, 1638) sluit af met een treurlied om de dood van Salomon, terwijl het achttiende-eeuwse toneel (Gent, 1768) wordt besloten met het oordeel over de twee moeders. In het oudere stuk (Aalst, 1638) komt dus het volledige levensverhaal van Salomon in beeld, terwijl er in de achttiende eeuw (Gent, 1768) gefocust wordt op één dag in zijn leven: het oordeel over de moeders.

4. PERSONAGEONTWIKKELING

Volgens Michiel de Swaen moet een goede tragedie het publiek motiveren om de hartstochten te matigen door vrees en medelijden op te wekken (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:246-247). Vooral wanneer het publiek zich kan verplaatsen in de positie van het tragische personage, kunnen de vertoonde ongelukken angst en medelijden uitlokken. Daarom verkiest Michiel de Swaen, in tegenstelling tot de Noordelijke neoclassicisten van het dichtgenootschap ‘Nil Volentibus Arduum’, aristotelische personages die zowel negatieve als positieve eigenschappen bezitten: “de *tragedie* geen ongelukken voorstelt van geheel goede, oft geheel boose menschen; maer van sommige, die ons gelijk zijn,

en door onvoorsigtigheid, versuijmenis, hoogmoedigheid & a in groote ellen-den vervallen sijn” (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:255).

Proot en Verberckmoes (2002:89) achten in hun vergelijking van zeventiende- en achttiende-eeuwse dramatische vertoningen van missieverhalen, de achttiende-eeuwse versies minder rijk en interessant omwille van vereenvoudigingen en afwezigheid van vernieuwingen en psychologische karaktertekening. Ook Szarota (1976:24) herkent een voortgaande afbrokkeling van het individu in het achttiende-eeuwse Franse jezuïetentoneel. Zo’n eenzijdige karaktertekening zou in tegenspraak zijn met de toneelregels van De Swaen die de voorstelling van geheel boosaardige of goedaardige personages afkeurt omdat dat de identificatie van het publiek verhindert (Celen, Huysmans & Sabbe 1929:255). Ook lijkt er zich in de stukken uit dit corpus een andere ontwikkeling te voltrekken die eerder de psychologische karaktertekening versterkt dan ondermijnt. De vrouwelijke figuur neemt immers telkens de rol van tragisch personage over.

De tragedie uit 1672 over Eustachius vermeldt de aanwezigheid van Theopista, de vrouw van Eustachius, in drie bedrijven. In het eerste bedrijf wordt ze ingewijd tot het christendom, in het tweede bedrijf verliest Eustachius haar op zijn reis en in het vierde bedrijf herkent ze haar zonen. Terwijl Theopista in de zeventiende eeuw enkel bij haar derde opkomst een actieve rol lijkt op te nemen, krijgt ze in de achttiende eeuw een minder passieve en meer centrale functie in de werking van de tragedie. Ze probeert driemaal haar zonen te overtuigen dat zij hun ware moeder is, maar ze erkennen geen heidense vrouw als ouder. Pas wanneer Theopista zich in het vierde bedrijf bekeert tot het christendom, accepteren haar zonen haar als moeder. De gelukkige hereniging leidt er echter toe dat keizer Hadrianus de hele familie straft voor haar geloof.

Ook in de tragedies over Sedecias is diezelfde verschuiving in personages aanwezig. In 1663 komt de vrouw van Sedecias, Amital, niet ter sprake, terwijl ze in 1735 in vier van de vijf bedrijven meespeelt. In het eerste bedrijf beklaagt ze zich over de vlucht van haar man, in het tweede smeekt ze koning Nabuchodonosor om vergeving, in het vierde bedrijf biedt ze de koning tevergeefs haar leven aan in ruil voor dat van haar zonen en tot slot treurt ze op hun begrafenis. Alleen in het derde bedrijf wordt er gefocust op Sedecias die met zijn straf wordt geconfronteerd. Amital lijkt hier de rol van hoofdpersonage over te nemen, aangezien haar gevoelens verwoord worden in de samenvattingen van vier van de vijf bedrijven: de weeklacht om haar man en zonen, het verlangen om haar zonen en man te redden door zichzelf op te offeren, de twijfel bij haar beslissingen en het verdriet op de begrafenis van haar zonen.

Amital is bovendien het personage dat de tragische catastrofe in de hand werkt. Zij tracht in het tweede bedrijf Nabuchodonosor immers te overtuigen Sedecias niet te doden, waardoor de dood van haar zonen wordt geëist. De

tweestrijd tussen de liefde voor haar man en die voor haar kinderen leidt ertoe dat ze haar eigen leven aanbiedt. Het programmaboekje beschrijft als volgt hoe ze geteisterd wordt door twijfel: “marito male metuens ejus vitam suis precibus à victore impetrat”²⁴ en “Hinc *Amital*, quos neci eripiat, haeret dubia”²⁵.

De verschuiving naar vrouwelijke hoofdpersonages uit zich in het achttiende-eeuwse toneel van Salomon op een andere manier. Aangezien het zeventiende-eeuwse stuk (Aalst, 1638) afsluit met de niet-tragische dood van Salomon en het achttiende-eeuwse (Gent, 1768) met zijn oordeel over de moeders, valt het te betwijfelen of de stukken überhaupt wel tragedies genoemd kunnen worden. Het Bijbelse verhaal van Salomon die als godsvruchtige koning van het juiste pad afdwaalt, leent zich ogenschijnlijk niet voor een tragedie. In de achttiende eeuw wordt er toch gepoogd om vrees en medelijden op te wekken door de meer tragische verhaallijn van een nevenpersonage op de voorgrond te plaatsen en het verhaal te eindigen met een vorm van poëtische gerechtigheid waarbij goed gedrag beloond en kwaad gedrag bestraft wordt.²⁶

In het derde en vierde bedrijf van het achttiende-eeuwse stuk verdwijnt Salomon van het toneel, waardoor het conflict tussen de moeders meer aandacht krijgt. Melcha, de ware moeder, wordt onterecht gearresteerd na een foute beslissing van Salomons rechters. Het vierde bedrijf is volledig gewijd aan haar verdriet en angst. Pas daarna keert Salomon terug op het toneel om de fout recht te zetten en de valse moeder te ontmaskeren.

Het publiek voelt vrees en medelijden voor Melcha die niet alleen haar kind verliest, maar ook onterecht beschuldigd wordt. Melcha is het enige personage dat door zwaar ongeluk wordt getroffen. Zij beweent haar lot nadat ze in de kerker is gegooid en Zelpha, de valse moeder, door een list het kind kreeg toegewezen. In het laatste bedrijf bidt ze bedroefd tot de koning om het kind niet te doden, waardoor Salomon begrijpt wie de ware moeder is. Tot in het vierde bedrijf ontwikkelt de tragische verhaallijn van Melcha zich. Toch loopt het uiteindelijk niet uit op een catastrofale straf, maar eindigt Melcha's dreigende verhaallijn positief dankzij Salomons rechtzetting. De focus op het verdriet van Melcha veroorzaakt door het verkeerde oordeel lijkt een poging te zijn om een niet-tragisch verhaal toch een tragisch karakter te geven. In die tragedie krijgt om die reden niet de statische figuur Salomon maar het vrouwelijke personage Melcha de hoofdrol toegeschreven.

²⁴ Eigen vertaling: “Omdat ze het kwaad vreesde voor haar man, tracht ze met smeekbeden aan de overwinnaar zijn leven te behouden.”

²⁵ Eigen vertaling: “Hierdoor blijft ze in twijfel, omdat ze [haar zonen] zouden weggenomen worden door de dood.”

²⁶ Het principe van poëtische gerechtigheid krijgt in de jaren dertig van de zeventiende eeuw in Frankrijk vorm en wordt aan het eind van dezelfde eeuw door *Nil Volentibus Arduum* in de Nederlanden geïntroduceerd (Konst 1997: 143). Het straffen en belonen van resp. kwaadaardige en deugdzame personages zou het publiek tot goed gedrag aanzetten (Konst 1997: 143). De jezuïeten zouden het principe van poëtische gerechtigheid omwille van zijn didactische functie in hun schooltoneel kunnen inzetten.

5. CONCLUSIE

Het aanpassingsvermogen, dat de orde een lang bestaan en een groot maatschappelijk belang verzekert, lijkt zich in de achttiende eeuw te vertalen in een nieuwe poëtica en toneelpraktijk. De theoretische veranderingen, die beschreven worden door Tjoelker (2016), hebben hun weerslag in de samenvattingen van de onderzochte programmaboekjes. De poëtische interesse en bewondering voor Corneille en Racine wordt beantwoord met een aristotelische opbouw, een nieuwe hang naar eenheid en een focus op vrouwelijke personages en hun emoties. Om conclusies te kunnen trekken over een neoclassicistische invloed in het hele Vlaamse jezuïetentoneel, zouden de bevindingen uit dit beperkte corpus getoetst moeten worden aan een groter repertoire programma-boekjes, toneelteksten en beschrijvingen van opvoeringen.

Elk zeventiende-eeuws stuk uit dit corpus kent een andere opdeling in bedrijven en scènes. De drie achttiende-eeuwse toneelstukken tonen daarentegen een analoge opbouw in vijf bedrijven en vier tussenspelen. De getrapte zeventiende-eeuwse structuur wordt in de achttiende eeuw vereenvoudigd en geconformeerd aan de neoclassicistische voorkeuren. Het aantal onderbrekingen in het toneel wordt beperkt, zodat de handeling continu kan doorlopen. Toch zou de behoefte aan spektakel zich kunnen uiten in de tussenspelen die, in tegenpraak met de voorschriften van Michiel de Swaen, niet worden vervangen door koorzangen.

In de zeventiende eeuw leidt de opdeling van de bedrijven in scènes tot sprongen in tijd en ruimte. Terwijl de eenheid van tijd en ruimte in de achttiende-eeuwse bedrijven wordt gegarandeerd door de afwezigheid van soortgelijke onderbrekingen. De achttiende-eeuwse focus op een deel van het verhaal levert bovendien meer eenheid van tijd, ruimte en handeling op. Elke jongere versie van het verhaal beperkt zich immers tot een dag in een stad. Zo tracht men in de achttiende eeuw slechts een uitsnede van het leven uit te beelden, in tegenstelling tot het levensverhaal dat in de zeventiende eeuw wordt getoond.

Tot slot is er een duidelijke verschuiving in personages zichtbaar, waarbij de vrouwelijke figuren en hun emoties in de achttiende eeuw telkens op de voorgrond treden. De deugdzame heiligen verdwijnen op de achtergrond en worden vervangen door herkenbare vrouwelijke personages. Daarbij spelen telkens moedergevoelens een centrale rol bij het opwekken van medelijden en angst van het publiek. Het publiek van ouders kan zich immers herkennen in de nood aan erkenning van Theopista, de tweestrijd en de voorgestelde opoffering van Amital en Melcha's keuze voor het leven van haar kind. Veel minder herkenbaar is het rotsvaste geloof van de heiligen en Bijbelse personages die God zonder meer boven familie plaatsen.

Dit onderzoek weerlegt de aanwezigheid van barokke elementen in het achttiende-eeuwse jezuïetentheater niet. De tussenspelen worden bijvoorbeeld niet veranderd in koorzangen en zijn zelfs in groter aantal aanwezig in de achttiende eeuw. Dit artikel nuanceert wel de stelling van Van den Boogerd (1961) dat barokke elementen in de achttiende eeuw in grotere mate aanwezig zouden zijn dan in de zeventiende eeuw, door voor een beperkt corpus de omgekeerde beweging richting neoclassicisme aan te tonen. De tegenstrijdige ontwikkelingen naar enerzijds barok spektakel en anderzijds neoclassicistische vereenvoudiging lijken zich elk in andere onderdelen van het toneel te manifesteren.

BIOGRAFISCHE REFERENTIES

- Celen, V., Huysmans C. & Sabbe, M. (eds.) (1929). *Michiel de Swaen. Werken. Deel 2*. Antwerpen: De Sikkel.
- Dalle, D. (1961). Taalverschuivingen in West-Vlaanderen in de zeventiende en de achttiende eeuw. *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 98(1-2).
- De Vroomen, J. R. (1994). *Toneel op school: een historisch en theoretisch onderzoek naar opvattingen over en gebruik van drama in educatie*. Nijmegen: Universitair publicatiebureau KUN.
- De Sutter, N. (2018). 'Philosophus modernus (Antwerp, 1772). A Late, Anti-Voltairean Jesuit School Play'. *Lias: Journal of Early Modern Intellectual Culture and Its Sources* 45 (1), 145-201.
- Génétiot, A. (2005). *Le classicisme*. Parijs: Presses Universitaires de France.
- Ijsewijn, J. (1981). 'Theatrum Belgo-Latinum. Het neolatijns toneel in de Nederlanden.' *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der letteren* 43, I, p. 69-114.
- Irving, D. (2005). 'Jesuit Opera'. *Early Music* 33 (2), 358-359.
- Konst, J. (1997). '“De schuld is zwaar, de straf rechtmatig”: Poëtische gerechtigheid in de niet-bijbelse treurspelen van Claas Bruin (1671-1732)'. *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw* 29 (1), 141-152.
- Müller, J. (1930). *Das Jesuitendrama in den Ländern Deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarok (1665)*. Augsburg: Filser
- Neumayr, F. (1751). *Idea poesios*. Ingolstadt: Joanis Pauli Schleg.
- Ordo Domesticus (1715). *Ordo domesticus magistrorum Provinciae Flandro-Belgicae Societatis Jesu, praelegendus singulis annis in triclinio, initio studiorum*, Antverpiæ, apud Joannem Paulum Robyns, 1715. 8°, π1 A-C8.
- Poncelet, A. (1927). *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas. Établissement de la Compagnie de Jésus en Belgique et ses développements jusqu'à la fin du règne d'Albert et d'Isabelle*. Bruxelles: Hayez.
- Porteman, K. & M. Smits-Veldt (2016). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Bert Bakker.

- Proot, G. (2008a). *Het schooltoneel van de jezuiten in de Provincia Flandro-Belgica tijdens het Ancien Régime (1575-1773)* [doctoraat]. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Proot, G. (2008b). 'Musique, danse et ballet dans le théâtre scolaire des jésuites de la Provincia Flandro-Belgica (1575-1773).' *Reveu de la Société liégeoise de Musicologie* 27, 121-167.
- Proot, G. & J. Verberckmoes (2002). 'Exotica in het jezuïetentoneel van de Zuidelijke Nederlanden'. In: Verberckmoes, J. (red.). *Vreemden vertoond. Opstellen over exotisme en spektakelcultuur in de Spaanse Nederlanden en de Nieuwe wereld*. Leuven: Peeters, 67-102.
- Rock, J. (2017). 'The Jesuit College Ballets: What We Know and What's Next'. *Journal of Jesuit Studies* 4, 431-452.
- Szarota, E. (1976). *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*. Bern-Münche: Francke.
- Tjoelker, N. (2016). 'French classicism in Jesuit Theater Poetics of the Eighteenth Century'. In: Bloemendal, J. & N. Smith (reds.), *Politics and aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*. Leiden: Brill, 373-397.
- Van der Veldt, P. Th. (1992). *Leben und werk eines spätbarocken geistlichen autors*. Amsterdam & Maarssen: Apa-Holland University Press.
- Van den Boogerd, L. (1961). *Het jezuïetendrama in de Nederlanden* [doctoraat]. Nijmegen: Universiteit Nijmegen.
- Van Eemeren, G. (1991). 'Het jezuïetentoneel in de 16^{de} en 17^{de} eeuw'. *Streven* 58 (9), 787-799.
- Van Strien, C.D. (1994). *A relation of a Voyage to the Army. In several Letters From a Gentleman To His Friend In the Year 1707*. Leiden: Academic Press Leiden.

G 97 (1672): Eustachius

1. Actus primus
 1. Scena prima
- Interludium
 2. Scena secunda
2. Actus secundus
 1. Scena prima
- Interludium
 2. Scena secunda
3. Actus tertius
 1. Scena prima
 2. Scena secunda
 3. Scena tertia
4. Actus quartus
 1. Scena prima
- Interludium
 2. Scena secunda
5. Actus quintus
 1. Scena unica

C17 (1663): Sedecias

- Voorrede
1. Eerste vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
- Tussenspel
- Vierde uitgang
2. Tweede vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
- Tussenspel
3. Derde vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
- Tussenspel
4. Vierde uitgang
- Narede

G 212 (1748): Eustachius

1. Eerste bedrijf
 - a. Tussenspel I. Deel
2. Tweede bedrijf
 - a. Tussenspel II. Deel
3. Derde bedrijf
 - a. Tussenspel III. Deel
4. Vierde bedrijf
 - a. Tussenspel IV. Deel
5. Vijfde bedrijf

G 183 (1735): Sedecias

1. Actus I
 - a. Comoediae pars I
2. Actus II
 - a. Comoediae pars II
3. Actus III
 - a. Comoediae pars III
4. Actus IV
 - a. Comoediae pars IV
5. Actus V

A10 (1638): Salomon

1. Eerste vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
 4. Vierde uitgang

Schau-spel:

Voorrede

 - I. Eerste uitgang
 - II. Tweede uitgang
 - III. Derde uitgang
 - IV. Vierde uitgang
 - V. Vijfde uitgang

Narede
2. Tweede vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
 4. Vierde uitgang
 5. Vijfde uitgang
 6. Besluit
3. Derde vertoog
 1. Eerste uitgang
 2. Tweede uitgang
 3. Derde uitgang
 4. Vierde uitgang

G253 (1768): Salomon

1. Actus *of* Bedrijf
 - a. Comoediae Pars I *of* Tussenspel I. Deel
2. Actus *of* Bedrijf
 - a. Comoediae Pars II *of* Tussenspel II. Deel
3. Actus *of* Bedrijf
 - a. Comoediae Pars III *of* Tussenspel III. Deel
4. Actus *of* Bedrijf
 - a. Comoediae Pars IV *of* Tussenspel IV. Deel
5. Actus *of* Bedrijf